



*Istituto
per la tutela
dei beni culturali
della Slovenia
Centro di restauro*

DELA-PAPERS

RES.

IL RESTAURO DELLE PITTURE DEL QUAGLIO
NELLA CATTEDRALE DI LUBIANA



9 789616 190215 1

IL RESTAURO
DELLE PITTURE
DEL QUAGLIO
NELLA
CATTEDRALE
DI LUBIANA

**IL RESTAURO
DELLE PITTURE
DEL QUAGLIO
NELLA CATTEDRALE
DI LUBIANA**

Titolo originale della pubblicazione:

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije

Restavratorski center

Restavriranje Quaglievih poslikav v ljubljanski stolnici

Konservatorsko-restavratorski projekt na poslikavah Giulia Quaglia (1668–1751)

na ladijskem oboku in zahodni steni stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani,

ZVKDS Restavratorski center (2002–2006)

RES. 5

publikacije ZVKDS Restavratorskega centra

Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia

Centro di restauro

Il restauro delle pitture del Quaglio nella cattedrale di Lubiana

Progetto di restauro conservativo delle pitture di Giulio Quaglio (1668–1751)

sulla volta della navata e sulla parete ovest della cattedrale di San Nicola a Lubiana,

ITBCS Centro di restauro (2002–2006)

RES. 5

pubblicazioni dell'ITBCS Centro di restauro

Pubblicazione a cura dell'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia, *resp.*: dr. Jelka Pirkovič

Editore: Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia, *resp.*: dr. Jelka Pirkovič

Testi introduttivi: Miljenko Domijan, Jernej Hudolin, Josip Korošec, mons. Alojz Uran

Autori dei testi: Marta Bensa, Giuseppe Bergamini, Josip Korošec, Giovanna Nevyjel, Claudia Ragazzoni, Polonca Ropret, Mateja Neža Sitar, Rado Zoubek

Fonti e bibliografia a cura di: Mateja Neža Sitar, Daniela Milotti Bertoni

Indici: Mateja Neža Sitar

Redazione: Mateja Neža Sitar

Comitato di redazione: Ivan Bogovičič, Jernej Hudolin, Josip Korošec (presidente), mons. Jožef Lap, Ferdinand Šerbelj

Recensioni:

Peter Bukovec (scienze naturali)

Matej Klemenčič (storia dell'arte)

Fedja Košir (Sulla nascita di una monumentale opera figurativa. La decorazione pittorica della volta della navata)

Teresa Perusini (restauro conservativo)

Revisione scientifica dei testi: Ferdinand Šerbelj

Traduzione dallo sloveno: Daniela Milotti Bertoni, Boris Bertoni

Progetto grafico e impaginazione: Mojca Višner

Stampa: Littera Picta d. o. o., Medvode

Tiratura: 150 copie

Ljubljana 2012

In copertina: Particolare della decorazione pittorica sulla volta della navata prima, durante e dopo l'intervento di restauro;

foto: Rado Zoubek e Valentin Benedik, archivio ITBCS CR

ZVKDS Restavratorski center, Poljanska 40, 1000 Ljubljana, Slovenia

tel: +386(0)12343100, fax: +386(0)12343176, e-mail: info@rescen.si

Responsabili dei contenuti dei singoli contributi sono da considerarsi i rispettivi autori.

AVVERTENZA: Tutti i nomi di Enti ed Istituzioni (a parte quando compaiono tra i dati generali sul progetto, a pag. 47–48, e nei riferimenti archivistici) sono stati tradotti in italiano per rendere più scorrevole la lettura dei testi. Le denominazioni originali sono riportate nel capitolo *Abbreviazioni* della sezione *Apparati*.

© ZVKDS Restavratorski center

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico,

meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e degli editori.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

75.052(450):929Quaglio G.

726:27-523.4(497.4Ljubljana)(082)

7.025.4(082)

Il RESTAURO delle pitture del Quaglio nella cattedrale di Lubiana / [autori dei testi Marta Bensa ... [et al.] ; redazione [e] indici Mateja Neža Sitar ; testi introduttivi Miljenko Domijan ... [et. al.] ; indici Mateja Neža Sitar ; traduzione dallo sloveno Daniela Milotti Bertoni, Boris Bertoni]. - Ljubljana : Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia, 2012. - (Res. : Dela = Papers ; 5)

Prevod dela: Restavriranje Quaglievih poslikav v ljubljanski stolnici

ISBN 978-961-6902-15-1

1. Bensa, Marta 2. Sitar, Mateja Neža, 1976-

264731136

La pubblicazione è dedicata a tre eminenti storici dell'arte sloveni:
Emilijan Cevc, Nace Šumi e Sergej Vrišer.





Ad intervento brillantemente ultimato, un sentito ringraziamento va a tutti coloro che, a vario titolo, con il proprio lavoro e le proprie conoscenze, particolari abilità, pazienza e dedizione hanno contribuito in maniera significativa al felice esito del rinnovo delle pitture del Quaglio. Alle vere e proprie operazioni di restauro, direttamente sui ponteggi, hanno partecipato numerosi esperti, sia del Centro di restauro sia collaboratori esterni – Enti, gruppi e singoli. Un grazie particolare a quelli che nel corso di questi anni hanno collaborato ininterrottamente al progetto.

mag. Rado Zoubek, capo progetto
Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia, Centro di restauro

Intervento di saluto

mons. Alojz Uran

Prefazione

Miljenko Domijan

Il progetto – dall'idea alla realizzazione

Jernej Hudolin, Josip Korošec



Intervento di saluto

Sono lieto della realizzazione della presente monografia, pubblicata dall'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia e dal Centro di restauro al termine del restauro degli affreschi e in occasione delle celebrazioni per il trecentesimo anniversario della consacrazione della cattedrale di San Nicola a Lubiana.

Il pittore italiano Giulio Quaglio ha arricchito la chiesa di un'imponente apoteosi di San Nicola – vescovo, protettore dei barcaioi, benefattore e taumaturgo – che indica il trionfo della Croce a consolazione dei cristiani perseguitati al tempo degli imperatori Diocleziano e Massimiano. Tutta la sofferenza ed il martirio che da sempre hanno sopportato i testimoni della fede sono trasfusi nelle luminose cromie della gloria ultraterrena.

Le crude scene con svariate forme di tortura, rappresentate sulla volta della navata della chiesa, perdono la loro tragicità di fronte alla luce di Gesù Cristo. *»Dio, inchiodato sulla Croce, è stato dipinto con particolare maestria dal pittore, come se Egli si stesse effettivamente elevando al cielo, tanto da ingannare gli occhi di tutti i visitatori«* – ebbe a scrivere 300 anni fa il decano della cattedrale, Dolničar, che aggiungeva: *»Il soffitto della grande cattedrale è come aperto in un nuovo spazio, in un'altra dimensione, verso l'alto, il cielo, Dio. La volta della navata trascende qualsiasi arte, fantasia, splendore e prezzo«*.

Il soffitto della navata, cui ha dato vita il pennello artistico del Quaglio, si è rivelato in tutto il suo fulgore il 9 luglio del 1706, quando fu abbattuta l'impalcatura ed il maestro ebbe modo di mieterne le lodi ed assaporare l'ammirazione dei contemporanei.

Oggi possiamo nuovamente apprezzarne l'originale bellezza, ulteriormente accentuata dall'illuminazione che, ovviamente, 300 anni fa non c'era. I lavori di restauro hanno richiesto più tempo della stessa realizzazione degli affreschi che, in tappe successive, furono terminati nell'arco di due anni (1705/06): il restauro delle pitture sulla volta della navata e sulla parete occidentale della cattedrale di San Nicola, intervallato da brevi pause, si è invece protratto per ben quattro anni.

Ringrazio i promotori di questo restauro, i progettisti e gli esecutori dell'intera opera. Sebbene sia stata allestita una vera e propria *»impalcatura per artisti«*, è stato necessario passare ore ed ore in posizioni anomale. Con i più moderni rilievi fotogrammetrici degli affreschi e dell'intera struttura della cattedrale è stato elaborato un progetto per l'eventuale ricostruzione e ridipintura della chiesa nel caso venisse abbattuta. Un attento esame della volta ha permesso di constatare l'eccezionale qualità degli affreschi originali e dell'impianto edilizio che neppure il terremoto del 1895 aveva intaccato sostanzialmente, sebbene siano apparse, ovviamente, numerose crepe e si sia raccolta molta polvere. È stato necessario pulire meccanicamente, a mano e infine anche chimicamente, i circa 600 metri quadrati di superficie. Il 95 per cento delle pitture è originale, il 5 per cento è stato integrato dai restauratori.

All'equipe dei 13 restauratori guidati dal signor Rado Zoubek esprimiamo quindi tutto il nostro plauso per l'impegno scientifico profuso nella realizzazione del progetto. Un doveroso ringraziamento va inoltre ai subappaltatori, agli sponsor e ai molti benefattori, anche a quanti hanno potuto offrire solo *»due spiccioli della povera vedova«*, che oggi sono inclusi in questa maestosa navata della nostra chiesa.

Ora possiamo entrare nella cattedrale di San Nicola e ammirarla in tutta la sua bellezza, sapendo che gli affreschi non sono soltanto una creazione artistica. Grazie ad essi nel corso dei secoli si esprime la fede cristiana, di generazione in generazione si tramanda il mistero del Figlio di Dio diventato uomo, attraverso essi l'uomo si rallegra della visione di Dio Invisibile.

Mons. Alojz Uran, arcivescovo emerito*
Lubiana, 31 maggio 2007

* L'arcivescovo emerito Mons. Alojz Uran è stato responsabile dell'Arcidiocesi di Lubiana durante il restauro degli affreschi.

Prefazione

L'eterna aspirazione dell'uomo volta a realizzare un'opera d'arte totale, ossia creare un'esperienza estetica completa (definita in maniera più efficace dal termine tedesco *Gesamtkunstwerk*), nel corso di lunghi secoli si è andata concretizzando, con esiti più o meno riusciti, nei luoghi di preghiera – ambienti di comunità spirituale. Sono convinto che, in linea generale, tutti sarebbero concordi nell'affermare che in Europa l'apice di questi sforzi fu raggiunto negli interni delle chiese barocche nel pieno fervore della Controriforma cattolica.

I dipinti parietali, eseguiti per lo più nella tecnica *a fresco*, nella loro marcata essenza narrativa sono intrisi di messaggi evangelici e, di norma, ricoprendo la maggior parte delle superfici interne, costituiscono la più evidente emanazione figurativa di tale espressività.

Per questo tipo di messaggi la qualità dell'esecuzione molto spesso non era il fattore più importante, quanto invece lo spirito di competitività che si estrinsecava, naturalmente in ragione del livello economico e culturale, nelle impegnative richieste del committente che esigeva un'opera quanto più *»perfetta«*. Così si fecero strada i pittori più abili o quelli che usiamo chiamare artisti, le cui opere si tramutavano nel patrimonio della nostra comune eredità.

Una tale opera fu realizzata nella chiesa di San Nicola di Lubiana dal pittore Giulio Quaglio, originario dell'Italia settentrionale. Si tratta, indubbiamente, della creazione più completa tra le non poche del suo panorama artistico, che si esprime in un'eccelsa maniera settecentesca, basata sulla vasta eredità dei grandi cicli di affreschi italiani del Cinque e Seicento. Nonostante la loro dominante magniloquenza, accomunate dall'ardore intrinseco del messaggio sacro e in armonia con la musica barocca per organo e con i canti dei fedeli, le pitture del Quaglio sono in perfetto accordo con tutte le altre forme di espressione artistica presenti all'interno della chiesa e si avvicinano al più completo *Gesamtkunstwerk*.

La continua e per secoli immutata destinazione d'uso della cattedrale, costituisce una peculiarità preziosa del monumento, importante per la sua persistenza e per il suo stato di conservazione. Tuttavia, nel corso di questo *»uso«*, mutamenti e cambiamenti sono avvenuti a livello di tutte le sue componenti, anche sui dipinti parietali – dalla semplice deposizione di fuliggine e polveri sino ai più svariati e aggressivi tipi di guasti, come umidità o addirittura trasformazione delle proprietà chimiche dei pigmenti minerali.

Poiché queste situazioni non producono soltanto modifiche a livello di impatto visivo, ma costituiscono un'evidente minaccia per danni ancora più radicali e, a volte, determinano anche la perdita completa dell'opera d'arte, nel complesso programma di tutela, conservazione e rinnovo della cattedrale di San Nicola è stato progettato anche il restauro degli affreschi del Quaglio. La realizzazione di questo compito è stata affidata al Centro di restauro dell'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia.

L'intervento, sia sul piano teorico sia su quello pratico, insieme alla completa e onnicomprensiva documentazione, è stato portato a termine ad un livello di tutto rispetto, altissimo e sempre presente in tutte le successive fasi dei complessi ed estremamente impegnativi interventi di restauro, dai primi sondaggi sino agli ultimi ritocchi. Nell'impostazione del rinnovo e della successiva presentazione, la serietà e la competenza professionale nell'elaborare le proprietà fisico-chimiche ed i mutamenti della sostanza materiale del bene culturale sono stati felicemente coniugati con la concretizzazione dei principi estetici più moderni nel campo della conservazione e del restauro. Ma, in primo luogo, con tali interventi l'opera pittorica del Quaglio è stata rivalorizzata nella maniera più adeguata e corretta. Va sottolineato che l'intervento è stato eseguito dall'equipe di esperti del Centro di restauro guidata dal mag. Rado Zoubek, cui vanno i nostri complimenti ed il nostro apprezzamento.

All'eccezionalità dell'esperienza vissuta in occasione della presentazione della volta restaurata, su cui campeggia nuovamente l'apologia celeste preta di una spiritualità figurativa d'eccelsi livelli, ha contribuito la presenza di tutte, anche le più minime sfaccettature dello zelo professionale profuso in questo progetto. La realizzazione stessa di un intervento di tale portata costituisce indubbiamente un avvenimento culturale che travalica i confini nazionali e si trasforma in un valore europeo comune.

Come presidente (o meglio coordinatore) della commissione internazionale formata da esimi colleghi e specialisti di primo piano – sloveni, tedeschi, italiani e croati – mi sento onorato e, persuaso di parlare anche a nome degli altri componenti la commissione, desidero esprimere la mia personale soddisfazione e la gioia per aver potuto partecipare a questo straordinario evento scientifico e culturale.

prof. Miljenko Domijan, capo conservatore per i beni immobili
Ministero per la cultura della Repubblica di Croazia, Direzione per la tutela dei beni culturali

Il progetto – dall'idea alla realizzazione

Il restauro dei dipinti del Quaglio nella cattedrale di Lubiana, uno degli interventi più vasti ed impegnativi condotti sotto l'egida del Centro di restauro dell'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia (2002–2006), ha portato diverse novità nella prassi della conservazione e del restauro dei beni culturali sloveni, tanto sul piano organizzativo quanto su quello metodologico, di ricerca ed anche tecnologico e tecnico. Si è trattato di un complesso intreccio di tre segmenti fondamentali: lavoro di indagine, operazioni di restauro, documentazione. Nel corso dei restauri dell'affresco sulla volta della navata e delle due scene fiancheggianti la finestra sulla controfacciata, abbiamo eseguito interventi diagnostici ed analisi chimico/fisiche dei materiali impiegati con l'ausilio di varie metodologie, verificato lo stato di conservazione della pellicola pittorica e le conseguenze dei restauri sino ad oggi operati sui dipinti ed infine studiato la tecnica pittorica dell'artista. Motivo di grande sfida è stato inoltre il tentativo di «ricostruire» il processo creativo del Quaglio sulla volta della navata di San Nicola.

Le prime attività, propedeutiche al rinnovo vero e proprio, hanno avuto inizio nel 1997 con le indagini, la progettazione e la stesura del programma degli interventi di restauro conservativo. Quando nel 1999 l'allora arcivescovo di Lubiana, mons. dr. France Rode, diede l'avvio ai preparativi per la celebrazione del trecentesimo anniversario della consacrazione della cattedrale di San Nicola, erano già in corso i primi colloqui volti ad individuare la maniera più idonea per celebrare degnamente un giubileo così significativo, che nel contempo riflettesse il dovuto rispetto alla stessa chiesa, l'edificio di culto barocco più prestigioso della Slovenia. Era questa l'occasione per sottolineare pure la ferma determinazione manifestata in passato dalla città di Lubiana nella realizzazione dell'opera e, non ultimo, richiamare l'attenzione sulla consapevolezza della molteplice importanza della cattedrale, espressa nell'impegno per la conservazione dei tratti architettonici caratteristici del manufatto e delle opere d'arte figurativa che lo decorano.

Le varie analisi condotte non hanno fatto che ribadire quanto suffragato dagli incontri di lavoro e dai colloqui tra i vari profili professionali, ossia che a questi intenti avrebbe dovuto indubbiamente corrispondere una corretta presentazione della volta della navata, poiché si tratta dell'elemento di pregio più grande e visibile in chiesa, la cui decorazione celebra proprio il suo patrono, San Nicola. Una generica valutazione dello stato di conservazione e le varie indagini compiute, oltre a quelle termografiche, avevano già precedentemente confermato quanto fosse opportuno ed indispensabile procedere ad un adeguato intervento di recupero. Dal punto di vista della conservazione, questo intervento non avrebbe riguardato soltanto la tutela di un'importante opera del percorso creativo dell'artista lombardo Giulio Quaglio, ma anche la salvaguardia dell'arte barocca come tale, stile che contraddistingue tutto il territorio sloveno.

Decidere di dare l'avvio a questa iniziativa significava assumersi una grande responsabilità. D'altro canto la legittimazione del progetto necessitava di un largo appoggio, infatti, era chiaramente evidente che l'intervento sarebbe stato molto impegnativo e la realizzazione del compito prefissato avrebbe dovuto coinvolgere molti fattori. L'accademico prof. dr. France Bernik, all'epoca presidente dell'Accademia slovena delle Scienze e delle Arti, aveva dato il suo pieno sostegno al progetto che gli era stato illustrato dall'arcivescovo. Dello stesso avviso era stato anche il ministro per la cultura, la signora Andreja Rihter, che dal segretario del Ministero per la cultura, sig. Silvester Gaberšček, dal prof. Janez Kromar, direttore dell'Istituto regionale per la tutela dei beni culturali della Slovenia di Lubiana, e dal dr. Andrej Smrekar, direttore della Galleria nazionale di Lubiana, aveva avuto assicurazione che il Centro di restauro sarebbe stato perfettamente in grado di condurre a buon fine questo incarico. Piena comprensione e fiducia nella realizzazione del compito era stata espressa anche dalla signora Danica Simčič, allora sindaco della città di Lubiana.

L'idea relativa al restauro dei dipinti del Quaglio sulla volta della navata era uno dei segmenti legati al completo rinnovo della cattedrale, impresa gestita via via dai parroci che si sono succeduti: l'allora canonico della cattedrale e prelado mons. Vinko Vegelj cui subentrò il canonico e mons. Peter Zakrajšek, poi mons. Franc Šustar fino all'odierno parroco, il canonico e prevosto mons. Jožef Lap. Per far procedere i lavori senza intoppi, l'arcidiocesi poteva contare sul valido supporto delle loro capacità amministrative, organizzative e professionali. I mezzi finanziari per questo intervento furono assicurati dall'Ufficio parrocchiale di San Nicola e dall'Arcidiocesi di Lubiana, dal Ministero per la cultura della Repubblica di Slovenia, dal Comune città di Lubiana e dal Centro di restauro nell'ambito della sua regolare attività.

Nel 2002 fu quindi allestito il grande ponteggio-piattaforma e fu preparata tutta l'attrezzatura necessaria per le operazioni di restauro. Il programma fu stilato dal mag. Rado Zoubek della sezione per la pittura parietale del Centro di restauro dell'ITBCS, al quale fu affidata anche la direzione del progetto. Numerose professionalità, sia dello stesso Centro di restauro sia collaboratori esterni, furono chiamate a partecipare a quest'impresa.

I lavori di restauro sul manto pittorico hanno avuto inizio con i sondaggi, i tasselli di prova per l'asportazione delle impurità – eseguiti mediante procedimenti diversi –, la documentazione delle tipologie e dei differenti stadi di degrado, la definizione dei metodi di restauro da impiegare, la preparazione delle varie ricette, dei materiali e di tutto quanto necessario per far partire l'intervento. Dopo il rilievo dello stato di fatto furono eseguite le prime analisi – chimiche, fisiche, ecc. Sulla base di questi elementi, successivamente completati da altre indagini (soprattutto chimiche) e dalla documentazione, si è dato inizio alla parte più significativa dei lavori: rimozione delle impurità (in due fasi, meccanica e chimica), consolidamento degli strati pittorici, sanamento delle fessure e dei guasti, per finire con il ritocco. Sulla scorta delle esperienze maturate in Italia nel restauro dei dipinti murali del periodo rinascimentale e barocco, abbiamo pensato bene di invitare nell'equipe di lavoro un gruppo di restauratrici italiane al fine di operare quegli interventi di pulitura chimica non ancora sperimentati in ambito sloveno. Nei preparativi ed anche nel lavoro vero e proprio ci hanno aiutato numerosi consulenti di svariate discipline: il restauratore mag. Ivan Bogovčič, al tempo professore presso l'Accademia di Arti figurative dell'Università di Lubiana, il signor Jürgen Pursche, restauratore capo presso la Soprintendenza regionale ai monumenti della Baviera di Monaco, lo storico dell'arte dr. Ferdinand Šerbelj della Galleria nazionale di Lubiana e l'architetto prof. dr. Jože Kušar della Facoltà di Architettura dell'Università di Lubiana.

Dopo un'attenta valutazione, la signora ministro e l'arcivescovo nominarono una commissione internazionale di esperti, guidata dal prof. Miljenko Domijan (Croazia) e composta dal prof. Giuseppe Bergamini (Italia), dal dr. Michael Kühenthal (Germania), dall'accademico prof. dr. Vladimir Marković (Croazia), dal prof. dr. Marjan Smolik e dal dr. Josip Korošec (entrambi sloveni).

Il restauro è un'attività che si misura in maniera specifica con la creatività delle epoche passate. Ed è proprio questo che le permette, anzi le impone – congiuntamente ad altre operatività professionali che si occupano per compito istituzionale e con la dovuta attenzione e sensibilità della tutela di beni materiali ed immateriali del presente e del passato – di concorrere a creare il momento attuale e contribuire, mediante esperienze selezionate e ben ponderate, ad ideare il nuovo. Si presentano raramente ed ancora più raramente è possibile sfruttare al meglio le grandi opportunità che possono favorire non soltanto la realizzazione di interventi di rilievo e di grande risonanza ma, soprattutto, lo sviluppo di metodologie che consentano di rispondere in maniera più corretta e creativa agli interrogativi che il patrimonio culturale pone direttamente a tutti noi, in primo luogo a quanti operano professionalmente nel campo della sua tutela. A fronte di una sempre più crescente incertezza, che coinvolge la diffusione, il significato ed i dibattiti sul senso

della tutela del patrimonio e che, insieme a diversi altri tipi di minaccia, determina un perenne dialogo con esso e con tutto ciò che lo definisce e lo condiziona, in effetti non fa che mutare incessantemente il suo concetto e la percezione della sua essenza materica.

Abbiamo l'ardire di affermare che, nel caso del restauro dei dipinti del Quaglio nella cattedrale di Lubiana, si è trattato di un progetto interdisciplinare esemplare, che ha visto la partecipazione, anche a livello di collaborazione internazionale, di diverse professionalità che con le loro particolari e specifiche competenze hanno contribuito a far meglio comprendere e valorizzare il restauro dei dipinti del Quaglio ed in generale la problematica afferente la conservazione ed il restauro della pittura murale. L'eccezionalità di questo ampio progetto sta senza dubbio nei nuovi procedimenti di lavoro e nell'organizzazione, sicuramente la più complessa messa finora in opera nel campo del restauro in Slovenia. Lo si evince anche sul piano del dialogo e della collaborazione tra specialisti di vari settori, senza dimenticare la parte pratica dell'intervento di restauro in cui, dopo approfondite indagini ed analisi, abbiamo impiegato materiali e nuove procedure di lavoro proprio in collaborazione con i restauratori stranieri. Oltre all'affermazione di queste nuove metodologie (ad es. una capillare ricerca relativa alla storia degli interventi di restauro eseguiti in passato ed alle conseguenze di queste operazioni; l'impiego di metodi chimici per la rimozione delle impurità mai usati prima in Slovenia; l'uso di un legante per il ritocco anch'esso applicato in Slovenia per la prima volta, ecc.) il progetto si caratterizza per una documentazione accurata ed acquisita con strumentazione moderna in ogni fase dell'intervento. Considerata la complessità della problematica, la lunga durata e le difficoltà intrinseche di questa impresa caratterizzata da approcci e tecniche innovative, possiamo affermare che con tale esperienza abbiamo acquisito avanzate competenze progettuali e metodologiche per poter continuare non solo con il rinnovo dei restanti dipinti realizzati dal Quaglio nella cattedrale di Lubiana ed in altre località del Paese, ma anche delle altre numerosissime pitture parietali esistenti in edifici civili e religiosi dell'area artistica slovena che necessitano di interventi di restauro.

Jernej Hudolin
capo del Centro di restauro dell'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia
dr. Josip Korošec
Centro di conservazione dell'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia

Sommario

INTRODUZIONE STORICO-ARTISTICA	13
Giulio Quaglio, pittore europeo, Giuseppe Bergamini	14
La cattedrale di Lubiana e la sua decorazione pittorica, Mateja Neža Sitar	24
PRESENTAZIONE DEL PROGETTO	37
Rado Zoubek	
INDAGINI, ANALISI ED IMPIEGO DEI RISULTATI NELL'INTERVENTO DI RESTAURO	49
Storia degli interventi operati sui dipinti, Mateja Neža Sitar	50
Indagini sugli strati pittorici, Polonca Ropret	99
Relazione sui primi interventi di pulitura e preconsolidamento, Marta Bensa	122
Relazione conclusiva sull'intervento di pulitura, Giovanna Nevyjel, Claudia Ragazzoni	127
Applicazione dei risultati delle analisi chimiche nell'intervento di ritocco, Rado Zoubek	132
IL PROGETTO DI RESTAURO CONSERVATIVO ED IL PROCESSO PITTORICO DEL QUAGLIO	139
Rado Zoubek	
SULLA NASCITA DI UNA MONUMENTALE OPERA FIGURATIVA. LA DECORAZIONE PITTORICA DELLA VOLTA DELLA NAVATA	243
Josip Korošec	
APPARATI	271
Abbreviazioni	272
Fonti e bibliografia	274
Referenze fotografiche ed apparato illustrativo	284
Autori	286
Indici	287

PET

PITT

CHIT

NDREA P

COMPAGNIA

ARTE PRI

modo più sbriga
tti i disegni d'Ar



ROMA M.DC.X

io: Giacomo Komarek Bo

ICENZA DE SV

Introduzione storico-artistica

Giulio Quaglio, pittore europeo

Giuseppe Bergamini

La cattedrale di Lubiana e la sua decorazione pittorica

Mateja Neža Sitar



Giulio Quaglio, pittore europeo

Giuseppe Bergamini

PAROLE CHIAVE:

Giulio Quaglio, Raffaele Quaglio, Domenico Quaglio, Carlo Innocenzo Carloni, Laino, Como, Udine, Lubiana, cattedrale di S. Nicola, palazzo, affresco, barocco

RIASSUNTO

Giulio Quaglio, nato nel 1668 a Laino Intelvi, è stato un artista attivo non soltanto in Lombardia e nel Ticino ma anche in diverse regioni della Mitteleuropa. Contribuì alla sua formazione la visione delle opere dei maggiori maestri allora presenti nel territorio comasco, da Giovanni Mauro della Rovere detto il Fiammenghino ai fratelli Giovanni Battista e Giovanni Paolo Recchi ma, soprattutto, secondo quanto riferisce Janez Gregor Dolničar (Ioannes Gregorius Thalnitscher), l'insegnamento di Marcantonio Franceschini nell'ambiente bolognese. L'incontro con il mondo veneto – con le opere di Veronese e Tintoretto in ispecie – lo indusse a schiarire la tavolozza e a ingentilire il robusto e plastico modellato. La sua attività pittorica ebbe inizio in Friuli, ad Udine particolarmente. Fu poi chiamato a dipingere la volta del duomo di Gorizia ed in seguito la cattedrale di Lubiana, dove lasciò il suo capolavoro, affrescando dal 1703 al 1706, con l'aiuto del giovane Carlo Innocenzo Carloni, il presbitero e – con scene potenti e figure forti e magniloquenti – il grandioso soffitto della navata. Si spostò poi in Austria, quindi a lungo operò in Lombardia per ritornare, nel 1721, insieme con il figlio Raffaele, pure pittore, a Lubiana, dove affrescò il soffitto della Biblioteca del Seminario e le cappelle laterali del duomo, modificando in parte il suo stile in senso rococò. Rimase in Slovenia fino al 1724 per poi rientrare definitivamente a Laino. Giulio Quaglio lavorò fin quasi alla morte, avvenuta nel 1751, ma i dipinti della piena maturità e della vecchiaia – mentre ripetono nel complesso la consueta iconografia – cedono in forza, movimento e monumentalità rispetto a quelli della giovinezza: nel tentativo di abbandonare il credo barocco per aderire alla moda rococò del primo Settecento, il pittore alleggerisce il peso delle figure, le priva di quella forza e di quella concitazione che per decenni avevano costituito la nota peculiare della sua pittura, e stempera i colori, privilegiando pastellosi celesti, gialli, rosa.

Giulio Quaglio è uno dei più interessanti pittori italiani operanti tra Sei e Settecento. Nativo di Laino Intelvi, piccolo paese montano situato tra il lago di Como e quello di Lugano, è stato – così come molti dei suoi conterranei,

nei, architetti, stuccatori e pittori che fossero – un artista itinerante, vagante, operoso non soltanto nella sua terra – Lombardia e Ticino – ma anche in diverse regioni della Mitteleuropa, dal Friuli alla Carniola, dal Trentino alla Stiria al Salisburghese. Ciò nonostante, presso gli studiosi è ancora oggi noto più per essere stato il primo maestro di Carlo Innocenzo Carloni che per le tante opere eseguite, soprattutto gli eccezionali cicli di affreschi condotti in chiese e palazzi.

Giulio nacque intorno al 1668 da Giovanni Maria Quaglio, pittore (e allievo del Tintoretto, secondo la tradizione) e da Lucia Traversa. Anche due fratelli del padre, Giulio e Domenico (che firmò un quasi sconosciuto ciclo di affreschi nella chiesa di S. Vittore a Castello di Laino, datato 1676) esercitavano il mestiere di pittore, per cui è facile pensare che l'ambiente familiare abbia costituito il primo luogo di formazione del nostro pittore, il quale peraltro dovette trarre insegnamento anche dalla visione delle opere dei maggiori maestri allora operanti nel territorio comasco, da Giovanni Mauro della Rovere detto il Fiammenghino ai fratelli Giovanni Battista e Giovanni Paolo Recchi. maturò tuttavia la sua formazione – secondo quanto riferisce Janez Gregor Dolničar, che con lui intrattene rapporti di amicizia – alla scuola di Marcantonio Franceschini, nell'ambiente bolognese dominato dalla pittura dei Carracci, del Guercino, del Reni, del Cignani, del Pasinelli, e rimase fedele a quella lezione per tutto l'arco della sua vicenda artistica, anche se l'incontro con il mondo veneto – con le opere di Veronese e Tintoretto in ispecie – lo indusse a schiarire la tavolozza e a ingentilire il robusto e plastico modellato. Quando poi le diverse situazioni ambientali e le richieste dei committenti lo costrinsero a rinnovare il linguaggio figurativo, rivelò sorprendenti capacità di adeguamento e duttilità di pensiero.

La sua attività pittorica ebbe inizio in Friuli, ad Udine particolarmente, dove il Quaglio era stato chiamato tra il 1691 ed il 1692 da due capomastri conterranei, Bartolomeo Rava e Giovanni Battista Novo, ai quali era stata affidata, nella città che rinnovava il suo volto urbano, la costruzione di alcuni palazzi, tra i quali il palazzo del Monte di Pietà e il palazzo della Porta. Nel 1694 sposò la figlia sedicenne



Fig. 1: Quaglio, decorazione del soffitto, 1692, Udine, palazzo Strassoldo.



Fig. 2: Giulio Quaglio, Crocifissione, 1694, Udine, Monte di Pietà, cappella di S. Maria.

del Novo, Margherita, da cui ebbe sette figli, tre dei quali – Raffaele (n. 1695), Giovanni Maria (n. 1709) e Domenico (n. 1714) – esercitarono a loro volta la professione di pittore, operando all'interno della bottega paterna.

A Udine e in Friuli lavorò dal 1692 al 1701, affrescando con soggetti sacri o mitologici chiese e palazzi ed eseguendo diverse pale d'altare. Alternava il soggiorno in Udine, dove risiedeva durante la bella stagione, con quello nella natia Laino dove trascorreva il periodo invernale, impossibilitato a lavorare a fresco quando le malte ghiacciavano. Nella sua abitazione dipingeva quindi i quadri che gli erano stati commissionati: un'abitudine che conservò anche negli anni di attività nel territorio goriziano ed in Carniola.

Negli affreschi di contenuto storico-mitologico dei palazzi della Porta e Strassoldo, suoi primi lavori entrambi datati e firmati 1692, già offre dimostrazione della poetica che informerà – senza sostanziali cambiamenti – tutta la sua pittura: forme robuste e magniloquenti, figure gigantesche fortemente chiaroscurate, horror vacui e scarso amore per il paesaggio, impianto scenico accentuato dalla decorazione dipinta a monocromo o eseguita in rilievo a stucco bianco da collaboratori (in primis da Lorenzo Retti e Giovanni Battista Bareglio, essi pure della Val d'Intelvi).

Spettacolare soprattutto la soluzione adottata nel palazzo Strassoldo (e poi replicata nei palazzi Daneluzzi e Antonini): l'enfasi barocca, sublimata da una violenza di forme e di sentimenti che mescola insieme esteriore teatralità emiliana e contenuta forza veneziana, rappresenta una clamorosa novità nella provincia friulana, usa ad un'arte tranquilla, dalle forme attardate e dimesse, e procura al Quaglio numerose e importanti commissioni di lavoro.

Tra queste, la dipintura della cappella del Monte di Pietà, uno splendido edificio costruito su progetto steso nel 1660 dal comasco Bartolomeo Rava e rivisto ed aggiustato nel 1663 dall'architetto veneziano Giuseppe Benoni: entro un minuto ed accattivante apparato decorativo a stucco il pittore dipinge nel soffitto quiete, serene e liriche storie della vita della Vergine nelle quali dispiega un canto gioioso che ha la sua nota più alta nella luminosità dei colori schiariti. Nelle pareti, sei episodi della Passione di Gesù Cristo, rappresentazione carica di drammatiche sequenze, di un pathos talora contenuto, talaltra estrinsecato con violenza di immagini. Non è senza significato il fatto che in questo ciclo pittorico appaia ben due volte la data di esecuzione e la firma del Quaglio.

Dell'opera del pittore lainese si servirono, nel Friuli veneto, anche i Francescani di Cividale, affidandogli la dipintura della sagrestia della loro chiesa nel 1693, il pievano di Venzone che nel 1696 gli commissionò due pale d'altare, una delle quali (*La Presentazione al tempio*) costituisce un vero capolavoro oltre che un prototipo per più tardi lavori, le monache del convento di Santa Chiara di Udine per la cui chiesa affrescò nel 1699 la grande volta, che un gruppo di stuccatori lombardi gli aveva riquadrato in vari campi, i parroci delle chiese di Colloredo di Monte Albano (ca. 1696) e di Valvasone (1701).

Il più vasto ciclo di affreschi, in Udine, è quello eseguito nel 1697 e 1698 per il palazzo del conte Antonio Antonini (ora sede dell'Amministrazione Provinciale): nel soffitto dello scalone la raffigurazione de *La Verità che mette in fuga le tenebre del Paganesimo*, nel soffitto della sala centrale, entro un fastoso apparato decorativo a stucco, la rappresentazione della *Caduta di Fetonte* e *l'allegoria dei mesi dell'anno*,



Fig. 3: Giulio Quaglio, *La Verità mette in fuga le tenebre del Paganesimo*, 1698, Udine, palazzo Antonini (della Provincia).

nelle pareti episodi tratti dalla mitologia greca e da leggendari fatti storici. Il dettato iconografico fu suggerito per la quasi totalità dal committente: ad esso il pittore farà riferimento nei più tardi affreschi del Meerscheinschlössl a Graz del 1708 e del palazzo Martinengo Palatini di Brescia del 1714–15.

La fama del Quaglio valicò i confini della Repubblica Veneta, alla quale la maggior parte del Friuli apparteneva, e giunse a Gorizia, allora soggetta alla Casa d'Austria: ed a Gorizia il pittore (che già nel 1700 aveva lavorato per il duomo di Gradisca d'Isonzo) venne chiamato nel 1702 per decorare la volta della navata, l'arco trionfale ed il soffitto del matroneo del duomo: lavori purtroppo completamente distrutti dai bombardamenti della prima guerra mondiale e pertanto giudicabili solo attraverso la documentazione fotografica eseguita nei primi anni del Novecento.

Si tratta di un'opera di decisiva importanza per la comprensione dell'attività successiva, in quanto il grande affresco del piatto soffitto mostra un cambiamento radicale di gusto nell'iter pittorico del Quaglio: alla consueta ripartizione dello spazio in piccoli campi da riempire con episodi pittorici di breve respiro e comunque conclusi in se stessi, dai colori e dai ritmi calibrati con l'ornamentazione a stucco, gradevole e piacevole per il suggestivo gioco di luci e di ombre, ma anche invadente e prepotente al punto di annullare nella visione d'insieme il dato pittorico, si sostituisce qui un'ampia scena unica chiamata a coprire l'intera superficie del soffitto, in un edificio che i lavori di rifacimento appena conclusi avevano sovraccaricato di orpelli. Il pittore si ispirò certamente al barocco romano di Pietro da Cortona o di Andrea Pozzo, agli spettacolari soffitti di palazzo Barberini o della chiesa di S. Ignazio: soprattutto



Fig. 4: Giulio Quaglio, *Pisistrato spodesta Comeas*, 1698, Udine, palazzo Antonini (della Provincia).

di quest'ultima, considerato che ebbe senz'altro modo di conoscere e di frequentare il trentino padre Pozzo.

Non ancora più che tanto interessato allo scenografico illusionismo architettonico di gusto emiliano (che avrebbe potuto ammirare anche nella chiesa del Carmine di Udine, il cui soffitto era da poco stato affrescato in maniera spettacolare per mano del quadraturista bolognese Pietro Antonio Torri), Giulio Quaglio sfruttò al meglio le sue doti inventive nella parte figurata e riempì lo spazio con un *Paradiso* affollato, oltre ogni limite, di Santi in spericolato, vorticoso turbinio, tra nubi e angioletti, intorno alle figure centrali della Trinità immerse in una luce abbagliante. Una soluzione spazio-luce favorita dalla visione centrifuga nella composizione, prediletta da tanta parte della pittura decorativa veneziana dell'inizio del Settecento.

L'impresa goriziana del Quaglio trovò un immediato favore nella vicina Carniola, anch'essa parte dell'impero austriaco. A Lubiana si stava ricostruendo la cattedrale su progetto di Andrea Pozzo, che si era ispirato al modello controriformista della chiesa del Gesù a Roma. Ma poiché il Pozzo non solo non era riuscito a seguire materialmente i lavori di costruzione, portati avanti da altri architetti, tra



Fig. 5: Giulio Quaglio, decorazione del soffitto (da una fotografia del 1915), 1702, Gorizia, duomo.

cui Gregor Maček, ma – oberato da impegni e chiamato nel 1702 a Vienna – aveva declinato l'invito ad affrescare presbiterio, cupola e navata della cattedrale, il decano Janez Anton Dolničar (Ioannes Antonius Thalnitscher) su indicazione del patrizio Giovanni Andrea de Coppini e del conte goriziano Francesco de Lanthieri, vicedomino della Carniola, si rivolse all'uopo a Giulio Quaglio che nel 1703 dette il via all'impresa.

È questa in assoluto l'opera di maggior impegno del pittore comasco, che vi attese per ben quattro anni (i lavori terminarono nel 1706) con l'aiuto di maestranze locali e dell'allievo sedicenne Carlo Innocenzo Carloni.

Il Quaglio era giunto a Lubiana nel periodo in cui la città stava vivendo un momento di felice operosità e di grandi fermenti culturali, anche in seguito alla nascita,

nel 1693, dell'*Academia operosorum* che impose una decisa svolta di gusto in direzione barocca, promuovendo tra l'altro l'abbattimento della vecchia chiesa maggiore, da sostituirsi con una nuova costruzione, e la ristrutturazione barocca dell'intera città di Lubiana. Folta era inoltre, accanto ai pittori locali, la presenza di artisti italiani, fiamminghi, austriaci.

In questa vivace temperie culturale il pittore entrò con la sua personale preparazione e concezione estetica: l'esperienza goriziana ed il sapere che in Slovenia era particolarmente apprezzato un decorativismo portato ad esasperazioni prospettiche, come stanno a dimostrare tra gli altri gli stupefacenti affreschi del vecchio palazzo comitale di Celje (dell'inizio del XVII secolo) e del castello di Brežice, lo orientarono nella scelta di quell'illusionismo prospettico di cui diventerà autentico capo-scuola in Slovenia, tanto da



Fig. 6: Giulio Quaglio, *Deposizione dalla Croce*, 1706, castello di Puštal presso Škofja Loka.



Fig. 7: Giulio Quaglio, *Gloria di S. Giuseppe*, 1706, Trieste, cattedrale di S. Giusto.

essere subito «copiato» dal seguace Franc Jelovšek (1700–1764), e da incidere in qualche misura anche sulla poetica di Valentin Metzinger.

Negli affreschi del presbiterio (da immaginarsi però con il colore originario, purtroppo pesantemente compromesso dai restauri, specie da quelli ottocenteschi) il pittore offre un esempio della sua arte irruenta, immaginifica e ricca di movimento e di sapienza impaginativa nelle quattro storie dei *Miracoli di S. Nicola* alle pareti, in una delle quali ritrae se stesso serio, elegantemente vestito, con in mano i pennelli, strumento del suo lavoro, notevolmente più maturo dell'età anagrafica (aveva allora soltanto 36 anni). Janez Gregor Dolničar, nella sua *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis* del 1701–1714, scrive con penna colorita che il pittore ritrasse se stesso, con l'aiuto di uno specchio, facendosi chiudere in chiesa in un giorno di festa, e scegliendo come luogo in cui collocare il suo ritratto l'episodio in cui *S. Nicola distribuisce il pane ai poveri*, in quanto anche lui aveva ricevuto un'abbondante porzione di pane grazie a S. Nicola (patrono della cattedrale!).

Il desiderio di inserire nella decorazione il proprio ritratto già indicava nel pittore l'orgoglio della propria opera e la coscienza di aver realizzato un capolavoro: che si sarebbe completato con il monumentale affresco dell'alta volta della navata (restituito a piena leggibilità dal minuzioso, attento, scientificamente corretto, lungo e costoso restauro testé compiuto ad opera del Centro di restauro dell'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia), che rimane il lavoro di maggior respiro della sua vasta produzione pittorica.

Al centro è raffigurata la *Gloria di S. Nicola*, nelle parti terminali scene di persecuzione, e poi angeli, apostoli, figure varie: più che attraverso quadrature architettoniche alla maniera romana di Andrea Pozzo, o a quella bolognese di tanti quadraturisti presenti in Emilia, nel Veneto, in Friuli, il Quaglio raggiunge effetti illusionistici attraverso la rigida intelaiatura geometrica che regola lo spazio e attraverso la sapiente disposizione delle singole figure. Il pittore riesce a saldare la parte più alta della navata, dove si aprono strette finestre a dar luce all'ambiente, con il concavo soffitto attraverso una serie di accorgimenti, di specchiature, di cornici che con successivi restringimenti conducono ad un rettangolo entro cui è inserito il riquadro a cornice curvilinea contenente la *Gloria di S. Nicola*. All'estremità del rettangolo si collocano due finte cupole che hanno per base la cornice del riquadro estremo, spezzata, questa, dalla presenza delle «ungchie» sopra la finestra. Una specie di gioco di spazi concatenati al quale non è facile sottrarsi anche perché le tante figure che affollano la composizione, incredibile e ricco campionario di ritratti, di atteggiamenti, di sentimenti, di posizioni, di vestimenti, raramente trovano definita collocazione, sembrando invece far parte ora dell'una ora dell'altra scena. E appoggiandosi alle cornici e agli elementi architettonici, e oltrepassandoli spesso, con-



Fig. 8: Giulio Quaglio, *Trionfo della Religione cristiana sul Paganesimo*, 1708, Graz, Meerscheinschlössl.

corrono a creare una situazione illusoria nella quale reale e irreale si confondono. Rispetto alle opere precedenti manca qui il punto focale della dinamica composizione, la figura e le situazioni dominanti, giacché tutti i personaggi sono pari per grandezza e importanza. Lo stesso S. Nicola, cui pure è dedicata la chiesa, appare molto decentrato, dipinto com'è all'estremità di una cornice nell'atto di indicare ai martiri la croce di Cristo, quasi in contrapposizione alla figura del carnefice che alza la spada per uccidere una giovane donna con un bimbo in braccio.

In questa tumultuosa composizione, varia per sensazioni e atteggiamenti, il Quaglio si realizza, mettendo a frutto quasi quindici anni di esperienza maturata nell'ambiente friulano. Partitura architettonica mutuata dal barocco romano, decorativismo di tipo emiliano, figure che risentono della formazione insieme emiliana e veneta (con qualche accenno di realismo lombardo) sono le componenti che abitualmente si intrecciano nella pittura lubianese del Quaglio. Una pittura di incredibile effetto, tanto da motivare – almeno in parte – l'entusiastico giudizio di Izidor Cankar per il quale «l'affresco del soffitto di Lubiana non è solo la sua opera più grande ma è anche quella più importante sul piano artistico, in quanto tutte le opere precedenti sembrano fatte in preparazione di questa e tutti i dipinti successivi sembrano solo delle emulazioni dei risultati raggiunti a Lubiana».

In effetti non sono stupefacenti le opere successive: se, sul piano qualitativo, sono eccellenti le *pale d'altare* del duomo dedicate a S. Disma e a S. Barbara, più contenuto nella forma appare l'affresco della cappella del castello di Puštal alla periferia di Škofja Loka (nel periodo in cui affrescava il duomo il pittore aveva ricevuto in Slovenia numerose commissioni di lavoro, soprattutto per dipinti



Fig. 9: Giulio Quaglio, *Gloria di S. Giuseppe*, 1717, Laino, oratorio di S. Giuseppe.

di cavalletto), meno validi sul piano inventivo gli affreschi della cappella di S. Giuseppe della basilica di S. Giusto a Trieste (1706) e decisamente modesto l'affresco che copre il soffitto del salone a pianterreno del Meerscheinschlössl di Graz, lavoro che il conte Leopoldo von Stubenberg aveva affidato proprio al Quaglio nonostante numerosi fossero i validi pittori dell'epoca attivi in Graz e dintorni, tra i quali Matthias Echter, Antonio Maderni, Franz Karl Remb o Joseph Grafenstein.

Il pittore comasco affresca nel 1708 il soffitto bombato con la vasta raffigurazione del *Trionfo della Religione cristiana sul Paganesimo*, in ciò ripetendo il soggetto già trattato una decina di anni prima in Palazzo Antonini a Udine. Il salone è quadrato (con ben nove metri di lato), ma il pittore sviluppa la composizione entro un cerchio creato da un architrave ad andamento curvilineo raccordato agli angoli da un colonnato con balaustra ed altri elementi architettonici semicoperti da drappi colorati; all'altezza delle quattro porte si aprono nel colonnato delle nicchie, affiancate da telamoni che sostengono una trabeazione sulla quale siedono figure maschili con anfore da cui sgorga l'acqua: nelle nicchie, figure allegoriche. Come nel soffitto dello scalone del palazzo Antonini di Udine, le figure precipiti – che serviranno poi da modello a Giambattista Tiepolo per la *Cacciata degli angeli ribelli* nel palazzo patriarcale di Udine – si presentano talora in maniera goffa e risultano poco credibili nella loro innaturale positura, per cui il pregio maggiore dell'affresco consiste nella piacevolezza dei colori tenuti su toni caldi, nella contenuta allegoria dei personaggi raffigurati, nella esasperata forza centrifuga che spinge gli stessi ai margini della composizione: così come farà, forse proprio sull'esempio del Quaglio, il pittore Matthias von Görz negli affreschi di Palazzo Attems e dell'abbazia di Vorau.



Fig. 10: Giulio Quaglio, bozzetto per la volta della Biblioteca del Seminario di Lubiana, ca. 1720, Laino, Casa Quaglio.



Fig. 11: Giulio Quaglio, decorazione della volta della Biblioteca, 1721, Lubiana, Seminario.

Non è certo che l'opera del Quaglio abbia avuto un qualche peso nel mondo artistico della Stiria; certo è invece che dovette essere gradita ai committenti, tant'è vero che nel successivo 1709 il Quaglio fu invitato a prestare la propria opera anche nella residenza estiva del vescovo di Salisburgo, il castello di Klessheim, progettato dall'architetto Fischer von Erlach e nel quale già lavoravano numerosi stuccatori lombardi, tra i quali i suoi conterranei Paolo de Allio e Diego Francesco Carlone.

Della vasta impresa di Klessheim esiste una ricca documentazione, dalla quale si evince che il Quaglio dipinse un *Abramo e gli angeli* oggi perduto e, nella *Retirade*, cioè nella stanza da letto dell'ala esterna a nord ovest del castello, un vivace *Sacrificio di Noè* nel soffitto, il 5 settembre 1709. Quest'ultima è una delle sue realizzazioni più calibrate, soprattutto nel rapporto figure – paesaggio – spazio, con la possente ed enfatica raffigurazione del Patriarca posto a dominare l'intero spazio.

La figura di Noè anticipa il *S. Paolo in gloria* della chiesa di S. Paolo d'Argon; per il resto il soggetto è nuovissimo e non più ripetuto, e originale è la soluzione di dividere in due lo spazio scenico con il colorato arcobaleno simbolo dell'avvenuta pacificazione tra Dio e gli uomini. La stesura dei colori, i chiaroscuri, l'intensità di espressioni, la ricchezza di panneggio appartengono al miglior Quaglio. Il quale, a differenza dell'allievo Carlo Innocenzo Carloni, che nei paesi di lingua tedesca operò a lungo e con eccellenti risultati, concluse con gli affreschi di Salisburgo la sua attività in Austria: alla fine dello stesso 1709 lo troviamo infatti impegnato nella decorazione del soffitto della cappella del Pio Luogo della Misericordia di Bergamo ed in quella del presbiterio, del soffitto della navata e di cinque cappelle della chiesa di S. Paolo d'Argon (Bergamo), portata a termine nel 1714.

È interessante notare come, nella decorazione della vasta superficie della navata, intesa non come spazio da abbracciare con unico sguardo, come a Gorizia e Lubiana, ma tripartita da nervature e frammentata in spicchi e campi di varia forma geometrica che accolgono ora scene complesse affollate di personaggi, ora isolate figure di santi, in un contesto teologico dettato dai Benedettini, il pittore mostra una poetica diversa rispetto a Lubiana. Schiarisce infatti i colori, costruisce figure meno robuste e magniloquenti, dipingendo scene ricche sì di movimento, ma con minore concitazione e pathos, mostrando notevole cura per i parti-

colari sia nei primi che nei secondi piani di lettura, e grande attenzione alla qualità della pittura, anche se la notevole altezza del soffitto e la conseguente impossibilità per lo spettatore di cogliere dal basso ogni dettaglio avrebbe potuto suggerirgli una dipintura veloce e per masse di colore.

È l'inizio di un cambiamento concettuale e stilistico che si fa evidente negli affreschi lombardi degli anni successivi, non tanto nella suggestiva e grandiosa decorazione del presbiterio della chiesa parrocchiale dei Ss. Quirico e Giulitta di Lezzeno, sulla sponda orientale del lago di Como (1712), quanto negli episodi mitologici e storici del salone di Apollo del palazzo Martinengo Palatini di Brescia (1714) che pur si rifanno nello spirito ai dipinti del salone del palazzo Antonini di Udine, negli affreschi della volta dell'Oratorio di S. Giuseppe nella natia Laino (1717), ed in quelli coevi della navata della chiesa di S. Maria di Oleno a Sforzatica (Bergamo).

L'evidente cambiamento di stile, meglio si manifesta nelle opere lubianesi degli anni 1721–1723, la gradevole decorazione del soffitto della Biblioteca del Seminario, tenuta su toni leggeri e già permeata di un gusto rococò e gli affreschi delle cappelle laterali del duomo, la cui modestia di invenzione e di esecuzione è accentuata dal cattivo stato di conservazione, in parte dovuto a lontani restauri. Al nuovo corso non sono certamente estranei né la presenza del figlio Raffaele, pittore ormai esperto (era nato nel 1695), che il Quaglio aveva portato con sé, né il fatto di essere rimasto vedovo. Proprio nel periodo in cui opera a Lubiana, il pittore sposerà in seconde nozze Giovanna Forabosco, dalla quale – per quanto si sa – non ebbe figli.

Entusiastico fu il giudizio espresso dal Capitolo di Lubiana e da tutta la popolazione nei riguardi dell'opera del pittore comasco, tanto che in segno di gratitudine per l'egregio lavoro svolto, al di là del compenso pattuito, gli venne regalato un bacile in argento dorato con sottocoppa perché lo conservasse sempre nella sua casa in ricordo di Lubiana: dono che il Quaglio considerò prezioso tanto da custodirlo gelosamente e da ricordarlo nel testamento del 1733 con il quale lo lasciò in eredità al figlio Domenico pittore, con l'obbligo di lasciarlo a sua volta in eredità alla sua discendenza mascolina.

Prima di rientrare definitivamente a Laino, Giulio e Raffaele si fermano a Comeno (Komen), sul Carso, per decorare nel 1724 la volta a botte del piccolo santuario di



Fig. 12: Giulio Quaglio, affreschi della volta del presbiterio (particolare), 1724, Comeno (Komen), santuario di S. Maria di Obršljan.



Fig. 13: Giulio Quaglio, *La strage degli innocenti*, 1726, Stazzona, chiesa parrocchiale.

Obršljan: lavoro corretto ma privo di forza nel modellare delle figure e negli impasti cromatici tenuti su tonalità schiarite.

Giulio Quaglio lavorò fin quasi alla morte, avvenuta nel 1751 (l'ultimo lavoro, orgogliosamente firmato, una pala d'altare con il *Martirio di S. Andrea* nella chiesa di Villa d'Adda presso Bergamo, porta la data del 1749), ma come è stato sottolineato dalla critica, i dipinti della piena maturità e della vecchiezza – mentre ripetono nel complesso la consueta iconografia – cedono in forza, movimento e monumentalità rispetto a quelli della giovinezza, e nel vano tentativo di abbandonare il credo barocco per aderire alla moda rococò del primo Settecento, il pittore alleggerisce il peso delle figure e stempera i colori, privilegiando pastellosi celesti, gialli, rosa.

Gran mestierante anche quando più non lo sorregge l'inventiva o la forza fisica, il pittore lascia cicli d'affreschi di buona fattura e di forte impatto emotivo nella chiesa parrocchiale di Stazzona (1726), nell'Oratorio della Madonna del Restello a Castiglione Intelvi (1726), nelle parrocchiali di Esine (1727), Alzano Maggiore (1727), nell'Oratorio di S. Maria di Loreto a Lugano (1729), oltre a numerose altre pitture di minor mole, a fresco o ad olio, in chiese e palazzi del territorio lombardo. In essi è peraltro ipotizzabile un consistente intervento dei figli Giovanni Maria e Domenico (Raffaele doveva essere morto poco dopo il 1724).

Gli ultimi suoi lavori di un certo respiro si conservano nella parrocchiale e nella chiesa di S. Maria del Rezzo di Porlezza, località sul lago di Lugano in cui lavorò dal 1737 al 1748, quand'era prevosto il figlio Michelangelo. Mentre negli affreschi delle cappelle del Crocifisso e di S. Maurizio della parrocchiale ripete con qualche stanchezza formule e modelli già adoperati in precedenza, traducendo la magniloquenza di un tempo in vuota cifra, in quelli che coprono le pareti del piccolo presbiterio e la volta della cupola della

chiesa di S. Maria del Rezzo si assiste ad un cambiamento di poetica tanto radicale da far pensare che al pittore spetti soprattutto l'invenzione del lavoro, affidato ai figli per quanto riguarda l'esecuzione. Ciò si nota soprattutto nei due episodi raffiguranti la *Nascita della Vergine* e la *Presentazione di Gesù al tempio*, privi di quella forza e di quella concitazione che per decenni avevano costituito la nota peculiare della sua pittura.

Sembra che il prolifico pittore negli ultimi quindici – vent'anni di vita non abbia più nulla da dire con la sua arte, non più in linea con i valori umani e religiosi espressi dalla società del tempo. Forse per questo dopo la morte avvenuta nella propria casa di Laino nel 1751 sulla sua figura e sulla sua arte scese il silenzio. Un silenzio immeritato per un pittore che non deve essere considerato – come pure è stato fatto – un «minore», essendo dotato di una indubbia personalità e di una interessante e valida capacità espressiva, che ha saputo mantenersi negli anni fedele all'iniziale credo artistico anche nel momento in cui le mode cambiavano e che ha abbellito con il suo pennello chiese e palazzi di diversi paesi d'Europa.

La cattedrale di Lubiana e la sua decorazione pittorica*

Mateja Neža Sitar

PAROLE CHIAVE:

chiesa cattedrale di San Nicola, patrono San Nicolò / San Nicola, Ioannes Antonius Thalnitscher / Janez Anton Dolničar, Ioannes Gregorius Thalnitscher / Janez Gregor Dolničar, barocco, Giulio Quaglio, pittura illusionistica

RIASSUNTO

Il periodo contrassegnato dall'attività dell'Accademia Operosorum a Lubiana rappresenta una decisiva svolta simbolica verso un più consistente, marcato e frequente richiamo all'arte italiana rispetto a quanto avvenuto sino ad allora in territorio sloveno, tanto nei diversi ambiti culturali ed artistici che in altri campi. La nuova cattedrale fu edificata tra il 1701 ed il 1707, nel segno di un ambizioso riferimento a Roma, su progetto del gesuita romano Andrea Pozzo, architetto, pittore e teorico dell'arte (1642–1709). L'edificio, con la grande aula barocca a navata unica e volta a botte, le cappelle laterali sormontate da una galleria, il transetto e la cupola – dapprima fittizia – nella crociera ed ancora con le pitture illusionistiche del Quaglio, riflette la fisionomia del suo importante modello, ossia la chiesa gesuita romana del Santissimo Nome di Gesù (Il Gesù). Sfumato a causa dei suoi molti impegni l'intervento di Andrea Pozzo, del quale aveva ardentemente sperato di assicurarsi la collaborazione, il decano e principale promotore dell'opera, Janez Anton Dolničar, decise di affidare la decorazione pittorica della nuova cattedrale a Giulio Quaglio (1668–1751), artista che aveva acquistato fama lavorando per le chiese ed i palazzi friulani e, proprio in quel periodo, anche con gli affreschi nel duomo, oggi cattedrale di Gorizia (1702). Il corredo pittorico della cattedrale lubianese – una delle più vaste opere a fresco in territorio sloveno e nel contempo la sua più importante commissione – fu iniziato nel 1703 (e concluso nel 1706) dal trentacinquenne artista barocco lombardo assieme al suo aiuto e primo vero allievo, l'allora sedicenne Carlo Innocenzo Carloni (1686–1775) e, molto probabilmente, con altri collaboratori. Tutte le scene sono tematicamente collegate tra loro e dedicate alla storia della fondazione della diocesi di Lubiana ed al suo patrono San Nicola. Sulla volta della navata è rappresentato l'episodio in cui il santo, durante la persecuzione dei cristiani a Myra

sotto il regno di Diocleziano e Massimiano, incita i credenti al martirio con un gesto che rimanda alla scena del Trionfo della Croce, mentre sulla parete occidentale troviamo tre scene tratte dalle leggende di Nicola.

La fonte primaria per risalire alla più antica storia costruttiva ed alle vicende legate alla nascita stessa della nuova cattedrale barocca e dei suoi affreschi è la *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis* (1701),¹ di cui è autore l'insigne erudito, cofondatore dell'*Academia Operosorum*² e cronista, Janez Gregor Dolničar (1655–1719).³ Oggi disponiamo di due opere fondamentali che illustrano in maniera esaustiva la storia di questa chiesa. La prima è quella di Janez Veider⁴ che nel 1947, basandosi principalmente sulla *Historia* del Dolničar e sulle fonti d'archivio, nella sua dissertazione per

¹ DOLNIČAR 2003; il volume originale: Ioannes Gregorius Thalnitscher, *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis, Labaci 1701–1714*, (1882 – stampa), Semeniška knjižnica, ms. 5 (trascrizione manoscritta in: NSAL, ŠAL/Zg. zap., fasc. 2). Nel redigere la sua *Historia* il Dolničar si è richiamato all'opera di Filippo Bonanni, *Templi Vaticani historia*, Roma 1696; per ulteriori notizie sull'argomento e sulle traduzioni più antiche della *Historia* (in particolare quella con note critiche del Lukman): LAVRIČ 2003 a, pp. 41–43.

² L'Accademia Operosorum fu fondata a Lubiana nel 1693 su modello delle accademie italiane (ulteriori informazioni in: *Academia Operosorum* 1994). Vedi: PRELOVŠEK 1984, pp. 177–188. La novità fondamentale nell'attività di quest'associazione elitaria di intellettuali formati nelle università italiane sta nel programma ben pianificato e strutturato che si erano dati e che avevano anche realizzato (già nella *Historia* del Dolničar si possono ravvisare dei contenuti che hanno i connotati di un trattato, che abbozza una teoria artistica e giudizi estetici; un passo più concreto in questo senso fu compiuto da suo figlio, Aleš Žiga Dolničar (LAVRIČ 1996 c, pp. 35–78). Un tratto tipico dell'epoca è costituito dalla fondazione di diverse accademie scientifiche ed artistiche (LAVRIČ 2001, pp. 67–82) e dal fatto che, ancora più di frequente che in passato, le nuove opere erano commissionate a noti artisti italiani. Tra gli Operosi più meritevoli sono da annoverare i componenti la famiglia Dolničar ed il presidente dell'associazione, il preposito della cattedrale Janez Krstnik Prešeren. Per l'elenco dei soci, l'importanza della loro attività e la bibliografia più antica su questo argomento vedi: LAVRIČ 2003 a, p. 31; cfr. LAVRIČ 2005, pp. 139–157. Per una valutazione del clima artistico a Lubiana, a quel tempo importante centro barocco mitteleuropeo, tra gli altri: PRELOVŠEK 1997, pp. 51–60.

³ Ulteriori notizie su Janez Gregor Dolničar: LAVRIČ 2005, pp. 139–157.

⁴ VEIDER 1947.

* Questo contributo è una versione modificata dell'introduzione storico-artistica per la tesi di dottorato «Problematice di conservazione e tutela nell'opera di restauro degli affreschi del Quaglio sulla volta della cattedrale di Lubiana», Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Lubiana (in preparazione). In questa sede desidero ringraziare la dr. Ana Lavrič per la revisione del testo e per i suoi preziosi suggerimenti.



Fig. 1a: Incisione sulla copertina dello statuto dell'Accademia Operosorum, 1701.

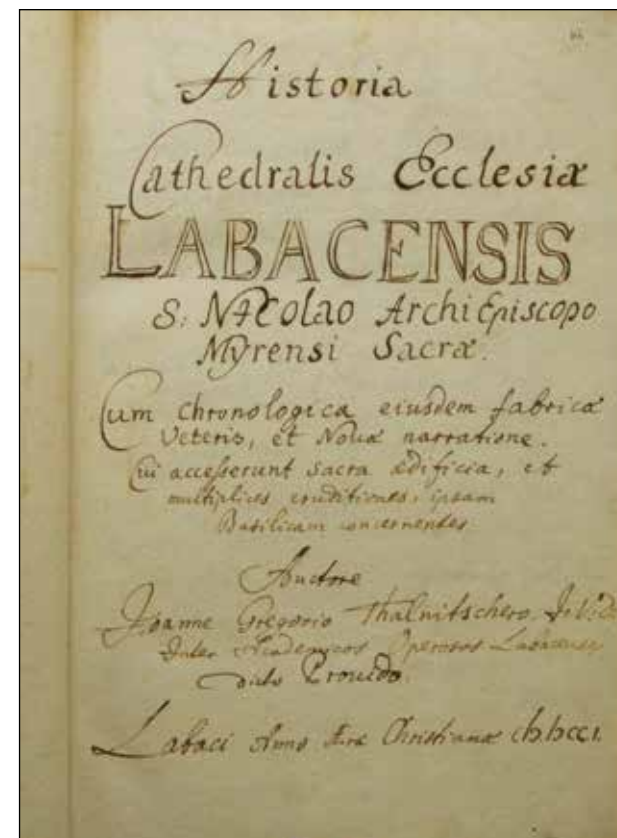


Fig. 1b: Prima pagina della cronaca *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis* di Janez Gregor Dolničar, 1701, Biblioteca del Seminario di Lubiana.

il dottorato di ricerca ha trattato dello sviluppo architettonico e dell'arredo della vecchia cattedrale; nel 2003, invece, Ana Lavrič ha curato la traduzione e l'edizione critica del testo del Dolničar (*Zgodovina ljubljanske stolne cerkve*), che offre una panoramica piuttosto dettagliata e ben documentata sulla nascita di quest'opera d'arte barocca nel suo complesso e costituisce il testo di riferimento per la ricostruzione, per noi particolarmente importante, della genesi degli affreschi.

Secondo un'antica tradizione, che attribuisce radici molto remote alla prima antenata della cattedrale di San Nicola, questa sarebbe stata costruita già nel VII o nell'VIII secolo⁵ da pescatori, barcaioli e battellieri operanti sul fiume Ljubljanica, ma si tratta di un'affermazione inesatta. San Nicola⁶ (Nicolò), vescovo di Myra nell'Asia Minore (morto intorno al 350) è, infatti, il più importante intercessore e patrono dei pescatori e dei marinai: un santo sempre molto amato, specie nell'XI secolo, quando le sue reliquie furono

⁵ Riportato dal Gruden secondo la *Historia* del Dolničar (p. 10). Egli fa riferimento ad una datazione ancora più antica, nel VI sec., ma avverte che la venerazione di San Nicola in Occidente, sebbene fosse iniziata molto presto, ebbe grande diffusione appena dopo la traslazione del corpo del santo da Myra, nell'Asia Minore, in Italia (a Bari): GRUDEN 1915, p. 2; cfr. LAVRIČ 2003 a, p. 53.

⁶ DOLENC 1973, pp. 458–463.



Fig. 2: La chiesa lubianese di S. Nicola nei secoli: la chiesa primitiva, quella gotica e la cattedrale barocca con il decano che la fece costruire (*Ilustrirani Slovenec*, 1928).



Figg. 3a – 3g: Ritratti dei personaggi cui maggiormente si deve l'erezione e la decorazione della cattedrale barocca: 3a: il cronista Gregor Dolničar; tre ritratti presunti: 3b: del decano Anton Dolničar; 3c: del preposito Janez Krstnik Prešeren e

traslate a Bari ed il suo culto si estese anche all'Occidente. Per questo motivo è più probabile che barcaioi e pescatori abbiano eretto la chiesa dopo il 1087.⁷ L'originaria chiesa di San Nicola ad una sola navata, fu ampliata e trasformata in basilica a tre navate – separate da pilastri con tre absidi semicircolari⁸ – nel XII o al più tardi a metà del XIII secolo, assumendo in quel periodo anche alcune funzioni parrocchiali. Negli anni successivi agli incendi (1361 e 1382),⁹ prese forma la sua nuova fisionomia gotica con la costruzione del lungo coro¹⁰ in luogo dell'abside romanica centrale e di quella laterale settentrionale. Accanto all'ingresso sorse pure il campanile. Nel 1461, in occasione della fondazione della diocesi, fu portata a termine anche la voltatura in forme tardo gotiche delle navate.¹¹

Già nel 1670 il vescovo Rabatta aveva inteso barocchizzare la vecchia chiesa, ma la possente costruzione gotica rimase in piedi sino al 1701, quando fu demolita per far posto

⁷ LAVRIČ 2003 a, p. 53 con altri riferimenti bibliografici.

⁸ Senza transetto, senza campanile e con il soffitto ligneo piano, apparteneva al gruppo delle chiese a tre navate più semplici, tipiche per l'area centro-europea di quel periodo: cfr. VEIDER 1947, pp. 14 e 15, ZADNIKAR 1982, pp. 147–1951, LAVRIČ 2003 a, p. 53.

⁹ Per gli anni 1361 e 1382 cfr. VALVASOR 1689, *Die Ehre*, p. 688, *Epitome* 1714, pp. 42–45; cfr. VEIDER 1947, p. 18 e n.15. Per gli anni 1361 e 1386 cfr. Viktor Steska, *Ljubljanska stolnica, NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj*, fasc. 22, prosti spisi – razno; *Zgodnja Danica* 1854, p. 47, dove si ricorda anche che fu devastata dai Turchi nel 1469.

¹⁰ Con la costruzione del presbiterio gotico si affermano le innovative soluzioni stilistiche parleriane: KOMELJ 1973, pp. 146, 150, 152, 154; CEVC E. 1984, p. 98, cfr. LAVRIČ 2003 a, p. 54, n. 260; PESKAR 2005, pp. 215–217 (catalogo n. 16), vedi anche pp. 70–72, 177–178.

¹¹ Altre notizie sulla storia e sugli arredi dell'antica cattedrale nella dissertazione di dottorato del Veider. Qui si riporta una sua concisa annotazione: «Cosi come nella sua prima forma romanica, come nella seconda, borghese, o nella terza fridericiana ed infine nella sua quarta forma hreniana, la nostra cattedrale si rivela un monumento significativo, sia per l'epoca sia per l'area culturale-geografica cui apparteneva la Slovenia del tempo»: VEIDER 1947, p. 88.

al nuovo gusto artistico.¹² Il fabbricato fu sostituito da un edificio con doppio campanile, un'aula barocca con un'unica navata a volta e cappelle laterali sormontate da gallerie: un'opera che con il suo transetto, la cupola sopra la crociera e l'illusionistico¹³ affresco del Quaglio¹⁴ costituiva «.../ la prima convincente citazione della chiesa gesuita romana del Gesù l.../»¹⁵ e che divenne uno dei più importanti monumenti dell'arte barocca d'inizio Settecento in Slovenia. Da principio la cupola era soltanto fittizia, decorata da una pittura illusionistica del Quaglio, e fu appena nel 1841¹⁶ che il costruttore Matej Medved realizzò la cupola vera, alta 24 m, con tamburo e lanterna. Le opere in legno si devono a Jurij Pajk, mentre gli affreschi del 1844 a Matevž Langus.¹⁷

Nel 1700 il fratello minore di Janez Gregor Dolničar, il decano della cattedrale e vicario generale Janez Anton Dolničar (1662–1714), decise, insieme al capitolo ed al vescovo, di dar principio alla costruzione di una nuova cattedrale. Idee

¹² LAVRIČ 2003 a, p. 54.

¹³ CEVC A. 1990, pp. 114–116.

¹⁴ La decorazione della cattedrale di San Nicola è uno dei cicli di affreschi illusionistici più vasti e costituisce «.../ una delle opere più importanti e mature del Quaglio»: LAVRIČ 2003 a, p. 59; cfr. CANKAR 1920, p. 189; BERGAMINI 1994, pp. 40, 43; CEVC A. 1996, pp. 25–26; LIPOGLAVŠEK 1996, p. 70; MUROVEC 2006, pp. 109–110.

¹⁵ LAVRIČ 2003 a, p. 55. Šumi ha richiamato l'attenzione sulla differenza rispetto al modello citato – ossia la terminazione rettilinea del presbiterio nella cattedrale, mentre la Lavrič aggiunge che si era trattato di un'idea di Florentino (il cappuccino Florentianus Ponnensis cui si deve il primo progetto per la nuova chiesa; cfr. ŠUMI 1961, p. 14) e sottolinea che proprio le pitture illusionistiche collocano la cattedrale al livello delle migliori opere d'arte coeve: LAVRIČ 2003 a, p. 55, n. 283; cfr. ŠUMI 1961, p. 17; ŠUMI 1969, XVIII. Per l'analisi stilistica dell'impianto architettonico della cattedrale di Lubiana vedi anche: PRELOVŠEK 1984, p. 179; ŠUMI 2007, pp. 11–13, 44–47, 231.

¹⁶ Sulla costruzione della cupola: STESKA 1939, pp. 158–164 e LAVRIČ 1996, Ljubljana 1997, pp. 32–52.

¹⁷ LAVRIČ a 1996, p. 27 con citazione di fonti e bibliografia più antiche.



3d: del vescovo Ferdinand Kuenburg; 3e: il vescovo emerito di Perugia Žiga Kristof Herberstein; 3f: l'architetto, pittore e teorico Andrea Pozzo e 3g: il pittore Giulio Quaglio.

e spunti per il nuovo aspetto della chiesa giunsero anche da alcuni soci dell'*Accademia Operosorum*, élite intellettuale del tempo. Al decano servì un notevole periodo di tempo per la scelta dell'architetto giusto e del progetto più idoneo.¹⁸ In questa fase egli collaborò con Carlo Martinuzzi,¹⁹ con il frate cappuccino Florentiano, con il maestro goriziano Pietro Gianni,²⁰ con Francesco Ferrata,²¹ Francesco Bombasi,²² Mihael Zamerl²³ e con il Pozzo. Grande desiderio del decano era quello di assicurarsi, sia per la costruzione sia per la decorazione pittorica della chiesa, il più importante architetto del tempo, il pittore e teorico gesuita romano Andrea Pozzo (1642–1709).²⁴ Ma questi, impegnato com'era in un'opera per i gesuiti di Vienna, non poté accettare la commissione.²⁵ La corrispondenza del decano con l'artista ci rivela che egli aveva addirittura proposto al Pozzo di dipingere, secondo le misure che gli avrebbe inviato, la «cupola finta»²⁶ diret-

tamente a Vienna: in seguito la tela, in più pezzi, sarebbe stata trasportata a Lubiana.²⁷ Alla fine la nuova cattedrale, nel segno dell'ambiziosa citazione romana, sorse tra il 1701 e il 1707 (consacrata l'8 maggio 1707) secondo il progetto di massima del Pozzo²⁸ sul modello della chiesa gesuitica del Gesù di Roma, opera del Vignola.²⁹ Fu eretta, tra il 1701 e il 1707, dai costruttori Francesco Ferrata (nel 1702 sostituito dal veneziano Francesco Bombasi) e Mihael Zamerl,³⁰ con la

²⁷ LAVRIČ 1996 b, p. 80. Nel 1703 fu necessario prendere una decisione in merito alla realizzazione della cupola, per la quale il Pozzo aveva approntato due progetti (una cupola più piccola per 10.000 e una più grande per 20.000 fiorini). Le difficoltà finanziarie fecero ripiegare su una cupola provvisoria fittizia. L'apertura della cupola fu ricoperta con enormi travature intonacate e questo soffitto ligneo fu poi decorato dal Quaglio con un affresco illusionistico nello spazio di sei settimane. DOLNIČAR 2003, pp. 296–297. La Murovec constata che la decorazione della finta cupola nella crociera costituisce il primo esempio di un tale lavoro nella carriera del pittore: MUROVEC 2000, p. 26.

²⁸ «.../ per merito del Kuenburg l'ultima parola fu del famoso architetto, pittore e teorico Andrea Pozzo. Al nuovo aspetto della cattedrale diedero il proprio contributo anche i costruttori.../»: LAVRIČ 2003 a, p. 55. Il Pozzo non modificò sostanzialmente il progetto del frate Florentiano, intervenendo soltanto per armonizzare le proporzioni, suddividere più precisamente gli interni e aggiungere una novità fondamentale – l'impianto basilicale. Il progetto originale, ossia quello del Pozzo, non si è conservato (probabilmente lo usavano le maestranze nel cantiere) e neppure quello di Florentiano: LAVRIČ 2003 b, p. 451. Nell'*Historia* del Dolničar sono pubblicati alcuni degli altri progetti conservati.

²⁹ Giacomo Barozzi detto il Vignola tra il 1569 e il 1573 e Giacomo della Porta tra il 1575 e il 1584 (la facciata): PEVSNER 1966, pp. 208–211; LAVRIČ 2003 a, p. 55.

³⁰ Il decano «.../ su idea del citato de Putti e in base al progetto da questi inviato, fece proseguire l'opera con l'aiuto di Francesco Bombasi, un costruttore molto abile», annota il Dolničar nel 1702: DOLNIČAR 2003, p. 288. Dopo l'abbandono del Ferrata (una curiosità: nell'inventario dell'eredità del Ferrata del 1704 compare anche la *Perspectiva pictorum et architectorum* del Pozzo, cfr. la n. 45 di Ana Lavrič in: DOLNIČAR 2003, p. 226), fu il Bombasi, un veneziano trapiantato a Lubiana, a sovrintendere ai lavori di costruzione e ad operare un'articolazione del manto esterno della chiesa secondo un proprio disegno: LAVRIČ 2003 a, p. 55.

¹⁸ Per maggiori particolari sulla scelta del progetto e dell'architetto: DOLNIČAR 2003, pp. 226–229; LAVRIČ 2003 a, p. 55.

¹⁹ STESKA 1933 b, p. 64. PRELOVŠEK 1993, p. 11. SAPAČ 2007, pp. 250–252 con altri riferimenti bibliografici.

²⁰ SERAŽIN 2000, pp. 392–393.

²¹ STESKA 1926, p. 177; SAPAČ 2007, p. 236 con altri riferimenti bibliografici.

²² STESKA 1925, p. 52.

²³ STELE 1960, p. 196.

²⁴ STELE 1949, p. 469; KERBER 1971; ŠRELOVŠEK 1995, pp. 209–210; SAPAČ 2007, p. 258 con altri riferimenti bibliografici.

²⁵ LAVRIČ 2003 a, p. 59. Il Pozzo considerava più interessanti le commesse che gli giungevano da Vienna piuttosto che quelle lubianesi: MUROVEC 2000, p. 26.

²⁶ La Murovec scrive che già nel 1702 il decano pensava di far coprire la crociera con una cupola finta e proprio per tale motivo il Pozzo gli sembrò il più adatto per tale lavoro (DOLNIČAR 2003, p. 223; *Historia*, p. 5). La cupola finta, infatti, rappresentava la soluzione pratica del Pozzo a questo problema, poiché costituiva «l'alternativa dipinta all'architettura reale» che non si poteva costruire: nel caso della cattedrale di Lubiana per mancanza di mezzi e nel caso di Sant'Ignazio (1691–1694) a causa delle proteste dei domenicani di Santa Maria sopra Minerva, che temevano di non avere abbastanza luce nella propria biblioteca, come afferma la Murovec, citando Karner (KARNER 1995, p. 54): MUROVEC 2003 p. 105; MUROVEC 2006, p. 104.

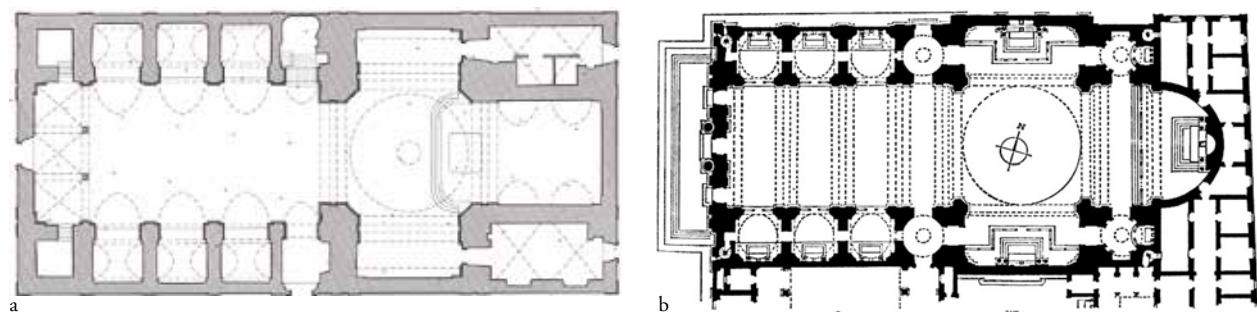


Fig. 4a e 4b: Pianta della cattedrale di San Nicola di Lubiana (4a) e del suo modello romano, la chiesa gesuita Il Gesù del Vignola (4b).

collaborazione di due mastri locali – Pavel Jugovic³¹ e, alla sua morte avvenuta nel 1704, Gregor Maček.³²

Dopo che il Pozzo ebbe rifiutato di dipingere la nuova cattedrale, il decano decise infine di affidare questa commessa al Quaglio, che aveva acquistato fama con la decorazione di chiese e palazzi in Friuli e, proprio in quel periodo, con le pitture per il duomo, oggi cattedrale di Gorizia (1702).³³

Una delle prime menzioni del pittore Giulio Quaglio risale al 1796 quando ne scrive Luigi Lanzi nella *Storia pittorica della Italia*: «Ma in lavori a fresco è prevalso in questi ultimi tempi a ogni nazionale un comasco, per nome Giulio Quaglia. /.../ Giovane venne nel Friuli sul cadere, come sembra, del passato secolo, e quivi ha fatte pitture per lo più a fresco in così gran numero che non è agevole a farne elenco /.../ si scorge una fecondità d'idee, un possesso di pennello, un talento per grandi composizioni, che sembra aver potuto figurare nella sua età, non che in Como, in Milano ancora.»³⁴ Nel 1819 Fabio di

Maniago³⁵ ne caratterizzò stilisticamente l'opera in maniera più definita, ma concluse che con la sua pittura il Quaglio non aveva lasciato molte tracce e neppure influenze di più vasto respiro. Dopo un lungo periodo di silenzio fu Viktor Steska³⁶ che riprese gli studi sull'artista e, in modo ancora più dettagliato, Izidor Cankar³⁷ nella propria dissertazione di dottorato del 1920. Negli anni Cinquanta del secolo scorso Remigio Marini³⁸ ha approfondito l'indagine sullo sviluppo stilistico del pittore per singole fasi creative ed infine nel 1994 Giuseppe Bergamini ne ha esaminato l'opera in una pubblicazione monografica.³⁹

Il pittore barocco lombardo Giulio Quaglio (1668–1751)⁴⁰ nacque a Laino in Val d'Intelvi, presso il lago di Como. A cavallo tra Sei e Settecento Laino era un piccolo centro artistico conosciuto per le molte famiglie di pittori, scultori, stuccatori e decoratori che nei mesi estivi abbandonavano la località per recarsi a lavorare all'estero. Una di queste famiglie era anche quella dei Quaglio. Nei mesi caldi dell'anno eseguivano commissioni artistiche in giro per l'Europa, ritornando a casa d'autunno per dedicarsi alla pittura ad olio, caratteristica comune di tutti i pittori dell'Italia settentrionale. Questo stile di vita era condizionato dalla necessità di provvedere al proprio sostentamento e dalla natura stessa della tecnica dell'affresco. Il giovane Quaglio avrebbe avuto i primi insegnamenti in campo artistico in famiglia, dal padre e dai due zii, che però non ebbero un'influenza

significativa.⁴¹ I più antichi biografi del Quaglio citano come suo insegnante a Como Giovanni Battista Recchi⁴² e, più decisivo per la sua formazione, il pittore bolognese Marcantonio Franceschini (1648–1729).⁴³ Quest'ultimo maestro viene messo in rilievo già dal Dolničar, il quale riferisce che Quaglio studiò a Parma, Piacenza e Venezia. Alle citazioni del Dolničar sui grandi modelli cui si ispirò il Quaglio, accanto a Correggio, Carracci, Tintoretto, Cankar aggiunge Tiziano e Paolo Veronese,⁴⁴ mentre Bergamini ricorda influssi del Cignani, del Canuti e del Pasinelli, ma sottolinea soprattutto quelli del Franceschini.⁴⁵

«Il Quaglio, dunque, apparteneva alla scuola pittorica tar-doeclettica, che si caratterizza per la raccolta e l'acquisizione di forme collaudate, di cui era stata riconosciuta la bellezza e che erano state impiegate per la realizzazione di composizioni in cui il fine principale dell'artista era quello di creare con elementi antichi opere singolari /.../ Oltre a questo principale concetto e maniera barocca il Quaglio attinse dai frescanti italiani del Seicento anche il virtuosismo tecnico del «fa presto» di Pietro da Cortona, che apprese di riflesso quando si trovava a Venezia dall'ammirato allievo di questo maestro, Luca Giordano. Il Quaglio era un ottimo disegnatore dai tratti severi, pittore dal colorito caldo, accattivante e dalla plasticità robusta, eccezionalmente abile e rapido nell'intelligente ideazione di grandi composizioni relativamente alle quali si andò sviluppando costantemente – dalla primitiva, frammentaria maniera decorativa veneziana, ancora altorinascimentale, sino alle composizioni unitarie magniloquenti, fondate sulla compattezza degli elementi spaziali, figurativi e coloristici, raggiungendo in questo senso la maggior perfezione nei primi affreschi per la cattedrale di Lubiana. Per importanza artistica il Quaglio ha superato il suo stretto ambito norditaliano ed in Slovenia è il maggior rappresentante della pittura religiosa barocca; come tale ebbe feconda influenza sui suoi seguaci nella sfera artistica locale, soprattutto sullo Jelovšek, nostro ultimo frescante barocco.»⁴⁶ Questa descrizione che il Cankar ci offre della creatività del Quaglio ricalca quanto scritto nell'*Historia* dal Dolničar ed ancora oggi costituisce la definizione fondamentale ed il punto di partenza per le indagini degli storici dell'arte.

Il Quaglio operò dapprima in patria, poi, tra il 1692 e il 1700 nel Friuli veneziano, nel decennio successivo nelle regioni imperiali (Gradisca, Gorizia, Lubiana, Puštal presso Škofja Loka, Trieste, Graz [Meerscheinschlöss], Salisburgo [castello di Klessheim]) e dal 1710 al 1720 in Lombardia. Dopo un breve periodo a Lubiana (1721–1723) e a Obršljan pri Komnu (1724), ritornò definitivamente in Lombardia, dove visse il suo ultimo periodo di attività (1723–1733).⁴⁷ Morì ottantatreenne nella natia Laino nel 1751.⁴⁸

Come accennato, la decorazione pittorica della cattedrale lubianese fu quindi commissionata dal decano della chiesa e dal suo comitato organizzatore al frescante lombardo, che all'età di 35 anni iniziò una delle più vaste opere a fresco in territorio sloveno, che al contempo costituiva la sua commissione artistica più importante.⁴⁹

Il 30 aprile 1703 l'artista giunse a Lubiana da Laino⁵⁰ ed il 2 maggio firmò il primo contratto con il decano.⁵¹ Tra il 1703 ed il 1706 egli realizzò tutta la decorazione⁵² insieme al suo aiuto e primo vero discepolo, il sedicenn-

⁴⁷ L'opera del Quaglio è costituita soprattutto dalle commesse di dipinti murali per le dimore nobiliari e le chiese friulane. In base alla cronologia proposta dal Cankar possiamo parlare di tre periodi: periodo udinese, secondo periodo di attività nei territori della monarchia asburgica e periodo tardo, quando le opere, firmate dall'artista, vengono eseguite dalla sua bottega (area di Bergamo, Brescia, Como): CANKAR 1920, pp. 77–84. Per la più recente suddivisione cronologica delle opere: BERGAMINI 1994, pp. 13–57. Cfr. ŠERBELJ 2002, pp. 192–194.

⁴⁸ CANKAR 1920, p. 84. Come causa della morte Steska parla di cancro alla gola: STESKA 1903, p. 529.

⁴⁹ Il conte Francesco Lanthieri (per il ruolo dei Lanthieri vedi: QUINZI 2005 b, pp. 194–204 e QUINZI 2005 a, pp. 367–372) ed il nobile della Carniola, Giovanni Andrea Coppini, che conosceva il Quaglio, chiamarono a Lubiana l'artista su richiesta del decano: LAVRIČ 2003 b, p. 463 (secondo gli *Accepta et exposita* del decano 1700–1713); cfr. CANKAR 1920, p. 487. In nota la Lavrič suggerisce la possibilità che il decano abbia scelto il Quaglio perché glielo avrebbe caldamente raccomandato il nipote Aleš Žiga, che studiava a Gorizia nel periodo in cui l'artista dipingeva nell'odierna cattedrale: LAVRIČ 2003 b, p. 463.

⁵⁰ STESKA 1901, p. 143; DOLNIČAR 2003, p. 293.

⁵¹ Nel contratto, datato 2 maggio 1703, si impegnava ad affrescare per una somma di 220 ongari d'oro il presbiterio, il transetto, la cupola e lo spazio sottostante ed anche l'esterno della chiesa; lui ed il suo aiuto avrebbero avuto inoltre vitto ed alloggio gratuiti: LAVRIČ 2003 b, p. 463 e n.121, dove sono citate fonti e bibliografia.

⁵² Dipinse il presbiterio, le cappelle di San Disma e del Santissimo Sacramento, il transetto, la cupola, la sacrestia, tre affreschi all'esterno, la volta della navata e la parete occidentale della chiesa. Maggiori dettagli sulla decorazione pittorica della cattedrale di Lubiana ad opera del Quaglio (con la descrizione particolareggiata delle varie scene dipinte che in questa sede non sono elencate) si trovano nei lavori che si basano soprattutto sulla *Historia* del Dolničar: Alojzij Stroj, manoscritto *O stolnici*, NŠAL, ŠAL/Zg. zap., fasc. 2; STESKA 1903, pp. 486–490, 527–533; CANKAR 1920, pp. 77–84, 131–137, 186–192, 240–245; BERGAMINI 1994, pp. 172–191; LAVRIČ 2003 a, pp. 59–62; DOLNIČAR 2003, pp. 321–326 (*Historia*, pp. 157–168) e LAVRIČ 2007.

³¹ DOLNIČAR 2003, p. 299.

³² LAVRIČ 2003 a, p. 55 con bibliografia più antica, ed anche SAPAČ 2007, pp. 246–247.

³³ Cfr. BERGAMINI 1994, p. 168; ŠERBELJ 2002, pp. 192–194; LAVRIČ 2003 a, p. 55; QUINZI 2005 b, pp. 194–204. Il Quaglio iniziò a dipingere il soffitto, l'arco trionfale ed i campi sui soffitti di entrambi i matronei sovrastanti le cappelle laterali nel 1701, per ultimare il lavoro nella tarda estate del 1702, quando gli fu pagato un compenso di 1200 fiorini: BERGAMINI 1994, 168 ss; ŠERBELJ 2002, p. 193. La commessa a Gorizia gli sarebbe stata offerta per intercessione della nobile famiglia Strassoldo, per la quale nel 1693 aveva decorato il palazzo di Udine e un cui rampollo faceva parte del clero del duomo goriziano. Gli affreschi sul soffitto e sull'arco trionfale hanno subito ingenti guasti, sono stati restaurati nel 1834 e nel 1901 ed infine distrutti durante la prima guerra mondiale nel corso del cannoneggiamento di Gorizia nel 1915: CANKAR 1920, p. 80. Così lo Steska commenta lo stato dell'affresco goriziano intorno al 1903: «La pittura era sul punto di andare distrutta; cinque anni fa si è staccata una porzione di soffitto con una parte irrilevante del dipinto. La parte mancante è stata sostituita e tutto il dipinto è stato ripulito dal decoratore goriziano Delneric»: STESKA 1903, pp. 528–529. Si sono conservati una vecchia foto del soffitto immediatamente precedente la prima guerra mondiale (in cui sono ben visibili la firma del Quaglio e la data) ed un acquerello (cm 127 x 63) eseguito da A. Rotta a metà Ottocento e custodito presso l'Arcidiocesi: ŠERBELJ 2002, p. 193. Per i più recenti riscontri sull'affresco goriziano: BERGAMINI 2006, pp. 191–222.

³⁴ Luigi Lanzi, *Storia pittorica d'Italia* (1795–1796), 2, (a cura di M. Cappucci), Firenze 1970, p. 170, citato in: CANKAR 1920, p. 79; BERGAMINI 1994, pp. 13–57; PERUSINI 2003, p. 380.

³⁵ Fabio di Maniago, *Storia delle Belle Arti Friulane*, Udine 1823 (1819), pp. 139–142, 259–262, citato in: CANKAR 1920, p. 77; BERGAMINI 1994, pp. 13–57; PERUSINI 2003, p. 380.

³⁶ STESKA 1903, pp. 486–490, 527–533. Una dettagliata biografia del Quaglio era stata compilata già in precedenza da STESKA 1904 a, pp. 143–144.

³⁷ Nella sua dissertazione Cankar stabilì le date esatte di nascita e di morte dell'artista basandosi sulle fonti, scrisse del suo secondo periodo lubianese (tra il 1721 e il 1723) e fece anche conoscere per primo la *Historia* del Dolničar: CANKAR 1920, pp. 77–84, 131–137, 186–192, 240–245.

³⁸ MARINI 1954; MARINI 1955; MARINI 1958; per la bibliografia precedente cfr. PERUSINI 2003, p. 380 e BERGAMINI 1994, pp. 13–57.

³⁹ BERGAMINI 1994. I dati più recenti in: BERGAMINI 2006, pp. 191–222; LAVRIČ 2006, pp. 349–355.

⁴⁰ Sulla scorta dei dati dello Steska, Cankar studiò in maniera approfondita la vita dell'artista tracciando per primo un albero genealogico coerente della famiglia Quaglio (CANKAR 1920, pp. 77–84), completato in seguito dal Bergamini nella sua monografia: BERGAMINI 1994, p. 358.

⁴¹ Cankar scrive che i tre fratelli – il padre Giovanni Maria ed entrambi gli zii, Giulio e Domenico – formavano una sorta di «cooperativa di pittori, attiva sino ai nipoti del nostro artista, e che lavorò per la corte imperiale di Vienna ed in seguito anche a Monaco ed a Mannheim»: CANKAR 1920, p. 77; CANKAR 1952, pp. 609–610.

⁴² Il Recchi come maestro è citato da CANKAR 1920, p. 79, che si rifà a scrittori precedenti: LANZI 1822; THIEME, BECKER 1912, str. 494; STESKA 1903, p. 487. Le Perusini ricordano inoltre anche il di Maniago: PERUSINI 2003, pp. 380–382.

⁴³ Secondo la *Historia* del Dolničar, p. 65; altri: THIEME, BECKER 1912; STESKA 1903, p. 490; CANKAR 1952, p. 610; BERGAMINI 1994, p. 19; DOLNIČAR 2003, pp. 305–306.

⁴⁴ CANKAR 1952, p. 610.

⁴⁵ BERGAMINI 1994, p. 19.

⁴⁶ CANKAR 1952, p. 610 e CANKAR 1920 con rimandi alla bibliografia antecedente. Altre notizie sulla pittura a cavallo tra Sei e Settecento nei contributi fondamentali di: VURNIK 1928, pp. 1–18; STELE 1938, pp. 25–27 e nel recente: MUROVEC 2006, pp. 106–110.



a

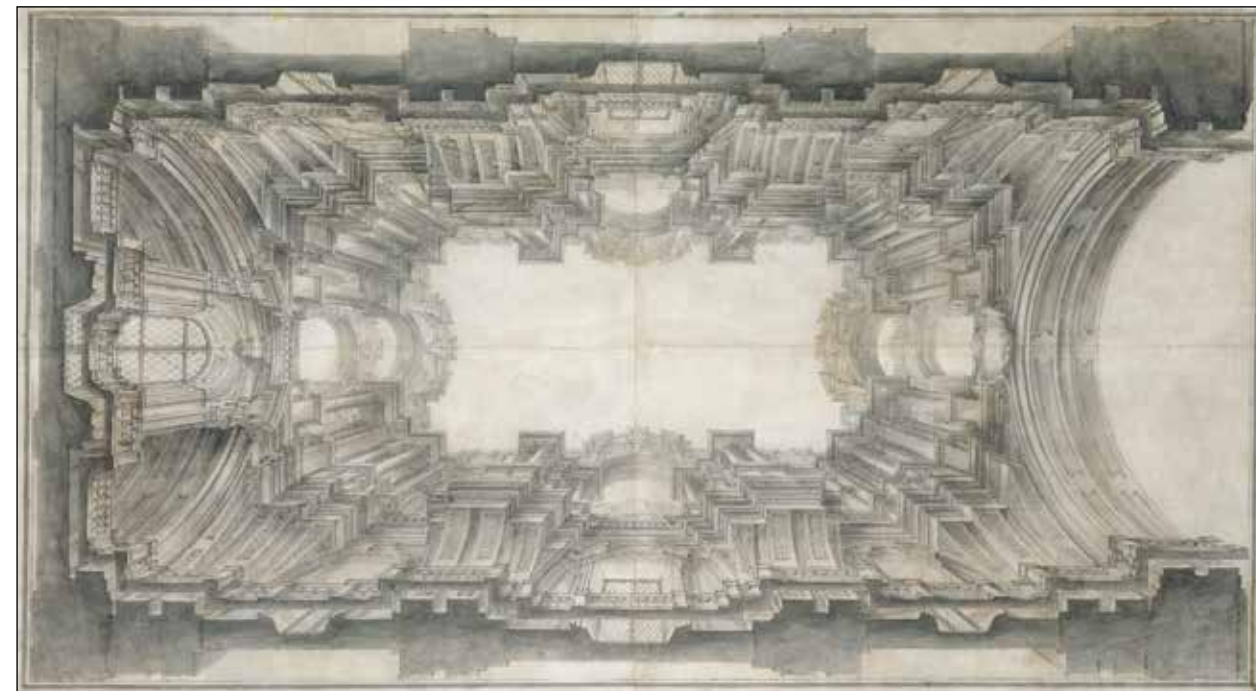


b

Figg. 5a–5d: Confronto tra i soffitti illusionistici di alcune navate e sviluppo del concetto di illusionismo prospettico del Quaglio.
Fig. 5a: La volta della navata del duomo di Gorizia, dipinta nel 1702 dal Quaglio, prima della sua distruzione.
Fig. 5b: Il concetto di decorazione illusionistica monumentale del Quaglio sul soffitto della cattedrale di Lubiana, 1705–1706.



c



d

Fig. 5c: La magistrale opera illusionistica del Pozzo sulla volta della chiesa romana di Sant' Ignazio, 1691–1694.
Fig. 5d: Sino ad oggi non sono stati trovati i disegni preparatori o i cartoni usati dal Quaglio per la decorazione della cattedrale di Lubiana, si è conservato invece il disegno preparatorio di cui si è servito il Pozzo per realizzare l'architettura illusionistica sulla volta della navata di Sant' Ignazio, 1685–1690.



Fig. 6a e 6b: L'interno della cattedrale di Gorizia prima delle distruzioni subite nel corso della prima guerra mondiale: veduta verso il presbiterio (6a) e una scena con i caratteristici angeli del Quaglio sulla parete dell'arco trionfale (6b).

ne Carlo Carloni (1686–1775),⁵³ per la somma di 4685 fiorini e 26 carantani.⁵⁴ La decorazione delle cappelle e della fascia inferiore del transetto⁵⁵ fu invece da lui eseguita insieme al figlio Raffaele e ad aiuti durante il secondo periodo di attività a Lubiana, tra il 1721 e il 1723,

quando fu chiamato per realizzare la pittura illusionistica nella Biblioteca del Seminario.⁵⁶

Per quanto attiene in particolare alla nascita delle pitture sulla volta della navata e sulla parete occidentale, dal contratto, firmato dal pittore e dal decano il 24 novembre 1704 (per i lavori da svolgersi nel 1705) si apprende che per la somma di «fiorini alemanni due milla et cechini cinquanta in spetie» egli avrebbe dovuto affrescare il «Volto grande della Chiesa ... col

⁵³ Carlo Innocenzo Carloni era un pittore originario della provincia di Como, nato in una famiglia di artisti. Maggiori notizie sul pittore e sulla bibliografia relativa sono riportate dalla Lavrič nella n. 501: DOLNIČAR 2003, p. 293.

Il 1703 costituisce un'eccezione, infatti, il Dolničar riferisce che il Quaglio alla fine dell'anno tornò a Laino con il Carloni e quattro altri allievi: DOLNIČAR 2003, p. 298 (*Historia*, p. 130). In questa sede dobbiamo sottolineare due nuove scoperte in merito alla spiegazione del testo del Dolničar: «/.../ Il Dolničar usa due espressioni differenti per indicare gli allievi (cfr. BERGAMINI 1994, pp. 14, 174), probabilmente per distinguere il Carloni dagli altri «scolari» che sembra facesse una parte del tragitto con lui, forse fino a Gorizia, dove all'epoca studiavano alcuni giovani di Lubiana /.../»: LAVRIČ 2006, p. 354, n. 26.

⁵⁴ LAVRIČ 2003 b, p. 476 (secondo: *Accepta et exposita*, p. 116, secondo: *Historia*, allegato XVIII), cfr. DOSTAL 1912, p. 400; STESKA 1934/35, pp. 143–144.

⁵⁵ Considerato il livello qualitativo evidentemente inferiore, sembra che il pittore abbia realizzato la decorazione pittorica delle cappelle insieme al figlio Raffaele e ad altri collaboratori: STESKA 1904, pp. 143–144. Sulla decorazione delle cappelle vedi inoltre: SMOLE 1973, SMOLE 1982 e LAVRIČ 2007, pp. 82–96. Tra gli aiuti di quel periodo Mikuz ricorda anche lo Jelovšek: MIKUŽ 1939/40, pp. 1–61; MIKUŽ 1942, pp. 36–42, 111–116, 180–186, 273–282. La Murovec rileva che «Con tutta probabilità non era il Quaglio l'insegnante presso il quale lo Jelovšek avrebbe trascorso alcuni anni (1726–1729), per poi far ritorno a Lubiana pieno di idee ed accettare la commissione per un lavoro tanto impegnativo come la decorazione pittorica della chiesa di San Pietro», MUROVEC 2003, pp. 137–138, siccome pare che il Quaglio non avesse neppure una scuola propria; cfr. la nota 53.

⁵⁶ È opinione prevalente che lo abbia aiutato il figlio Raffaele, che dal 1716 al 1732 – anno presunto della morte – collaborò alla vasta attività della bottega del padre: CANKAR 1920, p. 84 secondo il *Liber mortuorum* della parrocchia di Laino e da quanto si rileva nel documento dell'Archivio capitolare di Lubiana in merito alla decorazione della volta della Biblioteca del Seminario (per 500 fiorini e vitto gratuito nell'agosto del 1721 avrebbe dipinto il soffitto insieme al figlio Raffaele). Il documento fu studiato e pubblicato dallo Steska, che da qui ipotizzò la collaborazione di Raffaele (verbale del capitolo: *Protocollum Capituli Labacensis IIII*, p. 445): STESKA 1904, pp. 143–144; anche Cankar ritiene che gli affreschi siano stati realizzati, sotto la guida di Giulio Quaglio, dai suoi figli e dagli allievi: CANKAR 1920, pp. 82–83, 190, 234; BERGAMINI 1994, p. 14 e pp. 250–253.

Nella sua dissertazione Cankar afferma inoltre che, stando ai documenti (ossia il volume autografo dell'artista: *Registro di me Giulio Quaglio* 1748 (il numero otto si legge male) che contiene i suoi appunti quotidiani, ad es. i dati sugli introiti dalle proprietà e le spese di casa, tra cui anche le somme che gli versavano gli alunni), il Quaglio avrebbe avuto una propria scuola pittorica (CANKAR 1920, p. 245, n. 9), ipotesi che, secondo la Murovec, viene negata da Bergamini (BERGAMINI 1994, p. 35 ss), infatti, nella stagione morta il Carloni studiava a Venezia e non a Laino: MUROVEC 2003, pp. 137–138 e BERGAMINI 1994, p. 19. Va rilevato, comunque, che la citazione di una probabile «scuola pittorica» si riferisce soltanto al periodo artistico più tardo del Quaglio.

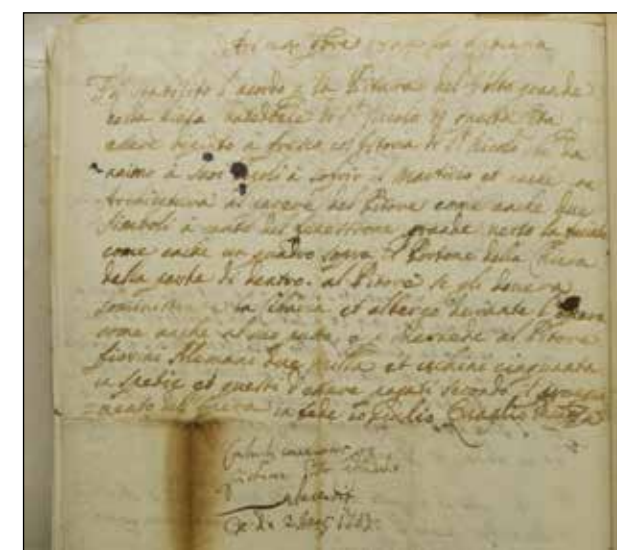
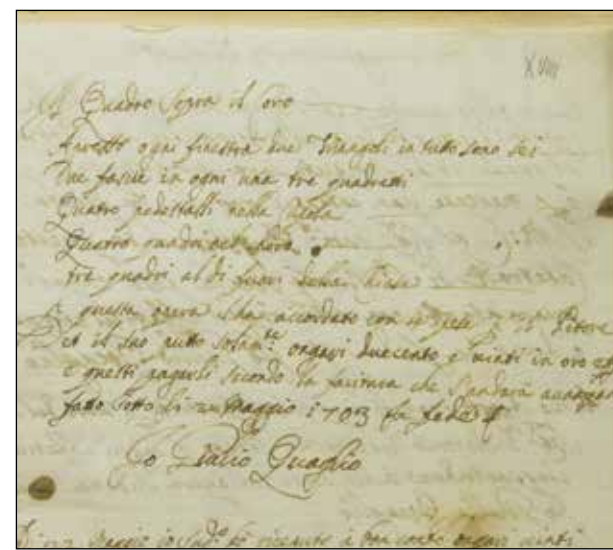


Fig. 7a, 7b: I contratti per la decorazione pittorica della cattedrale di Lubiana, stipulati tra il decano ed il pittore.

7a: Il contratto del 2 maggio 1703 per il presbiterio, il transetto, la cupola e l'esterno della chiesa.

7b: Il contratto del 24 novembre 1704 per la volta della navata e la parete occidentale.

*Istoria di S.t Nicolo che da animo à suoi Popoli à soffrir il Martirio et anche con Architettura al parere del Pitore come anche due simboli à canto del fenestron grande verso la facciata, come anche un quadro sopra il Portone della Chiesa dalla parte di dentro».*⁵⁷ Da una lettera del Quaglio indirizzata al decano,⁵⁸ datata 9 febbraio 1705, si evince che durante l'inverno l'artista aveva preparato nel luogo natio il progetto per la decorazione della volta della navata. Il 10 maggio 1705, dopo il ritorno a Lubiana, egli portò a termine dapprima le pitture murali accanto all'altare del Santissimo Sacramento e quindi cominciò a dipingere il soffitto della navata. L'affresco illusionistico sulla volta e sulla parete occidentale fu compiuto in due stagioni (estive) nell'arco di due anni (in circa nove mesi): dal 10 maggio sino al 12 ottobre del 1705 (secondo gli *Accepta et exposita*,⁵⁸ ed in seguito secondo la *Historia*) e dall'11 aprile (secondo gli *Accepta et exposita* e dal 10 aprile secondo la *Historia*) fino ad almeno il 22 agosto del 1706. Come riferiscono i fratelli Dolničar (nella *Historia* e negli *Accepta et exposita*), il Quaglio aveva intenzione di terminare la decorazione della volta già nel 1705, ma nell'autunno di quell'anno si ammalò improvvisamente e ad ottobre fece ritorno a casa.⁵⁹ Nell'aprile

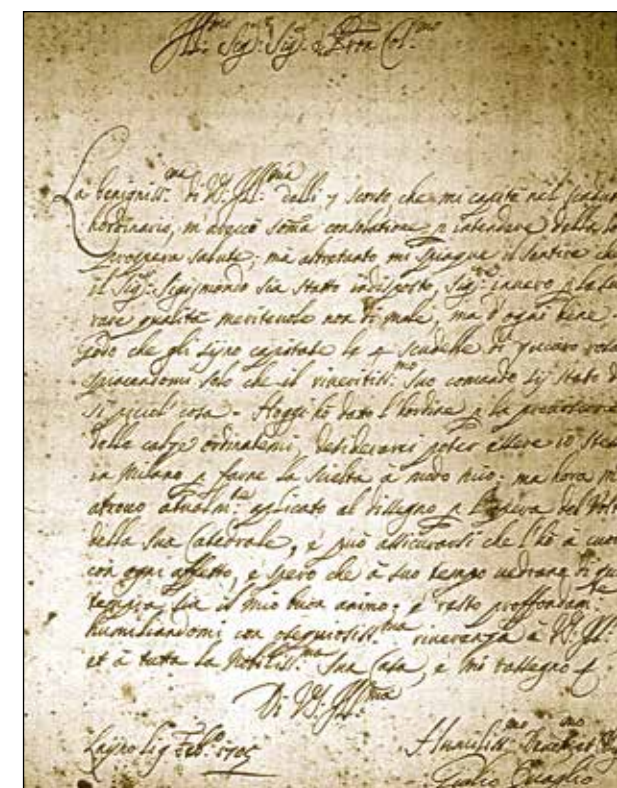


Fig. 7c: Lettera del Quaglio, scritta da Laino il 9 febbraio 1705 al decano Anton Dolničar, nella quale gli comunica che sta preparando il progetto per l'affresco della volta della navata.

⁵⁷ Nello stesso contratto si impegna genericamente a decorare anche l'altare della cappella del Santissimo Sacramento: LAVRIČ 2003 b, p. 466 (*Accepta et exposita*, p. 114; *Historia*, allegato XVIII); cfr. DOSTAL 1912, str. 399; STESKA 1934/35, p. 143.

⁵⁸ LAVRIČ 2003 b, p. 470. Oggi la lettera è conservata in NŠAL, ŠAL/Zg. zap., f. 2; a pubblicarla per primo è stato STESKA 1933, p. 120, ed in seguito: LAVRIČ 1996 b, p. 85.

⁵⁹ Nella *Historia* Dolničar scrive che il pittore si era ammalato di «morbo quartano», una febbre che compariva ogni quarto giorno. Dopo il ritorno a casa dell'artista, era arrivata una lettera che informava della guarigione del Quaglio, avvenuta dopo soli due giorni: DOLNIČAR 2003, p. 308.



Figg. 8a, 8b, 8c: Il trattato del Pozzo: *Perspectivae pictorum atque architectorum*, I–II, Roma 1693 e 1700; 8a: copertina; 8b: capitolo: *Breve istruzione per dipingere à fresco* e 8c: ritratto del pittore con un muratore e un aiuto.

del 1706 era di nuovo a Lubiana insieme al Carloni, che nel corso dell'inverno aveva «studiato disegno all'Accademia»⁶⁰ di Venezia.

«Di nuovo ha posto mano alla pittura, che l'anno scorso aveva lasciato incompiuta, e sul campanile rivolto alla piazza il suo allievo Carlone ha dipinto tre quadri d'orologio, grandi ognuno 10 piedi».⁶¹

Il 19 luglio 1706 (secondo l'*Historia*) furono smantellate l'impalcatura e la struttura lignea di sostegno, offrendo alla vista l'intera volta.⁶² Entro il 21 agosto 1706 il Quaglio terminò anche la parete occidentale (ovvero la controfacciata), mentre le cappelle sottostanti rimasero senza decorazione. Già il 22 agosto 1706 fu celebrata la traslazione del Santissimo Sacramento nel nuovo santuario,⁶³ mentre l'8 maggio 1707 si festeggiò ufficialmente la solenne consecrazione.⁶⁴

Gli episodi raffigurati negli interni della cattedrale sono collegati in un insieme organico tanto sul piano tematico che formale e sono dedicati all'esaltazione del suo protettore, San Nicola da Bari, e alla storia della costituzione della diocesi di Lubiana.⁶⁵ I contenuti delle scene con le leggende di San Nicola derivano dal libro *Flos sanctorum*, scritto nel 1599 del gesuita spagnolo fra Pedro Ribadeneira.⁶⁶ Per rappresentare le personificazioni, il pittore si avvale invece dell'*Iconologia* di Cesare Ripa⁶⁷ (Roma, 1593), fondamentale fonte iconografica degli artisti barocchi. Il concetto di fondo sarebbe stato deciso dal decano e dai suoi più stretti collaboratori, presumibilmente il fratello Gregor Dolničar⁶⁸ ed il preposito della cattedrale Janez Krstnik Prešeren⁶⁹ «ma concorse alla sua messa

⁶⁰ LAVRIČ 2003 a, p. 59

⁶¹ Così scrive il Dolničar nella *Historia*: DOLNIČAR 2003, pp. 322–323; cfr. STESKA 1903, p. 530; ZALAR 1969.

⁶² LAVRIČ 2003 a, p. 60.

⁶³ Per tutto il tempo della costruzione collaborò con il decano, preparando anche i progetti per la decorazione della chiesa e per le celebrazioni legate all'erezione del nuovo edificio. LAVRIČ 2003 a, p. 46.

⁶⁴ Altre notizie sul Prešeren quale importante collaboratore del decano in: KOPRIVA 1989, p. 237 e sulla sua partecipazione alla definizione dei contenuti del ciclo decorativo: LAVRIČ 2003 a, p. 59. La Lavrič ipotizza che tra le sei figure dipinte nell'affresco dietro l'organo (*San Nicola eletto vescovo di Myra*), oltre a quelli del Kuenburg e del decano, ci sia anche il ritratto del Prešeren: LAVRIČ 2003 a, p. 60; LAVRIČ 2007, p. 81.

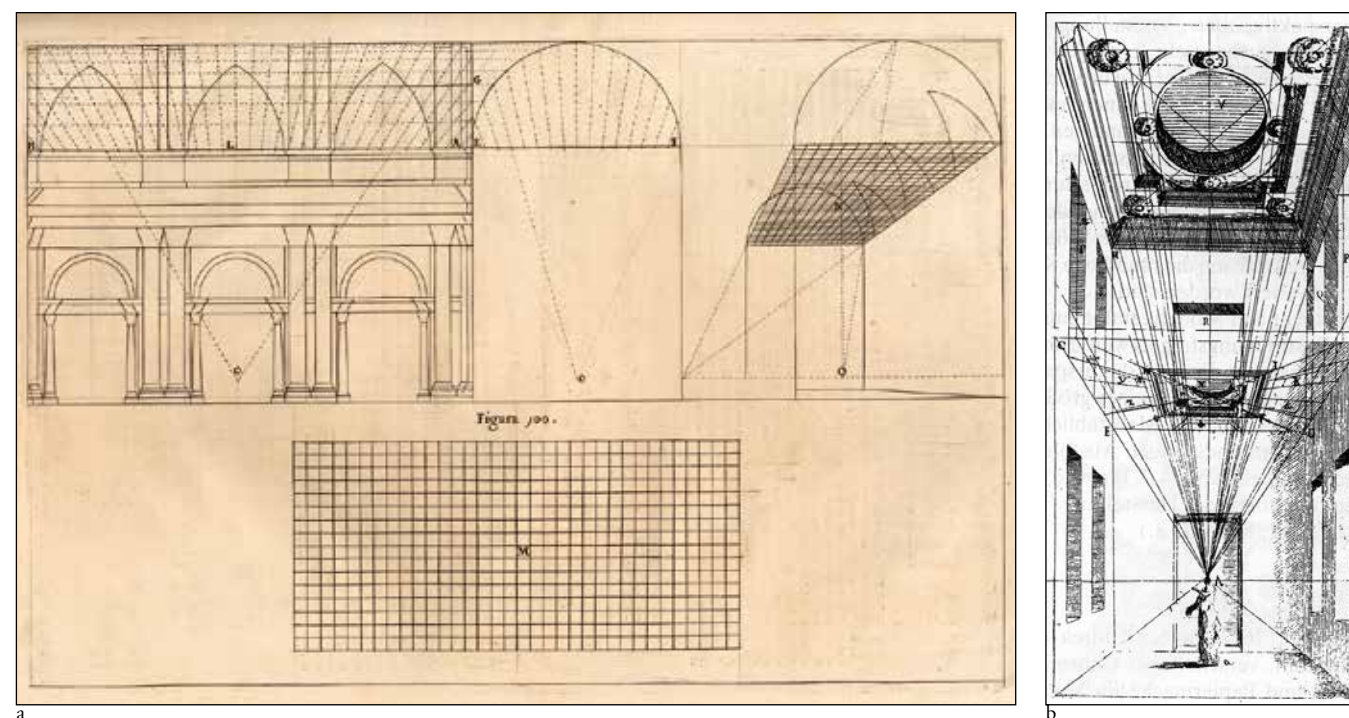
⁶⁰ DOLNIČAR 2003, p. 309 (*Historia*, p. 147); CANKAR 1920, p. 81.

⁶¹ DOLNIČAR 2003, p. 312 (*Historia*, p. 152).

⁶² DOLNIČAR 2003, p. 312 (*Historia*, p. 152).

⁶³ Anton Dolničar negli *Accepta et exposita* riporta che nel 1706 lavorò per 20 settimane. Gregor Dolničar nella *Historia* riferisce invece che il 21 agosto 1706 Giulio Quaglio terminò il lavoro «cum applausu omnium»: DOLNIČAR 2003, p. 313 (*Historia*, p. 154).

⁶⁴ KOPRIVA 1989, p. 19; LAVRIČ 2003 b, p. 479.



Figg. 9a, 9b, 9c: Procedimento tecnico da seguirsi per dipingere visioni prospettiche.

Fig. 9a: La trasposizione del disegno su un soffitto longitudinale mediante un reticolo, da: POZZO 1693–1700, fig. 100.

Fig. 9b: La struttura di un soffitto nella realizzazione di dipinti con architetture illusionistiche (quadratura): GALLI BIBIENA 1711.

Fig. 9c: Particolare del soffitto dipinto nel 1701 dall'artista barocco Michael Wenzel Halbax con il suo autoritratto mentre sta realizzando il bozzetto di una composizione. Vi compaiono i tipici strumenti di lavoro di un pittore: il modello tridimensionale – dipinto – di una cupola illusionistica secondo il trattato del Pozzo, una tavolozza di colori con i pennelli, un manuale di pittura ovvero un libro di studi ed il disegno preparatorio.



c

a punto anche lo stesso pittore». ⁷⁰ Secondo la Lipoglavšek i contenuti sarebbero stati stabiliti in anticipo, così come era avvenuto per il più vasto ciclo di affreschi profani del Quaglio nel palazzo Antonini-Belgrado di Udine. ⁷¹ Sulla concreta partecipazione del Quaglio a questo piano programmatico non sappiamo molto. Dagli *Accepta et exposita*, dalla *Historia*, dai contratti e dalla corrispondenza del decano si evince che la decorazione illusionistica della cupola fu lasciata «alla discrezione del Pitore» (secondo il contratto del 7 luglio 1703) ⁷² ed «al suo parere» anche lo sfondato architettonico sulla volta della navata (secondo il contratto del 24 novembre 1704) nonché le scene sulla parete ovest. ⁷³

Sulla volta della navata si sviluppano su tre livelli e conducono allo stesso epilogo storie delle tre sfere, che in questo caso non sono delimitate da cornici decorative in stucco, come nella parte anteriore della cattedrale ed anche nella maggior parte delle creazioni sino ad allora eseguite dal Quaglio. Appoggiandosi e accostandosi al principio pittorico dell'illusionismo prospettico allora in auge, secondo le proprie capacità e sulla base delle esperienze pregresse – sia sul piano tecnico sia su quello tecnologico – acquisite nelle numerose pitture realizzate in Friuli e, da ultimo, attraverso le prime più concrete decorazioni illusionistiche eseguite sulla volta della chiesa, al tempo ancora duomo, dei Santi Ilario e Taziano di Gorizia, egli aveva acquistato quelle decisive conoscenze, abilità, esperienze e maestria che gli permisero di dipingere tutta la volta a botte di Lubiana in maniera unitaria, come una grande illusione che si dispiega su circa 530 m², prevista per essere osservata da 20 m di distanza. ⁷⁴ Secondo i dettami della pittura illusionistica, egli ha rappresentato lo spazio dipinto come se fosse reale, come se il soffitto della navata fosse un proseguimento dello spazio sottostante, una nuova architettura sovrastata dalla volta celeste. Lo sfondato con l'architettura dipinta, le figure e gli altri attributi sono stati affrescati impiegando espedienti ottici, sfumati chiaroscurali e cromatici ed una appropriata modulazione di luci e colori, una studiata core-

ografia dei personaggi e delle composizioni figurali ed altre regole geometriche che, attraverso la tradizione pittorica e l'ausilio di vari trattati, ⁷⁵ avevano preso piede nella pittura europea a partire dagli inizi dell'illusionismo prospettico e sino all'epoca del Quaglio. ⁷⁶

Nel piano terreno, su di una struttura architettonica, è raffigurato l'episodio con San Nicola che, all'epoca delle persecuzioni dei cristiani operate da Diocleziano e Massimiano a Myra, incita i fedeli al martirio con un gesto che lo collega alla scena che corre parallela più in alto e che mostra il *Trionfo della Croce*. Si tratta della visione della Croce con il Redentore che levita nell'aria tra terra e cielo, sorretta dagli angeli e accompagnata dalla personificazione della Fede. ⁷⁷ Nell'ultimo livello, verso il quale «scivola» levitando anche la composizione con la Croce, nel punto più alto del dipinto illusionistico, si apre la visione della Gloria di Dio, che promette la redenzione tanto al Crocifisso quanto a tutti i martiri cristiani. La scena principale è accompagnata da angeli, putti, dodici apostoli, le Virtù in alto e busti antichi all'interno dei pennacchi, profetesse nei medaglioni, profeti sugli archi trionfali dipinti, fiori ed altri motivi decorativi barocchi. Sulla parete occidentale altre scene legate alla leggenda di San Nicola: a sinistra, accanto alla grande finestra della facciata, *San Nicola appare ai ladri*, a destra *Un vandalo distrugge l'immagine di San Nicola* ed infine sopra l'ingresso principale, sotto alla finestra dietro l'organo, *San Nicola eletto vescovo di Myra* con il ritratto del decano Anton Dolničar. ⁷⁸

⁷⁰ LAVRIČ 2003 a, p. 59. Un dato significativo, che suggerisce una partecipazione del pittore alla stesura del programma degli affreschi, è stato pubblicato dalla Lavrič, che riprende i documenti di Anton Dolničar. Il 7 giugno 1704 il Quaglio «.../ si impegnò a dipingere l'altar maggiore e quello di San Disma, un affresco sulla volta della sacrestia ed i quadri (al tempo della stipula del contratto il motivo non era stato ancora definito, il che indica la possibilità che il pittore abbia partecipato anche alla scelta dei vari episodi da raffigurare) con le quattro virtù cardinali sotto i pennacchi della cupola illusionistica.»: LAVRIČ 2003 b, p. 466.

⁷¹ LIPOGLAVŠEK 1996, pp. 66–67.

⁷² LAVRIČ 2003 b, p. 464; *Accepta et exposita*, p. 113; *Historia*, allegato XVIII; cfr. DOSTAL 1912, pp. 398–399; STESKA 1934/35, p. 143.

⁷³ Per le scene sulla parete occidentale: LAVRIČ 2003 a, p. 60. «Gli affreschi della cattedrale svolgono un complesso discorso storico e teologico, evidentemente suggerito al pittore dal decano Anton Thalntschner»: BERGAMINI 1994, p. 174. Ulteriori notizie sui temi delle scene nella cattedrale lubianese in: LAVRIČ 2007.

⁷⁴ Un simile principio di illusionismo prospettico fu impiegato per l'ultima volta dal Quaglio nella raffigurazione del *Trionfo della Religione cristiana sul Paganesimo*, affrescata sul soffitto del salone d'onore nel Meerscheinschlössl di Graz nel 1708; cfr. CANKAR 1920, p. 189; BERGAMINI 1994, pp. 197–200.

⁷⁵ Opere generali fondamentali in cui sono presenti lezioni teoriche sulla prospettiva nella pittura, ad es.: ALBERTI 1435; PIERO DELLA FRANCESCA ca. 1474; CENNINI 1437; VASARI 1568; BAROZZI, DANTI 1583; POZZO 1693–1700; per i periodi successivi bisogna ricordare anche un manuale di pittura particolarmente importante per il territorio sloveno: DECKER 1711–1716 (la discussione in merito alle fonti d'ispirazione ed ai modelli del Quaglio per il suo tipo di pittura illusionistica richiede uno studio più approfondito).

⁷⁶ Per i concetti fondamentali, lo sviluppo e la tradizione della pittura illusionistica in Slovenia, ad es.: CANKAR 1920; STELE 1938, pp. 25–27; CEVC A. 1990; LIPOGLAVŠEK 1983, pp. 15–47; LIPOGLAVŠEK 1996; MUROVEC 2003; MUROVEC 2006 ed all'estero: VOLKELT 1919; PANOFKY 1924/25; FREY 1946; BLUNT 1959; GOMBRICH 1960; GOMBRICH 1973; KARNER 1995; sulla teoria e lo sviluppo della prospettiva vedi anche: W. M. Ivins, D. Gioseffi, J. White, H. Geiger, G. Schöne, C. Goldstein.

⁷⁷ LAVRIČ 2007, p. 79.

⁷⁸ Il motivo centrale sul soffitto della navata è in parte riconducibile al foglio 637 del *Flos Sanctorum* di Pedro Ribadeneira, di cui si è servito Gregor Dolničar per descrivere la scena nella sua *Historia* (p. 165): DOLNIČAR 2003, p. 325. Per una spiegazione più dettagliata dei contenuti delle singole scene vedi: LAVRIČ 2007, pp. 71–82, dove le varie figure allegoriche sulla volta della navata, la cui iconografia non era stata sinora chiarita, acquistano una più esplicita definizione (le scene nella cattedrale richiedono un più attento e minuzioso studio iconografico).

Presentazione del progetto

Rado Zoubek



Presentazione del progetto

Rado Zoubek



Fig. 1: Durante l'allestimento della piattaforma per il restauro (24. 10. 2002).

Il progetto interdisciplinare di rinnovo dei dipinti murali di Giulio Quaglio (1668–1751), realizzati negli anni 1705 e 1706 sulla volta e sulla parete occidentale della cattedrale di San Nicola a Lubiana, copre un periodo di quattro anni (2002–2006) e possiamo collocarlo, assieme agli altri che si svolgono quasi contemporaneamente sotto l'egida del Centro di restauro dell'ITBCS (come quello della fontana del Robba), tra i più impegnativi ed estesi nella storia di questo Ente.

La preparazione del progetto di conservazione e restauro ha preso l'avvio già nel 1997 con i rilievi fotogrammetrici degli interni e degli esterni dell'edificio sacro, cui si sono aggiunte le analisi termografiche delle pareti dipinte,¹ successivamente integrate con l'ausilio di tecnologie più moderne.²

Accanto ai procedimenti standard e già ampiamente collaudati nel rinnovo degli affreschi, il progetto ha portato nell'ambito del restauro sloveno diverse novità, specie nella prassi quotidiana, relativamente all'impiego di metodologie e materiali³ di cui all'estero, sino ad oggi, vantano maggiori esperienze.⁴ La documentazione man mano acquisita durante l'intervento è stata poi presentata agli esperti ed anche al grande pubblico attraverso diversi media.

¹ Tecno futur service, Analisi termografica sugli affreschi della volta centrale, Ljubljana 28. 10. 1997.

² SER. CO. TEC., Termografska, magnetoskopska in endoskopska preiskava stropa stolnice sv. Nikolaja v Ljubljani – Slovenija, 26. 7. 2001–25. 7. 2006, Legnano 2006.

³ Vedi il contributo di Marta Bensa: *Relazione sui primi interventi di pulitura e preconsolidamento*.

⁴ Vedi il contributo di Giovanna Nevyjel e Claudia Ragazzoni: *Relazione conclusiva sull'intervento di pulitura*.



Fig. 2: Tracce delle lesioni più importanti sui dipinti della controfacciata (5. 12. 2002).

Indubbiamente, il merito maggiore per l'ottimo lavoro svolto va ascritto ai restauratori che durante questi quattro anni, in alto sui ponteggi, con diverse metodiche e tecniche di conservazione e restauro, hanno gradualmente eliminato i vari strati di impurità e ridipinture che nel corso di tre lunghi secoli si erano andati accumulando sulla superficie dei dipinti del Quaglio. A questo buon esito ha sicuramente contribuito la stretta collaborazione con la Sezione scienze naturali del Centro di restauro, che ha seguito analiticamente tutte le fasi di pulitura, analizzato gli strati problematici ed identificato le cause delle alterazioni di alcuni pigmenti.⁵

Parallelamente al lavoro di restauro è stata condotta anche un'ampia campagna di ricerca storico-filologica sulle pitture stesse.⁶

Il progetto è stato seguito da due commissioni, una scientifica ed una consultiva, entrambe composte da eminenti esperti nazionali e stranieri.⁷

⁵ Vedi il contributo di Polonca Ropret: *Indagini sugli strati pittorici*

⁶ Vedi il contributo di Mateja Neža Sitar: *Storia degli interventi operati sui dipinti e SITAR 2004–2006 b.*

⁷ I nomi dei componenti entrambe le commissioni sono riportati in calce a questo contributo.

PRESENTAZIONE DEL PROGETTO

Tra il 1703 e il 1704 il pittore Giulio Quaglio decorò con dipinti murali le superfici del presbitero e del transetto dell'edificio religioso appena costruito. Negli anni successivi (1705 e 1706) proseguì l'opera sulla volta e sulla parete occidentale della navata (controfacciata).

L'attuale intervento di restauro conservativo ha riguardato proprio il rinnovo dei quasi 600 m² di queste superfici dipinte e degli oltre 120 m² di campiture decorative complementari comprese nella fascia sino al cornicione d'imposta.

Le ricognizioni preliminari delle pitture e degli intonaci hanno avuto inizio alla fine del 2002 con l'allestimento della piattaforma di lavoro e dei due ponteggi. Prima di passare all'intervento vero e proprio, tutte le superfici affrescate sono state foto e videodocumentate. Sono state effettuate le prime prove di eliminazione della polvere, della fuliggine e delle altre impurità superficiali e prelevati campioni rappresentativi delle pellicole pittoriche e dello strato superiore dell'intonachino. Ad un primo esame visivo alcuni indizi caratteristici ci hanno portato a ritenere che gran parte delle pitture fossero state realizzate a vero fresco, mentre per integrare aree minori era stata presumibilmente impiegata una delle tecniche a secco. Abbiamo inoltre rilevato le tracce dei precedenti interventi di restauro, in particolare i contorni vistosamente scuriti ed alcuni punti che erano stati pesantemente ridipinti. Le fessure presenti sulla volta, sulla controfacciata e sulle aree complementari possono essere suddivise in due gruppi: quelle più profonde, che attraverso i vari strati di intonaco arrivavano sino alla struttura muraria (specie quelle longitudinali localizzate sulla sommità della volta e quelle ampie della parete occidentale) e le fessure superficiali, simili a screpolature. A causa delle infiltrazioni di acque meteoriche e della conseguente liberazione di sali, in particolare nella parte NO sopra l'organo, era ben visibile il sollevamento della pellicola pittorica e degli intonaci sottostanti. L'intera superficie della volta e della parete occidentale era coperta da uno strato di fuliggine, polveri ed altre impurità. Allo stesso tempo era possibile osservare su tutta l'area il distacco di minuscole particelle di colore. Specie sui volti delle figure dipinte (guance, labbra) risaltavano delle zone di colore più scuro. Lungo i giunti delle giornate erano molto evidenti sia il distacco dello strato pittorico sia i ritocchi anneriti.



Fig. 3: Discorso di saluto dell'arcivescovo mons. Franc Rode alla conferenza stampa (21. 1. 2003).



Fig. 4: Conferenza stampa in occasione dell'avvio ufficiale del progetto (21. 1. 2003).



Fig. 5: Rimozione meccanica delle impurità (13. 2. 2003).



Fig. 6: Presentazione del lavoro svolto ai componenti le commissioni (5. 6. 2003).



Fig. 7: Ripresa UV dell'area interessata dalle fessurazioni (30. 6. 2003).



Fig. 8: Esame della superficie dei dipinti (23. 9. 2003).



Fig. 9: Prima ricognizione delle pitture da parte dei restauratori italiani (17. 11. 2003).



Fig. 10: Jürgen Pursche a colloquio con l'equipe sull'impalcatura nella cattedrale (18. 11. 2003).

Sulla scorta di queste osservazioni e ricognizioni preliminari agli inizi del 2003 fu elaborato un programma di conservazione e restauro⁸ in cui era prevista la ripartizione dei lavori in quattro distinti settori:

1. Documentazione, che comprendeva la raccolta di materiale fotografico, video e grafico sullo stato di fatto prima dell'intervento, la ricerca nelle fonti d'archivio, la compilazione della bibliografia e lo studio della documentazione inerente i precedenti interventi. Era prevista inoltre l'elaborazione di uno studio storico-artistico sulla nascita degli affreschi del Quaglio e di un sistema di documentazione delle varie operazioni. Prima dell'avvio dei lavori è stata anche progettata la stesura di un reticolo fotogrammetrico a quadranti mediante segnalini a croce sui dipinti della volta. La raccolta e l'aggiornamento della documentazione sono poi proseguiti per tutta la durata del progetto.

2. Analisi, che si possono ripartire in due gruppi: indagini sugli elementi costruttivi di supporto agli affreschi del Quaglio ed analisi degli intonaci e degli strati pittorici. Le ricerche ci avrebbero permesso di raccogliere il maggior numero possibile di dati sulla tecnica pittorica del Quaglio.

– Nel primo gruppo erano inserite le analisi termografiche già condotte (1997 - «Tecno futur service», Modena); dovevano inoltre essere effettuati l'analisi statica delle crepe (FA Lubiana), il monitoraggio della stabilità della struttura edilizia con la messa in opera delle sonde per la misurazione delle micro-dilatazioni delle fessure sulla volta della navata, il monitoraggio della situazione micro-climatica con l'installazione di sensori per la rilevazione dell'umidità, della temperatura e delle dilatazioni termiche nonché l'esecuzione di ulteriori analisi termografiche e magnetoscopiche per mezzo dell'attrezzatura più moderna (SER. CO. TEC. Trieste).

– Nel secondo gruppo potremmo includere le previste ricerche sulla composizione e sull'applicazione degli intonaci, l'analisi delle tecniche pittoriche (a fresco ed a secco), l'individuazione del numero e delle forme delle giornate, nonché degli eventuali interventi di ridipintura, ritocco o ricostruzione.

Con le analisi chimiche relative allo stato degli affreschi si sarebbero dovute ricercare le cause delle lesioni del manto pittorico e del distacco degli intonaci e inoltre stabilire l'esatta causa delle efflorescenze sulla superficie dei dipinti, determinare il tipo di legante annerito dei pigmenti nelle fessure riempite e delle parti scurite dell'incarnato (volto, labbra). Nel novero delle indagini previste furono inserite anche le analisi chimiche dei materiali utilizzati durante i precedenti interventi di restauro.

3. Interpretazione dei risultati delle analisi, che avrebbe dovuto agevolare la diagnosi delle lesioni, facilitare la scelta dei materiali specifici da impiegare ed orientare la programmazione dei procedimenti di restauro.

4. Intervento di conservazione e restauro. Con l'allestimento del cantiere e tenendo in considerazione tutte le sco-

⁸ Sono qui illustrati i punti fondamentali del programma di conservazione e restauro che è stato presentato al pubblico nel corso di una conferenza stampa in occasione dell'avvio ufficiale del progetto il 21. 1. 2003.

perte ed i risultati delle analisi si sarebbe, in pratica, dato inizio ai lavori veri e propri ed alle operazioni previste nel programma di restauro conservativo.

Alcuni degli interventi erano già stati condotti negli anni 1997–2002. Verso la fine del 2002 si completarono le operazioni di diagnosi e si definirono i procedimenti di conservazione e restauro. Il progetto esecutivo fu elaborato agli inizi della primavera del 2003, epoca in cui fu dato il via ai lavori di restauro sul ponteggio.

Quanto alla tempistica, si attendeva l'acquisizione dei necessari pareri e dei primi risultati delle misurazioni per definire l'esatto calendario degli interventi. Nella prima fase l'accento doveva essere posto sulla raccolta e sulla sistemazione dei dati riferiti alle condizioni e all'ubicazione delle diverse lesioni e alla loro collocazione nella rete ambientale. In collaborazione con l'Istituto di geodesia della Slovenia di Lubiana fu progettata una ripartizione dell'intera decorazione della volta mediante un reticolo formato da quadranti di cm 100 x 100 di lato che, in caso di necessità, poteva essere suddiviso in unità minori. Ogni punto sarebbe dovuto essere definito con precisione sulla superficie della volta e quindi collegato alle misurazioni fotogrammetriche dell'intero edificio già effettuate in precedenza, di modo che, grazie a questo reticolo, il dipinto poteva essere riprodotto in qualsiasi momento e con sufficiente precisione.

Con il sistema d'archiviazione del materiale fotografico, abbinato ai singoli quadranti della volta, sarebbe stato inoltre possibile trovare in ogni momento le fotografie sulle quali erano riprodotti i dipinti – ad esempio del quadrante D22, o, al contrario, risalire al quadrante, o ai quadranti corrispondenti ad esempio alla fotografia con l'indicazione Pc 022051.

Quale esecutore dell'intervento era previsto il Centro di restauro dell'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia, ma a collaborare con il gruppo di esperti furono invitati anche consulenti ed esecutori dall'estero.

SVOLGIMENTO CRONOLOGICO DEI LAVORI

Lavori preparatori nel 2002

Poiché la conservazione ed il restauro sono per loro natura attività di ricerca, il lavoro pratico era costantemente connesso alle indagini analitiche e all'acquisizione della documentazione.

Per le necessità di questo pluriennale intervento di restauro, nella seconda metà di ottobre del 2002 si allestì un ponteggio, che sarebbe meglio definire piattaforma o tavolato (realizzato dalla ditta SCT di Lubiana), collocato a tredici metri d'altezza sotto la volta della navata. Solidi supporti furono ancorati alle pareti nord e sud della navata. Sulla parte inferiore di tali supporti furono assicurate delle piastre di cartongesso che nascondevano il cantiere alla vista dei frequentatori della cattedrale, ma che, allo stesso tempo, costituivano una sicura protezione in caso di caduta di oggetti e creavano un'efficace barriera acustica. La parte superiore della piattaforma era costituita da un piano di calpestio di assi e pannelli di legno sui quali erano collocati



Fig. 11: Sostituzione dei telai lesionati e dei vetri delle finestre (15. 1. 2004).



Fig. 12: Inizio delle operazioni di pulitura con mezzi chimici (25. 2. 2004).



Fig. 13: Prime prove di ritocco con caseinato d'ammonio (2. 4. 2004).



Fig. 14: Inserimento delle cannule per l'iniezione (2. 4. 2004).



Fig. 15: Le pitture annerite ricostruite, realizzate mediante l'applicazione di un nuovo intonaco nei luoghi in cui quello originale era caduto in seguito al terremoto del 1895 (28. 5. 2004).



Fig. 16: Proiezione video del progetto, destinata ai visitatori (4. 8. 2004).



Fig. 17: Foto di gruppo durante la riunione congiunta delle due commissioni che seguivano i lavori (29. 7. 2004).

dei binari e su questi una grande impalcatura mobile in tubolare a più livelli. Il ponteggio fisso sopra l'organo seguiva invece la movimentata configurazione architettonica dello strumento. L'accesso alla piattaforma era stato organizzato attraverso la cantoria mediante una scala in alluminio.

Sul bordo est della piattaforma, a ridosso all'arco trionfale, una parete di sicurezza proteggeva dall'eventuale caduta di oggetti ed evitava la propagazione della polvere e del rumore verso il presbiterio ed il transetto, consentendo in tal modo un lavoro indisturbato ai restauratori senza per questo intralciare le visite alla chiesa. L'intera superficie del cantiere sulla piattaforma era illuminata da lampade mobili al neon con spettro di luce diurna e solo eccezionalmente l'illuminazione veniva integrata con riflettori.⁹

Per il trasporto del materiale, delle attrezzature e degli elementi di scarto si utilizzava un montacarichi.

Anno 2003

Nel 2003 sono proseguiti i lavori di restauro sulla volta affrescata della cattedrale di S. Nicola a Lubiana. In base al programma di conservazione e restauro sono stati effettuati i seguenti interventi:

– Nel campo della documentazione si è proceduto ai rilievi fotogrammetrici di tutta l'architettura della chiesa e ad una fotogrammetria più dettagliata del soffitto e dei dipinti con la quale è stato tracciato un sistema di segnalini temporanei non distruttivi in una griglia di cm 100 x 100.

– La documentazione fotografica della situazione nel corso dell'intervento è stata realizzata sia con la classica tecnica analogica sia con la più moderna tecnica digitale, integrate con ulteriori riprese UV dei ritocchi e delle ridipinture. Il lavoro dei restauratori è stato seguito anche con una telecamera digitale.

– Abbiamo iniziato le ricerche dei dati d'archivio, della bibliografia esistente e lo studio della documentazione accessibile sui precedenti interventi di restauro. Sulla scorta di queste ricerche ha preso l'avvio uno studio storico-artistico dei dipinti sulla volta.

– Contemporaneamente iniziava a prendere forma il sistema di documentazione con la stesura di una griglia di quadranti sulle pitture della volta (esecutore l'Istituto di geodesia della Slovenia).

– Sono proseguite le misurazioni della stabilità della struttura architettonica con la messa in opera di sonde per il rilevamento delle micro-dilatazioni delle fessure nella volta della navata, sono proseguite pure le rilevazioni delle condizioni microclimatiche con l'installazione di sensori per determinare l'umidità e la temperatura nell'ambiente e sulla superficie pittorica. Le misurazioni e la loro registrazione sono proseguite sino al completamento del progetto. Su consiglio del prof. Kušar (FAGG Ljubljana) nel solaio si

⁹ In base alle nostre esperienze, i risultati dei ritocchi risultano migliori se effettuati con luce diurna o artificiale a temperatura di luce diurna rispetto a quella giallastra dei riflettori. Le luci al neon emettono anche minor calore, fattore molto importante se si considera quanto sia inopportuno l'aumento della temperatura sulla superficie dei dipinti.

è proceduto alla pulizia della parte superiore della struttura in mattoni della volta.

– Per quanto concerne le superfici dipinte sono state compiute delle indagini ed è stata acquisita la relativa documentazione nelle aree delle giornate, delle ridipinture e dei ritocchi.

– Sono stati prelevati campioni dei materiali utilizzati nelle pitture originali e nelle ridipinture ed effettuate analisi chimiche sullo stato dei dipinti in relazione alle lesioni degli strati pittorici, al distacco degli intonaci, alle efflorescenze e alle modificazioni dei leganti dei pigmenti nelle fessure riempite.

– Di tutte queste analisi ed indagini sono state stese numerose relazioni.¹⁰

– Nei punti in cui il manto pittorico era meno coeso con il supporto, la rimozione meccanica del particellato, sia con la micro-aspirazione sia con l'utilizzo di spugnette Wishab, ha richiesto più tempo di quanto era stato previsto. Non si è intervenuto meccanicamente nei punti più compromessi in quanto richiedevano un preconsolidamento con opportune preparazioni. Circa l'85 % dei dipinti è stato ripulito con procedimenti meccanici. In seguito delle prove di pulitura con prodotti chimici, il metodo più idoneo è risultato essere quello con carbonato d'ammonio e polpa di cellulosa, applicato con interposizione di carta di riso. All'estero alcune varianti di questo procedimento vengono impiegate già da diversi anni, mentre da noi è stata questa la prima volta in cui sono state usate su una superficie così ampia.¹¹ Per questo intervento ci siamo avvalsi della collaborazione di un'equipe di restauratori italiani (Nevyjel & Ragazzoni).¹² Per la messa a punto della metodologia più idonea sono stati preziosi anche i suggerimenti di Jürgen Pursche, restauratore capo della Soprintendenza regionale ai monumenti della Baviera.

– Sull'intera superficie della volta si è proceduto al risarcimento di circa l'80 % delle fessure di grandi e piccole dimensioni mediante intonaco di calce (grezzo e fine), riempiendo prima quelle più marcate e profonde con intonaco grezzo cui era stata aggiunta della breccia di opale.

– Abbiamo cominciato ad eliminare dall'arco trionfale le scialbature più recenti che celavano le sottostanti decorazioni pittoriche, scoperte proprio in questa occasione e che probabilmente sono posteriori al dipinto del Quaglio sulla volta. Sono stati rimossi anche gli scialbi non originali, stesi successivamente sulle altre superfici degli archi profilati e attorno alle finestre.

¹⁰ Qui citiamo in via eccezionale le relazioni collegate alle ricerche condotte alla fine del 2003. Ivo Nemeč, Analiza odvzetih vzorcev SNL 1-116, Ljubljana 2003. Polonca Ropret, Poročilo o preiskavi premaza na stenskih slikah, Ljubljana 20. 11. 2003. Polonca Ropret, Poročilo o ugotavljanju stanja barvnih slojev, Ljubljana 6. 1. 2004 (campioni prelevati nel 2003). Polonca Ropret, Poročilo o analitičnem spremljanju čiščenja, Ljubljana 8. 1. 2004 (campioni prelevati nel 2003).

¹¹ Risultati ottimali di pulitura con carbonato d'ammonio si ottengono a temperature superiori ai 15°C, mentre questo tipo di intervento è sconsigliato a temperature inferiori.

¹² I primi colloqui inerenti la possibile collaborazione sono iniziati alla fine del 2003.



Fig. 18: Campioni di pigmenti e leganti dopo il procedimento di invecchiamento artificiale (7. 1. 2005).



Fig. 19: Ritocco e ricostruzione dei dipinti sulla finestra cieca (20. 1. 2005).



Fig. 20: Le cannule al termine dell'iniezione (25. 5. 2005).

– Sino alla fine del 2003 si è proceduto ad un attento esame di tutte le aree dipinte comparando le evidenze con i risultati della termografia, è stato realizzato un grafico della sezione degli affreschi (con una precisa rilevazione dello spessore degli strati di intonachino, arriccio e muratura) e sono stati approntati i materiali, le ricette e le preparazioni occorrenti all'esecuzione dell'intervento.

– È continuata l'accurata rimozione della polvere e dello sporco mediante spugne Wishab e l'eliminazione delle ridipinture posteriori. Abbiamo rimosso i residui visibili della solfatazione con impacchi di cellulosa addizionata con sepiolite. È inoltre proseguita l'opera di riempimento delle fessure e delle lesioni di grandi e piccole dimensioni su cui sono stati applicati un nuovo arriccio ed un nuovo intonachino.

– Durante i lavori alla volta affrescata della chiesa di S. Nicola abbiamo avuto molte visite sul ponteggio, sia di singoli sia di gruppi più o meno numerosi. A tutti sono stati illustrati gli interventi di restauro che la piattaforma occultava alla vista dei frequentatori della cattedrale.

Anno 2004

Nel febbraio di quell'anno si sono aggregate al nostro gruppo di lavoro le restauratrici dell'atelier Nevyjel & Ragazzoni, insieme alle quali abbiamo proceduto alla pulitura con impacchi di carbonato d'ammonio. Nella prima fase (sino alla metà di luglio) sono stati ripuliti e preparati per il successivo trattamento 15 campi longitudinali di superficie (in tutto erano 26), entro la fine del 2004 anche i rimanenti 11. Contemporaneamente alla pulitura abbiamo consolidato lo strato decoeso dell'intonachino, colmato le fessure grandi e piccole ed eliminato gli intonaci inadeguati. Sono stati anche effettuati dei ritocchi di prova, utilizzando come legante il caseinato di ammonio, usato frequentemente dai restauratori italiani.

Dai profili della finestra e dall'arco trionfale abbiamo eliminato tutte le inappropriate scialbature posteriori, le parti danneggiate sono state quindi stuccate e quelle mancanti rimodellate e quindi coperte con un leggero strato di livellante a base di calce. Dalla cornice a livello dell'impalcatura abbiamo rimosso le imbiancature più recenti sino a dove erano raggiungibili a causa dell'altezza della piattaforma. Sono state riparate (ricostruite) anche le lesioni più marcate della cornice e rimossi i vecchi riflettori ed i cavi elettrici.

Sulla parete dell'arco trionfale sono stati completamente eliminati gli scialbi posteriori che ricoprivano la pittura decorativa sottostante. Sebbene gli storici dell'arte non abbiano raggiunto un parere univoco sulla datazione e conseguentemente sulla presentazione dei frammenti scoperti (eventuale imbiancatura), in questo settore abbiamo previsto un intervento di ritocco e ricostruzione, il che ha in parte dilatato il volume dei lavori preventivati.

Il 2004 è stato particolarmente impegnativo sul piano del restauro pittorico in quanto abbiamo dovuto confrontarci con numerosi problemi tecnici (scelta del legante, dei materiali della migliore qualità, problemi di

estetica nel collegamento delle parti mancanti o molto compromesse, differenti operazioni per giungere ad aspetti omogenei su aree diversamente lesionate) e con l'organizzazione dell'intervento su un monumento di tale pregio.

Con la stuccatura delle lesioni, la maggior parte delle superfici in cui dovevano essere operati i ritocchi fu messa a punto entro la seconda metà di dicembre.

I lavori di restauro sulla controfacciata al di sopra della cornice d'imposta, con entrambi i dipinti e la profilatura, sono stati eseguiti dal restauratore Darko Tratar coadiuvato dai suoi collaboratori. Nel 2004 (sino alla metà di dicembre) egli ha portato a termine l'intervento sugli elementi di stucco e consolidato, pulito e stuccato le pitture sulla parete occidentale, concludendo nel 2005 il ritocco e la ricostruzione della controfacciata, gravemente danneggiata dal terremoto nel 1895.

Va sottolineata in particolare la collaborazione, iniziata in quell'anno, con i restauratori italiani, grazie ai quali abbiamo introdotto nell'area slovena un metodo di pulitura che nel vicino paese è in uso sin dagli anni '70 del secolo scorso. Questa metodica sarà da ora parte integrante del repertorio di procedure standard impiegate da ogni restauratore di dipinti parietali anche in Slovenia.

Lo svolgimento del restauro è stato documentato mano a mano su supporto fotografico e video; in questo modo è stato acquisito diverso materiale, che dopo l'intervento dovrà essere sistemato e opportunamente presentato. Durante tutti questi anni il nostro lavoro ha avuto vasta eco tra l'opinione pubblica, grazie a varie trasmissioni televisive ed alle numerose visite di singoli e gruppi sul ponteggio. Abbiamo preparato anche alcune presentazioni pubbliche dell'intervento, come ad esempio una lezione illustrante i lavori di conservazione e restauro sulla pittura del Quaglio presso il Centro scientifico e di ricerca dell'Accademia slovena delle Scienze e delle Arti di Lubiana.¹³

Durante l'intervento sono state elaborate diverse relazioni tecnico-scientifiche per entrambe le commissioni che hanno seguito il nostro lavoro.

Per la scelta del legante più adeguato abbiamo applicato su uno strato di intonaco a calce alcuni pigmenti con diversi leganti. I campioni così preparati sono stati inviati al procedimento di invecchiamento artificiale, una simulazione con rapide alternanze di alte e basse temperature che avrebbe dovuto mostrarci la loro situazione dopo dieci anni.

¹³ ZOUBEK 2004. Rado Zoubek, Konservatorsko-restavratorski posegi na Quaglievih freskah v stolnici sv. Nikolaja v Ljubljani, comunicazione al simposio ZNANUM, Ljubljana 16. -17. 2. 2005. Polona Ropret, Kemijsko čiščenje in izbira veziva za retušo – stolna cerkev sv. Nikolaja v Ljubljani, comunicazione al simposio ZNANUM, Ljubljana 16. -17. 2. 2005.

Anno 2005

Agli inizi del 2005 abbiamo avuto l'esito dell'invecchiamento artificiale dei leganti. Sulla scorta dei risultati¹⁴ si è quindi optato per il legante Tylose MH 300, che è idrosolubile, perfettamente asportabile ed uno dei collanti che si utilizzano per le pitture murali. Per aspetto e proprietà, i colori cui viene aggiunto questo legante risultano simili agli acquerelli. Prima di impiegarlo, addizionavamo il collante stesso con una bassissima percentuale di prodotto fungicida.¹⁵

I lavori sono proseguiti con la risarcitura dei profili e la ricostruzione dei davanzali delle finestre. La ridipintura e la ricostruzione di entrambe le finestre cieche si avvicinavano alla fase conclusiva. Abbiamo sperimentato un ulteriore intervento di pulizia sulla superficie degli affreschi anche con pulitore a vapore, ma senza successo. Nel solaio è stato esplorato a fondo l'angolo nord-ovest, eliminando il materiale ammucchiato sino a liberare la struttura in mattoni della volta. Abbiamo scoperto che la parte inferiore della volta era stata costruita con grandi architravi di pietra e non in mattoni, probabilmente in previsione delle maggiori sollecitazioni cui sarebbe stata sottoposta questa zona.

Nelle fessure localizzate nell'area sovrastante l'organo abbiamo inserito le cannule per l'iniezione, che ci sono servite da indicatori del riempimento delle fessure stesse con la boiaccia che veniva versata dall'alto della volta, ossia dal solaio.

Nel novembre del 2005 abbiamo installato alcuni nuovi sensori mobili senza fili per l'umidità e la temperatura. Il 2005 si potrebbe definire il periodo dei ritocchi in quanto - dopo che nel 2004 si era proceduto alla pulitura - per tutto l'anno abbiamo lavorato intensamente al ritocco delle migliaia di piccole e talvolta anche più evidenti lacune, compresa la ricostruzione della testa della Virtù nei quadranti H8 e H9.

Anno 2006

Nel 2006 abbiamo proseguito e concluso i lavori iniziati nel 2005 che hanno riguardato soprattutto i ritocchi ai dipinti su tutta la superficie della volta, la ricostruzione ed il perfezionamento dei profili e dei campi a marmorino nella fascia compresa tra le finestre e la cornice principale, nonché la sistemazione dei profili, la ricostruzione ed il rinnovo delle imbiancature sull'arco trionfale. Terminata la pulitura dell'intera volta con il metodo fiorentino,¹⁶ lo spettro dei colori è risultato più ampio e ricco ed anche la gamma tonale si è dilatata con un più evidente risalto dei chiaroscuri. L'eliminazione di tutti gli strati non originali ha reso più manifeste le numerose lesioni, verificatesi a causa dei cambiamenti subiti negli anni dal supporto (fessure, sollevamento o distacco degli strati pittorici e degli intonaci) o dell'inadeguatezza dei precedenti interventi di restauro (ridipinture, ingrigimento delle aree più chiare). Alla fine di giugno e agli inizi di luglio abbiamo rinnovato le campiture fortemente danneggiate ed i

¹⁴ ROPRET, ZOUBEK, SEVER ŠKAPIN, BUKOVEC 2007, pp. 1148-1159.

¹⁵ Vedi il contributo di Rado Zoubek: *Applicazione dei risultati delle analisi chimiche nell'intervento di ritocco*.

¹⁶ Vedi il contributo di Rado Zoubek: *Il progetto di conservazione e restauro ed il processo pittorico del Quaglio*.



Fig. 21: La posa in opera delle nuove invetriate (7. 9. 2005).



Fig. 22: Sulla base dei due dipinti sulle finestre cieche possiamo dedurre l'aspetto e la ripartizione delle finestre originali (7. 9. 2005).



Fig. 23: Smontaggio professionale delle decorazioni scultoree dell'organo (27. 2. 2006).



Fig. 24: Le commissioni competenti durante un sopralluogo nelle ultime fasi dei lavori (22. 5. 2006).

profili dei medaglioni adiacenti all'organo ed abbiamo anche proceduto alla loro doratura. Con la riunione della commissione internazionale (22 maggio 2006), che ha confermato il buon esito del progetto di restauro conservativo, si sono concluse le operazioni principali sulla volta all'altezza della piattaforma. Il resto dei lavori è stato ufficialmente ultimato appena il 30 giugno 2006 dal team di restauratori del Centro di restauro (alcuni di loro hanno partecipato al progetto durante tutti e quattro gli anni). Una parte dell'equipe ha collaborato anche ai lavori successivi, incentrati sul sanamento delle lesioni causate dall'ancoraggio dei supporti della piattaforma alle pareti nord e sud della chiesa. Nei primi giorni di giugno ha avuto inizio lo smantellamento del ponteggio sopra l'organo e poi gradualmente di tutte le impalcature sulla piattaforma sotto la costante supervisione del capo progetto. Nella parte inferiore (nella navata) si è dato inizio alla costruzione di un'impalcatura temporanea di sostegno. Alla conferenza stampa tenutasi il 25 maggio 2006 sulla piattaforma di lavoro, a 13 metri di altezza (gli affreschi restaurati della volta e della controfacciata venivano presentati ufficialmente per la prima volta – senza il disturbo dell'impalcatura), il progetto felicemente concluso è stato illustrato ad un nume-

roso pubblico di invitati ed ai media. Nei giorni successivi gli operai hanno iniziato a smantellare l'intera piattaforma e ad allestire un'impalcatura temporanea tre metri più in basso. Questo solido ponteggio inferiore era necessario per poter smontare indisturbati i pesanti supporti ancorati alle pareti della navata. Dopo lo smantellamento dei supporti, le fessure nei muri sono state riempite con malta idraulica. I restauratori hanno quindi eliminato tutte le inadeguate imbiancature superflue giù sino all'ampio cornicione, modellato i profili mancanti delle cornici, stuccato le lesioni grandi e piccole, ridipinto le superfici con un'ideale velatura a calce, trattato le cornici con mixtion ed infine dorato le stesse. Dopo aver sistemato tutte le superfici, si è provveduto ad uniformare toni e cromie delle parti danneggiate dei medaglioni con il resto del dipinto ed a ricostruire le pitture.

Per quanto attiene al restauro, il progetto si è concluso il 5 settembre 2006.¹⁷

¹⁷ Tutte le foto pubblicate sono proprietà del Centro di restauro dell'ITBCS.

Dati generali:

LUOGO/UBICAZIONE: Ljubljana, Dolničarjeva 1
NIB: Cerkev sv. Nikolaja, EŠD 333 (Chiesa di San Nicola)
EDIFICIO: Stolna cerkev sv. Nikolaja (Chiesa cattedrale di San Nicola)

AUTORE/DATAZIONE: pittore Giulio Quaglio (1668–1751), 1705–1706

OGGETTO DELL'INTERVENTO: pittura murale sulla volta e sulla controfacciata, campiture decorative e modanature

TECNICA/MATERIALE: fresco buono, con successive integrazioni nella tecnica a secco

MISURE: volta: 520 m², parete occidentale: 52 m²

PROPRIETÀ: Chiesa cattolica romana

AMMINISTRATORE: Župnijski urad sv. Nikolaja, Ljubljana

INVESTITORE: Ministrstvo za kulturo RS; Župnijski urad sv. Nikolaja, Ljubljana; Mestna občina Ljubljana

COMMITTENTE: Ministrstvo za kulturo RS; Župnijski urad sv. Nikolaja, Ljubljana; Mestna občina Ljubljana

ENTE PREPOSTO: ZVKDS, OE Ljubljana

CONSERVATORE RESPONSABILE: dr. Uroš Lubej, cons. cons., ZVKDS, OE Ljubljana

ESECUTORE DEI LAVORI: ZVKDS, Restavratorski center

CAPO DEL CENTRO DI RESTAURO: Jernej Hudolin, cons.-rest. consul.

RESPONSABILE DEL PROGETTO: mag. Rado Zoubek, cons.-rest. cons., ZVKDS RC

SUPERVISIONE SCIENTIFICA:

– **commissione consultiva:** prof. ord. mag. Ivan BOGOVČIČ, Oddelek za restavratorstvo, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani; prof. dr. Jože KUŠAR, Fakulteta za arhitekturo, Univerza v Ljubljani; Silvester GABERŠČEK, sottosegretario di Stato, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; dr. Ferdinand ŠERBELJ, Narodna galerija, Ljubljana; mons. dr. Franc ŠUŠTAR, Bogoslovno semenišče Ljubljana; mons. Peter ZAKRAJŠEK, Nadškofijska gospodarska uprava, Nadškofija Ljubljana

– **commissione di esperti:** prof. Giuseppe BERGAMINI, direttore del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, Udine; prof. Miljenko DOMIJAN, capo conservatore, Uprava za zaščito kulturne baštine, Ministrstvo kulture Republike Hrvatske; dr. Josip KOROŠEC, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije; dr. Michael KÜHLENTHAL, Bayerisches Landesamt für Denk-



Fig. 25: Lavori conclusivi dopo lo smantellamento della piattaforma di lavoro (31. 8. 2006)



Fig. 26: Conclusione ufficiale del progetto di conservazione e restauro (10. 11. 2006).

malpflege, München; prof. dr. Vladimir MARKOVIČ, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu; Jürgen PURSCHE capo restauratore, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München; dr. Marijan SMOLIK, Semeniška knjižnica, Nadškofija Ljubljana

HANNO COLLABORATO AL PROGETTO:

Simon Arnšek, cons.-rest.; Uroš Arnšek, cons.-rest.; Valentin Benedik, cons.-rest. consul.; Marta Bensa, cons.-rest.; Barbara Blaznik; Katra Blaži, cons.-rest.; Marjana Brozovič; Mojca Čermelj, cons.-rest.; mag. Nuška Dolenc Kambič, cons.-rest. sup.; Saša Dolinšek, cons.-rest.; Peter Draksler; Matej Drobež; Sonja Fister, cons.-rest. coll.; mag. Jelka Glas, cons.-rest.; Maša Gostinčar; Špela Govže, cons.-rest.; Živa Grašek; Jernej Jerman; Maja Kastelic; Nina Kamnikar; Katja Kavkler, cons.-rest.; Polona Kovačič; Noemi Krese; Karmen Križančič; Maja Lešnik; Mojca Marc; Tihana Mioč; Mojca Nečimer; Ivo Nemeč, cons.-rest. cons.; Ursula Osojnik; Suzana Paškulin; Miha Perne; Igor Peršolja, cons.-rest. sup.; Tjaša Pristov, cons.-rest.; Andreja Ravnikar; Mitja Ravnikar; dr. Polonca Ropret, cons.-rest. sup.; Mitja Rus; Nuša Saje, cons.-rest.; Marjeta Sitar; Mateja Neža Sitar, cons.; Katja Štukelj; Samo Tavželj; mag. Nikolaj Vogel; Sabina Vrečko; Lea Vrečko; Uroš Weinberger; Matej Zupančič, cons.-rest. sup.; Mateja Zorman; Gregor Zoubek; Jure Zoubek; mag. Rado Zoubek, cons.-rest. cons.

COLLABORATORI ESTERNI:

ALUO – Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana; Darko Tratar – restavrador, Dol pri Ljubljani; FA – Fakulteta za arhitekturo, Ljubljana; FKKT – Fakulteta za kemijo in kemijsko tehnologijo, Ljubljana; GIS – Geodetski inštitut Slovenije, Ljubljana; IJS – Institut Jožef Stefan, Ljubljana; Ključavničarstvo Mehle, Grosuplje; NEVYJEL & RAGAZZONI, Restauro d'opere d'arte s.n.c., Trieste; RÖFIX, d. o. o., Grosuplje; SAMSON KAMNIK, d. o. o., Kamnik; SCT d. d., Oddelek za visoke gradnje, Ljubljana; SER. CO. TEC. s. r. l., Trieste; Tecno futur service, Modena; ZAG – Zavod za gradbeništvo, Ljubljana; ZRC SAZU – Znanstveno-raziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana

Indagini, analisi ed impiego dei risultati nell'intervento di restauro

Storia degli interventi operati sui dipinti

Mateja Neža Sitar

Indagini sugli strati pittorici

Polonca Ropret

Relazione sui primi interventi di pulitura e preconsolidamento

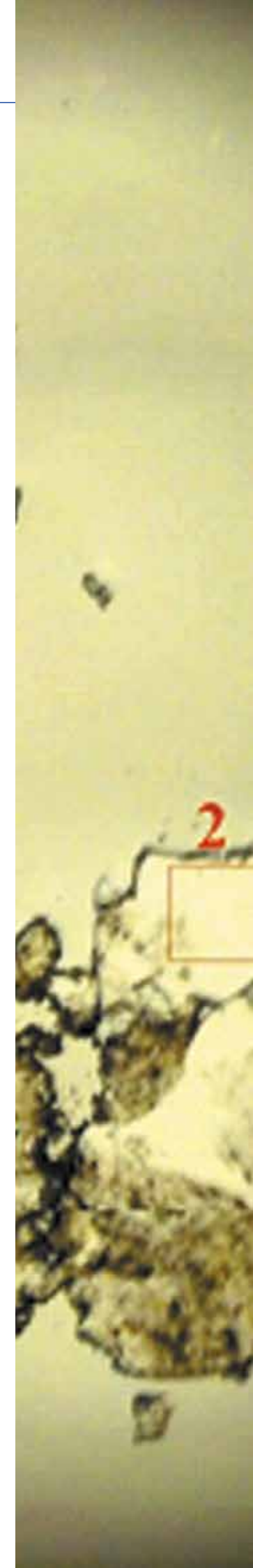
Marta Bensa

Relazione conclusiva sull'intervento di pulitura

Giovanna Nevyjel, Claudia Ragazzoni

Applicazione dei risultati delle analisi chimiche nell'intervento di ritocco

Rado Zoubek



Storia degli interventi operati sui dipinti*

Mateja Neža Sitar

PAROLE CHIAVE:

Lubiana, cattedrale di San Nicola, barocco, Giulio Quaglio, dipinti sulle pareti e sulla volta, rinnovo, rinnovatore, conservatore-restauratore, intervento di conservazione e restauro, conservatore, tutela dei monumenti

RIASSUNTO

I dipinti murali del maestro lombardo Giulio Quaglio nella cattedrale di Lubiana sono stati oggetto di ripetuti restauri, tre dei quali di maggior portata nonché più o meno accuratamente ed ufficialmente ben documentati ed anche generalmente noti: il rinnovo eseguito da Matevž Langus tra il 1846 ed il 1853, da Anton Jelačin negli anni 1905 e 1906 e quello operato da Peter Zeleznik tra il 1944 e il 1947. È rimasto invece sinora ignoto il quarto intervento, o meglio sempre il terzo (forse il terzo restauro della volta della navata), in quanto si trattò soltanto della prosecuzione del rinnovo generale iniziato nel 1944 dallo Zeleznik e completato negli anni 1959–1961, come siamo riusciti a dimostrare grazie alla documentazione privata scoperta da poco. In questo contesto dobbiamo menzionare anche i numerosi lavori minori realizzati nel XX e nel XXI secolo da diversi rinnovatori (decoratori, pittori, restauratori ecc.), autonomamente o nell'ambito del servizio di tutela dei monumenti. L'ultimo, quinto restauro, nel contesto del quale è nata questa ricerca, si è svolto sotto la guida del Centro di restauro dell'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia. In questo contributo, con l'ausilio dell'interessante e talvolta inedito materiale fotografico e scritto, seguiremo i cambiamenti che hanno subito i dipinti, sui quali sono oggi evidenti gli impietosi segni del tempo, come pure le conseguenze dei diversi rinnovi operati, talvolta in maniera del tutto inadeguata. Una conoscenza dettagliata dei più vecchi interventi di restauro può risultare di fondamentale importanza per ulteriori e più adeguate operazioni di recupero e la conservazione dei dipinti per le generazioni a venire.

* Il contributo è una versione modificata del capitolo relativo alle ricerche sulla storia degli interventi, compreso nella tesi di dottorato in corso di stesura («Problematice di conservazione e tutela nell'opera di restauro degli affreschi del Quaglio sulla volta della cattedrale di Lubiana», Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Lubiana).

INTRODUZIONE

Nell'ambito del progetto (ITBCS CR, 2002–2006) riguardante l'ultimo rinnovo¹ dei dipinti sul soffitto della navata e sulla parete occidentale (controfacciata) della cattedrale di Lubiana, sul ponteggio di lavoro e parallelamente al restauro, sono state condotte anche delle ricerche sui dipinti da un punto di vista storico-artistico e di restauro conservativo. Oggetto prioritario della nostra indagine è stato lo studio dei rinnovi sinora operati sulle pitture del Quaglio, in particolare sulla volta della navata e sulla parete occidentale, per poter facilitare il lavoro dei restauratori nell'individuare e mettere a punto le metodologie più corrette da applicare nell'intervento sull'opera d'arte. Il nostro intento era quello di chiarire la cronologia, i retroscena e le conseguenze dei rinnovi ed anche esaminare e seguire passo passo qualsiasi intervento operato sui dipinti, ovviamente nei limiti concessi dai dati reperibili nella documentazione conservata, in altre fonti e nella letteratura, impiegando il classico metodo della ricerca nelle fonti tradizionali ed in alcune inusuali, specifiche della scienza del restauro. Nella valutazione storico-artistica e di conservazione abbiamo dovuto prendere in considerazione il più ampio contesto storico-culturale, sociale, politico ed economico. A questo scopo – seguendo metodologie diverse causa la carenza di dati e, in alcuni casi, per la pessima conservazione della documentazione – abbiamo esaminato un gran numero di fonti diverse (scritte, fotografiche, grafiche, letterarie, giornalistiche, orali e video) rinvenute negli incartamenti custoditi nei fondi pubblici e privati e negli archivi: dossier scritti, pianoteche, fototeche, raccolte di diverso materiale iconografico, biblioteche. Dobbiamo sottolineare che la caratteristica principale della ricerca nell'ambito della conservazione ovvero della tutela dei monumenti è la sua stretta dipendenza dal materiale iconografico, in quanto spesso risolve questioni complesse e problematiche che i conservatori ed i restauratori incontrano nel loro lavoro (ad es. nel caso

¹ Il termine «rinnovo» è problematico; qui lo usiamo in senso generico e semplificato, volendo indicare qualsiasi tipo di intervento operato sulle pitture nelle varie epoche, eseguito più o meno con l'intento di conservarle e proteggerle. Oggi il termine più idoneo sarebbe quello di «intervento di restauro conservativo», che però non corrisponde in maniera appropriata ai lavori eseguiti in passato.



Fig. 1: Le ricerche sulla storia degli interventi – la compulsazione degli antichi documenti nel locale sovrastante la sacrestia della cattedrale di Lubiana.

delle ricostruzioni). Ci interessavano i dati sul tipo di intervento, sui materiali utilizzati, sul periodo di esecuzione dei lavori, sui committenti, su chi e come l'aveva realizzato. Le ricerche di questo tipo sono indagini particolari, infatti, non si tratta semplicemente di raccogliere e registrare dei dati già acquisiti, ma anche di effettuare dei collegamenti logici per comprendere, verificare e confrontare, e quindi per utilizzare in pratica e nella maniera più appropriata queste informazioni per il bene del monumento. Le ricerche si sono svolte direttamente sulla piattaforma, in stretta collaborazione con i restauratori secondo un sistema applicativo. I dati acquisiti ed opportunamente interpretati ci possono chiarire i problemi connessi con l'attuale stato di conservazione dell'opera d'arte – nel nostro caso i dipinti del Quaglio, ci aiutano a determinare le cause di alcuni danni ed a definire le conseguenze dei singoli interventi sulle aree dipinte. Infatti, nello studio della tecnica pittorica del Quaglio è di fondamentale importanza conoscere la struttura dei dipinti e distinguere le pitture originali dalle successive ridipinture, dalle integrazioni, dai ritocchi e dalle altre modifiche subite in un modo o nell'altro dalla pellicola cromatica.

I singoli interventi di rinnovo sui dipinti saranno illustrati dapprima cronologicamente e successivamente per singole problematiche. Concluderemo con le cognizioni acquisite durante le ricerche ed un confronto parallelo con quanto emerso nel corso delle indagini sulla pellicola pittorica dei dipinti del Quaglio, condotte *in situ* sulla piattaforma sotto la volta della navata nell'ambito dell'ultimo intervento di rinnovo appena concluso, per terminare con una breve comparazione con le opere coeve del pittore nelle aree limitrofe.

LE RICERCHE SUGLI INTERVENTI DI RINNOVO OPERATI SULLE PITTURE DEL QUAGLIO

Nella storia della cattedrale di San Nicola a Lubiana in singoli periodi e per ragioni diverse – cambiamento del gusto artistico, danneggiamenti causati dai terremoti, inquinamento dell'aria, infiltrazioni d'acqua, variazioni termiche, usura, sporco ed altri fattori – si sono susseguiti

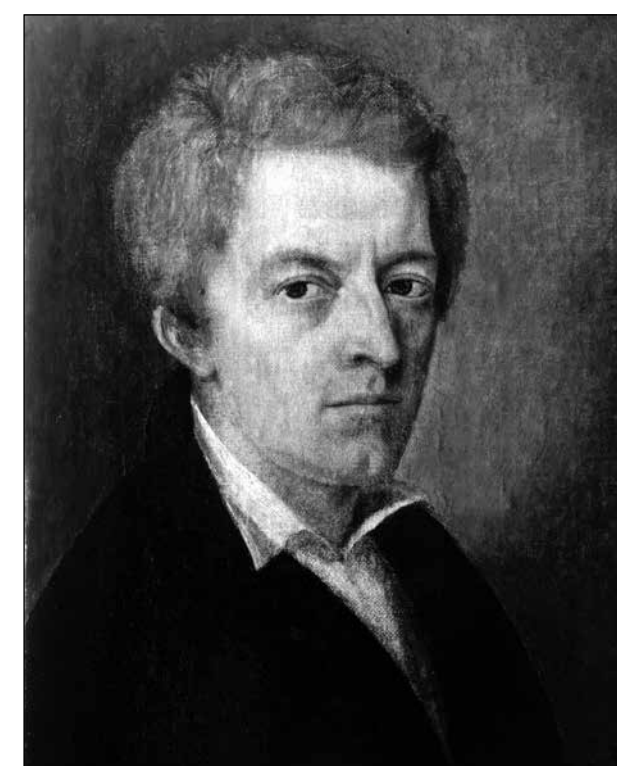
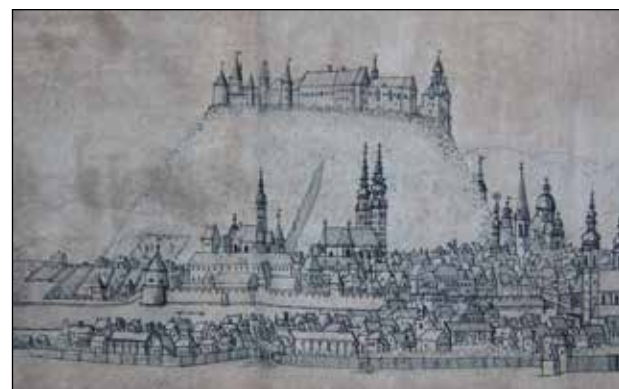


Fig. 4a: Il primo, vasto intervento di rinnovo delle pitture nella cattedrale fu eseguito da Matevž Langus

svariati interventi più o meno adeguati che hanno mutato sostanzialmente il carattere dell'edificio, ed anche le pitture murali del Quaglio. Lo studio delle operazioni di rinnovo sui dipinti – dai semplici interventi di pulitura² (*rimozione della polvere, detersione, pulizia, lavaggio, pulitura*, come un tempo venivano definite queste operazioni), di sostituzione delle stuccature usurate delle crepe e delle vecchie sigillature, di ritocco (*puntinatura delle lacune*), oppure ricostruzioni, o imbiancature, velature sottotono delle lacune ecc., in breve di interventi di conservazione e restauro (come vengono definiti oggi) – ci consente di giungere ad una conoscenza più ampia del carattere delle pitture stesse e di individuare l'approccio giusto, il più adeguato ed efficace per il rinnovo, la tutela e la conservazione, anche futura, dell'opera d'arte del Quaglio. La cronistoria ovvero l'esame di qualsiasi operazione conosciuta sui dipinti della cattedrale inizia con il primo e più significativo intervento edile sulla struttura stessa dell'edificio barocco. Proprio a causa della costruzione della nuova, vera cupola è andato distrutto il dipinto illusionistico con la finta cupola realizzato dal Quaglio. In base ai dati sin qui acquisiti nelle fonti esistenti e nella letteratura, le pitture superstiti sono state oggetto di tre interventi importanti. Accanto a queste operazioni di più ampio respiro, si sono susseguiti diversi interventi minori, più o meno documentati ed altri che hanno riguar-

² Per indicare le operazioni di pulitura degli affreschi eseguite con l'acqua nel corso dei più vecchi interventi, nella traduzione si usa il termine «lavaggio», che forse meglio corrisponde allo sloveno »umivanje« (N.d.T.).



a



b



d



c



e

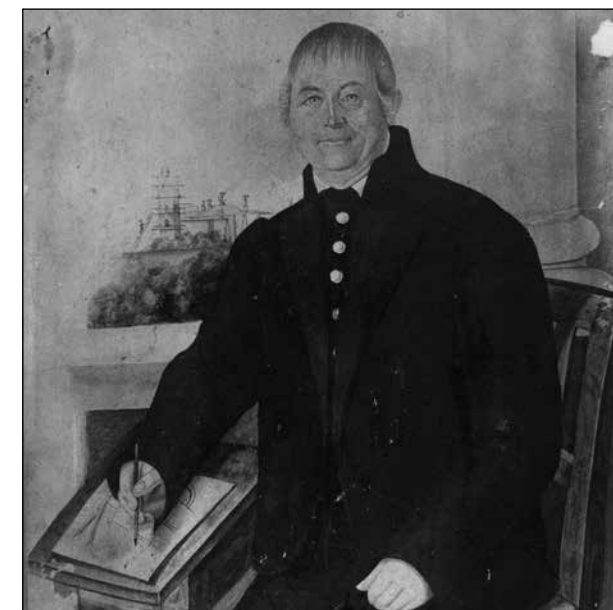
Figg. 2a–2e: I cambiamenti subiti dagli esterni della cattedrale barocca. **2a:** Senza cupola nel particolare di un disegno di Friedrich Bernhard Werner raffigurante Lubiana nel 1732. **2b:** Con la cupola ed il prospetto occidentale originale in una foto di Pajer anteriore al 1891. **2c:** Con la nuova facciata occidentale dopo il terremoto del 1895. **2d:** Nel corso di uno degli interventi di rinnovo nel particolare di una cartolina antecedente il 1901. **2e:** La cattedrale odierna con il frontone barocco occidentale, ricostruito nel 1989.



b



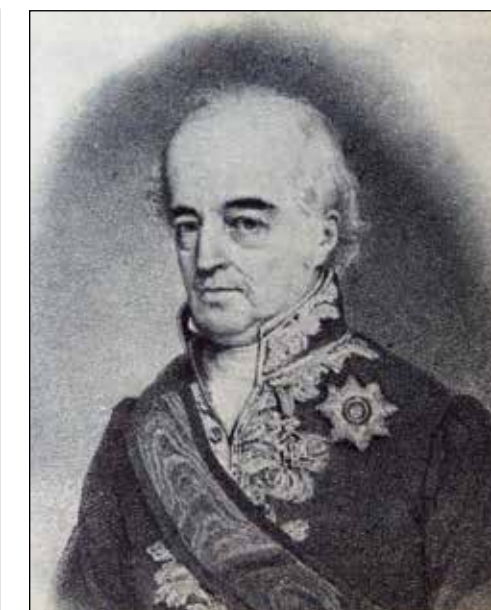
c



a



d



e

Fig. 3a: Durante la costruzione della cupola di Andrej Medved l'affresco del Quaglio sulla cupola finta fu distrutto.

Figg. 3b–3e: Ne sono rimasti solo tre frammenti: *Emona* (3b), la *Carniola* (3c) ed il brano con *l'Incoronazione della Vergine* (3d; fotografato nel 1963 prima del restauro), che era stato conservato dal barone Giuseppe Calasanzio Erberg (3e).

dato soprattutto opere edili di riparazione sia all'interno sia all'esterno dell'edificio.³

³ Oggetto di questo saggio sono gli affreschi e pertanto gli altri dati relativi al rinnovo delle sculture, dei dipinti ad olio, degli altari, dell'organo e degli altri arredi della cattedrale, come pure gli altri lavori eseguiti da lapicidi, carpentieri, ramai, lattonieri, doratori, orafi ecc., in questa sede non sono stati esaminati in dettaglio, salvo poche eccezioni, necessarie per la ricerca nell'ambito di questo progetto (la questione del colore originale degli elementi architettonici, della cornice principale, delle stuccature).

IL RINNOVO DI MATEVŽ LANGUS (1846–1853)

Nell'Ottocento ci sono stati diversi interventi di rinnovo e ristrutturazione al tempo del vescovo Anton Alojz Wolf e dei parroci Karl Zorn e Jožef Zupan. Si iniziò con la costruzione della nuova cupola sull'alto tamburo, poi si passò a marmorizzare le pareti interne, a realizzare una ricca doratura degli elementi architettonici e decorativi ed altre opere di rinnovo dentro e fuori la cattedrale.⁴

Ci soffermeremo ora su alcuni dati chiave che si riallacciano agli affreschi del Quaglio. Con la costruzione della cupola nel 1841 si realizzò l'antico desiderio del decano della cattedrale, Dolničar, di far erigere una vera cupola romana all'incrocio tra il transetto e la navata principale. In quell'anno, aiutato dal carpentiere Jurij Pajk, il costruttore Andrej Medved (fig. 3a) diede inizio ai lavori per l'erezione della nuova, alta cupola, elemento che ha contribuito in maniera determinante alla caratteristica venduta della città di Lubiana (figg. 2a, 2b, 2c, 2d, 2e). La costruzione (a partire dai preparativi per questo impegnativo progetto, sia dal punto di vista edile che finanziario, sino alla scelta del progetto e del costruttore più adeguati), è stata studiata dettagliatamente e pubblicata dapprima dallo Steska nel 1939 e successivamente dalla Lavrič nel 1997.⁵ Lo Steska descrive la vecchia cupola dipinta come: «!.../ una finta cupola piatta con il soffitto di legno appeso alla capriata, ancorato con elementi di ferro.»⁶ Sembra che il soffitto ligneo intonacato e dipinto della finta cupola sia stato riparato nel 1829 dal mastro muratore Francesco Coconi. In seguito, per evitare incendi, per una più adeguata illuminazione, una migliore areazione e per altre varie ragioni si cominciò a pensare ad una cupola in muratura.⁷ Nel 1841, con l'abbattimento della vecchia finta cupola e la costruzione di quella nuova, furono distrutti gli affreschi illusionistici del Quaglio risalenti al 1703 (la scena dell'*Incoronazione della Vergine e la Gloria di San Nicola*).⁸ Lo Steska scrive di alcuni frammenti superstiti (ne menziona due, con *Emona* e la *Carniola*) che furono tolti e conservati da **Matevž Langus** (1792–1855) (fig. 4a) e dal custode del Museo provinciale Henrik Freyer.⁹ Due frammenti, comprendenti la

parte superiore di *Emona* (160 x 137 cm) e della *Carniola* (129 x 156 cm) furono presi in custodia dal Rudolfinum di Lubiana¹⁰ (figg. 3b, 3c) mentre altri due, per intercessione del Freyer, furono consegnati al barone Giuseppe Calasanzio Erberg. La Lavrič, attingendo dalla corrispondenza del barone, ha pubblicato importanti dati sul destino del dipinto della cupola andato distrutto. Il barone, infatti, era contrario alla costruzione di una nuova cupola e soprattutto alla distruzione degli affreschi del Quaglio, che avrebbero potuto ancora resistere nel tempo. Dubitava delle capacità degli artisti che avrebbero dovuto mettersi all'opera per dipingere alla maniera del Quaglio e propose che la nuova cupola rimanesse senza dipinti. Scelse per sé la parte più bella del dipinto con la Vergine incoronata (222 x 128 cm; fig. 3d) e la fece murare sopra la porta della scalinata del suo castello di Dol presso Lubiana; l'altro frammento lo aggiunse alla propria collezione d'arte. Successivamente pare si sia dispiaciuto di non aver salvato, assieme ad altri amanti dell'arte, ancora più frammenti. Gli affreschi gli furono restaurati dall'accompagnatore del Re di Sassonia, che in quel periodo era di passaggio nelle terre slovene.¹¹ La Lavrič ha scritto che durante la costruzione della cupola furono eseguite diverse riparazioni, compreso il rinnovo dell'intera copertura in laterizio e lamiera, e addirittura la pulitura degli affreschi all'interno, di cui non però non abbiamo dati più precisi.¹² Prima che i dipinti del Quaglio fossero distrutti, Matevž Langus ne fece una copia in scala (fig. 4b)¹³ e dopo la costruzione della cupola ridipinse gli evangelisti sui pennacchi danneggiati dall'allestimento del ponteggio,¹⁴ dipinse il lucernario (*Spirito Santo ed angeli*) e per ultime, tra gli anni 1843 e il 1844, le pareti della cupola (*Incoronazione della Vergine e Gloria di San Nicola con angeli e santi*) (fig. 4c).¹⁵ Conclusa con successo la costruzione della cupola, nel 1846 l'amministrazione della chiesa assegnò al

¹⁰ *Illyrisches Blatt*, 1841 (punti 87 e 65) n. 20, p. 96; cfr. CANKAR 1920, pp. 243–244; oggi i frammenti sono di proprietà del Museo nazionale della Slovenia; cfr. BERGAMINI 1994, pp. 182–183 e 185; CEVC 1996, p. 25; LAVRIČ 1997, p. 37.

¹¹ LAVRIČ 1997, p. 37 con indicazione di fonti e bibliografia (due lettere di G. C. Erberg al figlio Giuseppe Ferdinando del 24. 6. 1840 e del 18. 8. 1841). L'affresco di Dol con la Madonna del gruppo con l'*Incoronazione* è stato donato nel 1962 dal dr. J. Pogačnik alla Galleria nazionale di Lubiana, dove si trova tutt'oggi, mentre la sorte dell'altro non è nota. Il restauratore Emil Pohl, operante nell'ambito dell'allora Ente repubblicano per la tutela dei monumenti, avrebbe staccato l'affresco di Dol dallo scalone interno del castello e lo avrebbe ricollocato su un nuovo supporto (periodo dello stacco intorno al 1958). Ringrazio sentitamente il restauratore prof. France Kokalj per questa notizia.

¹² Soltanto il conto per l'imbiancatura e la pulitura degli affreschi; LAVRIČ 1997, pp. 36–37 con indicazione delle fonti.

¹³ LAVRIČ 1997, p. 37. La copia (olio su tela, cm 102 x 90) è conservata nel convento delle Orsoline a Lubiana; VEIDER 1944, p. 120, n. 83, fig. 3.

¹⁴ Per ulteriori notizie sul carattere degli evangelisti ridipinti: BERGAMINI 1994, p. 182; la Lavrič annota che il dipinto del Quaglio traspare ancora attraverso la ridipintura (a confronto con le copie ad olio del Langus); LAVRIČ 1996 b, p. 27.

¹⁵ Lo STESKA 1903, p. 528, riporta dallo *Illyrisches Blatt*, 1841, n. 20, pp. 96 e 170, che gli fu commissionato di: «!.../ attenersi quanto più possibile ai dipinti del Quaglio». Per la descrizione dei dipinti del Langus: SMOLE 1982; STESKA 1939, pp. 162–163; LAVRIČ 2007, pp. 60–65; per un'analisi più dettagliata delle pitture: LAVRIČ 1996 a, p. 27.

⁴ LAVRIČ 1997, pp. 32–52 e LAVRIČ 1996 a, pp. 26–38. Il rinnovo è stato dettagliatamente studiato dalla dr. Ana Lavrič, che ringrazio per il suo grande sostegno, le preziose informazioni e le indicazioni di carattere scientifico di cui è stata prodiga nel corso del mio lavoro di ricerca.

⁵ STESKA 1939, pp. 158–164 e LAVRIČ 1997, pp. 32–52 con la presentazione dei progetti e la citazione delle fonti più antiche. L'intero processo di costruzione è stato illustrato sulle riviste dell'epoca: ad. es. *Carniola*, *Illyrisches Blatt* dal 1841 al 1844.

⁶ STESKA 1903, p. 488. Nella crociera, su progetto del Pozzo, era stata collocata una cupola di legno che però non era adeguata all'edificio in quanto non aveva finestre e quindi il centro della chiesa risultava molto buio: *Zgodnja Danica* 1900, pp. 275, 414.

⁷ LAVRIČ 1997, pp. 32–33 e p. 37 con indicazione delle fonti.

⁸ Sulla nascita e la descrizione dell'affresco: DOLNIČAR 2003, pp. 296 e 323; secondo la *Historia*, pp. 127 e 161.

⁹ STESKA 1903, p. 528; Cankar menziona l'affresco della cupola andato distrutto, del quale sono rimasti solo «due brani senza importanza»: CANKAR 1920, p. 244; cfr. STESKA 1939, p. 162; LAVRIČ 1996, p. 27.



b



c

Fig. 4b: Nel 1841 il Langus realizzò una copia alquanto ridotta del dipinto del Quaglio sulla cupola – foto in alto: Janez Kotar prima del 1904, in basso la foto dell'originale dopo il restauro del 2007. **Fig. 4c:** Tra il 1843 ed il 1844 il Langus dipinse il catino della vera cupola; in alto la situazione nel 1976, in basso quella del 2002.

Langus un altro incarico, ossia il restauro degli affreschi del Quaglio.¹⁶ Siamo venuti a conoscenza degli interventi di restauro operati dal Langus sulla scorta delle ricerche compiute da Ana Lavrič, e soprattutto dal manoscritto *Pro memoria* (1855–1863) dello Zupan e dalla lettera critica del Goldenstein (1859). Il Langus restaurò tutti i dipinti sulle pareti – quelli delle volte soltanto nelle cappelle – iniziando accanto agli altari nel transetto (dove intervenne con

diverse integrazioni) e proseguendo su entrambe le scene sopra l'altar maggiore. Nel 1847 restaurò i quattro dottori della chiesa, due dipinti sopra ogni sacrestia, le allegorie delle quattro virtù cardinali, quattro stemmi sotto la cupola e quattro leggende di Nicola nel presbiterio. Nel 1851 continuò con il rinnovo delle cappelle di San Giorgio, del Salvatore, di Santa Maddalena, terminando le ultime tre cappelle nel 1853.¹⁷

¹⁶ LAVRIČ 1996 a, p. 28.

¹⁷ LAVRIČ 1996 a, pp. 28–29.

Nel 1855 il Langus morì ed in quello stesso anno il nuovo parroco, Jožef Zupan, fece proseguire l'importante rinnovo iniziato dallo Zorn, descrivendo inoltre minuziosamente nel manoscritto *Pro memoria* il corso dei lavori e tutti gli interventi.¹⁸ I lavori iniziarono nel 1859,¹⁹ dapprima con il rivestimento in marmo delle pareti e dei pilastri,²⁰ poi con la doratura degli interni. Nel 1860, alla fine dei lavori di rinnovo, furono dorati, tra l'altro, i contorni dei campi marmorizzati sopra la cimasa e la decorazione, originariamente grigia, del fregio sottostante la cornice principale,²¹ che per noi è particolarmente interessante in quanto è molto probabile che la pittura decorativa giallo-ocra dell'arco trionfale imiti la stuccatura dorata. In quel periodo si stava restaurando anche l'organo, opera del maestro Ferdinand Malahovski.²² Nel corso dei diversi restauri dell'organo, gli affreschi sulla parete occidentale subirono probabilmente dei guasti. L'ampio intervento di rinnovo del XIX secolo,²³ realizzato quale introduzione alle celebrazioni per il quarto centenario della diocesi di Lubiana e che mutò radicalmente il carattere degli interni della chiesa,²⁴ fu oggetto di molto entusiasmo ma anche di aspre critiche. Proprio dalla lettera di critica inviata dal pittore Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein (1807–1878)²⁵ all'amministrazione della chiesa in merito alla marmorizzazione, alla doratura e ad altre opere, veniamo a sapere che nell'ambito di questo importante intervento si era proceduto anche alla pulitura del dipinto sulla volta della navata. Già il Cankar nella sua dissertazione di

dottorato aveva scritto che con gli affreschi del Quaglio «non sempre si era stati molto delicati»,²⁶ ed aveva inoltre pubblicato quella parte della missiva che faceva riferimento al dipinto del Quaglio. La lettera di protesta al concistoro del capitolo di Lubiana, datata 7 settembre 1859, nella quale i principali errori «della perpetrata barbarie» sono elencati in tredici punti, è stata integralmente tradotta e pubblicata dalla Lavrič nel 1996.²⁷ Menzioneremo in particolare quei dati che fanno riferimento al dipinto del Quaglio. Nel secondo punto il Goldenstein criticava l'inutile distruzione dei quattro evangelisti dipinti dal Quaglio sui pennacchi, sostituiti con «copie non fedeli», al punto tre invece scriveva: «Uno scempio artistico è stato commesso anche con la pulitura del grande affresco nella navata della chiesa. Il lavoro è stato eseguito da garzoni che strofinavano i dipinti con degli stracci in modo talmente barbaro che si sono perdute per sempre tutte le finzze pittoriche del grande maestro Quaglio, specie nell'elaborazione dello sfondato e dell'architettura prospettica come pure delle glorie e del cielo azzurro. Causa il notevole ritocco, che era stato realizzato con grande abilità e molto riccamente, il vecchio dipinto non ripulito risultava molto più pacato di quanto non appaia nell'attuale stato schiarito e slavato. Se l'amministrazione della chiesa avesse provveduto saggiamente, quest'opera d'arte avrebbe potuto essere restaurata bene, prima che mani assassine distruggessero i chiaroscuri nei punti ritoccati, per un prezzo solo leggermente più alto. Oltre a quanto detto, nel punto di contatto tra la pittura e l'intonaco alcune parti sono state completamente lavate ed anche con il restauro delle cappelle si è proceduto con troppa fretta perché il Langus potesse portarlo a termine con professionalità.»²⁸ Nel nono punto critica la marmorizzazione e la doratura ed in questo contesto rileva: «Anche in questo caso sono stati lavati tutti i ritocchi eseguiti sugli affreschi, le lumeggiature gialle, blu reale e color malachite sono state danneggiate del tutto; soltanto le ocre hanno sofferto meno guasti, ad eccezione delle parti più chiare dell'incarnato, dove molto è stato distrutto. Lo stile ed i procedimenti del grande maestro vanno studiati e per questo non dovrebbero sentirsi chiamati a decidere dei semplici manovali o dei religiosi, come neppure uomini di alto rango ma senza un'adeguata preparazione.»²⁹ Al punto nove menziona il fatto che le volte non poggiano direttamente sulla cornice, bensì sulla fascia della parete con inserti marmorei: «Questo muro intermedio, che collega i dipinti con la cimasa, è stato tinteggiato a calce, così come tutta la cornice assieme ai sostegni della cupola.» A questo proposito si scandalizza del contrasto tra questo biancore ed il marmorino rosso e aggiunge: «Sulla sommità dell'affresco lavato in una ricca e maldestra cornice dorata, poi la calce, stesa molto ampiamente, in maniera non uniforme e approssimativa, tanto che in alcuni punti raggiunge addirittura il dipinto l...l. Si sarebbe dovuto seguire il metodo che con le sfumature degli elementi architettonici aveva già dappertutto suggerito il maestro Quaglio ed in parte continuato anche il Langus nella cupola.»³⁰

²⁶ CANKAR 1920, pp. 244–245 nella n. 8.

²⁷ LAVRIČ 1996 a, pp. 34–37.

²⁸ LAVRIČ 1996 a, pp. 34–35.

²⁹ LAVRIČ 1996 a, p. 34.

³⁰ LAVRIČ 1996 a, p. 36.

¹⁸ ZUPAN 1855–1863; ringrazio il dr. Marijan Smolik e mons. Peter Zakrajšek per la copia del manoscritto.

¹⁹ Il rinnovo è menzionato da: AŽMAN 1889, pp. 169–217; CANKAR 1920, pp. 244–245; ŽELEZNIK 1948, *Poročilo*; ROZMAN 1963, p. 126 (che già allora indicava giustamente le conseguenze dei rifacimenti ottocenteschi: il frontone ad ovest, la doratura e la finitura a marmorino dei pilastri all'interno, la doratura dei capitelli, ecc.); BERGAMINI 1994, p. 184 (menziona il rinnovo del 1859, che però non può essere ascritto al Langus, già morto nel 1855); LAVRIČ 1996a, pp. 26–38; LAVRIČ 2003 a, p. 60, n. 308, LAVRIČ 2007, pp. 20–26.

²⁰ La finitura in marmo fu eseguita da Nicola Torazzo di Como, residente a Trieste; i pilastri furono ricoperti con finto marmo rosso (di questo marmorino rosso, alternativa dello stucco lustro, ci si è accorti durante il restauro del 2002, nel corso dei sondaggi operati su entrambi i pilastri fiancheggianti la grande finestra della controfacciata) mentre le specchiature tra di essi con marmo bianco di Carrara (stucco); LAVRIČ 1996 a, p. 31.

²¹ LAVRIČ 1996 a, p. 31. ŽELEZNIK 1948, *Poročilo* – descrive la pessima doratura eseguita ottant'anni prima; cfr. LAVRIČ 1996 a, p. 31 con la n. 46.

²² Cfr. ŠKULJ 1989, pp. 79–80, SMOLE 1982.

²³ Dal 1859 al 1863 la cattedrale fu completamente rinnovata e riccamente arredata: LAVRIČ 1996 a, p. 33.

²⁴ LAVRIČ 1996 a, p. 32.

²⁵ Due articoli (STELE 1965, pp. 47–52, e MOLÈ 1965, pp. 53–59) ci informano del mal riuscito intervento di restauro, eseguito nel 1840 dal Goldenstein nella chiesa di Sv. Primož nad Kamnikom. Il pittore di Salisburgo, che visse a Lubiana dal 1834 al 1867, era, insieme al Langus, il più prolifico tra i pittori operanti in Slovenia in quel periodo. La pessima reputazione gli era valsa il nomignolo di «maestro dello scempio»: anche in altri interventi di restauro non aveva proprio brillato (STESKA 1927, p. 51.); cfr. LAVRIČ 1996 a, pp. 37–38. Gli si imputa anche la troppa velocità nel dipingere «a detrimento della vera arte»; STESKA 1908, p. 77. Le critiche del Goldenstein, forse, «oltre all'impegno sul fronte della tutela dei monumenti, furono generate dalla personale delusione dell'artista», infatti, non gli era stato affidato il restauro della cattedrale: LAVRIČ 1996 a, p. 37.



Fig. 5a: Le più antiche immagini degli interni della chiesa sono le foto del Kotar (pubblicate in: STESKA 1903). Sul retro dell'immagine con la vista dell'interno verso est (l'arco trionfale si presenta ancora senza pitture) c'è la scritta «1898», anno in cui il Kotar realizzò una serie di nuove cartoline di vari edifici di Lubiana ed in particolare delle chiese (vedi: Slovenski narod, 1898, p. 3).



Fig. 5b, 5c, 5d: Forse appartengono alla stessa serie del 1898 anche le foto del Kotar in cui si vedono i miracoli di San Nicola dipinti dal Quaglio nel presbitero (pubblicate in: STESKA 1903).



Fig. 6a: Il secondo «rinnovatore» Anton Jebračič.

Riguardo alla tonalità originale degli elementi architettonici non affrescati ancora un chiarimento dalla relazione del rinnovatore Peter Železnik del 1948: «Nella resa tonale degli elementi architettonici, molto pronunciati e decorativi, che ornano la cattedrale e incorniciano riccamente gli affreschi del Quaglio, per quanto concesso dalle dorature e dalle successive marmorizzazioni, ci si doveva rifare alla tonalità originale che era stata sicuramente data dal frescante e architetto Quaglio». Egli continua spiegando che il colore originale degli elementi architettonici sarebbe stato il bianco e precisamente la cornice principale con le decorazioni a stucco, quindi tutta la fascia della parete sino alle spallette delle finestre, i profili degli archivolti e le sopracornici di tutte le cappelle. I pilastri, che oggi sono marmorizzati, erano di un colore grigio chiaro. Lo sfondo delle decorazioni a stucco sulla cornice principale e quello delle decorazioni della parete del coro erano invece rosati.³¹

³¹ ŽELEZNIK 1948, *Poročilo*. Nell'intervento di rinnovo (1944–1947), per creare una idonea connessione tra le pareti marmorizzate e la patina a fresco, lo Železnik aveva mantenuto la tonalità bianca originale degli elementi architettonici, con una leggera sfumatura di patina sulla fascia sovrastante la cornice principale. Aveva ommesso, invece, la tonalità rosa sullo sfondo delle decorazioni sulle pareti del presbiterio e sulla cornice, in quanto riccamente dorati e l'oro aveva già una sua patina; cfr. LAVRIČ 1996 a, p. 31 con la n. 46. Il decano e amministratore della cattedrale, Franc Kimovec, ha annotato che le stuccature, che furono dorate direttamente sull'imbiancatura, ma con oro di prima scelta laminato a mano, erano originariamente bianche, lo sfondo invece leggermente grigio violetto: KIMOVEC 1944–1954, *Kronika*, p. 28; cfr. LAVRIČ 1996 a, p. 36, n. 68.

Dobbiamo renderci conto che le critiche del Goldenstein al restauro sono solo un aspetto di tutta la vicenda. La Lavrič fa presente che i lavori di restauro si erano svolti per tutto il tempo sotto la supervisione della direzione edile e quale motivazione di questo «disinvolto» intervento di abbellimento della chiesa adduce il fatto che era stato realizzato grazie alle donazioni e di conseguenza in maniera più libera.³²

IL RINNOVO DI ANTON JEBRAČIČ 1905–1906

Abbiamo trovato un'interessante descrizione degli interni della chiesa nel 1901: «Implacabili, come dovunque, appaiono anche i segni del tempo, che tutto corrode e prima o poi distrugge. Si rilevano, soprattutto, sui dipinti. Alcuni colori sono scuriti, altri sbiaditi e così piano piano è scomparsa l'originale bellezza. Alcuni difetti sono stati causati anche dalla mano dell'artista.» Lo scrivente A.M. così conclude: «In questi 200 anni la chiesa di San Nicola ha subito solo due interventi di più ampia portata e precisamente nel 1841 e nel 1859. /.../ Gli interni della chiesa sono tuttora ancora belli. Ma molte cose, specie le pitture, saranno presto consegnate a una mano esperta affinché operi ciò che alla chiesa giova e l'arte celebri. Ma soltanto a una mano esperta!»³³ Sullo stato dei dipinti del Quaglio agli inizi del Novecento lo Steska scrisse: «I colori sul soffitto sono eccezionalmente vividi. L'incarnato è notevolmente rosso. Il cinabro accanto alle labbra è, sfortunatamente, annerito. Peccato che il soffitto al centro sia molto fessurato e che la polvere e la fuliggine che si sono accumulate in due secoli permettano ai dipinti di trasparire solo vagamente.»³⁴ Ed aggiunge, eloquentemente: «Ora, dopo duecento anni, è certamente difficile valutare esattamente i suoi colori. Con il passare degli anni i colori cambiano, sbiadiscono o addirittura scompaiono. Chi potrebbe quindi giudicarli come sono oggi?»³⁵ – una riflessione che è attuale a tutt'oggi. Nel bollettino *Četrto izvestje Društva za krščansko umetnost* per gli anni 1903–1906 si legge che gli affreschi del Quaglio sono in genere ben conservati e soltanto in alcuni punti danneggiati e fessurati, ma tutti completamente ricoperti da uno spesso strato di polvere e sporco.³⁶ Pertanto, a causa del terremoto del 1895, della fuliggine e di altra sporcizia i dipinti avevano nuovamente bisogno di un restauro, soprattutto in vista dei preparativi per le solenni celebrazioni del duecentesimo anniversario della consacrazione della nuova chiesa barocca che dovevano tenersi nel 1907. Questo rinnovo³⁷ è ben noto grazie ai documenti conservati nell'Archivio arcivescovile e che sono stati in gran parte studiati e

³² LAVRIČ 1996 a, p. 37.

³³ *Zgodnja Danica*, 1901, p. 44.

³⁴ STESKA 1903, p. 531.

³⁵ STESKA 1903, p. 532.

³⁶ *Četrto izvestje*, 1907, pp. 12–13.

³⁷ Il rinnovo è menzionato in: quattro articoli del *Laibacher Zeitung*, 1902, p. 805 e 1905, pp. 1101, 1315, 1316, ed inoltre 1906, p. 126; nei *Mitteilungen*, 1902, p. 152 e 1904, p. 398, 1905, p. 458 ed infine 1906, p. 185 (per l'aiuto ed i dati ringrazio il dr. Andreas Lehne dell'Ufficio federale per i monumenti di Vienna); *Četrto izvestje*, 1907, pp. 12–13; STESKA 1924, pp. 38–42; SMOLE 1982; BERGAMINI 1994, p. 183; LAVRIČ 1996 a, p. 28, n. 22; LAVRIČ 2003 a, p. 59, n. 305 e p. 321, n. 662.

pubblicati dallo Steska.³⁸ I preparativi per il rinnovo degli interni ebbero inizio il 27 marzo del 1901, quando il vescovo principe Anton Bonaventura Jeglič convocò una riunione e si consultò con il capitolo cattedrale.³⁹ L'ordinariato vescovile invitò la Società per l'arte cristiana a visitare la chiesa ed a proporre gli interventi da eseguire, in quanto la sua collaborazione nel rinnovo era molto importante.⁴⁰ I lavori furono condotti sotto la direzione del vicario generale Janez Flis e la sovrintendenza dell'Imperial-regia commissione centrale per la conservazione dei monumenti storici ed artistici di Vienna. Per tutti i lavori furono spese 120.000 corone.⁴¹ Il restauro dei dipinti del Quaglio fu affidato al pittore Anton Jebračič (1850–1927).⁴² Nel 1903 Alois Riegel, rappresentante della Commissione centrale viennese, visitò la cattedrale e verificò le capacità del restauratore.⁴³ Il 22 maggio del 1903 la Commissione centrale inviò le prime istruzioni per il restauro degli affreschi: «/.../ nel rinnovo degli affreschi si faccia attenzione affinché le crepe siano solo stuccate, gli affreschi lavati e nulla ridipinto.»⁴⁴ Le successive istruzioni furono dettate nel 1904 dalla Società per l'arte cristiana, che al quarto punto indicava: «Si ripuliscano e si detergano le pitture murali in tutta la chiesa, un esperto sigilli le fessure ed integri il dipinto. Per l'esecuzione di questo lavoro si suggerisce il pittore Anton Jebračič, che si è già distinto in questa maniera come restauratore (i dipinti nella Biblioteca del Seminario),»⁴⁵ pitture che aveva restaurato dopo il terremoto del 1895 (fig. 6b).⁴⁶ Lo Steska riferisce che dovevano accordarsi in merito alla pulitura degli

³⁸ STESKA 1924, pp. 38–42.

³⁹ Minuta della lettera al capitolo cattedrale (27. 3. 1901): NŠAL, ŽA/Zg.zap., Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 2, razni spisi.

⁴⁰ *Četrto izvestje*, 1907, p. 12.

⁴¹ STESKA 1924, p. 42.

⁴² *Četrto izvestje*, 1907, p. 12. In quel periodo (1903) stava dipingendo nella chiesa di S. Pietro assieme a Joseph Kastner il Giovane: STESKA 1924, p. 38. Viveva a Lubiana e, quale esponente dell'arte tardonazarena della seconda metà dell'Ottocento e degli inizi del Novecento, era aiuto e collaboratore dei pittori di chiesa: Janez Wolf, Jurij Šubic, Simon Ogrin, Joseph Kastner. Iniziò a lavorare autonomamente negli anni '90 del XIX secolo; vedi: ŽIGON 1982, pp. 66–84, 86–89, 91, 90–102, 121, 126–133; aiutò anche lo Sternel nel restauro delle pitture murali nelle cappelle della chiesa francescana di Lubiana: ZUZ 1925, p. 110.

⁴³ STESKA 1924, p. 38 in base alla comunicazione della Commissione centrale all'ordinariato vescovile, 18. 3. 1903: NŠAL, ŽA/Zg.zap., Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 2.

⁴⁴ STESKA 1924, p. 38 in base alla lettera della Commissione centrale all'ordinariato del vescovo principe, 22. 5. 1903: NŠAL, ŽA/Zg.zap., Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 2.

⁴⁵ Dalla minuta della lettera spedita dall'ordinariato del vescovo principe all'amministrazione della cattedrale (28. 9. 1904), veniamo a sapere che il presidente della Società, il canonico Josip Smrekar, ed i consiglieri (Andrej Zamejic, Janez Flis, Ivan Sušnik, Josip Erker, Josip Dostal; di più sulla società: ŽIGON 1982, p. 30) avevano visitato la cattedrale e stilato un elenco delle riparazioni più urgenti; l'amministrazione della cattedrale avrebbe dovuto reperire i mezzi finanziari; NŠAL, ŽA/Zg.zap., Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 2.; pubblicata già dallo STESKA 1924, pp. 38–39.

⁴⁶ STESKA 1924, p. 38 sulla base di una comunicazione dell'ordinariato del vescovo principe al Governo provinciale di Lubiana, 7. 7. 1905; NŠAL, ŽA/Zg.zap., Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 2. Che le pitture della Biblioteca del Seminario siano state effettivamente restaurate è provato anche dalla scritta «Restaur. 1895», che compare in alto a destra sopra la porta d'ingresso.



Fig. 6b: Lo Jebračič diede prova della sua perizia nel 1895 con il restauro degli affreschi del Quaglio nella Biblioteca del Seminario.

affreschi e all'allestimento dell'impalcatura, mentre il pittore avrebbe dovuto cominciare quanto prima.⁴⁷ I lavori iniziarono nell'aprile del 1905 quando il mastro muratore Simon Treo allestì il ponteggio nella prima parte della chiesa. Troviamo una interessante descrizione sulla *Zgodnja Danica* del 26 maggio 1905, dove si legge che la cattedrale di Lubiana si stava seriamente preparando al giubileo; dopo la Domenica in albis all'interno della chiesa si stavano allestendo imponenti ponteggi, fissati su degli alti supporti e sulle cimase lungo le pareti. «Ora che il santuario e tutto lo spazio sotto la cupola sono stati dotati di ponteggi, inizia il restauro dei dipinti anneriti e dei decori. Il rinnovo, che comporta costi enormi, potrebbe durare due anni.»⁴⁸ Lo Steska annota che dal mese di giugno al 16 dicembre lo Jebračič aveva ripulito gli affreschi nel presbiterio, nel transetto e sotto la cupola. Il 6 luglio 1905 il Governo provinciale inviava una lettera all'Ufficio parrocchiale cattedrale con la quale chiedeva informazioni sui lavori in chiesa ed in particolare se gli affreschi sarebbero stati effettivamente restaurati dallo Jebračič.⁴⁹ In quel periodo, infatti, erano state avanzate le prime critiche in merito al restauro degli affreschi nella cattedrale (figg. 6c, 6d).⁵⁰ Come esempio riportiamo parte dell'ar-

⁴⁷ STESKA 1924, p. 39 in base alla lettera del capitolo cattedrale (firmata dal preposito della cattedrale, Kulavic) all'ordinariato del vescovo principe (30. 3. 1905); NŠAL, ŽA/Zg.zap., Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 2.

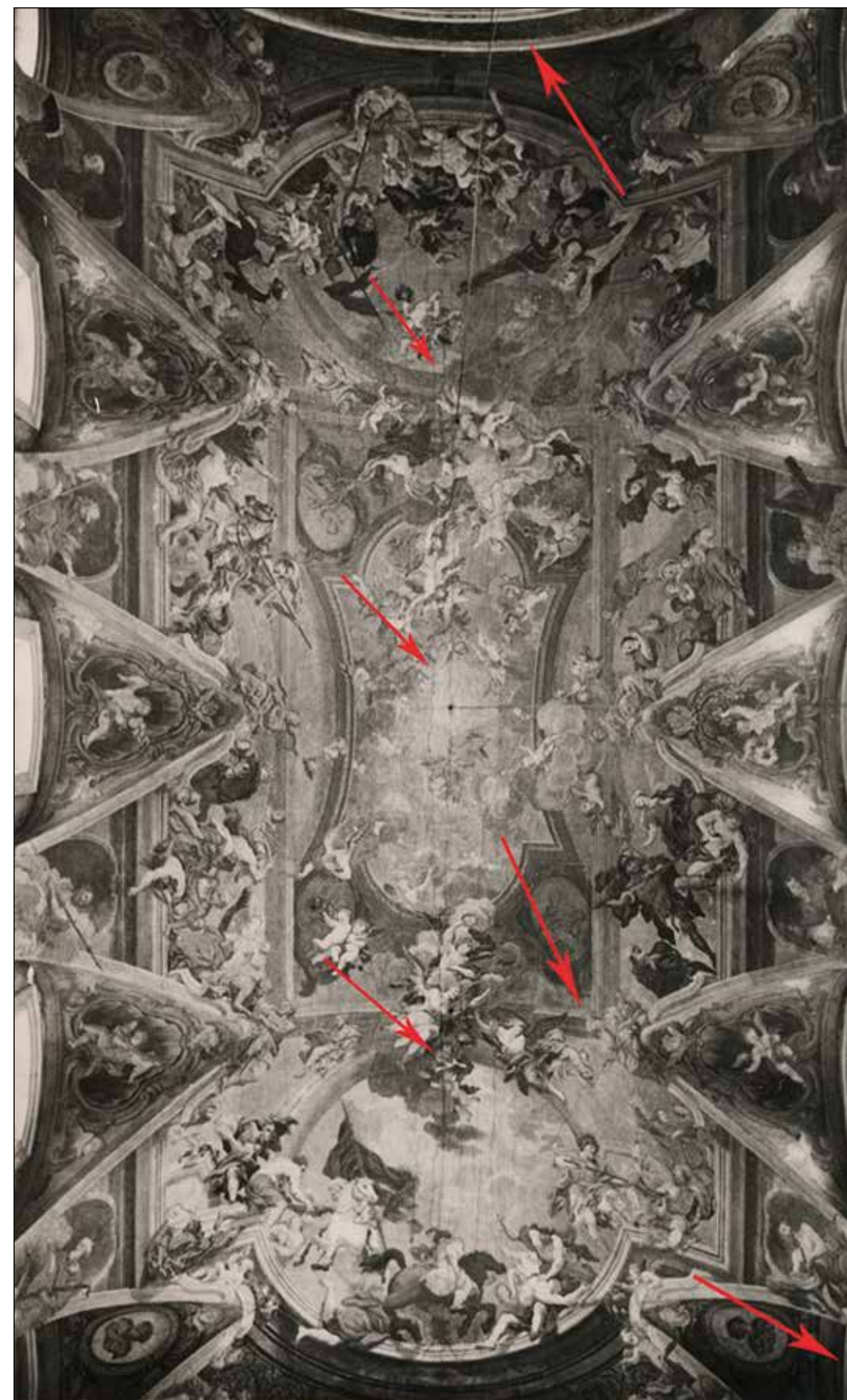
⁴⁸ *Zgodnja Danica*, 1905, p. 168.

⁴⁹ Lettera: Z1. 12.898; NŠAL, ŽA/Zg.zap., Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 2; STESKA 1924, p. 39.

⁵⁰ *Mitteilungen*, 1905, pp. 458–459 (relat. per la Carniola Max Dvořák) e 1906, p. 186 (dove sta scritto: «Die Restaurierung der Malereien Quaglios im Langhause erfolgte nach dem Berichte des Gen.-Konserv. zwar in pietätvollere Weise als jene im Chor, kann aber vom Standpunkte der Denkmalspflege auch nicht als einwandfrei bezeichnet werden.»); Carniola, 1908, p. 229; *Peto izvestje*, 1913, p. 18.



Fig. 7a: Una bella foto del soffitto della navata, di data e autore ignoti, mostra la situazione dopo l'intervento di restauro dello Jebačin. L'affresco appare «ripulito», non ci sono fessure scurite o macchie ed è anche già visibile il dipinto sull'arco trionfale.



Figg. 8a e 8b: Lo stato delle pitture negli anni '40 del Novecento, presumibilmente nel 1941.

Fig. 8a: Nella foto (di F. Stele) del dipinto sulla volta sono evidenti le fessurazioni e le pitture dell'arco trionfale, ma non i danni dovuti all'umidità (ad es. la testa della *Carietà*).



Fig. 8b: Una presunta foto dello Železnik in cui si notano i guasti (sul lato di NO) nell'area di contatto con il campanile; si vede anche la decorazione dipinta sulla finestra cieca.

pieno senza alcuna disarmonia l.../ La Società per l'arte cristiana dichiara con la coscienza in pace che durante il restauro della cattedrale, in particolare dei dipinti del Quaglio l.../ nulla è stato fatto in contrasto con le regole per la conservazione ed il rinnovo dei monumenti artistici.⁵⁶

Lo Steska nel suo articolo prosegue con la descrizione del rinnovo del soffitto della navata da parte dello Jebačin. Egli iniziò a «lavare» gli affreschi dopo la Pasqua del 1906. «Sigillò con molta fatica le fessure al centro della volta e per armonizzarle con le altre pitture ed alcune loro parti le dipinse in modo tale che non si nota dove prima c'erano le crepe.⁵⁷ Questa citazione è al contempo l'ultima annotazione sul restauro. Non abbiamo trovato informazioni più dettagliate sul rinnovo delle pitture della volta della navata, ma solo il dato secondo il quale il Dostal avrebbe fotografato gli affreschi «in corso di restauro nel 1907» per conto della Società per l'arte cristiana⁵⁸ (fig. 7a).

⁵⁶ Četrto izvestje, 1907, pp. 12–13.

⁵⁷ STESKA 1924, pag. 40, dove si dice che il rinnovo proseguì sino al 1914.

⁵⁸ Četrto izvestje, 1907, pp. 12–13. Le fotografie furono pubblicate dalla rivista *Bogoljub* negli anni 1907, 1935, 1937, 1939–1940, 1944 (lo fa presente già la Lavrič nella n. 622: DOLNIČAR 2003, p. 231). Nella fototeca dell'Istituto di Storia dell'arte France Stele del CRS

Dalla relazione di Peter Železnik del 1948, intitolata *Način izvedbe in ugotovitve konservatorskega in restavratorskega značaja* (Modalità di esecuzione e constatazioni relative alla conservazione ed al restauro), siamo venuti a conoscenza di alcuni dati sulle conseguenze del restauro dello Jebačin. Poiché l'intervento di rinnovo dello Železnik negli anni 1944–1947 non ha riguardato il soffitto della navata, quanto scritto vale soprattutto per gli altri dipinti degli interni. Egli scrive che a causa delle infiltrazioni d'acqua, dell'errata operazione di pulitura e del restauro di quarant'anni prima «gli affreschi hanno in parte sofferto nelle cappelle.» Lo Železnik annota inoltre che «nella penultima pulitura gli affreschi erano stati lavati con acqua e sapone, ritoccati con colori ad olio e colla e che pertanto era necessario rimuovere la muffa ed i ritocchi e restaurare con la tecnica a secco nella misura e nella maniera adeguati.⁵⁹

Nel corso dell'ultimo restauro (2002–2006) abbiamo riscontrato sul soffitto della navata i medesimi problemi. Durante la rimozione meccanica dello sporco in alcune aree abbiamo notato dei piccoli settori su cui erano stati

ASSA si trovano alcune foto ed alcuni negativi identici a quelli del *Bogoljub* (i positivi sono custoditi presso il Centro di informazione e documentazione del Ministero per la cultura di Lubiana).

⁵⁹ ŽELEZNIK 1948, *Poročilo*.

applicati colori ad olio come ritocchi delle parti stuccate delle impiombature, delle crepe, dei bordi delle giornate nonché come ridipinture di alcune zone. Abbiamo pure notato delle ridipinture realizzate al fine di uniformare le fessure e le sigillature ritoccate al resto del dipinto.⁶⁰ Questi ritocchi dello Jebačin furono criticati già dalla Commissione centrale di Vienna.

IL RINNOVO DI PETER ŽELEZNIK 1944–1948

Nell'inventario della cattedrale del 1951 si legge che «nel 1910 gli affreschi furono lavati per la prima volta da A. Jebačin, la seconda negli anni 1945–1947 quando tutti i dipinti nelle cappelle laterali e nei pressi dell'Altare maggiore sono stati lavati dal pittore Železnik.»⁶¹ Siamo inoltre venuti a sapere che la chiesa era stata imbiancata a nuovo sino alle sopracornici vicino delle finestre, che erano state lavate le parti marmorizzate, imbiancati i cori laterali e le cimase profilate sopra i pilastri e ripuliti tutti gli stucchi nella chiesa. In una circolare del 1957 si rileva che, ad eccezione dei dipinti nella cupola e sulla volta della navata, la cattedrale era stata nuovamente pulita durante la seconda guerra mondiale.⁶² Il 28 agosto del 1947 France Kimovec così annotava nella cronaca parrocchiale: «Per il momento non dovremmo lavare gli affreschi sulla volta in quanto sono ancora ben visibili. Durante il lavaggio, infatti, ne soffrono sempre un pochino l.../»⁶³ Già il terzo intervento di restauro, quello di Peter Železnik (1902–1974) è relativamente ben documentato. Dai rendiconti, dalle fatture, dalle quietanze e dalle relazioni veniamo a sapere degli interventi sui dipinti molto più di quanto era possibile sino ad ora. D'altro canto, il racconto dell'aiutante dello Železnik, l'allora sedicenne pittore Ivan Marinšek, ci offre un quadro più chiaro sui materiali utilizzati, sul lavoro e la collaborazione con il maestro,⁶⁴ sul periodo e la situazione a quell'epoca.

⁶⁰ Le ridipinture ovvero i ritocchi erano ben visibili sullo sfondo nero nelle nicchie dietro agli apostoli, come ombreggiature di parte dei drappaggi, sui contorni esageratamente marcati, che erano anneriti e risaltavano pesantemente (ad es. i margini delle giornate).

⁶¹ *Inventar imovine stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani /.../* (III. Notranji okras): NŠAL, ŽA/Zg. zap., Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 22, leta 1951. Riguardo all'anno 1910 si tratta con tutta probabilità di un errore.

⁶² 1707–1957: *Okrožnica: 250-letnica posvečenja ljubljanske stolnice, škofijski ordinariat v Ljubljani*, 27. 4. 1957, p. 3 (firmato: il vescovo titolare e amministratore apostolico Anton Vovk): NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 12. Il rinnovo si menziona in: VS 1948, p. 10, e VS 1949, p. 45.

⁶³ KIMOVEC 1944–1954, *Kronika*, p. 52.

⁶⁴ Di norma lo Železnik svolgeva da solo gran parte del lavoro per un compenso minimo; l'unico aiutante a noi noto è Marinšek, che negli anni 1947–49 collaborò con lo Železnik al restauro di entrambe le cappelle del transetto e delle ultime quattro cappelle all'ingresso della navata (nel 1955 lo Železnik lo chiamò nuovamente e cercò di convincerlo a collaborare ad «un lavoro più impegnativo nella cattedrale», ma il Marinšek rifiutò in quanto aveva già un impiego; pare che alla fine, nonostante i problemi di salute, lo Železnik abbia portato a termine il lavoro da solo). Egli descrisse l'opera del maestro come estremamente precisa; non eseguì ridipinture, ma lavorò esclusivamente con la calce ed utilizzò la caseina soltanto nella parte bassa delle aree non dipinte delle cappelle, per non cancellare lo strato superficiale. Poiché il nero strato di sporco co-

Allo stesso tempo gli interventi di rinnovo furono puntualmente annotati anche dal decano ed amministratore della cattedrale, il dr. France Kimovec, nella sua *Kronika* (fig. 9c).⁶⁵ Sulla base di un accordo con il Kimovec, lo Železnik presentò tre rendiconti con un elenco di tutti gli interventi di rinnovo effettuati e suggeriti. Dal rendiconto del 26 maggio del 1944, in cui elenca punto per punto tutti i lavori eseguiti,⁶⁶ risulta che aveva «pulito l'affresco e tre quadri ad olio e cera nonché ridipinto le altre superfici nella sacrestia» con la tecnica a calce. Dal rendiconto del 25 giugno del 1944, presentato sulla scorta delle indicazioni del decano Kimovec e del prof. dr. France Mesesnel ed in cui riporta punto per punto i vari lavori che consigliava,⁶⁷ si deduce che aveva «pulito e puntinato» tutti gli affreschi sotto la cornice principale nel transetto e nelle cappelle della navata centrale. Il 17 gennaio del 1945 presentò il conto per i lavori di pittore, doratore e carpentiere che aveva indicato in tutti e tre i rendiconti.⁶⁸

Nel *Poročilo o čiščenju in restavriranju Quaglievih fresk in toniranju ostalih ploskev* (1948) (Relazione sulla pulitura ed il restauro degli affreschi del Quaglio e sulla sistemazione tonale delle altre superfici /1948/) scrive che a partire dal giugno del 1944 aveva proceduto ai restauri nella cattedrale su commissione dell'ordinariato vescovile e sotto la supervisione dell'Ufficio per i monumenti (fig. 9b).⁶⁹ A causa della situazione bellica e dello stato di salute lo Železnik lavorò per fasi. Nel 1944 pulì i capitelli dorati e le decorazioni a stucco sulla cornice principale (che poi imbiancò), pulì e restaurò gli affreschi nel transetto e sulla volta della sacrestia. Nel 1945 si occupò dell'assetto tonale di una fascia alta 2 m sopra il cornicione sino alle spallette delle finestre, pulì i campi marmorei intermedi affrescati, pulì e restaurò i dipinti nella cappella di Sant'Andrea ed eseguì la sistemazione tonale delle superfici non affrescate sotto la cantoria, all'entrata laterale e nella cappella della Croce. Nel 1946 e nel 1947 fu impegnato con la pulitura ed il restauro delle cinque cappelle rimanenti e della parete del coro. Gli affreschi furono puliti «mediante una cauta detersione con acqua». Questo metodo diede i risultati migliori nel transetto, nel quale, a suo avviso, i dipinti erano stati

stituito da fuliggine, polvere e ragnatele era troppo tenace, non lo ripulirono con pane raffermo come era consuetudine a quel tempo, ma eseguirono un leggero intervento con spazzole e pennelli, e quindi con acqua calda e spugne naturali. Dove il colore tendeva a staccarsi, prima della pulitura, rimettevano a posto il frammento con l'ausilio di carta di seta e pennello, lo spruzzavano di consolidante (Wasserglas – vetro solubile) e poi lavavano la superficie con molta attenzione. Queste notizie sono il riassunto di un colloquio avuto con il sig. Ivan Marinšek, che ringrazio sentitamente per i preziosi chiarimenti; Pšata, dicembre 2005: archivio ZVKDS RC.

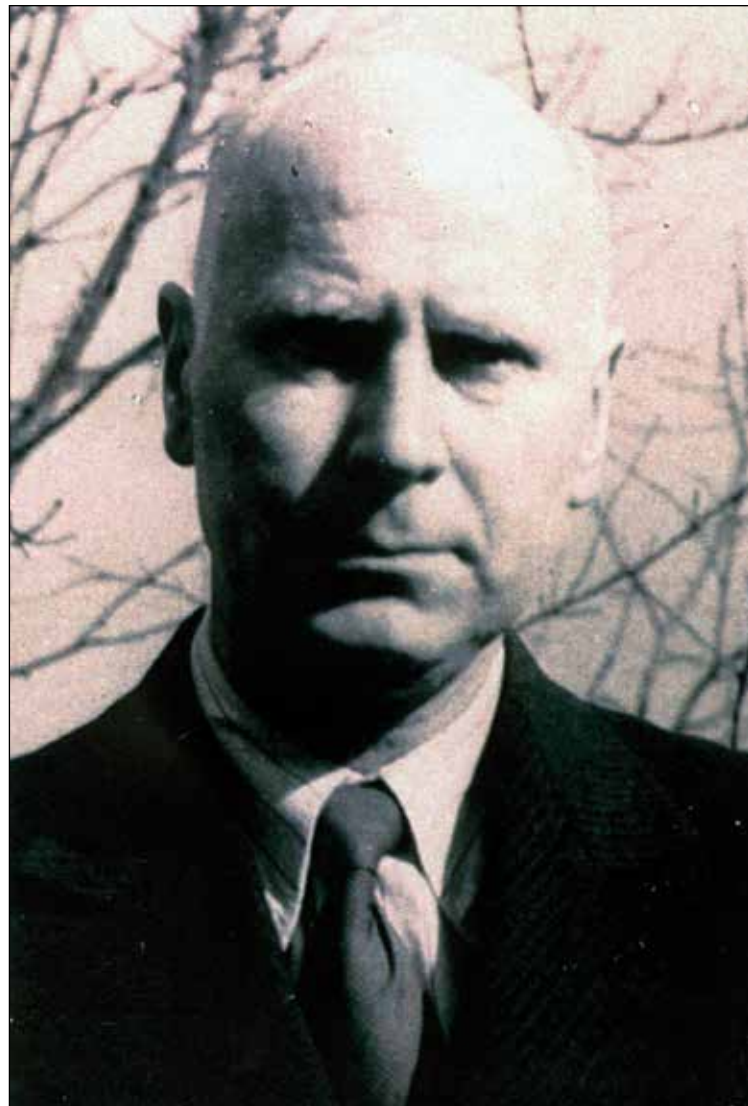
⁶⁵ KIMOVEC 1944–1954, *Kronika*.

⁶⁶ ŽELEZNIK 26. 5. 1944, *Proračun*.

⁶⁷ ŽELEZNIK 25. 6. 1944, *Proračun*.

⁶⁸ ŽELEZNIK 1945, *Račun*. Sono conservate numerose fatture e ricevute (1944): NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 26, spisi–razno.

⁶⁹ ŽELEZNIK 1948, *Poročilo*. La collaborazione di tutti e tre è dimostrata dai documenti (1944) in NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 27, razne knjige – blagajniške knjige – delovodnik, opravnili zapišnik od 18. 4. 1906–1944.



a

Poročilo o čiščenju in restavriranju Quarlievih fresk in toniranju ostalih ploškov steblice sv. Nikolaja v Ljubljani.

Fredmetna dela, katera so bila poverjena podpisaneu v juniju leta 1944 od škofijskega odinarnjatu in nazorovana od Spomeniškega urada, oziroma Zaŕoda za varstvo spomenikov, so se zaradi vojnih razmer, bolezni in njih posledic vršile v več etapah in sicer:
 V letu 1944 čiščenje pozlaćenih kapitelov, stebelnih okrasov na glavnem zidnem vencu ter beljenje istega, nadalje čiščenje in restavriranje stenskih fresk v prečni in ji in čiščenje freske na zakristijskem svodu.
 V letu 1945 se je izvršilo toniranje 2m visokega pasu na nad glavnim zidnim vencem do okenskih s-palet s čiščenjem vseh fresc-marmoriranih polnil, čiščenje in restavriranje fresk v andreevi kaptli ter toniranje nefreskiranih (delov) ploškov pod korom, stranski vhodovi in arhivski kaptli.
 V letu 1946 in 47 čiščenje in restavriranje ostalih petih kapel in korne stene imenovane stolnice.
 ...kajin izvedbe in uprotivite konservatorskega in restavratorskega značaja:

V pri toniranju močno poverjenih in lepota arhitekturnih členov, ki krase stolnico in bogato okvirjajo Quarlieve freske, se je bilo ozirati na prvotni ton, ki se bil gotovo dan po freskantu in arhitekta Quagliu, v kolikor so to dopuščale poznatitve in posebnosti marmoriranja.

Prvotni ton arhitekturnih členov stolnice je bil bel in sicer: glavni zidni venec s stebelnimi okrasov, nadalje vse zidni pas do okenskih s-palet ter arhivski profili in sadniški vseh kapel.

Slopi, ki so sedaj marmorirani so bili svetlošivi. Ozarje stebelnega ukrasa na glavnem zidnem vencu in osajje okrasov ne mori stedi je bilo izvedeno v roza tону.

V Langusovi dobi in posejso so se stebelnimi ukrasi, ornament i in kapiteli pozlatili, slopi in stene pa marmorizale v stekolostro marmorju.

V glavnem prevladuje sedaj v arhitekturi prvotni beli ton z rahlim rdečim patino na stebelnih pasu nad glavnim zidnim vencem, je ima svoj z ne-normalni stenski in fresco patino. Za ostal je roza ton na osajju ornamentov korne stene in v glavnem vencu, ker so ornament i bogato pozlačeni in slabo izpatinirani.

Poslatitev ornamentov, sicer s pravim slatom, je bilo pred 30 leti izvršena na okrajno robno kaptliju, v drugie v pravilno postopku. Ornament i so bili pred tem še nedeljani in ter beljeni in finese istih močno zaliti.

Vsi ti nedostaki niso ovrzali takratna podjetna ter je sel kar preko njih ne senoš se niti za orbe in učbene dele. Da ni sadostne visine bi bila ta površnost močno operana. Se slabše se je postopalo s pozlaćenjem kapitelov, ki so sladeni tudi s pravim slatom, a na tisti tehniki, ki ne prenese zadostnega čiščenja in je močno dovzetna za tolotne spremembe.

Čiščenju fresk se je vršilo s obzirna metoda čiščenja in co freske tehnico najoljše v srednj letih molitvena oltaria z skorjo kaptlijo, katera spušča del ni več svetlom od Langusa dalje. Tam kjer se sedaj molitvena kaptlija, ni bilo vedno, pač pa sth bila molitvena na stedi kaptlijo so se svetli.

Tri oltaria sv. Ned. Telega je se stedi oltaria kaptlijo kaptlije so tolo obdržane tudi freske v kaptlijo kaptli in korne na vseh slopi kaptli.

Ni so trpela freske zaradi zasa oltaria in nepostilnosa oltaria, ter restavrirača pred 40 leti, je tako v oltariju kaptlijo, ter se ne v nepostilnosa čiščenja ter se vedno s čiščenjem, konvitalno se s oltaria in ki inšid, bovsni, se bilo potrebu čiščenja in kaptlijanju oltariju in restavrirači v oltaria kaptlijo, ter dovoljni meri in molitva.

Nede znanja so bila izvedena značaja belni in roza mavočila za pravilno čiščenje nekaptlijskih prostorov.

V starih krujnih kaptlijo je bilo oredie prvotno molitveno s pusti drščial višoltarbo kaptlijo in v sodnih vrh kaptlijo molitvena oltaria in kaptlijo.

Tehnico so freske v kaptlijo s finese kaptlijo, ki je (varok kaptlijo molitva in kaptlijo kaptlijo kaptlijo, kaptlijo je bilo prvotno kaptlijo, to je prevlečeno s finese kaptlijo, in se je na podlago fresk kaptlijo oltaria. Kaptlijo je čiščiti, da se je nanašal fresco kaptlijo ter na oltaria in kaptlijo kaptlijo in kaptlijo kaptlijo kaptlijo. Zaradi teh dveh nedostakov so se freske kaptlijo kaptlijo hitro molila in molitva one oltaria, kaptlijo bi to v nepostilnosa molitva kaptlijo.

Slopi in léki so bili zadajkrat prevlečeni s mavo tonačija tonom, ki se je sedaj odstranil in uvajjavi prvini.

V Ljubljani 15. 2. 1946.

Železnik P.



Figg. 9a-9c: Peter Železnik (9a), il terzo «rinnovatore» delle pitture della cattedrale, descritte il suo intervento in una relazione dettagliata: ŽELEZNIK 1948, Poročilo, (9b) mentre il decano della cattedrale ne diede conto nella cronaca parrocchiale: KIMOVEC 1944-1954, Kronika (9c).

1927 Zaupanje ob Savi
 1928 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1931 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1932 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1939 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1941 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1943 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1944 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1945 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1946 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1947 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1948 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1949 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1950 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1951 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1952 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1953 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1954 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1955 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1956 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1957 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1958 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1959 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1960 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1961 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1962 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1963 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1964 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1965 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1966 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1967 Sv. Nikolaj v Bohinju
 1968 Sv. Nikolaj v Bohinju

Fig. 10a: Il quarto, più vasto rinnovo delle pitture nella cattedrale, ad opera di Peter Železnik, è confermato dall'elenco dei siti di intervento per il periodo 1927-1968.

tecnicamente meglio eseguiti. Di altre informazioni chiave, in particolare della descrizione delle conseguenze dovute ai precedenti interventi di restauro, specie di quello del Langus e dei metodi di lavoro dello Železnik, avremo modo di parlare con più dovizia di particolari nei capitoli successivi.

IL RINNOVO DI PETER ŽELEZNIK 1959-1961

Sull'intervento di rinnovo operato alla fine degli anni '50 e all'inizio degli anni '60 non sono rimasti molti documenti.⁷⁰ Nell'archivio arcivescovile, su un documento che era stato inserito nella croce sopra la cupola, sta scritto che la croce stessa era stata realizzata nel 1896 dal ramaio/lattoniere Kregar e quindi restaurata e parzialmente dorata nel 1961 quando, nell'ambito dei preparativi per il quinto centenario della diocesi di Lubiana, furono rinnovati gli interni e gli esterni della cattedrale insieme agli affreschi al suo interno. Le spese per il restauro della chiesa e della diocesi erano state coperte «esclusivamente con le donazioni

dei fedeli.⁷¹ Nell'archivio del Centro di informazione e documentazione si sono conservati pochi documenti sugli interventi di restauro eseguiti nella cattedrale; i più numerosi sono quelli relativi al rinnovo dei dipinti all'esterno (1955-1964). In una lettera, che il 21 marzo del 1959 l'amministrazione della cattedrale aveva indirizzato all'Ente per la tutela dei monumenti della RPS a Lubiana (in seguito Ente), si legge: «L'amministrazione della chiesa cattedrale di San Nicola a Lubiana comunica cortesemente che nel corso di questo e del prossimo anno intende proseguire nel restauro degli affreschi della cattedrale e precisamente sul soffitto della navata e nella cupola. L'autorevole esperto restauratore sig. Peter Železnik è disposto ad accettare l'incarico. Poiché è opinione diffusa che questo restauro è oltremodo necessario, confidiamo che l'indirizzo di cui sopra non avrà nulla in contrario e ne chiediamo il benestare.»⁷² Il 6 aprile del 1959 l'Ente spedì una lettera al Comitato popolare distrettuale nella quale comunicava che, in base all'articolo 8 della Legge sulla tu-

⁷⁰ Il rinnovo è erroneamente datato da: SMOLE 1982: «Nel 1961 /.../ hanno ridipinto gli esterni, rifatto la copertura dei campanili /.../. Quattro anni più tardi lo Železnik restaura gli affreschi del Quaglio negli interni della chiesa» e BERGAMINI 1994, p. 183, che colloca il rinnovo nel 1965 (il che non vale per i dipinti) ma non menziona i restauri del 1944-1948.
⁷¹ Documento inserito nella croce sul tetto della cupola della cattedrale di Lubiana 1961, 1989; (firmato dall'amministratore della cattedrale mons. prof. Venčeslav Snoj); NŠAL, ŽA/Zg. zap., Ljubljana - sv. Nikolaj, fasc. 2.
⁷² Trascrizione (Restauracija fresk) dell'amministrazione della cattedrale (firmato dall'amministratore, mons. prof. Venčeslav Snoj) indirizzata all'Istituto, 21. 3. 1959: Ministrstvo za kulturo, INDOK center, arhiv spisov.

tela dei monumenti culturali e dei beni naturali, inviava in soluzione per competenza la richiesta dell'amministrazione della cattedrale. Nell'ultimo documento conservato, spedito il 28 maggio del 1959 dall'Ente al Comitato popolare distrettuale, si legge: «*Ci è giunta notizia che per il restauro degli affreschi nella cattedrale di Lubiana avete designato una commissione ad hoc composta da tre storici dell'arte. Trattandosi del più importante monumento di pittura murale da noi, riteniamo sia opportuno che della commissione faccia parte almeno un tecnologo. Pertanto proponiamo che nella commissione per il restauro degli affreschi della cattedrale nominiate in aggiunta anche il capo della sezione di restauro del nostro Ente, il prof. Mirko Subic, che già da dieci anni dirige tutti gli interventi di conservazione e restauro delle pitture murali che il nostro Ente esegue.*»⁷³ Nella relazione pubblicata sulla rivista *Varstvo spomenikov* del 1961 si rileva un dato importante e precisamente che il «*restauratore Peter Železnik ha ripulito e consolidato gli affreschi del Langus nella cupola e nel lucernario della cupola,*»⁷⁴ mentre il dipinto sul soffitto della navata non è menzionato.

Sfortunatamente sappiamo ben poco sullo stato in cui nel 1959 versavano i dipinti sulla volta della navata, sui motivi che rendevano necessaria l'operazione di rinnovo e su come il restauratore affrontò l'intervento, ma dalla minuta di una lettera del decano Kimovec apprendiamo quanto segue: «*Al termine delle maestose celebrazioni per i cinquecento anni della (arci)diocesi il capitolo e l'amministrazione della cattedrale di Lubiana ricordano il Vostro particolare apporto, il lungo magistrale lavoro, oggetto di ammirazione da parte degli ospiti e delle lodi generali, con cui avete contribuito alle celebrazioni. .../ Con la vostra opera professionale già nel 1943 si è dato inizio ai preparativi per .../ le riuscite celebrazioni del quinto centenario .../ Allora avete cominciato il lavoro con un'ottima preparazione tecnico-professionale .../ con straordinaria dedizione e grande impegno fisico, in quanto gran parte del lavoro si è svolto sotto le volte sulle quali specie il tempo aveva compiuto la sua ineluttabile opera distruttiva, ma siete riuscito a ridare all'imponente opera d'arte lo splendore originale .../ Gli studiosi venuti dall'Italia, in particolare quelli provenienti dalla patria dell'artista Quaglio, hanno nuovamente ribadito con ammirazione come l'opera dell'artista sia magnificamente conservata. In questo contesto ci rendiamo conto di quanto sia stato molto più difficile il lavoro del restauratore, se voleva essere svolto con coscienza, di quanto non lo sia stato realizzare l'opera originale .../ Oggi, infatti, non è stato possibile ricoprire con un passaggio di mano e di pennello un'intera area di intonaco fresco, ma per ogni frammento di colore staccato, per ogni granello di sabbia caduto o eventualmente di legante di calce*

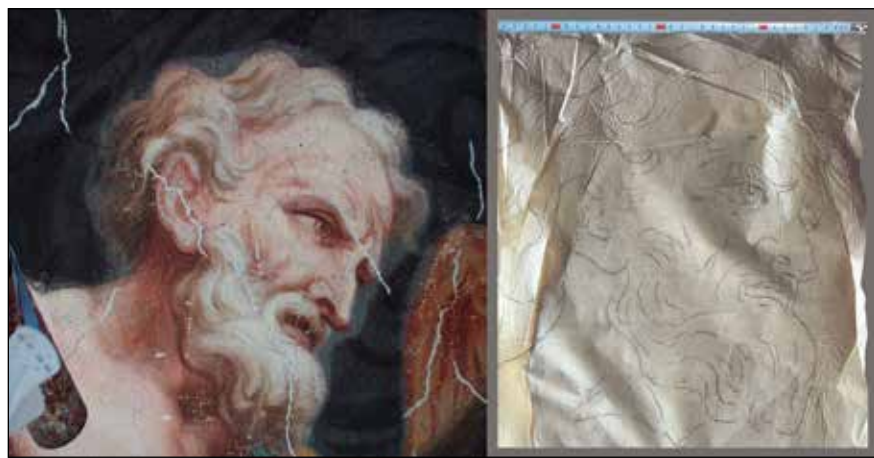


Fig. 10b: putto, **10c:** volto di angelo adulto, **10d:** volto di vecchio. Interessante il confronto tra i volti e le figure del Quaglio sulla volta della navata con i disegni degli stessi compresi nel lascito dello Železnik.

⁷³ Documento (*Restavriranje fresk v ljubljanski stolnici*) dell'Ente inviato al Comitato popolare distrettuale, segreteria per la cultura di Lubiana (firmato dal direttore amministrativo Edo Turnher), 28. 5. 1959: Ministrstvo za kulturo, INDOK center, arhiv spisov.

⁷⁴ ROZMAN 1963, p. 126. Il dipinto nel lucernario è stato nuovamente ripulito e ritoccato nel 1989; l'operazione fu diretta da Darko Tratar: BENEDIK 1990, p. 281. Un articolo del Molè, apparso sulla rivista *VŠ* (1962-1964), tratta ampiamente degli interventi operati sui dipinti all'esterno: MOLE 1965 a, pp. 101-103.

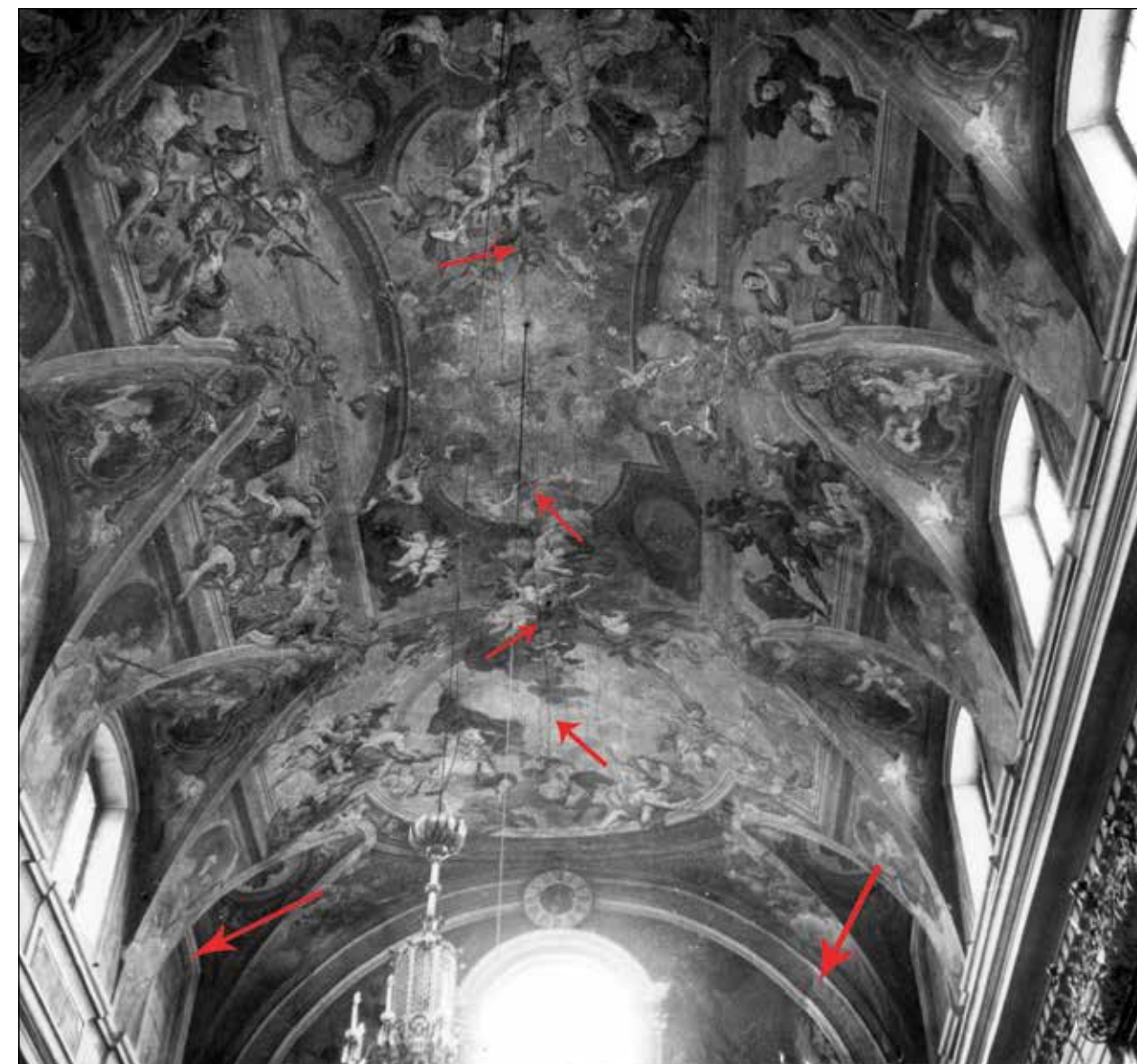


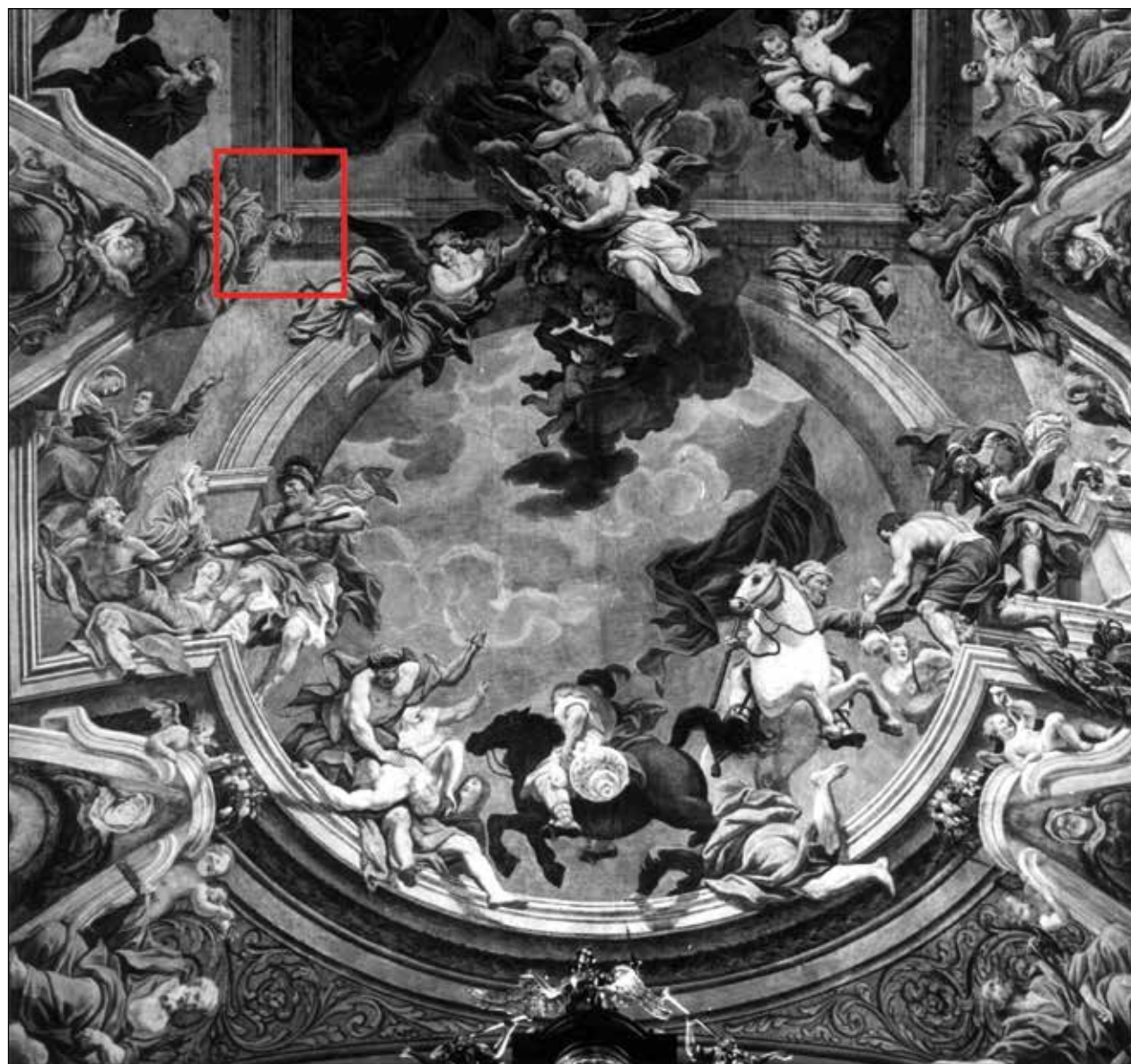
Fig. 11a: Le pitture sulla volta della navata prima dell'intervento di rinnovo operato dallo Železnik. La foto dell'interno verso ovest, di autore e data ignoti, mostra le evidenti fessure sulla volta, i guasti nell'angolo NO e la decorazione dipinta sulla finestra cieca a sud.

(possiamo citare ad esempio gli affreschi nel presbiterio dove per questa ragione si notano nuovi piccoli punti chiari), per ogni più piccolo danno si è dovuto individuare il colore adeguato e stenderlo con attenzione per non coprire l'originale .../»⁷⁵ Nella lettera il Kimovec pone l'accento su uno dei danni più problematici riscontrati sulla pellicola pittorica, ossia il distacco puntiforme dello strato di colore che è tutt'oggi visibile sulla superficie dei dipinti. Lui stesso constatava che, nel cercare di riparare a questo tipo di danno sulle pitture, non è possibile operare un vasto ritocco, ovvero la reintegrazioni di superfici più ampie per ridare uniformità al dipinto. Sfortunatamente non sappiamo come si sia svolto il restauro menzionato. A

causa della mancanza di notizie, abbiamo cercato informazioni anche da fonti orali, dunque dalle persone che a qualsiasi titolo ricordavano il rinnovo⁷⁶ e successivamente, sulla scorta dei nuovi elementi e delle indicazioni, ci siamo attivati per reperire le prove di quanto ci era stato comunicato. Una delle cause principali per cui la documentazione ufficiale negli archivi risulta così carente è probabilmente da ricercare nella situazione politica estremamente delicata di quel periodo, quando le spese sostenute dalla diocesi per il rinnovo venivano considerate delle aggravanti, pertanto è impossibile trovare gli ultimi resoconti, i carteggi, le domande, i conti, le relazioni o altri documenti, mentre i lavori erano stati

⁷⁵ La minuta della lettera è senza destinatario e data, ma stando al contenuto sembra diretta allo Železnik e scritta negli anni successivi al rinnovo (1961-65); firmati: F. Kimovec, J. Šimenc, V. Snoj e un'altra firma illeggibile: NSAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 19, stolnica – cerkveni računi.

⁷⁶ Nota con l'elenco ed i commenti di tutti gli intervistati: archivio ZVKDS RC.



condotti in modo non ufficiale.⁷⁷ Oltre a Nace Šumi,⁷⁸ negli anni 1959–1962 era impiegata come conservatrice anche Ksenija Rozman.⁷⁹ Entrambi ricordavano gli interni della cattedrale con il ponteggio ed addirittura il sopralluogo sulla piattaforma sotto la cupola che avevano compiuto assieme a Mirko Šubic. Il rinnovo sarebbe stato affidato allo Železnik, che si era distinto per i pregevoli interventi di restauro che aveva eseguito sino ad allora.⁸⁰ Nuovo slancio alla ricerca è stato dato dal ritrova-

⁷⁷ Secondo i conservatori di quel periodo, Šumi e Rozman.

⁷⁸ Il mio sentito ringraziamento va al prof. dr. Nace Šumi ed alla sua consorte, sign.ra Jadranka, per l'eccezionale e generoso aiuto, la calda accoglienza nella loro casa, l'appoggio e la rivelazione di dati chiave che ci hanno indirizzato verso le persone giuste e nelle giuste direzioni; Dobeno 2004.

⁷⁹ Quando negli anni 1959–1962 era l'aiutante di Šumi all'Ente per la sistemazione di Lubiana Vecchia, la Rozman compilò la documentazione di lavoro sui rinnovi, ma sino ad ora non siamo riusciti a reperirla.

⁸⁰ Secondo le ex conservatrici Ksenija Rozman e Majda Freljih Ribič ed il restauratore Tomaž Kvas, che rammenta bene il ponteggio che occupava tutta la navata e la zona sotto la cupola. Si ricordano del



c



d

Figg. 11b, 11c e 11d: Le pitture dopo il restauro operato dallo Železnik nel 1959/60 (foto di autore e data ignoti). **11b:** Nella scena con *Il saccheggio del santuario di Myra* non si notano guasti dovuti all'umidità (ad es. la testa della *Carità*: **11c**) e neppure fessurazioni scurite o tracce di sporco. Lo stesso vale anche per la foto **11d** in cui, nella parte SO della scena (**11b**), si vede anche una parte della finestra cieca a sud già imbiancata.

mento, nella canonica cattedrale, della minuta di una lettera relativa alla sistemazione della zona dell'altare inviata nel 1968 dall'arcivescovo all'Ente per la tutela dei monumenti. Nel secondo capoverso si legge: «*Già diversi anni addietro è iniziato il rinnovo della cattedrale di Lubiana. Sono stati restaurati gli affreschi sul soffitto e nella cupola.*»⁸¹ Alla fine, un caso fortuito⁸² ci ha finalmente permesso di risalire alla

restauro anche i sacerdoti Franc Vrhunc e Ivan Merlak. A tutti un sincero grazie per l'aiuto.

⁸¹ La lettera senza firma inviata dall'arcidiocesi all'Ente per la tutela dei monumenti, 1968: *Gospodarske knjige*, Župnijski arhiv stolne župnije sv. Nikolaja v Ljubljani. Ringrazio il dr. France Šuštar e Blaž Škerl per il gentile aiuto.

⁸² Alla dr. Ksenija Rozman va un sentito ringraziamento per le fondamentali notizie e per averci indirizzato al sig. Jurij Železnik.

data esatta del rinnovo. L'architetto Jurij Železnik,⁸³ nipote del rinnovatore e pittore decoratore Peter Železnik nonché figlio dello storico dell'arte e conservatore Milan Železnik, ci ha fornito alcune informazioni chiave, reperite tra la documentazione contenuta nel lascito di suo nonno, che confermano come il rinnovo ci sia effettivamente stato. Una di queste informazioni è il documento con l'elenco dei luoghi nei quali Peter Železnik aveva lavorato. Nel giorno del suo settantesimo compleanno, il 23 febbraio del 1972, egli redasse di suo pugno l'elenco di tali località dal 1927 al 1968, per un totale di 5150 m² di pitture murali restaurate. L'elenco dei luoghi porta l'indicazione: »1959–1960–1961:

⁸³ Ringraziamo l'architetto Jurij Železnik per l'aiuto, i preziosi consigli e per averci messo a disposizione il materiale.

cattedrale di Lubiana – tutto quello che sovrasta la cornice principale, compresa la cupola – 1050 m²». ⁸⁴ Su un precedente elenco dattiloscritto aveva annotato: «Nel periodo dal 1927 al 1953 realizzati circa 50 interventi di restauro e decorazione di più vasto respiro». ⁸⁵ Qui descriveva i metodi che aveva impiegato nel suo lavoro e singole problematiche, la sua pratica pittorica nonché le valutazioni, le relazioni ed i giudizi sul suo lavoro espressi da autorevoli esperti del tempo. ⁸⁶ Jurij Železnik rileva che suo nonno, oltre a redigere una scrupolosa documentazione scritta del proprio lavoro, aveva anche fotografato le diverse fasi dell'intervento, ma purtroppo tra il materiale fotografico ritrovato non siamo ancora riusciti ad identificare i suoi scatti. ⁸⁷

Peter Železnik nacque a Zagorje ob Savi nel 1902 e morì a Lubiana nel 1974. Per formazione era pittore decoratore, ma si occupava anche della realizzazione di scenografie teatrali, di doratura ⁸⁸ e restauro; nei documenti si firmava «pittore di chiese». Sembra che negli anni 1918 e 1919 avesse lavorato come apprendista nella bottega dello Jebačič; nel 1922 terminò la scuola di pittore-imbianchino e tra il 1922 e il 1924 la scuola di pittura Probuda di Lubiana. ⁸⁹ Presso lo Sternens apprese la tecnica dello stacco degli affreschi, mentre una raccomandazione dello Stele gli permise di approfondire gli studi di pittura a Graz. Lavorò sotto la protezione dello Stele, di norma da solo, impiegando degli aiutanti presumibilmente soltanto per lavori meno impegnativi: pulitura, lavaggio, tinteggiatura, rifornimento d'acqua, trasporto e preparazione del legname per la realizzazione dei ponteggi, ecc. Si procurava buona calce viva, vagliata e stagionata per un periodo sufficientemente lungo, nella calca del rione di Moste, i pigmenti li reperiva a Graz, la trementina era di sua produzione ed anche degli attrezzi da restauratore si occupava personalmente: pennelli, spugne naturali e carta

⁸⁴ Elenco manoscritto, Ljubljana, 23. 2. 1972; lascito di Peter Železnik (archivio familiare di Jurij Železnik).

⁸⁵ Elenco dattiloscritto, Ljubljana, 20. 4. 1956; lascito di Peter Železnik (archivio familiare di Jurij Železnik).

⁸⁶ Stele, Mesesnel, Šijanec, Cevc, Zadnikar, Kimovec, Komelj, Velepčič in: ZUZ, *Kronika slovenskih mest, VS* e quotidiani: elenco dei siti, Ljubljana, 20. 4. 1956; lascito di Peter Železnik (archivio familiare di Jurij Železnik).

⁸⁷ Abbiamo trovato diverse fotografie (di data e autore ignoti) che si potrebbero attribuire a Peter Železnik nelle fototeche: ZVKDS, OE Ljubljana e ZAL. Da alcune testimonianze è emerso che esistono fotografie di lavoro scattate dal ponteggio, foto che sarà forse possibile rintracciare in una futura ricerca nel lascito dello Železnik. Vedi le annotazioni sui pareri scientifici in merito alla qualità e all'origine delle fotografie rinvenute: archivio ZVKDS RC.

⁸⁸ Secondo le dichiarazioni di Jurij Železnik, egli aveva restaurato, tra l'altro, anche il teatro nazionale Drama di Lubiana, dorando la decorazione sovrastante il palcoscenico.

⁸⁹ Dalla metà del XIX secolo gli artisti sloveni si formavano nella bottega del Langus, nella scuola di Jakopič e Sternens (dopo l'abbandono dello Sternens – «Risarska in slikarska šola Riharda Jakopiča» (Scuola di disegno e pittura di Rihard Jakopič), nella scuola d'arte figurativa della società Probuda, nella scuola del Gorše ed inoltre nelle accademie d'arte figurativa dei paesi vicini, prima della fondazione di quella di Lubiana nel 1945: TAVČAR 2006. PAVLOVEC 1976, p. 371 scrive della scuola d'arte Probuda, nella quale si formarono numerosi pittori sloveni e in cui, a partire dal 1923, insegnò Mirko Šubic.

di seta per la pulitura dei dipinti; per l'impalcatura aveva il legno d'abete necessario preparato in casa. Al momento non disponiamo di dati più concreti in merito al restauro della volta della navata, ad eccezione di una testimonianza orale. Abbiamo saputo che si trattava di un restauro che, a causa delle forti tensioni per motivi politici tra stato e chiesa, ⁹⁰ si era svolto in maniera non ufficiale, non era stato pubblicamente comunicato e la chiesa stessa si era accollata tutte le spese. Sembra che Peter Železnik, all'epoca già in pensione, abbia addirittura rinnovato gratuitamente la volta della navata, pulendo e risanando soltanto le aree più danneggiate, servendosi di un'adeguata impalcatura fatta di tavole e travi d'abete che poteva spostare secondo le proprie esigenze. Per l'intervento di rinnovo la cupola era stata completamente ponteggiata ed il lavoro era supervisionato da una commissione, ⁹¹ che in maniera ufficiale avrebbe anche sorvegliato il restauro della volta della navata.

IL RINNOVO DELLE PITTURE ALL'ESTERNO

Il Quaglio dipinse le scene all'esterno ⁹² della cattedrale in due stagioni: nel 1703 *L'Annunciazione* ⁹³ sul prospetto meridionale, nel 1704 *L'Angelo annuncia a Zaccaria la nascita di Giovanni Battista* sulla facciata est ed *Il battesimo nel Giordano* su quella settentrionale, ⁹⁴ tutte riquadrate mediante cornici profilate in muratura. Alla fine del XIX secolo questi dipinti furono rinnovati, «se così possiamo dire degli affreschi». ⁹⁵ Nel 1903 lo Steska annotava che gli agenti atmosferici avevano danneggiato la pellicola pittorica (scolorimento), pertanto il pittore **Janez Wolf** (1825–1884) nel 1872 ⁹⁶ e attorno al 1880 ⁹⁷ aveva restaurato le scene. Il

⁹⁰ Si tratta di un periodo di forti tensioni e pratiche intimidatorie, in cui avvenne anche l'attentato al vescovo Vovk. All'epoca le notizie relative ai restauri ed alle spese non venivano registrate e tutto si svolgeva di nascosto; appena a partire dal 1967 il parroco cattedrale Smerkolj prese a registrare regolarmente gli interventi di restauro eseguiti nella cattedrale (ad es. il rinnovo postconciliare del presbiterio ad opera dell'architetto Anton Bitenc; 1969–71): Gospodarske knjige, Zupnijski arhiv stolne župnije sv. Nikolaja v Ljubljani.

⁹¹ Tra i componenti sino ad ora noti della commissione: Šumi, Rozman, Šubic.

⁹² Ricordiamo anche gli altri dipinti murali all'esterno: nel 1706 il Carloni dipinse sui campanili i due quadranti degli orologi rivolti verso la piazza: DOLNIČAR 2003, p. 309. Della meridiana sul muro esterno della sacrestia si occupò, invece, nel 1704, il decano stesso: «.../ la realizzò suo nipote Aleš Žiga Dolničar /.../»: DOLNIČAR 2003, p. 303, tuttavia quella attuale porta la data del 1821: POTOČNIK 1942, p. 3 (cfr. LAVRIČ 2007, p. 46). È stata rinnovata nell'ambito del restauro della facciata eseguito nel 1989: BENEDIK 1989, p. 357.

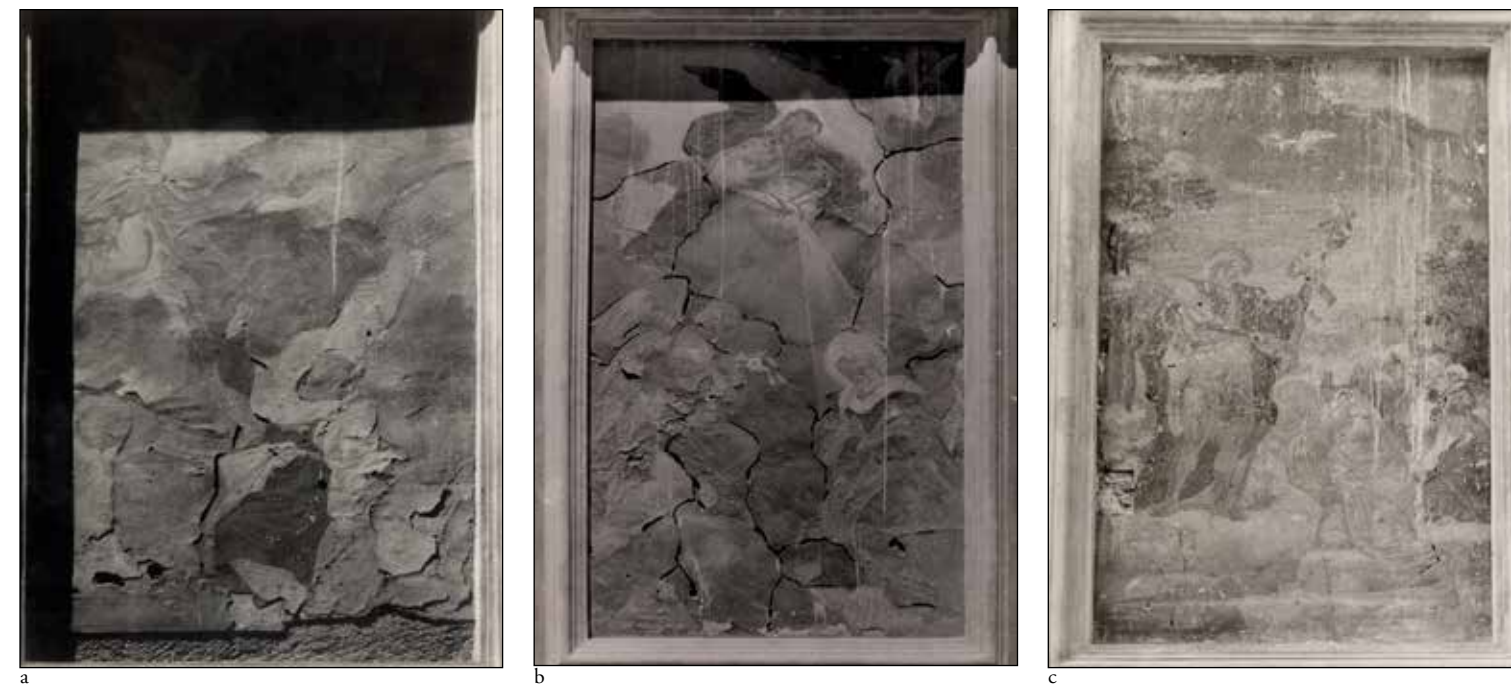
⁹³ DOLNIČAR 2003, p. 298 (*Historia*, p. 130).

⁹⁴ DOLNIČAR 2003, p. 302 (*Historia*, p. 135).

⁹⁵ Come constatava già a quel tempo lo Steska: STESKA 1903, p. 528.

⁹⁶ Il restauro operato dal Wolf (1872) è menzionato da: STESKA 1903, p. 528; *Inventar imovine stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani /.../ II. Zunanji okras*: al punto 3 è indicato che tutti e tre gli affreschi sono stati realizzati dal Wolf su modello e nello stesso posto dei vecchi dipinti del Quaglio: NŠAL, ŽA, Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 22, inventar stolnice, leta 1951; MOLÉ 1965, pp. 101–103; SMOLE 1982; BERGAMINI 1994, p. 183.

⁹⁷ STESKA 1903, p. 528. L'anno 1883 è riportato da: POTOČNIK 1942, p. 3; LAVRIČ 2007, p. 26.



Figg. 12a–12c: Tre di quelle che sono probabilmente tra le più vecchie foto delle pitture sui muri esterni della chiesa. **12a:** Foto di Molé della scena del Wolf con *S. Zaccaria* prima dello stacco nel 1964. **12b:** Foto, di autore e data ignoti, dell'affresco del Wolf con *L'Annunciazione*. **12c:** Foto, di autore e data ignoti, dell'affresco del Wolf con *il Battesimo nel Giordano* prima del restauro.

Wolf, infatti, dopo la morte del Langus lavorava come pittore e restauratore per la cattedrale. ⁹⁸ Secondo la Smole egli restaurò le scene sulle facciate meridionale e settentrionale e ridipinse l'affresco sulla facciata est. ⁹⁹ Nella *Zgodnja Danica* è riportato che il Wolf dipinse a nuovo con la tecnica dell'affresco «le vecchie immagini scrostate» di *San Zaccaria* e del *Battesimo nel Giordano*. ¹⁰⁰ Il successivo restauro già si collega al 1920, anno in cui tutte e tre le scene, tecnicamente mal realizzate dal Wolf su quelle preesistenti del Quaglio e sempre più compromesse a causa delle intemperie, furono nuovamente restaurate dal pittore **Matej Sternens** (1870–1949) su iniziativa del canonico della cattedrale, Nadrah, e seguendo gli ordini della Società per l'arte cristiana. ¹⁰¹ Queste indicazioni e la risoluzione sono confermate anche dall'annotazione ufficiale dello Stele del 1 giugno 1920, nella quale riassume la relazione dello Sternens ed il progetto di restauro ¹⁰² ed aggiunge in chiusura: «Nel corso della riunione del comitato della Società per l'arte cristiana, il 21 maggio del 1920 è stato deciso, con il mio assenso: i dipinti siano ripuliti; le parti maggiormente compromesse siano puntinate a tempera nelle tonalità ivi presenti; quindi si lascino gli affreschi al loro destino ed al decoro naturale in quanto la distruzione non si

⁹⁸ LAVRIČ 1996 a, p. 29.

⁹⁹ SMOLE 1982; BERGAMINI 1994, pag. 183. Si presume che il Wolf sia stato aiutato da Simon Ogrin: ZUZ 1922, p. 43.

¹⁰⁰ *Zgodnja Danica*, 1872, p. 250.

¹⁰¹ SMOLE 1973 e 1982; BERGAMINI 1994, p. 183.

¹⁰² Era prevista una spesa di 7000 corone senza il ponteggio; di più sullo stato degli affreschi: lettera dello Sternens al decanato cattedrale, 6. 5. 1920: NŠAL, ŽA, Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 27/b, spisi–razno.

può evitare. ¹⁰³ Che il restauro delle pitture esterne fosse stato per lungo tempo un tema scottante, lo abbiamo appreso da una lettera che nel 1928 il sindaco aveva inviato all'ordinario vescovile e nella quale si richiama l'attenzione sul fatto che l'Ufficio per i monumenti di Lubiana aveva preteso che il rinnovo procedesse in accordo con l'ufficio stesso, in particolare per quanto riguardava il «rinnovo degli affreschi». Non si concorda con l'asportazione dei dipinti parzialmente danneggiati, ma si richiede il restauro della situazione esistente in accordo con loro. Il lavoro era stato eseguito da un abile specialista del restauro nella tecnica a vero fresco, il metodo invece lo avevano definito un rappresentante dell'Ufficio per i monumenti insieme al pittore Sternens che, come indica lo scrivente, era «il suo esperto in questo tipo di interventi». ¹⁰⁴

Del successivo rinnovo siamo venuti a conoscenza da un articolo del Molé, ¹⁰⁵ nel quale si menziona il restauro dello **Železnik**, probabilmente eseguito nel 1935. Questo intervento è confermato inoltre dal conto per un compenso che lo Železnik aveva incassato nel 1935 dall'amministrazione della cattedrale per la pulitura degli affreschi nel presbiterio e sulle pareti esterne. ¹⁰⁶ Risale invece al 1955 una descri-

¹⁰³ France Stele, *Uradni zapisek tičoč se restavracije Wolfovih fresk na zunanji steni stolne cerkve v Ljubljani*, k. k. Zentral – Kommission für Denkmalpflege (Krain), Ljubljana, 7. 6. 1920: Ministrstvo za kulturo, INDOK center, arhiv spisov.

¹⁰⁴ Lettera *Popravilo stolne cerkve sv. Nikolaja, prošnja za podporo*, Ljubljana 29. 1. 1928 (v imenu Velikega župana dr. Andrejka s. r.): NŠAL, ŽA, Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. 26, spisi–razno.

¹⁰⁵ MOLÉ 1965 a, pp. 101–102.

¹⁰⁶ *Račun od uprave stolnice sv. Nikolaja v Ljubljani za čiščenje fresk v prezbitoriju in na zunanjih stenah*, Ljubljana, 18. 6. 1935, NŠAL, ŽA, Ljubljana, sv. Nikolaj, fasc. (stolnica – cerkveni računi).

zione più dettagliata degli interventi condotti sulle pitture all'esterno della chiesa,¹⁰⁷ dove il Molè specifica che le operazioni di restauro erano state assunte dall'Ente per la tutela dei monumenti della RPS.¹⁰⁸ Dal verbale dell'Ente si evincono lo stato dei dipinti ed anche i nomi dei componenti la commissione che effettuò un sopralluogo il 18 luglio 1955: »prof. dr. Fr. Stele, prof. M. Šubic, dr. M. Zadnikar, il conservatore N. Šumi, dr. E. Cevc.«¹⁰⁹ I problemi erano ancor sempre gli stessi: la commissione non poté che constatare come, a causa della cattiva tecnica pittorica del Wolf, dei numerosi danni provocati dalle intemperie e dall'insuccesso dei restauri pregressi, sarebbe stato necessario sostituire il supporto completamente disgregato con un nuovo intonaco e ridipingere le scene con la tecnica a fresco seguendo il disegno del cartone. Sull'*Annunciazione* e sul *Giovanni Battista* sarebbe stato necessario rinnovare quasi metà della pittura, mentre le altre parti che presentavano difficoltà di consolidamento e conservazione sarebbero, per il momento, rimaste com'erano.¹¹⁰ Nell'articolo del Molè è descritto passo passo il lavoro dei restauratori.¹¹¹ La documentazione relativa al 1956 ci illustra la decisione presa dall'Ente: nella lettera inviata all'ordinariato vescovile si comunicava che, visto lo stato critico in cui versavano, gli affreschi non sarebbero stati né restaurati né conservati *in situ*. Siccome però l'ordinariato intendeva ridipingere a nuovo tutti quei punti con le copie degli affreschi attuali, l'Ente suggeriva, considerata l'importanza del Wolf per lo sviluppo della pittura slovena, di staccare e conservare i frammenti delle parti meglio conservate dei dipinti da lui realizzati.¹¹² Da una relazione inerente il rinnovo del manto esterno della chiesa nel 1962, abbiamo appurato che in questo intervento era compreso anche il consolidamento ed il ritocco delle pitture.¹¹³ Tra il materiale conservato nel Centro di informazione e documentazione esiste anche il contratto¹¹⁴ riguardante la conservazione ed il restauro degli affreschi del Wolf, stipulato tra l'Ente e l'amministrazione della cattedrale. Da questo atto, nonché dall'articolo del Molè, si evince che nel corso del rinnovo della facciata nel 1962 il restauratore dell'Ente, **Emil Pohl**, aveva tentato nuovamente di risanare i dipinti seriamente danneggiati. Dopo lo stacco

dell'*Annunciazione* dalla parete meridionale e del *Giovanni Battista* da quella settentrionale, aveva restaurato entrambi e li aveva ricollocati al loro posto. Sulla terza scena, dipinta sulla facciata est, aveva eseguito l'intervento *in situ* ma l'operazione non era andata a buon fine, infatti, la superficie era talmente slavata da non poter più »svolgere il suo compito decorativo sulla facciata rinnovata«.¹¹⁵ Alla fine, nel 1964, fu deciso di sostituire le pitture con delle copie (figg. 12a, 12b, 12c).¹¹⁶ Secondo il contratto stipulato tra la direttrice Mica Černigoj, rappresentante dell'Ente, ed il restauratore, il pittore accademico **Izidor Molè** (1927–1998), quest'ultimo avrebbe dovuto realizzare entro il 15 luglio del 1964 le copie di tutti e tre gli affreschi staccati, che avrebbero dovuto essere approvati da una commissione.¹¹⁷

La menzione successiva risale al 1982, anno in cui, a seguito di un atto vandalico, fu necessario eliminare dalle pitture esterne la velatura bianca prodotta da un liquido latteo coloso.¹¹⁸ Un ulteriore, significativo intervento fu quello operato nel 1991, quando il Centro di restauro si assunse il compito di restaurare l'affresco con l'*Annunciazione*. Nella relazione relativa si ricorda che la copia eseguita dal Molè nel 1964¹¹⁹ era danneggiata in numerosi punti, infatti lo strato pittorico si era staccato, la superficie era fessurata e polverulenta. Sotto la supervisione dei conservatori responsabili Staša Blažič Gyura e Uroš Lubej, il restauratore, il pittore accademico **Rado Zoubek** del Centro di restauro della RS, effettuò le necessarie operazioni di pulizia del dipinto, lo consolidò, ne stuccò e ritoccò le fessure e gli altri guasti.¹²⁰

Le scene dipinte all'esterno dal Quaglio, quelle maggiormente esposte all'azione distruttiva delle intemperie e ad altri danni, dopo breve tempo risultarono già compromesse e pertanto ben presto sottoposte a restauri e poi sostituite da copie tecnicamente mal realizzate. Oggi le pareti esterne della cattedrale sono ornate dalle copie delle copie degli originali, interpretazioni stilisticamente molto diverse delle scene dipinte dal Quaglio nel 1703 e nel 1704 e che tutt'ora costituiscono un grande problema sul piano della conservazione e del restauro ed una vera sfida tecnologica.

Una novità nell'indagine sui rinnovi »ufficiali« operati sul manto esterno della chiesa è indubbiamente rappresentata dalla ricca documentazione conservata per il periodo 1955–1964. Se nell'elaborazione dei precedenti capitoli gran parte

¹⁰⁷ MOLÈ 1965 a pp. 101–102. Si sono conservate le fotografie scattate dal Molè della situazione dopo il rinnovo operato dallo Železnik (dal 1. 7. sino al 31. 8. 1955), ma anche quelle del Demšar e del Vardjan: Ministrstvo za kulturo, INDOK center, fototeka in arhiv spisov.

¹⁰⁸ In seguito ETMRPS.

¹⁰⁹ Il verbale fu spedito all'ordinariato vescovile. *Zapisnik o komisijem ogledu Wolfovih fresk na stolni zunanjščini*, 21. 7. 1955: Ministrstvo za kulturo, INDOK center, fototeka in arhiv spisov (in seguito *Zapisnik* 1955).

¹¹⁰ Di più sul pessimo lavoro del Wolf e sullo stato dei dipinti: *Zapisnik* 1955.

¹¹¹ MOLÈ 1965 a, p. 102.

¹¹² Lettera: *Wolfove freske na zunanjščini stolnice*, Ljubljana (firmata dal direttore amministrativo Edo Turnher), 2. 7. 1956: Ministrstvo za kulturo, INDOK center, arhiv spisov.

¹¹³ Durante i sondaggi, sotto lo strato superiore del Wolf, si evidenziò un affresco più antico, forse del Quaglio: ROZMAN 1963, p. 126.

¹¹⁴ Contratto tra l'ETMRPS e l'amministrazione della cattedrale: 23. 6. 1962 (zadeva: *Restavriranje in konserviranje Wolfovih fresk*), Ministrstvo za kulturo, INDOK center, arhiv spisov.

¹¹⁵ MOLÈ 1965 a, p. 102.

¹¹⁶ Lo Smole indica l'anno 1961: SMOLE 1982.

¹¹⁷ *Pogodba o kopiranju Wolfovih fresk* (9. 5. 1964): INDOK center, arhiv spisov. Si presume che i frammenti staccati della scena con Zaccaria siano gli unici conservati: MOLÈ 1965 a, pag. 103. Oggi si conoscono soltanto i brani, quasi irriconoscibili, custoditi nel deposito del CR: Ljubljana – stolna cerkev sv. Nikolaja, inv.nro. A 134. Per il momento il destino degli altri è ignoto.

¹¹⁸ BENEDIK 1982, pag. 244. L'accordo sul rinnovo è documentato dalla comunicazione: *Obnova poškodovane freske na stolnici* (inviata dal vicario generale al parroco della cattedrale), 15. 7. 1981: župnijski arhiv po letu 1961, Škofijska palača.

¹¹⁹ BENEDIK 1991, p. 337.

¹²⁰ L'affresco del Molè presentava i maggiori guasti in tre punti: le ali e la testa dell'angelo, dove si è resa necessaria la ricostruzione, ed il gruppo di angeli nell'angolo in alto a destra: ZOUBEK 1991.



Figg. 13a–13c: Tre delle immagini più antiche dei dipinti nelle cappelle laterali (data ignota); 13a: *Davide con l'arpa* nella cappella della SS. Trinità, foto di F. Mesesnel. 13b: Il soffitto della cappella di Sant'Andrea, foto di F. Stele. 13c: *S. Barbara* dalla cappella omonima, foto Vidmar.

del materiale proveniva dall'archivio arcivescovile e da quello parrocchiale nonché da fonti letterarie, private e orali, in questo caso ci siamo serviti di documenti, fotografie, relazioni e articoli ripresi dalla rivista *Varstvo spomenikov* e dagli archivi del servizio di tutela dei monumenti.

IL RINNOVO DEI DIPINTI NELLE CAPPELLE

Abbiamo già detto che le cappelle inizialmente non erano state dipinte.¹²¹ Il Quaglio le aveva decorate soltanto con una cornice attorno agli altari, per affrescarle completamente assieme al figlio e forse ad altri aiuti al tempo della sua seconda permanenza a Lubiana (1721–1723).¹²² La decorazione pittorica delle cappelle di San Disma e del Santissimo Sacramento nel transetto risale invece agli anni 1704 e 1705. Dal contratto stipulato dal Quaglio il 7 giugno 1704 veniamo a sapere che si era »accordato per un dipinto in cornice dell'altar maggiore e di quello di San Disma [...]«,¹²³ dal contratto del 24 novembre 1704 invece, che l'anno successivo avrebbe realizzato il dipinto in cornice dell'altare nella cappella del Santissimo Sacramento, che doveva essere simile a quello analogo nella cappella di San Disma, ma con altre figure.¹²⁴

Quale primo rinnovatore è documentato **Matevž Langus**, che nel 1846 rinnovò gli affreschi accanto agli altari

nel transetto e quelli sopra l'altare maggiore, nel 1851 i dipinti nelle cappelle di San Giorgio, del Redentore, di Santa Maddalena nonché nel 1854 quelli presenti nelle cappelle di Sant'Andrea, di Santa Barbara e della SS. Trinità. I suoi interventi causarono i primi, significativi cambiamenti sulle pitture. La Lavrič ha scritto che: »ligio al nuovo gusto [...] laccanto agli altari del Santissimo Sacramento e di San Disma [...] allargò i coronamenti dipinti ai lati con tendaggi classicisti, compresi dei candelabri con i relativi piedistalli.«¹²⁵ Eliminò le cariatidi e le figure dei santi in piedi e dipinse i drappaggi, che inizialmente dovevano scendere appena sotto il baldacchino sopra il coronamento (attico) ed arrivare soltanto fino alle cariatidi.¹²⁶

Il secondo a intervenire fu **Anton Jebačič** nel 1905. Sino ad ora non abbiamo trovato informazioni più precise o relazioni relative al suo operato. Sappiamo soltanto quanto scritto dallo Steska, ovvero che già lo Jebačič durante il restauro aveva notato presso l'altare di San Disma, sotto il drappaggio dipinto, l'affresco con San Pietro e Santa Maddalena menzionato dal Dolničar¹²⁷ ed aveva concluso che il pannello risaliva ad un periodo successivo, quindi opera del Langus.¹²⁸

Il terzo »rinnovatore«, **Peter Železnik**, nell'elenco dei luoghi in cui aveva lavorato tra il 1944 ed il 1946 compreso, scrive: »Lubiana, cattedrale, restauro degli affreschi del Quaglio nel presbiterio e nelle navate sino alle volte«.¹²⁹ La sua relazione ci fornisce ulteriori informazioni sugli originali e sulle successive ridipinture: »Là dove oggi scende un pesante drappaggio sino alla mensa dipinta e dove ora è raffigurato un candelabro, non c'erano tendaggi, ma vi erano dipinti un santo per lato. Accanto all'altare del Santissimo Sacramento

¹²⁵ LAVRIČ 1996 a, p. 28 in base a fonti e letteratura più antiche.

¹²⁶ La Lavrič in: LAVRIČ 1996 a, p. 28, e DOLNIČAR 2003, p. 325, alla n. 644.

¹²⁷ Di più sulle pitture originarie fiancheggianti gli altari nelle cappelle: DOLNIČAR 2003, p. 325 (*Historia*, p. 164).

¹²⁸ STESKA 1924, p. 41; segnalato già da: LAVRIČ 1996 a, p. 28, n. 22.

¹²⁹ Elenco dattiloscritto (1927–1953), Ljubljana 20. 4. 1956; lascito di Peter Železnik (archivio familiare di Jurij Železnik).

¹²¹ ŽELEZNIK 1948, *Poročilo*; LAVRIČ 1996 a, pp. 28–29; LAVRIČ 2003 a, p. 60; LAVRIČ 2007, p. 82.

¹²² Vedi il contributo: *La cattedrale di Lubiana e la sua decorazione pittorica* alle n. 55 e 56.

¹²³ LAVRIČ 2003 b, p. 466. Che originariamente l'altare maggiore fosse dipinto sulla parete lo scrive anche: KIMOVEC 1944–1954, *Kronika*: sembra che ai suoi tempi la parte inferiore, dietro agli stalli dei canonici, fosse ancora conservata; segnalato già da: LAVRIČ 2003 a, p. 60, n. 308. Le pitture nella parte inferiore del transetto risalgono al 1723: LAVRIČ 2008, pp. 188–201 (da: STESKA 1904, pp. 143–144), poi nella n. 64 scrive che allora si imbiancò il dipinto temporaneo intorno ai fastigi e sopra le cappelle.

¹²⁴ LAVRIČ 2003 b, p. 466; cfr. DOSTAL 1912, p. 399; STESKA 1934/35, p. 143. La descrizione più recente dei dipinti nelle cappelle del transetto: LAVRIČ 2007, pp. 60–71, e nella navata principale pp. 82–96.

sono ancora visibili le tracce delle dita.¹³⁰ Pure il Cankar aveva segnalato che, a causa di successive manomissioni, nelle cappelle del Santissimo Sacramento e di San Disma erano sparite le figure dei santi Pietro, Maddalena, Simone e Giuda.¹³¹ In merito alla stato di conservazione delle pitture negli anni Quaranta, lo Železnik, specifica¹³² che gli affreschi erano tecnicamente migliori nel transetto e meglio conservati nella cappella di Sant'Andrea e su tutti i pilastri delle cappelle, mentre a causa delle infiltrazioni e dell'ineadeguata pulitura nonché del «restauro eseguito quarant'anni orsono ha maggiormente sofferto una parte degli affreschi nelle altre cappelle». Nel corso dell'intervento egli constatò che per l'accurata pulizia degli affreschi il restauratore aveva utilizzato della saponata e per le riparazioni colori ad olio e colla. A causa dell'impiego di un legante organico si erano formate numerose muffe, che aveva asportato insieme alle ridipinture e quindi restaurato le parti «nella tecnica del fresco secco, nella misura e nel modo consentiti».¹³³ Per le cappelle annotò che inizialmente erano bianche, ricoperte di calce viva, strato che per preparare il supporto agli affreschi fu necessario togliere. Sullo sfondo delle quattro cappelle anteriori erano originariamente raffigurati dei putti che sorreggevano un drappo violaceo, nelle ultime due ultime erano invece dipinti basamenti e sculture. Come causa della tecnicamente più carente esecuzione delle pitture, egli menziona l'applicazione dell'intonaco per l'affresco su un intonaco secco staccato e l'impiego di una insufficiente quantità di calce.¹³⁴ Lo Železnik scrive ancora che i dipinti su tutti i pilastri e nella cappella di Sant'Andrea erano ben conservati, mentre le annotazioni dello Stele ci informano che le nubi ridipinte in questa stessa cappella sono forse già opera del Langus.¹³⁵ Anche lo Stele menziona il drappeggio raffigurato sotto il baldacchino sovrastante il coronamento dipinto presso gli altari di San Disma e del Santissimo Sacramento, che doveva essere quello originario del Quaglio e che terminava ai lati degli angeli e delle cariatidi. Nella zona più in basso si trova il pannello dipinto dal Langus, che sostituisce le originali figure dei santi in piedi poste ai fianchi e che secondo lo Stele furono «tutte scalpellate dalla parete in senso verticale sino al pilastro violaceo ed alla mensa dipinta». Infatti, in alcuni punti si sono conservate delle porzioni di affreschi che debordano. Pure lo Stele accenna alle figure, ridipinte in alcune parti, ricoperte da uno spesso strato di muffa e polvere, e rileva anche il grigio scuro acquisito dal colore ossidato, originariamente rosso, delle guance: un problema a noi ben noto, che abbiamo incontrato sulle pitture della volta nella navata. Sull'intervento di restauro scrive: «La pulitura procede bene, i ritocchi vengono eliminati, le

¹³⁰ ŽELEZNIK 1948, *Poročilo*, pubblicato già in: LAVRIČ 1996 a, p. 28, in base agli appunti stilati sul campo dallo Stele, Istituto di Storia dell'arte France Stele dell'ASSA.

¹³¹ CANKAR 1920, pp. 244–245.

¹³² ŽELEZNIK 25. 6. 1944, *Proračun*.

¹³³ ŽELEZNIK 1948, *Poročilo*.

¹³⁴ ŽELEZNIK 1948, *Poročilo*; pubblicato già in: LAVRIČ 2003 a, p. 60 (n. 308).

¹³⁵ LAVRIČ 1996 a, p. 29 (n. 25).

parti mancanti reintegrate. Le cornici mantengono il colore additivo originario.»¹³⁶

Documenti chiave sullo stato e sul restauro dei dipinti nelle cappelle a partire dalla seconda metà del Novecento si conservano nell'Archivio storico, nel Palazzo vescovile, nella canonica cattedrale e nell'archivio privato del restauratore Tomaž Kvas. Dalla lettera inviata dal parroco della cattedrale all'Ente regionale di Lubiana, si evince che nel 1987 un restauratore, il pittore accademico **Tomaž Kvas**, stava rinnovando le pitture murali e le pale d'altare e che era in progetto anche il rinnovo degli affreschi nella cappelle laterali della navata.¹³⁷ Grazie ai resoconti, alle fatture ed alle relazioni conservati possiamo seguire l'andamento dei lavori. Per fortuna, come prima di lui aveva fatto anche lo Železnik, il Kvas, quarto rinnovatore, annotava tutto ciò che riteneva importante in merito agli affreschi ed al restauro. Sul rinnovo della cappella di San Disma preparò la prima, più ampia relazione.¹³⁸ Nel rapporto ricordava il problema dell'annerimento della pellicola pittorica sulle ruvide superfici dipinte, causato dai depositi di polvere e dalle infiltrazioni di aria inquinata dall'esterno, e poi i danni dovuti all'umidità nella fascia inferiore prima dell'installazione del riscaldamento centrale ed ancora il fenomeno della polverizzazione degli strati di colore, ecc. Registrò anche un'importante considerazione, che coincide con quella odierna (rinnovo 2002–2006): «Si è verificato un coerente scurimento di tutte le parti del volto tipicamente dipinte di rosa: le guance, le orecchie, le nocche delle mani; sono invece «annerite» senza eccezione le labbra, che conferiscono un'impronta particolare al maestro, autore di questi affreschi nella cattedrale di Lubiana, e risvegliano la curiosità sulle cause del fenomeno, che senza una vera analisi rimarranno a livello di congetture e supposizioni.»¹³⁹ In base allo stato di conservazione dei dipinti, nell'intervento di pulitura egli sperimentò in maniera scrupolosa diversi metodi, dalla pulitura a secco a quella mediante liquidi. Fu agevolato dal fatto che l'intero altare era dipinto nella tecnica del vero fresco, ma l'operazione fu più difficile sulle pitture con i Padri della chiesa raffigurati sulle pareti laterali. Al pari dei rinnovatori che l'avevano preceduto, anch'egli rilevava: «Sul pendant dell'altare dirimpetto, le dita della mano sporgenti da sotto l'intonaco dell'originaria, dubbia giornata indicano un probabile cambiamento dei contorni dello sfondo dell'altare con il baldacchino rosso.» Per l'altare dipinto nella cappella del Santissimo Sacramento riportò quanto già scritto nella prima relazione ed aggiunse: «.../ Quando fu dipinta la

¹³⁶ France Stele, VIIA, 14. 8. 1945, pp. 35–36, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU.

¹³⁷ Lettera: *Obnova stolnice* del parroco Vinko Vegelj all'Ente regionale di Lubiana per la tutela dei beni naturali e culturali, 26. 2. 1987, inviata anche all'ordinariato arcivescovile e al Cento di restauro: župnijski arhiv po letu 1961, Škofijska palača, Ljubljana. Le fatture del Kvas sono conservate nel suo archivio privato e nella canonica cattedrale.

¹³⁸ Tomaž Kvas, *Poročilo o restavriranju slikanega oltarja v prečni ladji, desno ter slik cerkvenih očakov na stranskih stenah*, Ljubljana, 28. 5. 1984: archivio privato del restauratore Tomaž Kvas.

¹³⁹ Sul retro della stessa relazione troviamo una nota del restauratore in merito alle parti annerite – «se è stato usato il cinabro o il minio rosso.»

pala d'altare vennero effettuati ancora altri interventi, come testimoniato dalla scritta sul retro. Nel 1830 l'altare illusionistico originale fu ridotto a partire dal bordo delle cariatidi poste su panciuti piedistalli con l'inserimento di altre figure laterali e con il baldacchino mentre lo spazio vuoto venutosi a creare fu colmato con candelieri dorati. Prima dell'applicazione dell'intonaco, i dipinti del Quaglio furono ben picchiettati per «aumentare» la capacità di tenuta del nuovo sottile strato. Da vicino questo nuovo intonaco è ben visibile ed anche più chiaro e siccome la pellicola pittorica era già piuttosto abrasa, l'ho rinnovata [...]»¹⁴⁰ Le sue considerazioni ed il metodo di lavoro risultano generalmente identici a quelli dello Železnik. Nella descrizione del restauro delle scene sotto la cupola egli rimarcava, tra l'altro, significativamente: «I problemi che pone il rinnovo, affinché, visti questi consistenti guasti, si riesca a conservare l'originale, sono impegnativi e risolvibili solo attraverso lo studio dei maestri barocchi.»¹⁴¹ Prima di procedere al restauro, il Kvas rilevò¹⁴² sulle pitture nelle cappelle laterali della navata una situazione molto simile a quella riscontrata nel transetto: le scene erano per lo più dipinte in tecnica mista («a fresco» e, in prevalenza, «a secco»), in alcuni punti l'intonaco [*in ital. nel testo, N.d.T.*] risultava ruvido, secco, la pellicola pittorica si presentava in uno stato di conservazione disomogeneo, celata da uno strato di sporcizia, polverulenta, sbiadita, ingrigita, scurita. Egli notò l'ossidazione scura dell'incarnato, specie nelle parti rosate: orecchie, guance, labbra, giunture delle gambe e delle mani. Si accorse pure dei ritocchi anneriti sulle stucature delle crepe, del fatto che alcune partiture ombreggiate dei ricchi drappeggi e gli stucchi dipinti erano compromessi o già caduti, e vide anche i danni arrecati dai diversi rinnovi. Causa la delicatezza dello strato pittorico, il Kvas eseguì una parte dell'intervento di pulizia a secco, nella aree più solide anche con acqua, per poi passare all'operazione di consolidamento. La porosità dell'intonaco lo costrinse a ripetere più volte i ritocchi e le ricostruzioni.¹⁴³ La documentazione scritta e fotografica del Kvas costituisce l'ultima raccolta di dati sul rinnovo degli affreschi nella cattedrale e probabilmente anche sugli ultimi interventi operati sugli affreschi nel transetto (1984–1985 e 1987) e nelle cappelle della navata (1986–1987).

¹⁴⁰ Tomaž Kvas, *Poročilo o restavriranju slikanega oltarja v levi prečni ladji Rešnjega telesa, vogalne freske alegorije Moči in grba v plastični kartuši*, Ljubljana 12. 4. 1985: archivio privato del restauratore Tomaž Kvas.

¹⁴¹ Tomaž Kvas, *Račun in poročilo restavriranja fresk*, Ljubljana 23. 3. 1987, nonché *Račun za restavriranje posameznih medaljonov in alegorij*, od 16. 9.–15. 10. 1987: Gospodarske knjige, Župnijski arhiv stolne župnije sv. Nikolaja v Ljubljani.

¹⁴² Tomaž Kvas, *Račun za restavriranje fresk v kapeli S. Andreja*, Ljubljana 1. 7. 1986; *Poročilo in račun za restavriranje fresk v kapeli Odrašenika sveta*, Ljubljana 31. 10. 1986; *Račun za restavriranje fresk v kapeli S. Magdalene*, Ljubljana 27. 2. 1987; *Račun za restavriranje fresk v kapeli S. Barbare*, Ljubljana 16. 6. 1987; *Račun za restavriranje fresk v kapeli sv. Jurija*, Ljubljana 15. 9. 1987; *Račun za restavriranje fresk v kapeli Sv. Trojice*, Ljubljana 13. 11. 1987; *Gospodarske knjige*, Župnijski arhiv stolne župnije sv. Nikolaja v Ljubljani.

¹⁴³ Ha realizzato gran parte dei ritocchi con la tecnica a calce; in alcune parti, per un effetto più incisivo, ha aggiunto un po' di caseina.

IL RINNOVO DEI DIPINTI SULLA PARETE OCCIDENTALE

L'affresco del Quaglio sulla parete occidentale (controfacciata) dimostra che inizialmente la cattedrale non aveva la cantoria sopra l'ingresso principale poiché forse non era prevista neppure nel progetto originale che Andrea Pozzo aveva realizzato sul modello della chiesa romana del Gesù.¹⁴⁴ La Lavrič ha scritto che la chiesa, oltre ai cosiddetti quattro cori (ovvero due aperti sui quattro lati) avrebbe dovuto avere anche una cantoria sulla controfacciata, ma per ragioni finanziarie ne rimase priva.¹⁴⁵ Il decano chiese pertanto al Quaglio di affrescare la parete occidentale con tre leggende di San Nicola:¹⁴⁶ accanto alla finestra a sinistra *San Nicola appare ai ladroni* ed a destra *Un vandalo distrugge l'immagine di San Nicola* nonché sotto la finestra dietro l'organo *San Nicola eletto vescovo di Myra* con il ritratto del decano Anton Dolničar.¹⁴⁷ La costruzione della cantoria ebbe inizio appena nel 1718¹⁴⁸ e nel 1733 Janez Frančišek Janeček vi collocò il primo organo con tre casse riccamente decorate, ancora oggi più o meno conservate. Nel 1762 il costruttore di organi Frančišek Ksaver Krizman vi sistemò un nuovo strumento. A causa del suo pessimo stato già nel 1781 dovette essere riparato su progetto dell'organaro lubianese Janez Jurij Eisl, ma il lavoro fu eseguito dal suo successore, Josip Alojz Kučera. Il suo organo, che ha subito nel tempo diversi interventi di rinnovo, si è conservato per quasi 130 anni.¹⁴⁹ Janez Kunat lo restaurò nel 1830 e, nell'ambito del rinnovo generale operato nel 1859 e nel 1860, il maestro Ferdinand Malahovski gli aggiunse 10 registri.¹⁵⁰ Nel 1867 Franc Goršič sostituì i vecchi mantici, mentre un organo completamente nuovo fu realizzato da Ivan Milavec negli anni 1911 e 1912.¹⁵¹ Quasi certamente il dipinto del Quaglio sulla parete occidentale era già stato danneggiato dalla

¹⁴⁴ *Peto izvestje*, 1913, p. 17; ŠUMI 1961, p. 14; LAVRIČ 2003 b, p. 481, n. 265. Il Pozzo, su modello veneziano, aveva previsto due cori laterali («cori spezzati»). Il Dolničar riferisce che la cattedrale al momento della consacrazione nel 1707 aveva due cantorie, dopo il 1707 su quella di sinistra fu collocato il primo organo della vecchia cattedrale gotica: ŠKULJ, DOLENC 1985, p. 24.

¹⁴⁵ LAVRIČ 2003 b, p. 476.

¹⁴⁶ LAVRIČ 2003 b, p. 476 (secondo gli *Accepta et exposita*).

¹⁴⁷ «Sulla parete occidentale il Quaglio si concesse un'interpretazione alquanto libera del motivo e, come si può vedere, collocò sulla scena le persone che avevano dei meriti per la costruzione della nuova cattedrale», scrive la Lavrič, che tra le sei figure riconosce il decano Anton Dolničar, il prevosto Janez Krstnik Prešeren, il vescovo Ferdinand Kuenburg: LAVRIČ 2003 a, p. 60.

¹⁴⁸ ŠKULJ, DOLENC 1985, p. 170; ŠKULJ 1989, pag. 23; LAVRIČ 2003 b, p. 481.

¹⁴⁹ Per la segnalazione che il colore originale delle casse dell'organo era grigio beige, più intonato con gli affreschi, ringrazio la dr. Ana Lavrič.

¹⁵⁰ Fu riparato l'organo principale con 32 registri; cfr. ŠKULJ 1989, pp. 79–80; SMOLE 1982.

¹⁵¹ Sui maestri organari ripreso da: ŠKULJ, DOLENC 1985, p. 170; ŠKULJ 1989, pp. 23–95. Durante il rinnovo del 1911 si conservarono tutte e tre le vecchie casse dell'organo: ripulite, furono nuovamente dorate: STESKA 1924, p. 41; cfr. *Inventar imovine stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani [...] (IV. Cerkevna oprava)*, leta 1951: NŠAL, ŽA, Ljubljana, sv. Nikolaj – stolnica, fasc. 22.



Fig. 14a: I danni alla parete occidentale sono stati provocati dal terremoto del 1895, dal rinnovo della facciata ovest e dal restauro dell'organo. Nella foto dell'organo (F. Stele, 1952) si nota la ricostruzione della testa di Nicola operata dallo Jebačin.

costruzione della cantoria nel 1718 e dalle numerose riparazioni dell'organo, e pertanto venne imbiancato. Durante il terremoto del 1895, la parte più danneggiata dell'edificio sacro, del resto di buon impianto costruttivo e staticamente molto solido,¹⁵² risultò essere la facciata occidentale per cui nel 1869 se ne ricostruì ex novo la parte superiore.¹⁵³ Nel

¹⁵² Ugotovitve arhitekturnih, gradbenih, statičnih preiskav (2002–2006), archivio ZVKDS RC.

¹⁵³ Rinnovo post terremoto della cattedrale, che tra tutte le chiese di Lubiana subì i danni minori. Fu costruito il nuovo frontone del prospetto (1895) e si stese un nuovo strato di intonaco sulla facciata est (1896): *Zgodnja Danica* 1896, p. 2007.

corso dei lavori di riparazione dopo il sisma, il costruttore lubianese Franc Faleschini edificò tra i campanili nella parte superiore della facciata il nuovo frontone triangolare su progetto dell'architetto Rajmund Jeblinger (fig. 2c).¹⁵⁴ Durante il rinnovo operato nel 1989, il fastigio sul lato ovest fu nuovamente sostituito con una ricostruzione dell'originaria terminazione barocca dal profilo semicircolare, segmentato¹⁵⁵

¹⁵⁴ LAVRIČ 2007, p. 34.

¹⁵⁵ BENEDIK 1989, p. 353; documentazione sul rinnovo (responsabile: architetto Franc Vardjan del CR): *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani. Ocena nujnih restavratorskih del na čelni fasadi*, RC SRS, Ljubljana 1988; VARDJAN, RIBNIKAR 1988; VARDJAN 1989, pp. 5–12.



Fig. 14b: Raffronti tra la situazione della scena ovest nel particolare (14b a sinistra) della foto di N. Šumi del 1952 e la situazione riscontrabile nel 1981 prima (14b al centro) e dopo (14b a destra) l'ultimo intervento di restauro nel 2006.



Fig. 14c: Nel particolare 14c della foto dell'organo, scattata nel 1952 da N. Šumi, si vede il dipinto sul lato ovest ancora non restaurato. Nel particolare 14d di una foto, di autore e data ignoti, la pittura appare restaurata ed anche la finestra cieca è imbiancata, verosimilmente dopo il rinnovo del 1959/60.



Fig. 14c: La prima foto a colori della terza scena sulla parete ovest: *San Nicola eletto vescovo di Myra*, 2004.

che possiamo ancora vedere nel suo aspetto originale su una delle più antiche riproduzioni, apparsa sulla rivista *Dom in svet* nel 1891 (fig. 2b).¹⁵⁶ Sicuramente il terremoto danneggiò anche le pitture presenti sulla controfacciata. Durante la riparazione delle casse dell'organo, eseguita nell'ambito del rinnovo in occasione del duecentesimo anniversario della consacrazione della cattedrale, **Anton Jebačič**¹⁵⁷ scoprì i due dipinti sulla parete occidentale sopra l'organo, celati sotto l'imbiancatura a calce.¹⁵⁸ Soprattutto quello a nord si presentava particolarmente compromesso in quanto al posto della testa di Nicola si trovava un foro, provocato probabilmente «da un trave che in occasione di qualche riparazione era stata fatta passare attraverso il muro».¹⁵⁹ L'imbiancatura degli affreschi poteva essere stata quindi dettata da questi guasti che, come ritiene lo Steska, non si aveva avuto il coraggio di riparare. Possiamo pertanto dedurre che lo Jebačič restaurò entrambi gli affreschi e ricostruì la testa originale di Nicola andata distrutta (figg. 14a, 14b, 14c, 14d).¹⁶⁰ Lo Steska afferma che risultano dunque visibili tutte le scene del Quaglio ad eccezione della terza, *San Nicola eletto vescovo di Myra*, nascosta dietro l'armadio centrale dell'organo sopra la porta. Dal *Peto izvestje* della Società per l'arte cristiana apprendiamo che l'ultima scena fu scoperta nel 1911 durante la ripara-

¹⁵⁶ Ljubljanska stolnica in škofijska palača, *Dom in svet*, nro. I, 1. IV, Lubiana 1891, pp. 40–41.

¹⁵⁷ Si suppone che in quel periodo abbia dipinto nella sacrestia gli angeli nei campi rotondi insieme ai nastri con le scritte ed agli accessori per la messa, a rappresentare un'appropriata preparazione per la liturgia: LAVRIČ 2007, pp. 26 e 96–97.

¹⁵⁸ *Četrto izvestje*, 1907, pp. 12–13; STESKA 1924, p. 40; LAVRIČ 2003 a, p. 59.

¹⁵⁹ STESKA 1924, p. 40.

¹⁶⁰ Riteniamo che il volto del santo sia stato ricostruito da Anton Jebačič – anche secondo Darko Tratar. Forse i due dipinti sono stati nuovamente restaurati dallo Železnik durante l'intervento di rinnovo del 1959–1960. Sembrano confermarlo anche le due finestre cieche imbiancate.

zione dell'organo e venne fotografata per la prima volta.¹⁶¹ Il 28 settembre del 2004, grazie all'apertura di prova della cassa centrale dell'organo, è stato nuovamente possibile vedere questo episodio. In quell'occasione la porzione dell'affresco con il ritratto del decano Anton Dolničar fu sottoposta ad un'operazione di pulizia mediante spugne naturali inumidite con acqua. Abbiamo constatato che la pellicola pittorica della scena con le sei figure intere dei fondatori ritratti, di ottima qualità esecutiva, è fortemente intaccata, ma poiché la pittura era stata sempre nascosta dietro l'armadio dell'organo, è rimasta per secoli protetta dal fumo delle candele, dalla polvere, dall'umidità e da interventi di restauro inadeguati. Sulla pellicola pittorica non era visibile alcuna stesura di materiale proteico e neppure lo scurimento del pigmento rosso sulle labbra e sulle guance, due alterazioni tipiche riscontrabili sulla volta della navata. Attualmente, a causa della struttura del mantice nella cassa centrale dell'organo, l'affresco è completamente nascosto e inaccessibile.¹⁶²

La scena sulla parete della controfacciata è stata restaurata dall'equipe di Darko Tratar nell'ambito dell'ITBCS CR (2002–2006). I danni maggiori su entrambe le scene della parete occidentale riguardavano le profonde crepe e le numerose sigillature, probabilmente dovute al sisma del 1895, nonché un'area particolarmente deteriorata nell'angolo nord-ovest, nel punto di contatto tra la navata ed il campanile, imputabile alle prolungate infiltrazioni d'acqua.¹⁶³

L'AUTORITRATTO DEL QUAGLIO ED IL RESTAURO DEGLI AFFRESCHI NEL PRESBITERIO

Negli anni 1703 e 1704 il Quaglio dipinse quattro scene delle leggende di Nicola su entrambe le pareti laterali del presbiterio. Il cinque giugno del 1704, guardandosi allo specchio, ritrasse se stesso nell'angolo destro della prima scena con *San Nicola distribuisce il pane ai poveri* dipinta sulla parete di destra.¹⁶⁴ Si raffigurò a mezzo busto, in una posa di tre quarti, vestito con abiti barocchi, seduto su un parallelepipedo di pietra¹⁶⁵ al quale si appoggia con la mano sinistra e sul quale si trovano la sua firma, il luogo di nascita e la data. Nella sinistra regge un rotolo leggermente aperto che allude al suo contributo alla progettazione della de-

¹⁶¹ *Peto izvestje*, 1913, p. 17: pubblicato già da: LAVRIČ 2003 a, p. 60; non abbiamo ancora rintracciato le prime fotografie. La seconda volta la scena è stata fotografata da Blaž Resman per la pubblicazione dell'articolo: LAVRIČ 1996 a, p. 81.

¹⁶² Peraltro sulla superficie c'era molta polvere, ma non vi aveva aderito ovvero non era così grassa come sulla volta. Mateja Sitar, *Zapisnik posvetovalne komisije* 28. septembra 2004, archivio ZVKDS RC.

¹⁶³ Vedi la documentazione di lavoro di Darko Tratar, archivio ZVKDS RC ed il contributo di Rado Zoubek in questo volume alle pp. 206–209.

¹⁶⁴ Per l'anno 1703: DOLNIČAR 2003, p. 298 (*Historia*, p. 130), per l'anno 1704: *ibidem*, p. 302 (*Historia*, pp. 135/136); per la descrizione delle singole scene: *ibidem*, pp. 321–323 (*Historia*, pp. 158–161); LAVRIČ 2007, pp. 54–60. Per la problematica inerente il restauro della scena con l'autoritratto del Quaglio cfr. SITAR 2008, pp. 86–106.

¹⁶⁵ KOPRIVA 1989, p. 19, scrive che il pittore si trova dietro un basso cubo marmoreo.

corazione pittorica della chiesa, nella destra, incrociata sopra la sinistra, tiene invece l'attributo del proprio mestiere, ovvero un mazzo di pennelli. A causa dei diversi interventi di rinnovo, negli ultimi trecento anni la sua immagine, compresa la scritta sottostante, è molto cambiata. Dalle fonti scritte reperite negli archivi e dal ritrovamento di fotografie di importanza fondamentale, è stato possibile appurare che sulla scena con l'autoritratto del Quaglio sono stati eseguiti almeno sei interventi. Nel 1847, nel corso del grande rinnovo generale condotto in quel secolo, **Matevž Langus** restaurò tra l'altro anche le quattro leggende di Nicola nel presbiterio.¹⁶⁶ Successivamente le scene furono restaurate da **Anton Jebačič** nel 1905.¹⁶⁷ Gli interventi operati nel presbiterio dal terzo rinnovatore, **Peter Železnik**, sono confermati dalle fatture e da tre quietanze per il 1935¹⁶⁸ nonché dalla relazione dello Stele: «Nel 1935 gli affreschi del Quaglio nel presbiterio sono stati ripuliti dalle ridipinture del periodo postbellico e restaurati a regola d'arte da Peter Železnik.» Sullo stato di conservazione dei dipinti egli constatava già allora che «le parti danneggiate sono state grossolanamente ridipinte e che lo stato in cui versano alcune aree è quasi disperato. Con un'oculata operazione di puntinatura delle lacune è stato raggiunto un risultato veramente soddisfacente e oggi i dipinti, seppure danneggiati nei particolari e rattoppati, nell'insieme manifestano il vivo cromatismo del loro carattere originario.»¹⁶⁹ Il quarto rinnovo del presbiterio fu nuovamente opera dello Železnik nell'ambito di un più ampio intervento di restauro degli affreschi sotto la cornice principale, eseguito negli anni 1944–1948:¹⁷⁰ nella sua relazione egli scrive di aver ripulito e restaurato nel 1946 e nel 1947 le pareti del coro.¹⁷¹ Anche in questa occasione furono mosse delle critiche ai restauri operati sugli affreschi nella cattedrale. Interessante, a questo proposito, il contenuto di una lettera inviata l'8 dicembre del 1944 dal Dostal all'ordinariato vescovile: «I.../ Vorrei ancora richiamare l'attenzione sul fatto che con la reiterata pulitura non professionale degli affreschi del Quaglio si rovina molto. Si dovrebbero esaminare gli affreschi attorno al dipinto di San Disma, e vedere quanto hanno perduto in forza e plasticità dopo l'ultima pulitura, specie i due angeli telamoni. Anche nel presbiterio, dove alcuni anni addietro gli affreschi sono stati nuovamente lavati, stanno scomparendo interi brani, ad es. nel dipinto con la scena dei condannati la figura di San Nicola è quasi del tutto sparita. È un peccato che la nostra cattedrale abbia oggi un ammi-

¹⁶⁶ LAVRIČ 1996 a, pp. 28–29.

¹⁶⁷ Da giugno al 16 dicembre del 1905 ripulì gli affreschi nel presbiterio, nel transetto e sotto la cupola: STESKA 1924, p. 39.

¹⁶⁸ Fatture di Peter Železnik (19.4, 25.5, 18.6 del 1935): NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 19, (stolnica – cerkveni računi) nonché tre quietanze per il 1935: NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 27, spisi: stolnica–razno.

¹⁶⁹ STELE 1938, VS, p. 98.

¹⁷⁰ Che comprendeva anche gli affreschi ai lati dell'altare maggiore e nelle cappelle laterali: *Inventar imovine stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani I.../III. Notranji okras*: NŠAL, ŽA, Ljubljana, sv. Nikolaj – stolnica, fasc. 22, leta 1951.

¹⁷¹ E le rimanenti cinque cappelle: ŽELEZNIK 1948, *Poročilo*; KIMOVEC 1944–1954, *Kronika*.

nistratore così avventato, senza pietà per il passato, che proseguirà con «l'epurazione», godendo di piena libertà e addirittura dell'approvazione di singoli individui a danno della chiesa.»¹⁷² Con tutta probabilità si riferiva al restauro eseguito dallo Železnik nel presbiterio nel 1935. Evidentemente i dipinti erano in pessimo stato oppure «estetica-mente inadeguati» se nel 1946/47 furono nuovamente sottoposti ad un intervento di rinnovo. Mancando la documentazione ufficiale, per il periodo successivo ci siamo avvalsi di metodi d'indagine alternativi – ossia le fonti orali,¹⁷³ siccome inizialmente l'unica prova concreta di cui disponevamo era una cartolina con la riproduzione del presbiterio (1985), nella quale lungo la parete meridionale, accanto alla scena con l'autoritratto del Quaglio, si vede un tipico ponteggio da restauro.¹⁷⁴ Alla fine siamo riusciti a trovare conferma delle informazioni acquisite da fonti orali negli archivi dell'ordinariato vescovile, della canonica della cattedrale di San Nicola, dell'Archivio storico e nella fotodocumentazione di privati.¹⁷⁵ Siamo venuti a sapere che il restauro degli affreschi, già programmato da qualche tempo, fu iniziato nel 1979, in maniera non ufficiale, dal pittore accademico specializzato **Miloš Lavrenčič**. Il 25 ottobre del 1979 il parroco della cattedrale, Tone Smerkolj, spediva all'Ente regionale per la tutela dei monumenti di Lubiana¹⁷⁶ una lettera di «giustificazione» ed una comunicazione¹⁷⁷ con la quale informava che nel presbiterio erano in corso lavori di restauro di cui l'ERTML non era stato informato e che non avevano il nullaosta dell'Ente per la tutela dei monumenti della RSS.¹⁷⁸ A seguito di un'immediata ispezione, l'ERTML avvertì il laboratorio di restauro dell'Ente e dopo altre visite concluse che secondo le perizie effettuate gli affreschi non erano stati restaurati in maniera professionale rispetto agli originali e pertanto, con una lettera del 7 novembre del 1979, ordinava la sospensione dei

¹⁷² Critica il decano Kimovec: lettera *Umetnost v ljubljanski stolnici* del cancelliere vescovile, Josip Dostal, all'ordinariato vescovile di Lubiana, 8. 12. 1944: NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 26.

¹⁷³ Fonti orali 2005/2006. Un sincero ringraziamento ai tanti che ci hanno aiutato in maniera decisiva nelle ricerche, in particolare i coniugi Šumi, il mag. Miha Pirnat senior, il mag. Tomaž Kvas, il prof. mag. Ivan Bogovčič, la dr. Ksenija Rozman, Majda Frelj Ribič, il prof. mag. Franc Kokalj, il defunto architetto Franc Vardjan.

¹⁷⁴ Una nota sul retro della cartolina (ad 1987/1661–9, kartografska in slikovna zbirka, NUK Ljubljana) rivela che si tratta di una riproduzione da: ŠKULJ, DOLENC 1985, p. 25; sulla riproduzione in: FISTER 1986, p. 247, fig. 393 il ponteggio è collocato lungo le pareti orientale e settentrionale.

¹⁷⁵ Fonte: fotodocumentazione del dr. Josip Korošec, del restauratore mag. Tomaž Kvas e del fotografo Marjan Smerke (foto: Smerke, Kvas). Ringrazio tutti e tre per l'aiuto e la documentazione messi a disposizione, così pure il personale di tutti gli Enti e le istituzioni menzionate ed in modo particolare la Sezione per la documentazione e la Biblioteca del Centro di restauro, il cui aiuto è stato fondamentale nel corso delle ricerche e della riproduzione del materiale.

¹⁷⁶ In seguito ERTML.

¹⁷⁷ Di più sull'argomento: SITAR 2004–2006a sulla base della lettera del parroco cattedrale Tone Smerkolj allo LRZSV il 25. 10. 1979: SI ZAL LJU 583, Skupščina mesta Ljubljana, Komisija za odnose z verskimi skupnostmi, a. e. 33.

¹⁷⁸ In seguito: Ente.



Figg. 15a–15f: Le conseguenze degli interventi di rinnovo sull'autoritratto del Quaglio. **15a:** Prima del 1903, forse pertinente alla serie di cartoline del Kotar (particolare della **fig. 5b**, p. 57).

15b: Prima del 1927 (pubblicato in: *Ilustrirani Slovenec* 1927, p. 393).

15c: Del 1952.

lavori.¹⁷⁹ Nel parere negativo trasmesso dal laboratorio di restauro all'ERTML, si rileva che sin dall'inizio l'intervento non era stato impostato ed indirizzato in maniera corretta: «*Visti i risultati, non possiamo parlare di restauro [...] ma di un rinnovo praticamente quasi totale. Il ritocco, che dovrebbe reintegrare soltanto alcuni brani dello strato pittorico, in questo caso è stato eccessivo, diventando ridipintura, in una maniera che non corrisponde alla tecnica ed al modo di dipingere originali. Le ridipinture risultano singolarmente piatte, rigide, coprenti e danno l'impressione di una composizione a brandelli.*»¹⁸⁰ Sulla scorta di questo parere, durante un'ulteriore ispezione,¹⁸¹ la commissione ribadì il proprio giudizio negativo e confermò la delibera sulla sospensione dei lavori sino a quando non sarebbero stati risolti tutti i dubbi inerenti il restauro. Il 26 dicembre del 1979 il pittore accademico Miloš Lavrenčič preparò una breve relazione scritta nella quale descriveva, mediante un'analisi fattografica, lo svolgimento del restauro e dei ritocchi operati sulla prima scena di destra. In merito alla situazione antecedente l'in-

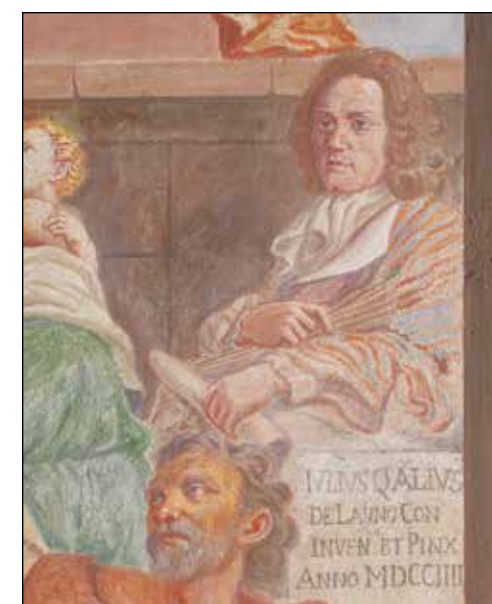
tervento, egli dichiarava che l'episodio era stato dipinto con la tecnica a secco (legante: calce) e che rivelava i seguenti danni: *desquamazione, presenza di bolle e rigonfiamenti, polverizzazione*. Nel capoverso *urgenza dell'intervento* descriveva i lavori che aveva eseguito: «*consolidamento con fiore di calce, nonché pulitura e ritocco con colori a fresco.*»¹⁸² La commissione decise che i lavori sarebbero ripresi in primavera, dopo le indagini da parte del laboratorio di restauro dell'Ente, che avrebbe dovuto formulare una proposta definitiva sul prosieguo dell'intervento, «*al contempo si cercherà di mitigare gli effetti ovvero riparare i danni attualmente riscontrabili sugli affreschi del Quaglio, causati dalle «indagini» e dagli interventi operativi di restauro scarsamente professionali.*»¹⁸³ Dopo la sospensione dell'infelice rinnovo, in accordo ed in base alle direttive dell'Ente¹⁸⁴ nonché con la collaborazione, il benessere e la sovrintendenza del Centro di restauro della RSS, dell'ERTML e della commissione,¹⁸⁵ nel 1984 il restauro fu affidato al restauratore **Tomaž Kvas**. Dalle relazioni stilate dal Kvas si rileva che nel 1979 il Lavrenčič aveva restaurato due scene: la prima sul lato meridionale, con *San Nicola distribuisce il pane ai poveri*, e la prima su quello settentrionale, *San Nicola salva i cittadini innocenti condannati a morte*. Nel



15d: Del 1958.



15e: Del 1985.



15f: Del 2007.

1984 il Kvas eseguì dapprima gli opportuni interventi nella cappella di destra del transetto, nel 1985 si occupò del presbiterio per poi proseguire con le pitture nel transetto e nelle cappelle laterali della navata (1985–1987). Nel 1985¹⁸⁶ realizzò una documentazione scritta e fotografica sullo stato dei dipinti nel presbiterio prima e dopo gli interventi. Dalle sue relazioni si desume che nel presbiterio le scene originali non erano state dipinte nella tecnica a vero fresco, ma su di un sottile strato di intonaco secco, tanto che erano danneggiate e mal conservate già prima dell'inadeguato intervento del Lavrenčič, circostanza che ha ulteriormente complicato il rinnovo. Sfortunatamente, proprio per la prima scena a destra con l'autoritratto del Quaglio, la più problematica, non esiste documentazione scritta, disponiamo solamente dei commenti annotati nel giugno del 1985 dal Kvas sul retro delle fotografie di questo episodio, dove leggiamo che si tratta di «*pastose ridipinture del restauro di M. Lavrenčič del 1979.*» Si è invece conservata una eloquente documentazione fotografica negli archivi privati. Il Kvas, quale sesto ed ultimo restauratore, risolse e risanò le gravi conseguenze dell'inadeguato intervento che era stato operato sulla scena con il ritratto del Quaglio, conservatasi così sino ai giorni nostri. In questo contesto risulta estremamente interessante la comparazione tra le rare fotografie rinvenute con il ritratto del Quaglio, scattate in periodi diversi, che testimoniano nel modo più eloquente le conseguenze del rinnovo. Il confronto tra l'odierno inespessivo «uomo maturo» e l'immagine sulla più vecchia riproduzione ritrovata è veramente incredibile.

La più antica foto con l'autoritratto del Quaglio che abbiamo reperito è quella pubblicata sulla rivista *Dom in svet* dove nel 1903 lo Steska, a corredo del suo articolo su Giulio Quaglio, pubblicava anche le fotografie di Janez Kotar.¹⁸⁷ Nella riproduzione della scena con *San Nicola distribuisce il pane ai poveri* in cui c'è l'autoritratto del Quaglio, notiamo che l'immagine del pittore si differenzia sostanzialmente dall'attuale (fig. 15a). Il volto rivela trattarsi di un uomo giovane dai capelli ondulati, dipinti con maestria. Gli occhi sono seri e assorti, rivolti verso l'osservatore. Sono chiaramente visibili la stretta fascia chiara del colletto, chiusa in alto, sotto il mento, e l'abito scuro sottostante nonché il fazzoletto da collo a jabot annodato sul davanti. La camicia da pittore a righe aderisce al corpo ed ha un effetto plastico. Sebbene quella che stiamo guardando sia una riproduzione in bianco e nero, si riesce a capire che l'artista era riuscito ad infondere quel senso di plasticità e naturalezza con una convincente modellazione di luci, colori e tonalità e ne abbiamo la dimostrazione se osserviamo l'incarnato del volto e delle mani, la ricca capigliatura barocca, i pennelli ecc. Il grado di maestria e le abilità pittoriche del Quaglio si possono chiaramente scoprire nello sguardo del giovane, che con una precisione virtuosistica rivela il carattere della persona ritratta, oppure nel motivo a righe e nella raffinata ombreggiatura delle pieghe della camicia. Sulla parte del rotolo leggermente dischiusa è ancora ben visibile lo schizzo di un busto di donna su uno sfondo abbozzato. Sotto l'autoritratto, il testo

¹⁷⁹ Lettera *Ustavitev nadaljnjih restavratorskih del* dall'ERTML al parroco cattedrale Tone Smerkolj, 7. 11. 1979, firmata dal direttore Aleksander Bassin: SI ZAL LJU 583, Skupščina mesta Ljubljana, Komisija za odnose z verskimi skupnostmi, a. e. 33.

¹⁸⁰ Lettera: *Ogled stenske poslikave v prezbitoriju stolnice sv. Nikolaja v Ljubljani* dell'Ente all'ERTML, 15. 11. 1979, firmata da: Bogovčič, Pirnat, Gregorin dell'atelier di restauro: SI ZAL LJU 583, Skupščina mesta Ljubljana, Komisija za odnose z verskimi skupnostmi, a. e. 33.

¹⁸¹ 22. 11. 1979. Per i nomi dei componenti vedi: SITAR 2004–2006a, in base al *Poročilo o ustavitvi restavratorskih del v prezbitoriju stolnice sv. Nikolaja v Ljubljani*, 7. 2. 1980, inviato dall'ERTML alla Commissione per i rapporti con le comunità religiose dell'Assemblea comunale di Lubiana, firmato dal direttore Aleksander Bassin: SI ZAL LJU 583, Skupščina mesta Ljubljana, Komisija za odnose z verskimi skupnostmi, a. e. 33 (in seguito LRZSV *Poročilo* 1980).

¹⁸² Manoscritto di Miloš Lavrenčič: *Restavriranje in retuširanje fresk v stolni cerkvi sv. Nikolaja v Ljubljani*, 26. 12. 1979: SI ZAL LJU 583, Skupščina mesta Ljubljana, Komisija za odnose z verskimi skupnostmi, a. e. 33.

¹⁸³ LRZSV *Poročilo* 1980.

¹⁸⁴ Le istruzioni si rilevano dalla bozza della lettera del parroco cattedrale al LRZSV 71/84, 2. 3. 1984: *Gospodarske knjige*, Župnijski arhiv stolne župnije sv. Nikolaja v Ljubljani.

¹⁸⁵ Lettera *Obnova poslikave G. Quaglia v stolnici* dall'ERTBNCL all'Ufficio parrocchiale cattedrale, 15. 3. 1984, firmata dal direttore Aleksander Bassin: *Gospodarske knjige*, Župnijski arhiv stolne župnije sv. Nikolaja v Ljubljani.

¹⁸⁶ Altri particolari sullo stato e sul restauro delle scene nel presbiterio: SITAR 2004–2006a in base ai documenti di Tomaž Kvas (preventivi e fatture: *Gospodarske knjige*, Župnijski arhiv stolne župnije sv. Nikolaja v Ljubljani).

¹⁸⁷ STESKA 1903, p. 488. Pubblica le riproduzioni di tre scene dalle leggende di San Nicola nel presbiterio (pp. 489, 529), vista dell'interno verso est (p. 486, foto conservata presso il NSAL, con la nota «anno 1898», quando il Kotar avrebbe realizzato la serie di nuove cartoline su cui comparivano i più interessanti edifici di Lubiana, soprattutto le chiese (*Slovenski narod*, 1898, p. 3) ed il soffitto della Biblioteca del Seminario: NSAL, ŽA, stolnica, fasc. 14.

dell'iscrizione è ancora corretto.¹⁸⁸ La riproduzione della fotografia scattata dal Kotar nel 1903 ci permette di leggere la scritta: »*IVLIVS QVALEVS / DE LAYNO COMEN^{SI} / INVEN: ET PINX (PINX:?) / ANNO MDCCIII*«,¹⁸⁹ che il Kopriva traduce in »Giulio Quaglio da Laino presso Como inventò e dipinse nell'anno 1704.«¹⁹⁰

La successiva foto con l'autoritratto del Quaglio, simile alla precedente, è pubblicata sull'*Ilustrirani Slovenec* del 27 novembre 1927 (fig. 15b).¹⁹¹ La buona riproduzione, di taglio ovale, appare leggermente abbellita, forse a causa di un ritocco per la stampa. Vi possiamo rilevare con maggior precisione le caratteristiche prima menzionate per la foto del Kotar: la resa plastica dei drappaggi, del fazzoletto al collo, della pettinatura, dei tratti del volto... La firma e la data non sono visibili.

Il ritrovamento di due fotografie del 1952 e del 1958 nella fototeca del Centro di informazione e documentazione è stato certamente una scoperta importante. La riproduzione della foto del 1952 (fig. 15c)¹⁹² ci mostra un uomo ancor sempre giovane, che però non ha più lo sguardo cupo e pensieroso dell'immagine del Kotar. Potremmo nuovamente affermare che il volto e la pettinatura sono stati leggermente abbelliti, ma il personaggio risulta ancora sempre simile alla riproduzione del 1927. Piccoli cambiamenti ossia miglioramenti si ravvisano nella modellazione delle sopracciglia, degli occhi, che sono più allungati, nel leggero prolungamento delle linee delle labbra, comunque ancora carnose, nelle ombreggiature ecc. La scritta sotto l'immagine è identica a quella del 1903, ma il formato più grande permette di leggere con maggior chiarezza le lettere –SI sopra COMEN^{SI} e –T sopra PINX:^T.

La seconda, più modesta in quanto a qualità, ma ancor sempre abbastanza eloquente, è la riproduzione del 1967, realizzata da una fotografia scattata nel 1958 (fig. 15d),¹⁹³ che già ci mostra un'immagine diversa. In questo formato maggiore – in cui sono compresi anche il volto della figura allegorica maschile sottostante, un bambino con del pane nella sinistra (ancora riconoscibile il caratteristico volto infantile, tipico del Quaglio) e parte del drappaggio delle vesti di Nicola in alto – si può notare che lo strato pittorico è notevolmente compromesso. La superficie del dipinto, molto slavata, risulta pesantemente graffiata; il volto del pittore,

ed in particolare i suoi capelli, la figura femminile sul rotolo e la scritta in basso sono meno visibili rispetto alla fotografia del Kotar. La capigliatura ha perduto l'originaria rigogliosità, dal viso sono spariti la galanteria giovanile e la raffinatezza dei tratti e delle ombreggiature. Forse questo abbellimento è la conseguenza del restauro operato nell'Ottocento o agli inizi del Novecento, oppure è dovuto ad un ritocco della fotografia. L'uomo, sebbene sempre giovane, ha il naso più corto e tozzo, le linee degli occhi e delle labbra nuovamente più arrotondate, su cui si nota un marcato ritocco, evidente anche sugli zigomi sottolineati dall'ombreggiatura.¹⁹⁴ L'abito scuro con lo stretto colletto bianco non c'è più. È visibile soltanto il ricco jabot annodato sul davanti, sporgente da sotto la camicia che già perde in voluminosità. In singoli punti si notano le linee tracciate lungo i bordi delle pieghe, segni che possiamo attribuire al ritocco oppure alla disgregazione della pellicola pittorica, che ha quindi reso visibile il disegno preparatorio sottostante – in ogni caso il senso di plasticità risulta annullato. L'iscrizione è ancora esatta ed identica a quella del 1903, ma meno visibile.¹⁹⁵

La fotografia del 1985 con l'immagine del Quaglio (fig. 15e)¹⁹⁶ dimostra senza ombra di dubbio quanto siano stati inadeguati e deplorabili gli interventi di rinnovo su quello che in origine era un eccellente autoritratto, che il pittore aveva dipinto con un virtuosismo tipicamente barocco. Evidentemente, viste le conseguenze di tutti i precedenti »lavaggi«, il restauratore aveva tentato maldestramente e con poca professionalità di salvare il dipinto. Ad ogni modo non sappiamo in quale stato fosse l'affresco prima che si mettesse all'opera; le conseguenze del suo intervento risultano, comunque, fallimentari: ritocchi grossolani, monocromatici, che hanno reso senza vita lo sguardo, distrutto la naturalezza dell'incarnato, del corpo, delle vesti, degli attributi. Il ritocco, o per meglio dire una vera e propria tinteggiatura, ha appiattito i brani trattati, annientato la vivacità, la tridimensionalità ed il senso del movimento nello spazio pittorico, e non ha neppure restituito gli appropriati toni di colore, i contrasti, le ombre, le luci, le morbidezze. Guardiamo l'immagine di un manichino che ci fissa dalla parete, inespressivo, morto, rigidamente piatto nella sua bidimensionalità.

Nel 1985 il restauratore Kvas tentò, per quanto possibile, di salvare la scena dipinta eseguendo gli interventi più urgenti ed il risultato ottenuto ci ha dato l'odierno ritratto (fig. 15f).¹⁹⁷ L'immagine giovanile del Quaglio della

prima metà del XIX secolo si è trasformata nell'attuale personaggio attempato, non più il maestro trentaseienne all'apice del proprio percorso creativo. Rispetto alle precedenti, è un'immagine impoverita, mutila. A causa dei ritocchi scuri sul bulbo oculare, gli occhi hanno perduto quello sguardo chiaramente rivolto all'osservatore ed ora sono vacuamente fissi verso sinistra. Conseguenza di questo massiccio ed inadeguato intervento di ritocco, che ricopre la superficie originale, rovinata dalle reiterate puliture meccaniche, è la perdita della voluminosità e del morbido effetto plastico dell'originaria, magistralmente eseguita pittura tonale (sul volto, sull'acconciatura e sulla camicia del pittore, sulle mani, ecc.). A seguito del rinnovo operato nel 1979, la figura femminile è scomparsa dal rotolo aperto ed è cambiata anche l'iscrizione: »*IVLIVS QALIVS / DE LAYNO CON / INVEN BT PINX / ANNO MDCCIII*«. Confrontando le riproduzioni notiamo che tre parole sono state modificate: QALIVS, CON e BT. Sulla possibilità che si tratti di un errore nella trascrizione di QALIVS al posto di QVALEVS ha richiamato l'attenzione già il Kopriva¹⁹⁸ che, come il Bergamini,¹⁹⁹ ritiene si tratti di una conseguenza dei rinnovi. Il cambiamento della scritta – CON al posto di COM – è stato segnalato pure da Ana Lavrič, che ha pubblicato la correzione ed allo stesso tempo ha rilevato anche un altro errore, ovvero le lettere BT invece di ET.²⁰⁰ Poiché nella riproduzione del 1958 l'iscrizione è ancora corretta e siccome dopotutto abbiamo trovato anche prove fotografiche, è lecito dedurre che si tratta di trasformazioni determinanti sia nell'iscrizione sia nel ritratto del Quaglio, avvenute dopo il 1958, dunque nel corso dell'intervento di restauro non ufficiale eseguito dal Lavrenčič nel 1979.

L'aspetto originario dell'autoritratto del Quaglio è tutt'ora una questione irrisolta. A giudicare dalla pregevole fattura, dalla raffinata individualizzazione del volto – che solo i pittori più abili ed esperti erano capaci di realizzare –, dalla naturalezza, dalla vivacità e dalla convincente resa dello spazio e delle figure dipinte, possiamo affermare che il più vicino all'originale era il ritratto fotografato dal Kotar e pubblicato nel 1903. Anche le raffigurazioni dei noti personaggi inclusi nella scena con *San Nicola eletto vescovo di Myra* (fig. 11), dipinta sulla controfacciata dietro la cassa centrale dell'organo, sono una prova lampante delle abilità pittoriche del Quaglio, di norma già esplicitamente palesate nella realizzazione dei ritratti, escluse, ovviamente, le tipologie di volti stilizzati e ripetitivi. Straordinariamente semplice, naturale, prospetticamente preciso e convincente, il ritratto dipinto del decano della cattedrale, Anton Dolničar, è perfettamente riconoscibile e sin nei minimi

particolari paragonabile al busto-ritratto, opera del Putti, che si trova nel transetto.²⁰¹

Potremmo definire le diverse varianti del ritratto soluzioni più o meno riuscite ed interpretazioni personali dei singoli rinnovatori e restauratori (Langus, Jebačič, Železnik, Lavrenčič, Kvas). I futuri interventi di restauro sull'autoritratto del Quaglio e sulle altre scene nel presbiterio rappresenteranno sicuramente una grande e impegnativa sfida: bisognerà chiarire quale sia la reale ampiezza dei ritocchi ed un grande dubbio, ovvero quanta parte della pellicola pittorica originaria sia effettivamente conservata e non troppo danneggiata. Sulla base delle verifiche sin qui eseguite relative ai lavori dell'artista esistenti in Slovenia, Italia ed Austria, risulta, infatti, che l'autoritratto del Quaglio nella cattedrale di Lubiana costituisce l'unico caso certo e comprovato in cui il pittore, che apponeva sempre firma e data sulle proprie opere, si sia orgogliosamente ritratto, sottolineando ulteriormente l'importanza di questa commessa.

GLI AFFRESCHI SULLA PARETE DELL'ARCO TRIONFALE

Nel corso dell'ultimo intervento di rinnovo, sotto lo strato di scialbo, è stata scoperta (negli anni 2002–2004) e quindi sottoposta a restauro conservativo (2004–2006) una decorazione dipinta sulla parete dell'arco trionfale (quella rivolta verso la navata). Nell'elenco dettagliato delle scene realizzate dal Quaglio nella cattedrale, che Janez Dolničar inserì nella sua *Historia*, non si fa menzione del fregio sulla fascia della parete sovrastante il bordo profilato dell'arco trionfale. Anche da un punto di vista prettamente stilistico non possiamo attribuirlo al Quaglio e pertanto dovrebbe essere stato realizzato in epoca successiva. Un'altra prova a favore di tale ipotesi sono le evidenti fessurazioni che si insinuano sotto il dipinto decorativo, partendo dai due apostoli affrescati all'estremità est e che debordano leggermente dalla volta verso la parete dell'arco trionfale. L'intonaco su cui è stata dipinta tale ornamentazione deve essere stato quindi applicato sulla superficie fessurata in un periodo successivo.²⁰²

Già prima dell'intervento del 2002, lo strato di scialbo grigio lasciava trasparire il dipinto sottostante. Dopo la rimozione dell'imbiancatura è apparsa una pellicola pittorica, peraltro piuttosto deteriorata, che ci ha comunque permesso di appurare che l'opera in origine era un lavoro di qualità molto buona, con delle sfumature cromatiche che conferivano una lieve voluminosità al dipinto (fig. 16a). Si tratta di un intreccio di foglie d'acanto ai cui lati è inserita simmetricamente una coppia di testine alate di angeli. Nonostante la

¹⁸⁸ Riteniamo che lo Steška nel ricopiare l'iscrizione abbia trascritto male il cognome, poiché il Quaglio si firmava sempre QVALEVS e non QVALAEVS (come rileva anche: BERGAMINI 1994, p. 180): STEŠKA 1903, p. 489.

¹⁸⁹ In merito alla riproduzione del 1952 notiamo che inizialmente c'era scritto COMEN, ma a motivo della pessima qualità della ripresa le lettere EN erano poco visibili ed in seguito, a causa dei restauri, sono completamente sparite.

¹⁹⁰ KOPRIVA 1989, p. 19.

¹⁹¹ *Ilustrirani Slovenec*, 3, 27. 11. 1927, n. 270 (n. 48), p. 393; foto: Valentin Benedik.

¹⁹² Autoritratto del Quaglio, riproduzione Gorjup 1996 da una fotografia del 1952; proprietà del sig. Bogataj; Ministrstvo za kulturo, INDOK center, fototeca. Ringrazio la sig.ra Metka Košir per tutto l'aiuto prestato.

¹⁹³ Autoritratto del Quaglio, riproduzione del 1967 da una fotografia del 1958; Ministrstvo za kulturo, INDOK center, fototeca.

¹⁹⁴ Che non si tratta di una foto rimaneggiata ma di un consistente ritocco delle guance e delle labbra lo notiamo confrontandola con la fotografia scattata dallo Stele all'autoritratto del Quaglio in data ignota (neg. št. 12829 S): Ministrstvo za kulturo, INDOK center, fototeca.

¹⁹⁵ Un'interpretazione più precisa dell'immagine – sulla scorta dell'unico media conservato, ossia riproduzioni in bianco e nero di diversa qualità – è difficile e forse anche inattendibile.

¹⁹⁶ Foto. Marjan Smerke, giugno 1985: fotodocumentazione del dr. Josip Korošec.

¹⁹⁷ Foto. Tine Benedik, archivio ZVKDS RC. L'»immagine odierna« dell'artista (foto Marjan Smerke) è stata pubblicata anche da BERGAMINI 1994, p. 12.

¹⁹⁸ Di norma il Quaglio accanto al proprio nome aggiungeva anche COM (ensis) – comasco; CON sta erroneamente al posto di COM: scrive: KOPRIVA 1989, pag. 19, come abbiamo potuto constatare anche confrontando le fotografie; il restauratore, causa la cattiva leggibilità, ha trasformato la lettera –M in –N.

¹⁹⁹ Bergamini ritiene che sia conseguenza degli interventi di rinnovo operati nel Settecento: BERGAMINI 1994, p. 180.

²⁰⁰ CON al posto di COM (ensis) e BT al posto di ET come rileva la Lavrič nella n. 537: DOLNIČAR 2003, p. 302.

²⁰¹ Presumibilmente le raffigurazioni degli altri principali promotori della costruzione: LAVRIČ 2003 a, pp. 59, 60 e LAVRIČ 2003 b, pp. 450, 494; LAVRIČ 2007, pp. 80–82, nonché il busto-ritratto del decano, opera del 1715 dello scultore Angelo Putti (oggi presso l'altare di San Disma): pp. 121–122.

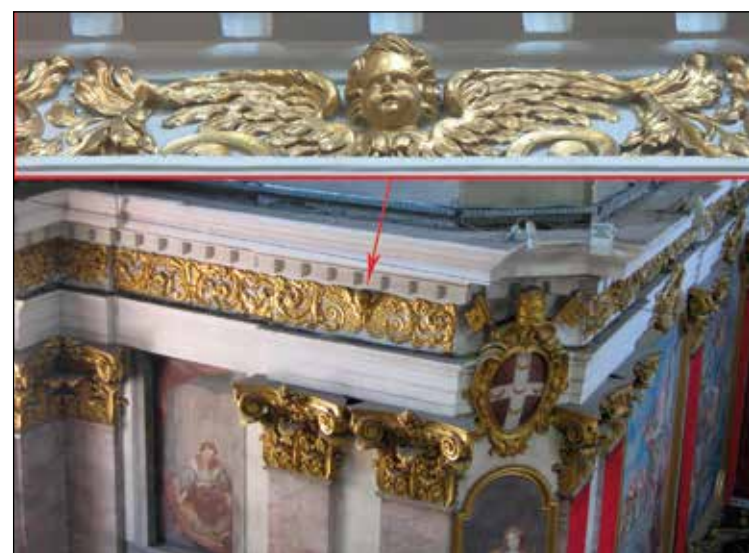
²⁰² Secondo quanto dibattuto con il capo progetto, mag. Rado Zoubek, che ringrazio per i consigli ed i fruttuosi colloqui nel corso dei quattro anni del progetto.



Figg. 16a–16g: La sorpresa che ha riservato l'ultimo intervento – la decorazione dipinta sull'arco trionfale. 16a: Nel 2002 prima, nel 2003 durante e nel 2006 dopo l'ultimo restauro.



b



c

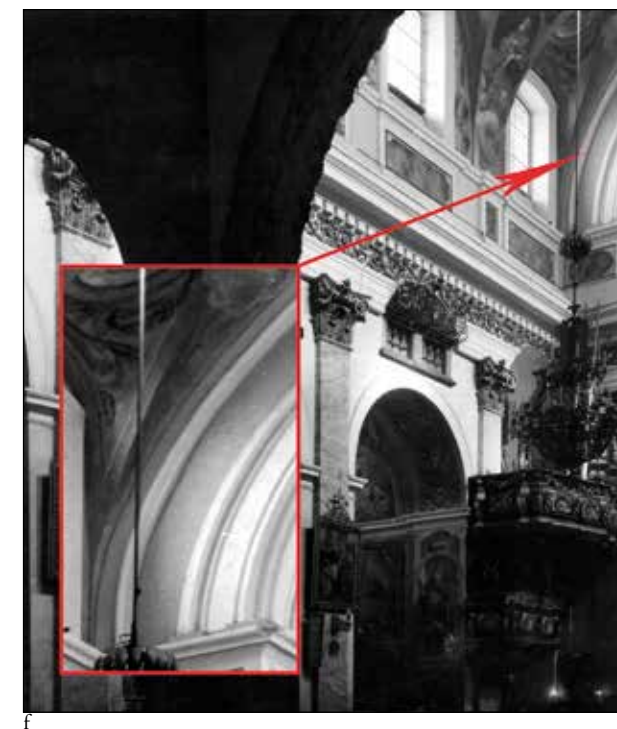


d

16b: Il particolare di una bella immagine della volta della navata, di data e autore ignoti, (fig. 7a) ha avuto un'importanza fondamentale nel restauro delle pitture sulla parete dell'arco trionfale. **16c:** La testa alata di un angelo pertinente al fregio in stucco dorato che si sviluppa sotto la cornice principale. **16d:** Confronti tra motivi decorativi: disegno della pittura sull'arco trionfale, la stessa decorazione oggi e in passato, la decorazione a stucco con motivi ricorrenti: A – parte del modulo con la testa d'angelo e B – senza di essa.



e



f



g

16e: Foto del 1952 di N. Šumi in cui è visibile la decorazione sull'arco trionfale. **16f:** La stessa parete, imbiancata, in una foto, di autore e data ignoti, probabilmente scattata dopo l'intervento dello Železnik nel 1959/60. **16g:** Gli interni attuali con le pitture dell'arco trionfale nuovamente visibili (2009).

stilizzazione, il motivo ornamentale conserva un'impressione di plasticità (fig. 10). L'intreccio vegetale con le testoline alate degli angeli, dipinto in ocre gialla, è stato eseguito nella tecnica «a secco», circostanza che ha reso molto più difficile portarlo alla luce, mentre il supporto grigio è probabilmente un vero affresco.²⁰³ Viene quindi spontaneo chiedersi quando, da chi e con quale intento sia stato realizzato questo dipinto, ed inoltre quando è stato imbiancato.

Nel corso delle ricerche il primo ed unico reperto è risultato essere la fotografia del Mesesnel dell'interno del duomo con la vista verso l'arco trionfale, sulla quale si distingue appena il dipinto decorativo.²⁰⁴ Non è noto il periodo in cui è stata scattata la foto, ma possiamo dedurre che risalta al periodo precedente la seconda guerra mondiale.²⁰⁵ Sulla riproduzione della fotografia del Kotar con l'arco trionfale, pubblicata nel 1903²⁰⁶ (fig. 5a), il dipinto non è visibile, mentre sullo foto con un'inquadratura simile dall'album dell'arcivescovo Jeglič, datata 1936 sul retro, si nota un'ombra più scura che potrebbe essere il fregio dipinto.²⁰⁷ Scoperta determinante si sono

²⁰³ Secondo il parere del capo progetto, mag. Rado Zoubek.

²⁰⁴ Fotografia del dr. France Mesesnel: Ministrstvo za kulturo, INDOK center, fototeca.

²⁰⁵ Lavorò come storico dell'arte in Macedonia dal 1928 e sino al 1938, quando fu chiamato a Lubiana in veste di conservatore e referente per la tutela dei monumenti del governatorato (banovina) per assumere la direzione dell'Ufficio per i monumenti. Nel 1944, per sfuggire alle persecuzioni politiche, si trasferì a Lienz per ragioni di sicurezza, ciò nonostante il 4 maggio del 1945 fu fucilato presso Turjak: STELE 1951, p. 192. Per questa informazione ringrazio la sig.ra Metka Košir, il dr. Ferdinand Šerbelj ed il dr. Matej Klemenčič.

²⁰⁶ STESKA 1903, p. 486. Sebbene la cattiva qualità della ripresa non permetta di affermarlo con certezza.

²⁰⁷ Foto n. 65: Album dell'arcivescovo dr. Anton Bonaventura Jeglič: NSAL, ŽA, stolnica, fasc. 67, fotografije.

rivelate le fotografie dello Šumi risalenti al 1952, sulle quali si distingue chiaramente la pittura dell'arco trionfale (fig. 16c).²⁰⁸ Le fotografie dell'arco, scattate negli anni successivi, mostrano soltanto uno strato grigio di scialbo (fig. 16f).²⁰⁹

Sulla base di un'analisi comparativa delle fotografie, abbiamo constatato che il dipinto è stato realizzato soltanto dopo il 1903, probabilmente durante il restauro degli affreschi della navata effettuato nel 1906 dallo **Jebačin**, ed è rimasto «visibile» sino a quando fu imbiancato, presumibilmente dallo **Železnik**, nel corso dei rinnovi del 1959–1960. Dobbiamo considerare che per eseguire interventi così impegnativi, come il restauro del soffitto della navata o la realizzazione alle pitture sull'arco trionfale o la sua imbiancatura, era stato necessario allestire un ponteggio adeguato. In nessuno dei documenti relativi ai restauri nella cattedrale si fa qualche riferimento alle pitture o all'imbiancatura dei dipinti sull'arco trionfale. La decorazione dipinta che è stata nuovamente portata alla luce ed in cui sono venuti a mancare numerosi dettagli e finezze pittoriche, può essere considerata un ornamento che grazie ad un disegno raffinato imita gli stucchi dorati posti immediatamente sotto la cornice principale che abbraccia tutto l'interno della chiesa (fig. 16c).²¹⁰ In entrambi è presente il medesimo motivo a foglie d'acanto intrecciate e testoline alate di angeli. Inizialmente l'ornamento in stucco che corre proprio sotto la cornice principale, realizzato da Tommaso Ferrata,²¹¹ era un fregio bianco su fondo rosato,²¹² che fu dorato appena al termine del grande restauro nel 1860.²¹³ Che si trattava di un dipinto di pregevole fattura ad imitazione del fregio ornamentale in stucco dorato (fig. 16d) lo abbiamo potuto affermare con ancora maggiore sicurezza dopo aver scoperto una vecchia foto in bianco e nero, di autore e data sconosciuti (fig. 7a).²¹⁴ Nel visionare l'ingrandimento del particolare presente sul bordo della fotografia, ci siamo trovati di fronte la fascia decorativa, dipinta con estrema precisione e finezza (fig. 16b). Il fregio ornamentale, costituito da moduli frontali, simmetrici e ripetitivi ed all'epoca non ancora imbiancato, nella foto sembra uno stucco grazie alla sua plasticità. Possiamo concludere che si tratta di un retaggio della caratteristica maniera di decorare gli interni delle chiese nel tardo XIX e nei primi anni del XX secolo.²¹⁵ Il dipinto sull'arco trionfale con questa ispirazione

tutta neobarocca per un'«architettura che si fa vegetazione»,²¹⁶ si adegua al carattere degli affreschi del Quaglio ed alla decorazione barocca a stucco, arrivando addirittura a superare un po' lo specifico linguaggio piatto e bidimensionale della pittura decorativa storicistica. Il presunto autore, Anton Jebačin,²¹⁷ viene descritto dalla Žigon come un «*buon ornataista, che nella scelta delle decorazioni architettoniche più adeguate sapeva efficacemente sottolineare lo spazio architettonico con decorazioni di impianto molto semplice, che si intonano perfettamente ed armoniosamente ad ambienti caratterizzati da stili diversi.*»²¹⁸ Per un confronto con il dipinto decorativo della cattedrale riportiamo due esempi. Il primo è un particolare dell'affresco sulla parete dell'arco trionfale nella chiesa parrocchiale neoromanica dei santi Simone e Giuda Taddeo a Črnuče del 1901. Prima grande opera dello Jebačin,²¹⁹ questa di Črnuče, per stile ed impianto formale, rispetto agli altri suoi lavori appare la più simile al nostro dipinto. La Žigon scrive che il fregio con moduli romanici ha una funzione prettamente ornamentale che accentua gli elementi architettonici della chiesa, conferendole una pacata e luminosa nota cromatica ed una calda e accogliente atmosfera. In confronto al dipinto dell'arco trionfale della cattedrale, questo appare più piatto e decorativo. È evidente che nella cattedrale il pittore si è adeguato al carattere plastico barocco delle stucature, imitandole con la chiara e calda assonanza cromatica dell'ocra gialla (che richiama la doratura). L'altro esempio è costituito da un particolare della fascia decorativa dipinta sotto la cornice principale nel presbitero della chiesa parrocchiale di Sant'Antonio eremita a Železniki del 1891, unica pittura murale eseguita da Ludvik Grilc (1851–1910).²²⁰ Confrontando questa pittura con il dipinto sull'arco trionfale della cattedrale, possiamo individuare nella modellazione dei racemi e delle foglie un analogo interesse pittorico nella ricerca della plasticità e della naturalezza barocche.

Nell'originario impianto barocco degli interni della cattedrale i dipinti nella navata, nel transetto e nel presbitero erano interrotti da bianche linee orizzontali di cesura: la cornice principale, che corre lungo tutto il perimetro interno all'altezza di 11 metri, gli archi a tutto sesto sulla parete est, su quella ovest nonché sulle pareti nord e sud accanto alle

²⁰⁸ Fotografia con la vista dell'interno del duomo verso est: archivio ZVKDS OE Ljubljana, fototeca.

²⁰⁹ Vedi le riproduzioni in: ŠUMI 1969, fig. 6; SMOLE 1982; *Umjetnost* 1985, p. 12.

²¹⁰ Nell'intreccio vegetale del fregio a stucco che corre sotto la cornice nel presbitero e nel transetto sono incluse testoline alate di angeli, nella navata, invece, dei fiori.

²¹¹ DOLNICAR 2003, p. 293; STESKA 1903, p. 487.

²¹² Come scrive: ŽELEZNIK 1948, *Poročilo* oppure grigia, come riporta la Lavrič citando il manoscritto dello Zupan: LAVRIČ 1996 a, pp. 26–38 da: ZUPAN 1855–1863.

²¹³ Di più sugli indoratori: LAVRIČ 1996 a, p. 31.

²¹⁴ Archivio fotografico: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, fototeca. Si ringraziano per l'aiuto il dr. Blaž Resman e la sig.ra Alenka Klemenc. Siamo quasi certi che si tratti di una foto scattata dallo Stele.

²¹⁵ Su questo aspetto hanno richiamato la mia attenzione, ancora prima della scoperta della fotografia, la dr. Ana Lavrič ed il dr. Damjan Prelovšek.

²¹⁶ ŽIGON 1982, p. 103. Di norma le composizioni figurali venivano dipinte a vero fresco, le decorazioni, invece, nella tecnica a secco: ŽIGON 1982, p. 10.

²¹⁷ Esponente del gruppo della Carniola degli allievi del Wolf, che svilupparono la lezione nazarena del maestro in una corrente storicistica (ŽIGON 1982, p. 66 con bibliografia storica), beneficiando del significativo appoggio della chiesa. La Società per l'arte cristiana preparava progetti di restauro delle chiese, rilasciava pareri, svolgeva azione di sorveglianza (cfr. *Četrto izvestje*, 1907, pp. 12–13, e *Peto izvestje*, 1913, p. 17, e cinque *Izvestje* degli anni 1894–1930). La Società collaborava attivamente con i pittori; ed. es. il Dostal, assieme allo Jebačin, preparò il progetto per la decorazione e le istruzioni per dipingere la chiesa di Smartno pri Litiji: ŽIGON 1982, pp. 100–102.

²¹⁸ ŽIGON 1982, p. 102.

²¹⁹ ŽIGON 1982, p. 88, fig. 90.

²²⁰ La Žigon considera questa pittura figurale–ornamentale uno dei migliori esempi tra i dipinti parietali realizzati in quel periodo in territorio sloveno, che ben si accordano all'architettura contemporanea: ŽIGON 1982, p. 91, fig. 98. Sul Grilc: ŽIGON 1982, pp. 91, 100, 131, fig. 98.



Figg. 17a e 17b: Raffronto tra la finestra cieca sul lato nord: prima (2002), durante (2003) e dopo l'ultimo intervento di restauro (2006), la finestra barocca originale sopra la sacrestia (17a) e le due finestre cieche nella Biblioteca del Seminario di Lubiana (17b).

grandi finestre nel transetto, la fascia occidentale dell'arco trionfale nel punto di contatto tra la navata ed il transetto, i quattro archi inferiori nella crociera sotto la cupola, ecc.²²¹ Con il restauro operato nel XIX secolo, la doratura degli elementi decorativi e dei capitelli e poi la marmorizzazione delle pareti e dei pilastri, gli interni hanno subito modifiche sostanziali, avvicinandosi al gusto del barocco viennese ossia austriaco. Nei periodi successivi, con le nuove integrazioni figurative, si volle probabilmente instaurare una sorta di collegamento tra i caratteri summenzionati. Il dipinto decorativo sull'arco trionfale non era quindi parte del concetto figurativo iniziale ed è possibile che sia stato realizzato in conseguenza del cambiamento di gusto del committente. Nella ricerca del sincronismo e dell'equilibrio estetico di tutti gli interni e sull'onda delle nuove tendenze allora moderne, votate ad una decorazione più ricca delle cesure disadornate, questa pittura nasce probabilmente come elemento di raccordo tra due livelli: tra il carattere originario – tra il colore degli affreschi ed il bianco degli elementi architettonici non dipinti – ed il carattere secondario del «dorato XIX secolo». Nel progettare la presentazione definitiva ci siamo resi conto che la comple-

ta ricostruzione delle pitture originali, compiuta in base alla riproduzione del dettaglio visibile sull'unica foto conservata, non era praticabile. Il dipinto ricostruito avrebbe potuto interferire in maniera molto pesante con l'impianto pittorico originario del Quaglio. Tuttavia, anche questa fascia ornamentale rappresenta il contributo artistico di un determinato periodo stilistico. Le ricerche e le consultazioni tra gli esperti hanno infine portato ad optare per una soluzione, portata a compimento nel 2006, che contemplava la conservazione della pittura superstite, il ritocco delle aree cromaticamente più compromesse e lacunose ed una leggera integrazione tonale dei contorni, delle ombre e dello sfondo quel tanto che bastava per poter uniformare quanto ad intensità e dinamismo tutta la decorazione sulla fascia della parete dell'arco trionfale, in modo che l'aspetto definitivo non risultasse troppo appariscente e di disturbo per i dipinti del Quaglio ed in genere per gli interni della cattedrale.

LE PITTURE SULLE FINESTRE CIECHE

L'illuminazione basilicale della navata è assicurata dalle sei finestre sovrastanti le cappelle laterali e sistemate sopra i pennacchi, che si insinuano direttamente nella volta a botte ed inoltre dalla grande finestra sulla parete occidentale. Le ultime, quarte finestre poste sulle pareti nord e sud della navata, immediatamente a ridosso della controfacciata, sono cieche ovvero tamponate. Nell'ultimo intervento di rinnovo (2002–2006) le vecchie finestre sono state rinnovate, infatti,

²²¹ Viene da chiedersi se anche qualcuna delle altre «cesure bianche» era decorata in maniera simile (cfr. il parere del cons. responsabile, Uroš Lubej), ma si tratta di una supposizione piuttosto debole. Durante i sondaggi sull'arco della parete occidentale non si è trovata traccia di dipinti, ad eccezione di diversi strati di scialbo nei toni del grigio su una base bianca; le altre partiture erano invece inaccessibili.

la vetratura non originale si presentava logora e danneggiata. In origine anche le finestre della basilica erano barocche, con i tasselli di vetro tagliati ad esagono (a favi) inseriti in cornici di piombo, come possiamo ancora vedere sull'unica finestra barocca conservata al piano della sacrestia nord della cattedrale, che ci è stata d'aiuto nel ricostruire le nuove vetrate che imitano quelle originali barocche.²²²

Nel progetto di rinnovo erano comprese anche le due finestre cieche, tipiche del gioco pittorico barocco fatto di illusione ed artifici che, al pari di tutte le altre partiture non affrescate degli interni, erano tinteggiate di grigio. Si è proceduto alla rimozione dello scialbo ed alla presentazione dell'affresco originale del Quaglio,²²³ un dipinto raffigurante una finta finestra con i tasselli a favo, che riprende il disegno delle finestre originali barocche (fig. 17a). Tuttavia, da quanto emerso dopo la straordinaria scoperta dalle vecchie fotografie, questo non era l'unico dipinto con finestre cieche. In questo contesto si sono rivelate molto interessanti le vecchie finestre affrescate sul lato meridionale, con motivi ornamentali vegetali e teste alate di angeli. Quelle a nord erano visibilmente più recenti, semplici, composte da tasselli di vetro rotondi nello stile dei cosiddetti »Butzenscheiben« (occhio di bue). Le fonti d'archivio, consultate per risalire alla provenienza delle finestre della cattedrale, per il momento chi hanno rivelato soltanto che l'esplosione alla stazione ferroviaria di Lubiana nel 1945 provocò notevoli danni e che negli anni 1947–1949 i vetri furono tutti sostituiti.²²⁴ Il 28 agosto del 1946 il Kimovec registrò nella cronaca parrocchiale: »Oggi, dopo una lunga attesa, abbiamo ricevuto da Hrastnik (dalla vetreria di stato) le piastre rotonde di vetro (Butzenscheiben), che ci serviranno per comporre e chiudere le finestre rotte della cattedrale. Le finestre precedenti erano dipinte (opera tirolese di Innsbruck) – un lavoro artigianale piuttosto grossolano. Non era possibile sostituirle con uguali l.../ al posto dei vetri colorati l'amministrazione in accordo e con l'assenso del capitolo e dell'ordinariato della cattedrale da una parte – dopo consultazioni con l'architetto prof. Vernik, con il precedente conservatore prof. dr. Stele e quello attuale dr. Sijanec ed altri – ha optato per piastre tonde incolori. Anche il barocco in Slovenia ne ha fatto spesso uso – oppure di alternative più semplici – vetri esagonali collegati a piombo. Le cornici saranno in legno – in legno di larice. Le ha disegnate l'arch. Ogrin l.../ Le finestre saranno realizzate in modo da poterle aprire e pulire dall'interno.«²²⁵ Forse in

²²² Il progetto di rinnovo delle finestre è stato guidato da Matej Župančič, cons.-rest. sup. della sezione di architettura, con l'aiuto di Nuška Dolenc Kambič, cons.-rest. sup. della sezione di scultura dell'ITBCS CR, che ringrazio per la revisione del testo e le osservazioni (ad es. i vetri delle vecchie finestre a nord, del diametro di 17 cm, erano fusi e non soffiati).

²²³ Vedi il contributo del capo progetto Rado Zoubek relativo all'intervento di conservazione e restauro.

²²⁴ Tutte le finestre del presbiterio e del transetto, la grande finestra nella cantoria principale, le quattro più piccole sulla parete in *cornu evangelii*: *Inventar imovine stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani /.../ (I. Splošni opis cerkve)*: NŠAL, ZA, Ljubljana, sv. Nikolaj – stolnica, fasc. 22, leta 1951.

²²⁵ KIMOVEC 1944–1954, *Kronika*, pp. 49–50.



Fig. 17c: Confronto tra i moduli decorativi della vetrata della vecchia finestra a sud (17c a sinistra) e le pitture presenti sulla finestra cieca a nord nella foto di N. Šumi del 1952 (17c a destra). **Fig. 17d:** Confronto tra un particolare della vetrata della vecchia finestra a sud (17d a sinistra) e un particolare (17d a destra) della foto di F. Stele (fig. 14a). La stessa finestra cieca fu probabilmente imbiancata dopo il 1959/60 (fig. 14d).

questa nota si fa riferimento anche alle finestre dipinte nella parte meridionale, anch'esse oltremodo interessanti. Sulle fotografie più vecchie, precisamente quelle dello Šumi²²⁶ e dello Stele,²²⁷ risalenti al 1952, si possono notare delle pitture su entrambe le finestre cieche, che probabilmente imitano il disegno delle finestre meridionali (figg. 17c, 17d). A causa della pessima leggibilità dell'ingrandimento del particolare, possiamo darne solo una descrizione sommaria: la finestra dipinta incorniciata da un falso telaio (telaio – effetto legno) è divisa da una traversa principale verticale e da due orizzontali (traverse – effetto metallo), all'interno dei singoli campi invece da tre traverse verticali e due traverse orizzontali più sottili. L'orlo della finestra è ornato da una decorazione stilizzata che ricorda quella delle finestre basilicali a sud, che presentano la stessa disposizione delle traverse. Su una larga fascia lungo il bordo delle vecchie finestre invetriate a sud è dipinto un fregio stilizzato, con foglie d'acanto, steli figurati in linee quasi tortili, foglie e due vasi con fiori; in entrambi gli angoli inferiori sono inseriti i profili di teste stilizzate di angeli, di gusto *art déco*, con grandi ali e lunghi capelli dai ricci giallo-oro, o, nell'altro esempio, teste alate di angeli *en face* inserite nell'ornamento, in questo caso in una composizione leggermente modificata di foglie d'acanto, fiori e moduli ornamentali a sinistra ed a destra del centro della bordura. Il dipinto appare come un bordo decorativo della finestra nel quale, da un angolo all'altro, si dipana un ornamento stilizzato dalle linee ondegianti con rimandi al repertorio decorativo barocco. Per quanto attiene ai dipinti delle finestre cieche, almeno per quella settentrionale, potremmo affermare che si tratta della combinazione ripresa dalle vetrate delle finestre basilicali meridionali, dove le teste alate degli angeli sono collocate *en face* al centro della decorazione. Ma chi ha ridipinto le finestre cieche del Quaglio e chi le ha poi imbiancate? Possiamo supporre che l'autore delle decorazioni stilizzate sia Anton Jebačič, lo stesso che avrebbe dipinto anche la parete dell'arco trionfale. In entrambi i casi si tratta di aggiunte ornamentali pertinenti agli inizi del Novecento: e sicuramente non può essere stato lo Železnik in quanto sulle fotografie del 1960 è visibile solamente la tinta grigia (14d). Si può quindi ragionevolmente supporre che nel corso dell'intervento eseguito dallo Železnik (1959–1960) i dipinti decorativi siano stati ricoperti con uno strato di scialbo grigio, che nel corso dell'ultimo rinnovo abbiamo rimosso senza saperlo, compreso il dipinto più recente, sino allo strato originale. Oggi le finestre illusionistiche del Quaglio ingannano nuovamente l'occhio del visitatore, completando pittoricamente e dilatando artificiosamente lo spazio dell'architettura reale. Un esempio simile si incontra nella Biblioteca del Seminario: su due pareti della stanza non era oggettivamente possibile aprire le finestre e così quelle vere sono state sostituite in maniera del tutto convincente ed efficace da finte finestre dipinte (fig. 17b).

²²⁶ Archivio ZVKDS OE Ljubljana, fototeca.

²²⁷ Senza data. Archivio fotografico: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU.

CONOSCENZE ACQUISITE E VALUTAZIONI CONCLUSIVE

Nello studiare la successione degli interventi di restauro operati nella cattedrale, non possiamo prescindere dalla constatazione che la stessa chiesa barocca era già sorta come conseguenza di un mutamento del gusto artistico, nuovo ideale estetico dei promotori della costruzione. Nella *Historia* del 1701 »il degrado del vecchio edificio gotico« è indicato come la ragione principale per la quale doveva essere abbattuto.²²⁸ Della vecchia chiesa medievale rimasero solo rari monumenti²²⁹ che Janez Gregor Dolničar salvò dalla distruzione, a testimonianza della sensibilità e della consapevolezza in merito alla salvaguardia del patrimonio culturale dell'epoca. Dobbiamo però tener conto del momento storico e del diverso spirito del tempo, elemento che oggi, considerato con un'ottica moderna, cogliamo senz'altro in maniera differente. Da un lato nello spazio sloveno scompariva un eccezionale edificio tardogotico, dall'altro a Lubiana veniva costruita una straordinaria opera d'arte caratterizzata da un impianto barocco unitario. Il successivo, cruciale intervento nella struttura barocca dell'edificio che, se esaudì il desiderio del decano, comportò però conseguenze negative per i dipinti barocchi, fu l'erezione della cupola vera (1841–1843). Ad eccezione di tre frammenti superstiti, tutta la cupola illusionistica del Quaglio fu distrutta. Gli altri dipinti del maestro lombardo sono stati oggetto di ripetuti interventi di rinnovo, tre dei quali di maggior ampiezza e più o meno dettagliatamente documentati: quello del Langus (1846–1853) nell'ambito del grande rinnovo del XIX secolo in vista del quattrocentesimo anniversario della diocesi di Lubiana; il secondo, operato dallo Jebačič (1944–1947) in preparazione dei festeggiamenti per i duecento anni della chiesa barocca; il terzo eseguito dallo Železnik (1944–1947), che è proseguito negli anni 1959–1961 nell'ambito dei preparativi per le celebrazioni del cinquecentesimo anniversario di fondazione della diocesi di Lubiana e che si presume possa essere considerato il terzo restauro del soffitto della navata. Interventi meno ampi ed allo stesso tempo meno documentati, nonostante si trattasse spesso di apporti decisivi, li abbiamo individuati in singoli gruppi di pitture: all'esterno, nelle cappelle, sulla parete occidentale e nel presbiterio. Un problema a parte è costituito dal dipinto sull'arco trionfale, che, quando fu rinvenuto, costituiva un vero mistero non essendo menzionato in nessuna delle fonti e nella letteratura esistenti. Un caso fortunato ci ha portato alla scoperta della miglior prova possibile – una

²²⁸ DOLNIČAR 2003, p. 222 (*Historia*, pp. 1–2): la Lavrič nella n. 27: »Affermazioni simili vanno accolte con una certa riserva, poiché in passato ci si richiamava volentieri all'usura dei vecchi edifici (sebbene spesso ancora sufficientemente solidi) per giustificare la costruzione dei nuovi /.../«.

²²⁹ La Pietà gotica, l'epitaffio di Martino, vescovo di Pedena, il Crocifisso nella cappella della Santa Croce, la chiave di volta con la testa del Cristo, i monumenti funebri, ecc.: SMOLE 1973; SMOLE 1982; LAVRIČ 2007.



Fig. 18a: Nella fotografia della volta della navata, di autore e data ignoti, l'affresco, sul quale sono ben visibili fessure e sporcizia, sembra non restaurato.

fotografia che testimonia l'aspetto originario e la funzione di questo dipinto prima che fosse imbiancato. Restaurato e ripresentato, contribuisce a comporre l'odierno carattere della cattedrale. Il progetto dell'ultimo rinnovo (2002–2006) includeva anche il restauro della cornice principale e della fascia sopra e sottostante (con i campi marmorizzati, dipinti nella tecnica a fresco ed inseriti in riquadri dorati). A questo scopo, dopo un attento confronto dei diversi documenti d'archivio (Goldenstein, Železnik, Kimovec), abbiamo definito le gradazioni cromatiche nelle quali gli elementi architettonici, gli stucchi e le altre decorazioni erano stati dipinti in origine e poi nei periodi successivi. Per la presentazione definitiva, sulla base dei risultati delle analisi chimiche e delle indagini relative alla storia del manufatto, si è infine deciso di asportare meccanicamente e chimicamente lo sporco dalla superficie, di restaurare il marmorino, di effettuare una nuova doratura delle cornici, di rimuovere dalle superfici non dipinte lo strato di scialbo e di procedere ad una nuova imbiancatura. Invece, tenendo conto del concetto figurativo barocco originario di decorazione degli interni, le cesure intermedie, ovvero gli elementi architettonici non dipinti, sono stati lasciati bianchi, infatti, in questo modo sottolineano ed incorniciano l'affresco illusionistico del Quaglio.²³⁰

Nel corso delle ricerche abbiamo cercato notizie relative a qualsiasi tipo di intervento operato sulle pitture negli ultimi trecento anni. Ognuno di essi, più o meno vasto e (in)felice ha lasciato qualche traccia sul dipinto. Dal un punto di vista della conservazione, si può in generale affermare che l'affresco sulla volta della navata ha superato gli ultimi tre secoli molto meglio delle scene che, in quanto più facilmente raggiungibili, sono state maggiormente esposte ad interventi, danneggiamenti, trasformazioni e si trovano quindi in condizioni peggiori e più problematiche. Tuttavia, indagini accurate sullo stato materiale del dipinto sul soffitto hanno evidenziato molti problemi connessi anche agli altri dipinti. Esaminando diverse fonti – dai documenti ufficiali alle critiche sia positive sia negative apparse sui giornali o rinvenute nei carteggi privati – si è cercato di giungere ad una visione quanto più obiettiva delle vicende e dei retroscena legati ai vari interventi ed ai procedimenti di rinnovo. Abbiamo appurato che per quanto concerne la volta della navata, tanto lo Jebač in quanto lo Železnik hanno incontrato le medesime difficoltà con cui abbiamo dovuto confrontarci anche noi all'inizio dell'ultimo intervento nel 2002: uno strato di sporcizia scuro e grasso, costituito di polveri, fuliggine, ragnatele, e poi la polverizzazione e diversi tipi di sollevamento della pellicola pittorica, alterazioni dei dipinti

²³⁰ Le cesure bianche sono particolarmente importanti nella navata, in quanto fanno da cornice all'illusionismo prospettico sul soffitto, operazione che aveva richiesto un grande impegno del Quaglio (che egli aveva già affrontato nel 1702 nel duomo, oggi cattedrale di Gorizia). La zona sovrastante l'architettura reale è dipinta come uno spazio illusorio in elevazione verso il cielo (ancor sempre in maniera decorativa). Nel presbitero e nel transetto le scene sono ancor sempre delimitate da cornici a stucco.



Fig. 18b e 18c: L'ingrandimento di un particolare (18b) della fig. 18a evidenzia intorno alla testa della prima virtù a nord (*Carità*) la traccia di una prolungata infiltrazione d'acqua: 18c – la situazione nel 2004.



Figg. 18d e 18e: Due foto della *Deposizione dalla Croce* di Puštal: 18d: foto, di data ed autore ignoti, in cui sono evidenti le fessurazioni e 18e: la pittura dopo il restauro del 2005.

a causa del naturale invecchiamento, danni imputabili a puliture inadeguate ed all'uso di materiali inadatti durante i precedenti rinnovi, decoesione delle stuccature ammalorate delle vecchie crepe, fessure longitudinali sul soffitto dovute ai terremoti ed al lento ma naturale processo di assentamento della volta a botte. Nel corso dell'intervento del 2002–2006, basandoci sui risultati delle analisi chimiche, abbiamo definito anche altre alterazioni negative sopra e all'interno della pellicola pittorica e sugli intonaci: varie trasformazioni indotte da processi chimici ed elementi

estranei (ad es. l'annerimento del rosso e del bianco²³¹) che conosciamo già dal 1903, il gesso nello strato pittorico dovuto a fattori ambientali negativi,²³² danni causati dall'umidità, cambiamenti climatici, annerimento del consolidante applicato sulla superficie. In merito ai danni da imputarsi all'umidità possiamo menzionare, ad esempio, le aree H8, H9 – testa della prima virtù – *Carità* (*Bonitas*) ad ovest e H19, H20 – testa della terza virtù – *Umiltà* (*Humilitas*)

²³¹ Come conseguenza dell'ossidazione del pigmento: ROPRET, 4. 6. 2003.

²³² Vedi il contributo di Polonca Ropret: *Indagini sugli strati pittorici*.



e

ad est sui pennacchi settentrionali. Durante il restauro di entrambe le teste, si è rivelato prezioso uno dei più importanti reperti che abbiamo rinvenuto – la fotografia della volta della navata di autore e data sconosciuti (fig. 18a),²³³ che ci è stata di grande aiuto nella ricostruzione. Su questa immagine di ottima qualità è ben visibile la situazione

prima che entrambi i brani fossero danneggiati dalle persistenti percolazioni di natura meteorica. È difficile accertare quando e per quanto tempo quest'area sia stata sottoposta ad infiltrazioni. Forse le cause del degrado sono da ricercare in quelle infiltrazioni d'acqua di cui si fa menzione nel ricorso presentato dall'amministrazione della cattedrale alla Commissione per gli affari interni della città di Lubiana in relazione alla condanna dell'amministratore della cattedrale, Venčeslav Snoj, per la raccolta di offerte volontarie che in quei tempi, politicamente molto delicati, erano proibite. Tra l'altro, in merito al 1950, si rileva: *»Durante l'ultimo inverno in alcuni punti ci sono state massicce infiltra-*

²³³ Archivio fotografico: Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU. Quasi certamente si tratta di una foto dello Stele, che ne ha pubblicato una simile: STELE 1938, fig. 37. La fotodocumentazione più antica è costituita dalle fotografie di Kotar, Dostal e Stele.



Fig. 18f e 18g: La volta della navata prima e dopo l'intervento di restauro; 18f: nel 1996 e 18g: nel 2007.

zioni d'acqua dal tetto, tanto che tutta la volta era bagnata poiché era stato impossibile reperire il materiale per le riparazioni.²³⁴ Durante il rinnovo del 2002–2006, con l'ausilio dell'ingrandimento del particolare della fotografia, è stato possibile ricostruire con successo la testa della *Carità* (figg. 18b, 18c).

La seconda tipologia di degrado, già ricordata in precedenza, riguardava le abrasioni presenti sulla pellicola cromatica con fenomeni di sollevamento e distacco più o meno accentuati.

Lo stato in cui versava la superficie pittorica nel 2002, prima del nostro intervento, era il riflesso dei ripetuti rinnovi operati in passato. Peraltro, era molto difficile riconoscere e definire quali danni erano stati provocati dalle singole operazioni ed in questa ricerca ci siamo avvalsi delle analisi di laboratorio e delle indagini condotte negli archivi. Sembra evidente che bisogna far risalire già al vasto intervento eseguito nell'Ottocento non soltanto le trasformazioni che hanno mutato il carattere degli interni della chiesa di San Nicola, ma anche i primi guasti agli affreschi del Quaglio. Sullo stato di conservazione dei dipinti nel 1859 ci offre non pochi possibili chiarimenti la lettera del Goldenstein. Suscita dubbi l'affermazione secondo la quale il Langus aveva restaurato tutti i dipinti parietali – quelli sulle volte soltanto nelle cappelle – dunque la volta della navata non è menzionata direttamente tra gli interventi elencati. E se il Goldenstein non ha esagerato nella sua dichiarazione che il dipinto della volta veniva lavato da «servi muniti di stracci per strofinare», allora questo può essere stato il primo intervento inadeguato. Oltre agli altri fattori di degrado (composizione dell'intonaco, alterazioni chimiche dell'intonaco e della pellicola cromatica, usura e invecchiamento del materiale, infiltrazioni di umidità, inquinamento dell'aria), il reiterato «lavaggio» delle pitture può essere un'importante causa che ha provocato i danni di tipo meccanico sulla superficie, ha portato all'impoverimento dello strato pittorico e alla riduzione dell'intensità dei valori cromatici. Anche il Goldenstein accenna alle perdute «finzze pittoriche» del Quaglio, scomparse dopo l'intervento di pulizia, ed ai «notevoli ritocchi realizzati con abilità e opulenza» (stesure di colore supplementari applicate dal Quaglio) che, secondo la sua opinione, conferivano un aspetto più pacato «al vecchio dipinto non ripulito». Egli ritiene, infatti, che dopo il rinnovo la pittura appaia schiarita proprio in conseguenza del «lavaggio». Il rapporto della Commissione centrale di Vienna (1905) e la relazione dello Železnik (1948) ci mettono al corrente dei metodi di lavoro inappropriati dello Jebačič («lavaggio con saponata») per cui meglio si spiega la scomparsa delle lumeggiature²³⁵ e dell'intensità cromatica, tanto specifiche per l'opera del Quaglio e

manifeste, ad esempio, negli affreschi del Monte di Pietà ad Udine (1694), di Palazzo Antonini (1697/98), a S. Chiara (1699). Con l'intento di enfatizzare l'impatto visivo delle loro opere, realizzare maggiori contrasti e raggiungere una drammaticità delle scene sempre più verosimile, i maestri barocchi – ed il Quaglio non faceva eccezione – utilizzavano un tipico accorgimento esecutivo:²³⁶ dopo che la base era stata dipinta «a vero fresco» (come testimoniato dalle giornate), le stesure di colore per accentuare le ombre o le lumeggiature si eseguivano con la tecnica a calce mentre per la rifinitura dei particolari si impiegava quella «a secco». Di contro gli intonaci barocchi hanno una struttura più granulosa e si danneggiano più rapidamente con la pulitura meccanica. Nel corso dei secoli, a seguito delle «puliture» e dei «lavaggi», gli strati superficiali smaltati sono pian piano scomparsi perché non eseguiti con la tecnica a vero fresco che tra tutte è la più resistente e duratura. Le lumeggiature morbide e pastose del Quaglio sulle vesti e sulle le parti luminose dell'incarnato che donano ai dipinti un'espressione viva, contrastata, dai volumi plastici, si ravvisano anche nella *Deposizione dalla Croce* sulla parete dell'altare nella cappella del castello di Puštal a Škofja Loka, realizzata dal pittore subito dopo aver concluso gli affreschi della cattedrale di Lubiana, durante la sosta sulla via del ritorno a Laino (1706).²³⁷ Il dipinto di Puštal potrebbe essere un'utile indicazione che ci permette di concludere che nel caso delle pitture della cattedrale si è trattato più delle conseguenze dei precedenti restauri (compreso l'annerimento dello strato consolidante), che hanno inciso in maniera determinante sul suo aspetto visivo (i colori appaiono più spenti e freddi), che non del cambiamento di stile dell'artista come asseriscono alcuni ricercatori.²³⁸ Oggi l'affresco restaurato della volta denota reminiscenze della sua vivacità cromatica, piuttosto che il contrario.

La causa principale cui va imputato il terzo, importante guasto – l'evidente alterazione della pellicola pittorica per cui l'affresco appariva ancora più scuro e freddo – era, oltre ai depositi di sporco, uno strato superficiale bruno che le analisi chimiche eseguite durante l'ultimo intervento hanno dimostrato essere «una stesura a base proteica contenente caseina».²³⁹

²³⁶ Nel XVII e nel XVIII secolo la tecnica pittorica a mezzo fresco (la cosiddetta *pittura a calce* o *pittura a bianco di calce* che era in uso già alla fine del XVI secolo) era la più apprezzata e diffusa. I pigmenti venivano mescolati all'idrossido di calcio ed utilizzati su intonaco fresco o umido, il che consentiva l'impiego di pratiche novità. Importanti istruzioni per la realizzazione degli affreschi si trovano nel famoso trattato del Pozzo: *Breve istruzione per dipingere a fresco*, in: POZZO 1693–1700; cfr. DUDINE, FIORINO, MARESI, MARINI, ZAMBON 1999.

²³⁷ Nel 1957 è stata restaurata da Mirko Šubic: PAVLOVEC 1976, p. 371; ancora sempre straordinariamente ben conservata.

²³⁸ Le Perusini scrivono che le opere friulane del Quaglio sono caratterizzate dalla cromaticità, mentre nella cattedrale di Lubiana la tavolozza pittorica si raffredda e successivamente diventa rococò: PERUSINI 2003, p. 386. Dobbiamo renderci conto che, nel caso della chiesa, si tratta di uno spettro di guasti più complesso e ampio, dovuto anche alle inadeguate condizioni climatiche alle quali le pitture sono più esposte rispetto a quelle nelle cappelle e nei palazzi (ad es. friulani).

²³⁹ ROPRET, 20. 11. 2003.

²³⁴ Minuta del reclamo dell'amministrazione della cattedrale contro il decreto di condanna dell'Assessorato per gli affari interni della città di Lubiana del CPR I (1. 7. 1950): Gospodarske knjige, Župnijski arhiv stolne župnije sv. Nikolaja v Ljubljani.

²³⁵ Con le ultime stesure di colore, rilevabili come pennellate pastose, il pittore si è notevolmente discostato dal disegno originale trasferito mediante incisione dal cartone e modella con colpi di luce. KOLLER 1990, p. 333.

Con il tempo questa pellicola è annerita facendo apparire l'affresco sulla volta della navata molto più scuro nei toni di quanto non lo fosse la caratteristica tavolozza impiegata a Lubiana dal Quaglio (1703–1706). Siccome di questa stesura non è stata trovata traccia nelle fessure dello strato pittorico – che in origine, nel periodo in cui il Quaglio eseguì i dipinti, non potevano ancora esserci²⁴⁰ oggi, in un'ottica moderna, possiamo affermare che si è trattato di un intervento inappropriato con il quale il restauratore ha cercato di consolidare, proteggere e rinfrescare la pellicola pittorica. La stesura è quasi certamente opera dello Jebačič, che dalla documentazione esaminata sappiamo uso ad impiegare metodi e materiali impropri (dalla Relazione dello Železnik apprendiamo dell'utilizzo di fissativi organici e di colori ad olio e colle) ed inoltre nel 1906 l'intera navata era stata ponteggiata e quindi consentiva questo tipo di intervento. Siccome però la relazione dello Železnik è datata 1948, va da sé che egli parla delle conseguenze sui dipinti ancora prima del suo intervento. Da una testimonianza orale abbiamo inoltre appreso che negli anni 1959–1960 lo Železnik si limitò soltanto a pulire l'affresco del soffitto.²⁴¹ Durante l'ultimo intervento (2002–2006) la stesura superficiale è stata asportata con un procedimento chimico,²⁴² con risultati evidenti in tempi molto brevi, tra l'altro anche sul piano dell'impatto visivo (figg. 18f e 18g).

In ordine alle indagini compiute relativamente ai rinnovi operati in passato, è importante sottolineare che con il tempo subiva modifiche l'aspetto pratico del lavoro e cambiava anche la mentalità, si evolvevano pure i concetti e l'idea stessa di intervento di rinnovo – disciplina del restauro e di rinnovatori -restauratori e non solo, come abbiamo scritto in apertura, il gusto artistico delle varie epoche oppure quello dei committenti che avevano commissionato il rinnovo o che miravano semplicemente a ravvivare o rimodernare un'opera d'arte. Da un lato dobbiamo considerare che i restauratori nelle diverse epoche utilizzavano procedimenti diversi e dall'altro analizzare come affrontavano il rinnovo e quale era il loro obiettivo. Come abbiamo avuto modo di constatare, gli interventi venivano condotti in stretta dipendenza da condizioni oggettive (scientifiche, sociali, politiche, finanziarie ecc.) e dalle capacità ed abilità di ogni singolo rinnovatore (che non vantava necessariamente una formazione adeguata, una preparazione professionale o esperienze in questo settore: di norma, in passato, i rinnovatori imparavano il mestiere stando a bottega da pittori, scultori o altri maestri artigiani),²⁴³ nonché, ovviamente, dalla disponibilità di strumenti di lavoro (attrezzatura da pittore ovvero restauratore, materiali, pigmenti, calce, arnesi ed altri utensili necessari). I punti di vista sul restauro erano differenti: alcuni erano orientati ver-

so un totale rispetto dell'autenticità materiale dell'originale, altri propendevano per un approccio più «creativo». Alcuni non sono stati in grado di eseguire il lavoro in maniera soddisfacente o l'hanno fatto solo in maniera provvisoria, oppure, nel peggiore dei casi, hanno addirittura danneggiato l'opera d'arte. D'altro canto in questo contesto si è sempre rivelato cruciale e determinante chi era chiamato a decidere in merito al rinnovo – il committente o uno specifico servizio professionale (ad es. la Commissione centrale di Vienna, la Società per l'arte cristiana, il conservatore Stele e gli altri conservatori del servizio per la tutela dei monumenti) – con le sue competenze e la forza delle sue argomentazioni, e chi definiva i limiti ed il livello scientifico. Nell'interpretare e valutare i dati acquisiti dalla documentazione conservata, bisogna tener conto dei numerosi fattori che in passato hanno condizionato la realizzazione degli interventi di conservazione e restauro, soprattutto quando ci si avvale dei dati, delle conoscenze, delle esperienze e delle indicazioni sugli effetti negativi e positive per applicarli in un contesto attuale.

Le informazioni raccolte ci hanno permesso di stabilire il lasso di tempo intercorso tra i vari interventi di rinnovo, che si sono succeduti ad intervalli di circa quaranta/cinquant'anni, di solito in occasione di anniversari, celebrazioni, festività. Uno degli obiettivi principali dell'ultimo progetto di restauro era quello di portare a termine, per quanto possibile, un intervento ponderato con ricadute importanti sul piano della qualità del lavoro che, a fronte di una corretta ed adeguata manutenzione, consentisse di ridurre sostanzialmente la frequenza di questi rinnovi. Determinanti per le pitture delle pareti e della volta sono le condizioni ambientali all'interno dell'edificio: è importante, ad esempio, che sia ben arieggiato per garantire un clima costante ed idoneo, dato che si tratta di un fattore che influisce in maniera decisiva sulla conservazione degli affreschi.

Oggi le ricerche condotte sui vari interventi di rinnovo ci permettono di meglio definire le pitture originali ed alcuni guasti da esse subiti, ma allo stesso tempo la mancanza di dati su alcuni rinnovi (ad es. negli anni 1959–1961) ci porta a ribadire il ruolo fondamentale della documentazione puntuale e precisa di tutti gli interventi realizzati. Questo materiale è la fonte primaria da cui attingere informazioni sull'opera d'arte e pertanto sua componente essenziale.

Siamo nuovamente giunti alla considerazione cruciale, ovvero che nel valutare un'opera d'arte è necessario considerare alla pari entrambe le dimensioni fondamentali del monumento, il suo valore materiale e quello spirituale, ossia le valenze storico-artistiche, simboliche, estetiche. Per questo motivo nell'ambito del nostro progetto si è rivelata di capitale importanza la proficua collaborazione interdisciplinare in quel segmento delle ricerche in cui scienze naturali ed umanistiche sono strettamente intrecciate. Lo studio e la conoscenza dell'opera d'arte da varie angolazioni ha notevolmente favorito il concretizzarsi di un intervento di conservazione e restauro più valido e proficuo su una delle pitture parietali illusionistiche più importanti della pittura barocca in Slovenia, quella dipinta da Giulio Quaglio sulla volta della navata nella cattedrale di Lubiana.

Indagini sugli strati pittorici

Polonca Ropret

PAROLE CHIAVE:

pulitura chimica, carbonato d'ammonio, legante del ritocco, Tylose MH

RIASSUNTO

Nel corso delle indagini, finalizzate a definire lo stato di conservazione della pellicola pittorica sulla volta della navata nella cattedrale di San Nicola a Lubiana, è stata constatata la trasformazione della composizione originale del carbonato di calcio in solfato di calcio. Durante questo processo la superficie diventa polverulenta e su questo stesso strato superficiale va ad ancorarsi anche il particolato atmosferico, il che provoca uno scurimento dello strato pittorico. Un'ulteriore causa di offuscamento dei dipinti murali è da ricercare nel degrado del materiale caseinico che era stato applicato agli inizi del Novecento sull'intera volta della navata, probabilmente con finalità di consolidante. La pellicola pittorica, che contiene i pigmenti cinabro e smaltino, ha mostrato segni di alterazione. È stata determinata la forma nera del cinabro (metacinabro (α -HgS) ed attestata la migrazione di ioni di cobalto e di potassio dalle particelle di smaltino, che evidentemente avviene anche quando il medium è la calce.

È stata identificata la tavolozza di Giulio Quaglio: ocre gialla ($Fe_2O_3 \cdot nH_2O$), rosso ossido di ferro (Fe_2O_3), terra verde (idrosilicati – Fe^{2+} , Fe^{3+} , Al^{3+} , K^+ , Mg^{2+} ; minerali – celadonite e glauconite) smaltino (SiO_2 , K_2O , CoO , As_2O_3), caput mortuum (ossidi Fe^{2+}), terra d'ombra (ossidi Mn^{4+} , Fe^{3+} , Al^{3+}), minio (Pb_3O_4), cinabro (HgS), nero carbone (C).

Le indagini eseguite sui tasselli di prova per la pulitura chimica hanno dimostrato che il miglior reagente per la trasformazione del solfato di calcio in carbonato è una soluzione satura di carbonato o bicarbonato d'ammonio. Tra gli assorbenti la più idonea si è rivelata la polpa di cellulosa a fibre di diversa lunghezza ed anche una combinazione di polpa di cellulosa e sepiolite idrate nel rapporto di 1:1. Il tempo di applicazione del reagente dipendeva dal grado di solfatazione ed era di due ore nelle zone maggiormente compromesse.

Nell'analizzare gli effetti delle oscillazioni di temperatura e dell'umidità relativa nonché delle radiazioni UV-VIS sugli adesivi Klucel EF, Tylose MH, caseinato d'ammonio, Primal AC33 e Paraloid B-72, si è constatato che il Tylose MH era il più persistente e di conseguenza è stato utilizzato come legante per i ritocchi delle parti in cui la pellicola pittorica originale presentava lacune.

DETERMINAZIONE DELLO STATO DI CONSERVAZIONE DEGLI STRATI PITTORICI

Condizioni sperimentali

Prelievo e preparazione dei campioni

Per determinare lo stato di conservazione delle pellicole cromatiche¹ sono stati prelevati campioni da 25 aree del dipinto sulla volta della navata (vedi ad es. la fig.1). Per l'esame al microscopio ottico, le analisi SEM /EDS (scanning electron microscopy/energy dispersive spectroscopy) e quelle con lo spettrometro Raman in combinazione con il microscopio ottico, i campioni sono stati inglobati in resina poliesteri e consolidati nell'essiccatoio a 50° C. Dopo una prima levigatura volta ad ottenerne una sezione trasversale (fig. 2), le superfici delle parti abrase dei campioni sono state ulteriormente lucidate a specchio.

Per l'identificazione delle sostanze cristalline con il diffrattometro di raggi X da polveri si è provveduto ad asportare con estrema precisione dalla superficie del dipinto



Fig. 1: Esempio dei punti di prelievo di due campioni (n. 139 e 140) dai drappaggi rossi.

¹ Nel testo sloveno l'Autrice usa il termine «pellicola cromatica» (barvni sloji), ma avverte che, secondo il prof. mag. Bogovčič, nel campo del restauro sarebbe forse più opportuno servirsi del termine «strato cromatico» (barvna plast). Nella traduzione si adoperano entrambe le espressioni come pure «pellicola pittorica» e «strato pittorico», anche in considerazione del fatto che ne fanno lo stesso largo uso, indistintamente, gli autori italiani degli altri contributi (N.d.T.).

²⁴⁰ Da un colloquio con il capo progetto Rado Zoubek.

²⁴¹ Non sono noti dati più precisi su procedimenti, materiali ed attrezzi da lui utilizzati nel restauro della volta nella navata.

²⁴² ROPRET, 20. 11. 2003, ROPRET, 8. 1. 2004. Vedi i contributi di Polonca Ropret, Rado Zoubek, Marta Bensa, Giovanna Nevyjel, Claudia Ragazzoni.

²⁴³ Vedi: BOGOVČIČ 2004, p. 6. In futuro sarà indispensabile svolgere un'indagine approfondita e pubblicare una storia della disciplina della conservazione e del restauro in Slovenia.



Fig. 2: Sezione del campione n. 140 al microscopio ottico. Strato di colore rosso su supporto di calce. Ingrandimento 400x.

un solo strato cromatico, che è stato quindi triturato ed omogeneizzato in un mortaio d'agata.

Per la determinazione delle componenti organiche con lo spettrometro IR in trasformata di Fourier (FTIR – Fourier transform infrared) associato ad un microscopio, ogni singolo strato pittorico è stato dapprima separato con precisione mediante l'impiego di uno stereomicroscopio e quindi collocato nelle celle di diamante dello spettrometro FTIR (fig. 3).

Data l'ampiezza delle ricerche necessarie per ogni singolo campione, in questa sede vengono presentati solo i campioni più significativi ed interessanti.

Tecniche strumentali

Microscopia ottica

Gli strati di colore delle sezioni lucide dei campioni sono stati esaminati al microscopio ottico Olympus BX60 e ripresi con la telecamera JVC 3-CCD.

Microscopia elettronica a scansione con rivelatore a dispersione di energia (SEM/EDS)

Gli strati cromatici delle sezioni lucide dei campioni sono stati analizzati con il microscopio elettronico a scansione (SEM, modello JEOL 5500 LV, Giappone) in condizioni di vuoto spinto, metodo che permette di non dover ricoprire ulteriormente con oro o grafite le superfici delle sezioni stesse. In questo modo non sono state danneggiate ed i campioni sono rimasti a disposizione per ulteriori indagini con l'impiego di altre tecniche. L'analisi qualitativa e quantitativa degli elementi delle aree dei campioni prescelti è stata effettuata mediante spettrometria «energy dispersive X-ray» (EDS, Oxford Instruments, Gran Bretagna), utilizzando il software Oxford INCA.

Spettroscopia infrarossa in trasformata di Fourier

Per le analisi con la spettrografia all'infrarosso i campioni sono stati collocati nella cella di compressione di diamante (Specac GS02550 Diasqueese Plus Diamond Compression Cell). Gli spettri infrarossi sono stati ripresi con lo spettrometro FTIR SpectrumGX PerkinElmer con microscopio AutoIMAGE FT-IR.

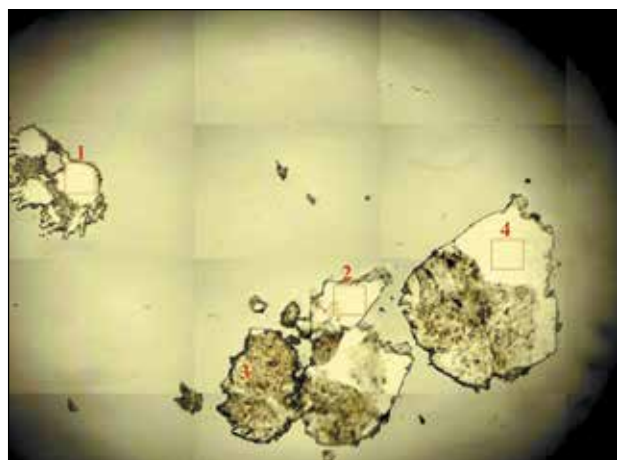


Fig. 3: Immagine delle particelle della stesura, compressa tra i due diamanti della cella del microscopio FTIR. Le parti indicate (1-4) sono le aree di analisi.

Microscopia Raman

Le indagini sono state realizzate con un microscopio Raman sistema Renishaw 1000 e laser $\lambda_0 = 785$ nm. Le sezioni dei campioni, poste sul tavolino del microscopio ottico Leica accoppiato allo spettrometro Raman, sono state osservate con una lente 50x per focalizzare il raggio laser. Gli spettri sono stati ripresi utilizzando un detector CCD con risoluzione spettrale da circa 1 cm^{-1} a 1000 cm^{-1} . La taratura dello spettrometro è stata eseguita con cristallo di silicio e cicloesano.

Diffrazione di raggi X da polveri

Le riprese sono state realizzate con un diffrattometro Huber Guinier 620 (Cu K_α). L'identificazione è stata effettuata mediante la comparazione delle riprese dei campioni con quelle standard contenute nel database PDF² impiegando il programma μ PDSM.³

Risultati e discussione

Determinazione dell'annerimento delle labbra e delle guance

Una delle alterazioni dello strato pittorico più evidenti già ad un esame visivo riguarda lo scurimento delle labbra e delle guance delle figure ritratte nel dipinto murale (fig. 4). I risultati della diffrazione di raggi X da polveri (tabella 1) hanno evidenziato la trasformazione della forma rossa del cinabro (cinabro α -HgS) nella sua forma nera (metacinabro α -HgS). Evidentemente la pittura è stata esposta a condizioni che generano tale caratteristica trasformazione del pigmento. Come esempio è presentata l'analisi del campione n. 119.

In questo strato pittorico, oltre al cinabro, era presente pure il minio (Pb_3O_4), un pigmento rosso che ha anch'esso la particolarità di trasformarsi, probabilmente se esposto alla luce, nella forma nera PbO_2 , sebbene la diffrazione di raggi X da polveri non lo abbia riscontrato. Ancora oggi il meccanismo di trasformazione del minio nel nero biossido

² PDF, 1999.

³ μ PDSM 4.30.



Fig. 4: a) Immagine con il particolare della zona annerita sul volto dell'angelo. b) Punto di prelievo del campione n. 119.

di piombo non è del tutto noto.⁴ Un'ulteriore possibilità di annerimento del minio deriva dalla formazione di solfuro di piombo, che si forma in presenza di solfuro di idrogeno o pigmenti a base di solfuro come, ad esempio, il cinabro. Anche se un cambiamento del pigmento menzionato è avvenuto, la presenza di biossido o di solfuro di piombo nei campioni è sotto la soglia di rilevazione.

La presenza di carbonato di calcio nel campione era prevista, trattandosi di uno dei componenti che di norma si trovano nelle pitture murali. L'individuazione del composto ha sollevato un problema: nel realizzare i dipinti Giulio Quaglio aveva aggiunto il gesso già allo strato originale dell'opera, oppure la presenza del solfato di calcio è la conseguenza della trasformazione del carbonato di calcio a causa della presenza di SO_2 nell'aria. Per rispondere a tale quesito sono stati analizzati i campioni di 25 diverse aree della pittura murale.

Tabella 1: Comparazione delle linee di diffrazione (d) ed intensità relativa (I/I0) del campione n. 119 prelevato dalle labbra annerite con le linee dei composti presenti nel PDF⁵. Sono indicati i nomi dei minerali ed i numeri delle schede dell'archivio PDF.

Campione n. 119	HgS Cinabro 42-1408*		Pb ₃ O ₄ Minio 41-1493*		HgS Gesso 6-21		CaSO ₄ ·2H ₂ O Gypsum 6-0046D		CaCO ₃ Calcite 24-0027D	
	d [Å]	I/I0	d [Å]	I/I0	d [Å]	I/I0	d [Å]	I/I0	d [Å]	I/I0
7.576	40						7.56	96		
6.215	10		6.23	16						
5.541	10									
4.277	60						4.27	48		
4.130	10									
3.832	10								3.852	15
3.776	20						3.79	19		
3.614	10	3.594	10	3.659	2					
3.362	90	3.361	212	3.379	100	3.38	100			
3.289	10			3.282	8					
3.213	30									
3.159	70	3.165	49				3.163	3.8*		
3.112	30			3.116	18					
3.059	60									
3.032	60								3.030	51
2.9592	20									
2.9303	20					2.926	35			
2.8994	40			2.904	45					
2.8595	100	2.865	197				2.867	24*		
2.8019	20			2.787	37					
2.7869	10						2.786	5.8		
2.7143	10									
2.6806	30						2.679	27		
2.6304	10			2.632	27					
2.4509	30			2.445	2		2.450	3.8*		
2.3741	20	2.3757	11	2.291	3					
2.2762	10								2.284	9.2
2.2726	20									
2.2451	10									
2.2161	10						2.216	5.8		
2.1918	10			2.204	1					
2.1282	10						2.139	1.9		
2.0702	50	2.0746	45	2.078	1*	2.068	55	2.073	7.7*	
2.0219	20	2.0272	13	2.033	7					
1.9807	60	1.9815	40							
1.9091	20			1.9133	18				1.9071	8.7
1.8753	20			1.8878	1		1.879	9.6	1.8726	17
1.7613	30	1.7653	28	1.7630	2*	1.764	45			
1.7504	30			1.7556	26					
1.7331	40	1.7352	30	1.7287	1*					
1.6776	70	1.6799	34			1.689	10			
1.6390	10			1.6413	7					
1.6147	10									
1.6029	10						1.599	1*	1.6040	7.7
1.5801	10	1.5827	8	1.5879	7		1.584	1.9*	1.5821	1
1.5611	10	1.5625	6	1.5591	5					
1.4313	20	1.4328	8							
1.3721	10			1.3729	1*					
1.3412	10	1.3446	11	1.3473	2	1.342	12			
1.3043	10	1.3056	11			1.3085	10			
1.2653	10	1.2693	4	1.2695	1					
1.2544	10	1.2584	6	1.2584	2					
1.2450	10	1.2482	4	1.2462	4					

⁴ FELLER 1986.

⁵ PDF, 1999.



Fig. 5: Punto di prelievo del campione n. 117.

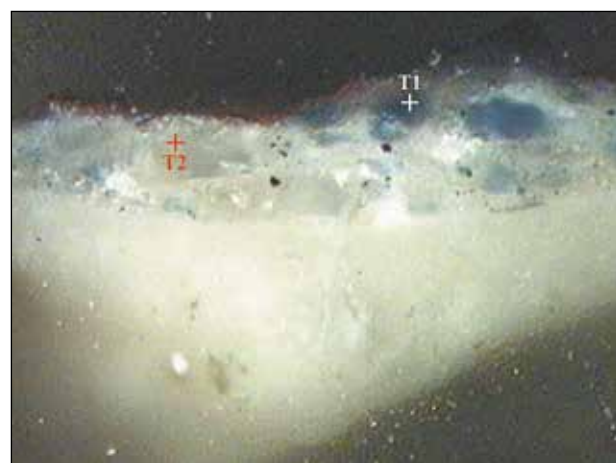


Fig. 6: Foto della sezione lucida del campione n. 117 al microscopio ottico. Strato di colore con pigmento azzurro sull'intonaco. I punti T1 e T2 sono i punti di analisi puntuale. Ingrandimento 400x.

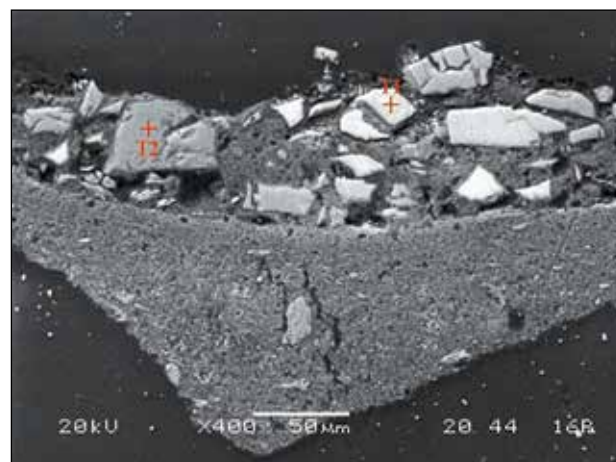


Fig. 7: Immagine SEM dell'area dell'analisi areale EDS del campione n. 117. T1 e T2 sono i punti di analisi puntuale. Ingrandimento 400x.

Accertamento dell'origine del gesso

Dai risultati della microscopia ottica ed elettronica a scansione con analisi qualitative e quantitative areali EDS (*mapping*) è emerso che il carbonato di calcio si era trasformato in solfato, infatti, la distribuzione dello zolfo negli strati di colore non è omogenea. Il fenomeno della solfatazione è più sensibile in superficie, ma raggiunge anche l'interno della pellicola pittorica. In alcuni dei campioni testati la trasformazione è avvenuta molto in profondità, tanto che lo zolfo è stato trovato anche nell'intonaco sottostante lo strato cromatico. Di seguito sono presentati due esempi limite: l'alterazione superficiale del campione n. 117 e la solfatazione in profondità nell'intonaco, sotto la pellicola pittorica (campione n. 133).

Campione n. 117. Prelevato dal cielo azzurro sul lato occidentale della navata (fig. 5).

Le figg. 6 e 7 mostrano l'area del campione n. 117 sul quale è stata realizzata l'analisi EDS areale e puntuale.

Analisi areale EDS (*mapping*)

Campione

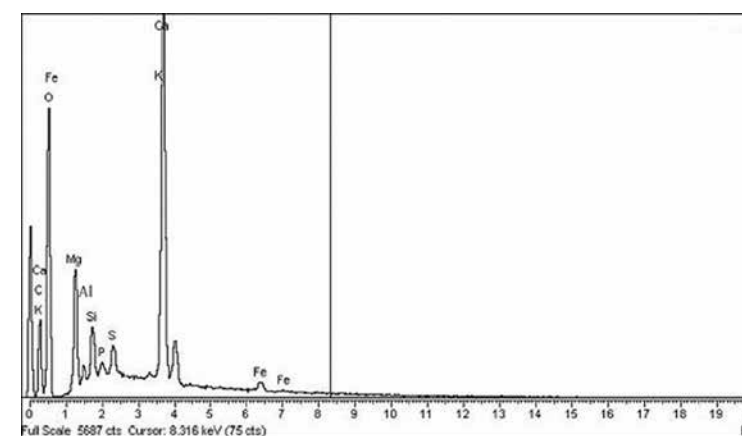
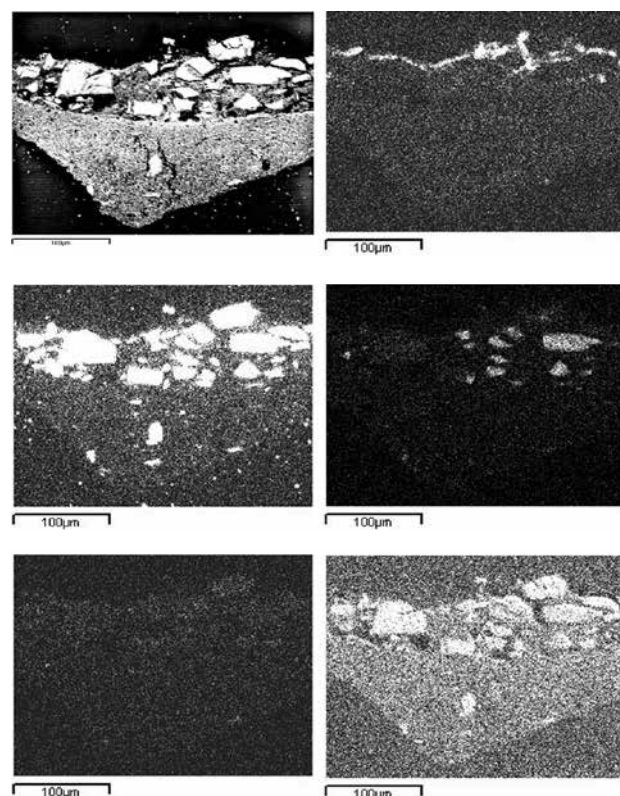


Fig. 8: Spettro composizionale EDS dell'analisi areale.

Elemento	C	Mg	Si	P	S	K	Ca	Fe	O
w %	16,20	5,31	1,75	0,40	0,90	0,34	16,50	1,12	57,48

Dalla distribuzione dello zolfo è evidente che nell'area del prelievo del campione n. 117 c'è stata una trasformazione soltanto superficiale del carbonato di calcio in solfato di calcio. Il peso dello zolfo nell'intero campione corrisponde allo 0,90%. Il magnesio è probabilmente presente sotto forma di dolomite ed è stato introdotto negli strati con la calce. Nei campioni indagati la dolomite non è stata confermata, con tutta probabilità a causa della sua bassa percentuale.

Il pigmento individuato nello strato pittorico è lo smaltino (pigmento blu di cobalto) composto da SiO_2 , K_2O , As_2O_3 e CoO . Silicio e potassio, che sono presenti come ossidi in quantità maggiore, sono ben visibili nei granuli del pigmento. Con l'analisi areale Co e As non sono stati riscontrati, essendo la loro quantità lorda troppo bassa. Il ferro è probabilmente presente sotto forma di ossido a livello di impurità. Per un'indagine più precisa, il pigmento azzurro è stato sottoposto all'analisi puntuale (figg. 9 e 10).

Dalla fig. 6 si può notare che alcune particelle di pigmento sono sbiadite e conservano ancora soltanto una leggera coloritura blu, anche se il pigmento in combinazione con la calce dovrebbe essere persistente. Se confrontiamo la posizione dei frammenti scoloriti con l'analisi areale EDS del silicio e del calcio, notiamo che il potassio non è presente in tali granuli oppure lo è in misura nettamente inferiore rispetto a quelli blu, mentre la distribuzione del silicio combacia con le posizioni delle particelle stinte e colorate di azzurro. Questo indica che nei processi di invecchiamento il potassio può migrare dalla struttura minerale del pigmento, proprietà del resto caratteristica per lo smaltino in un medium ad olio.

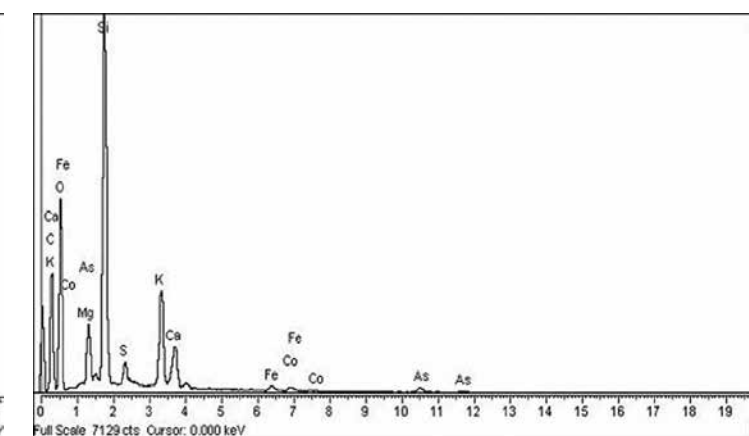


Fig. 9: Spettro EDS dell'analisi puntuale T1 su un granulo di pigmento blu.

Elemento	C	O	Mg	Si	S	K	Ca	Fe	Co	As
w %	32,89	45,03	0,52	11,12	0,64	3,94	1,79	0,46	0,52	3,09

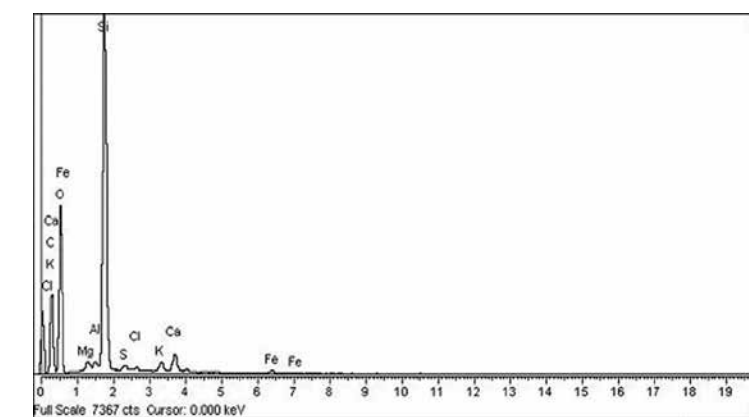


Fig. 10: Spettro EDS dell'analisi puntuale T2 su un granulo di pigmento scolorito.

Elemento	C	O	Mg	Al	Si	S	Cl	K	Ca	Fe
w %	33,03	49,71	0,42	0,08	14,44	0,21	0,13	0,59	1,07	0,40

La composizione elementare della particella blu (analisi del punto T1) corrisponde a quella dello smaltino.⁶ Nel pigmento sbiadito non sono stati rilevati Co e As. Il peso di As nello smaltino può variare dallo 0 all'8%, mentre nel caso del Co probabilmente si è trattato di una migrazione di ioni del cobalto dalla particella. Lo stesso vale per il potassio, la cui quota rispetto al granulo blu scende dal 3,94% allo 0,59%. Il pigmento evidentemente è sottoposto a cambiamenti anche quando il medium è la calce.

⁶ ASHOK 1993.

Campione n. 133

Prelevato dallo sfondato violaceo sul lato occidentale della navata (fig. 11).

Le figg. 12 e 13 mostrano l'area del campione n. 133 sul quale è stata effettuata l'analisi areale e puntuale EDS.

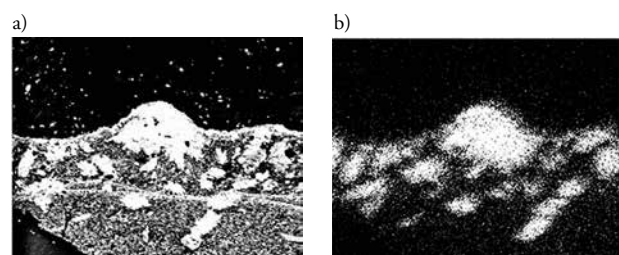


Fig. 14: Analisi areale EDS del campione (100 µm): a) l'area analizzata del campione, b) distribuzione dello zolfo nel campione.

Dalla distribuzione dello zolfo (fig. 14b) si deduce che nell'area di prelievo del campione la trasformazione del carbonato di calcio in solfato di calcio ha avuto luogo in profondità nell'intonaco, sotto lo strato pittorico. Dall'analisi del punto T1 (fig. 12) possiamo calcolare il rapporto in mol tra potassio e zolfo ed otteniamo $n_{Ca} = 2n_S$, il che sta ad indicare che sull'area del punto T1 circa la metà del carbonato di calcio si è trasformata in solfato.

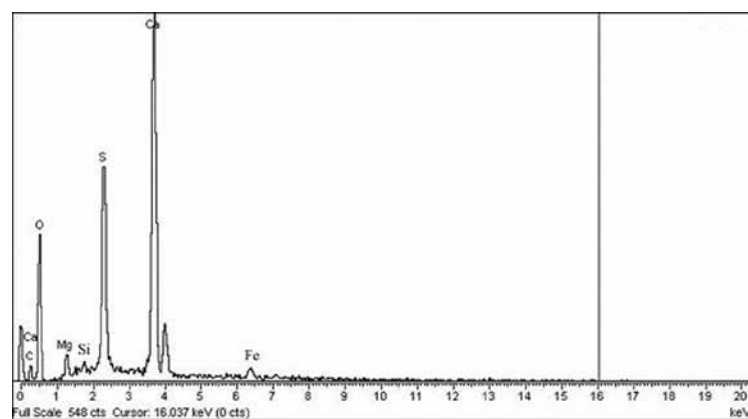


Fig. 15: Spettro EDS del punto T1 del campione n. 133.

Elemento	C	Mg	Si	S	Ca	Fe	O
w %	5,81	1,53	0,35	8,96	24,02	1,53	57,80



Fig. 11: Punto di prelievo del campione n. 133.

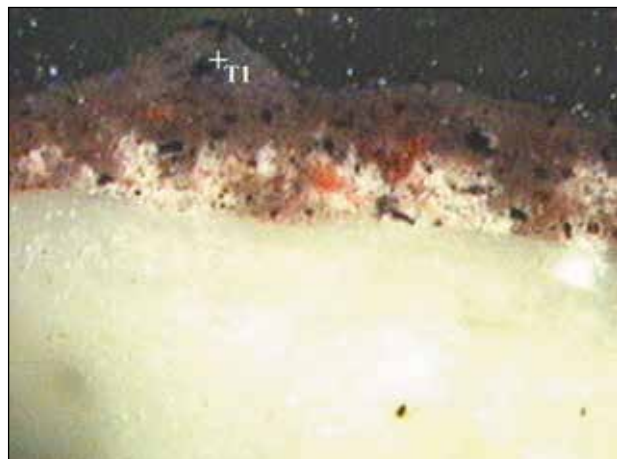


Fig. 12: Sezione lucida del campione n. 133 al microscopio ottico. Pellicola pittorica con pigmenti sull'intonaco. T1 è il punto dell'analisi puntuale. Ingrandimento 450x.

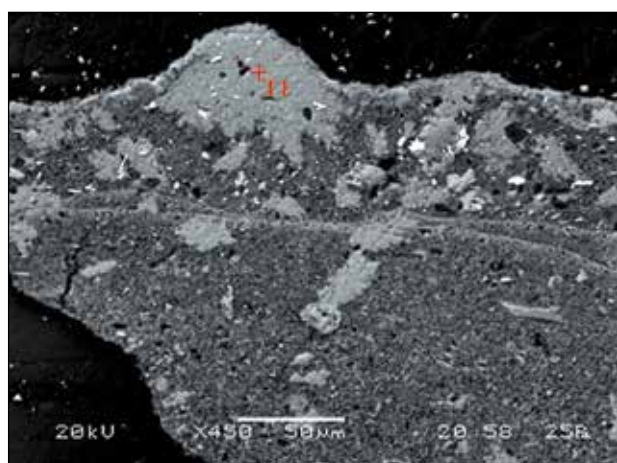


Fig. 13: Immagine SEM della zona di analisi areale EDS del campione n. 133. T1 è il punto dell'analisi puntuale. Ingrandimento 450x.

Si è appurato che la profondità in cui è avvenuta la solfatazione combacia con i risultati della termografia della volta della navata. Le aree più fredde individuate con la termografia (ad esempio intorno alle finestre) hanno mostrato una trasformazione in solfato a livelli più profondi. I campioni prelevati dalle aree dove durante l'anno le variazioni di temperatura e di umidità relativa sono maggiori hanno quindi mostrato un'alterazione più evidente, a riprova che per il processo di solfatazione è necessaria la presenza di umidità superficiale. Questi tipi di cambiamenti in strati più profondi sono stati evidenziati anche nelle aree in passato soggette ad infiltrazioni d'acqua dal tetto.

La tavolozza del Quaglio

Durante la verifica dello stato dei campioni prelevati da 25 aree diverse, eseguita con microscopio ottico, microscopio elettronico a scansione con analisi EDS ed in taluni casi anche con la diffrazione di raggi x da polveri e microscopia Raman, sono stati individuati i pigmenti negli strati pittorici originali, dunque la tavolozza dell'autore degli affreschi, Giulio Quaglio, ed anche i pigmenti impiegati nelle successive ridipinture, realizzate nel corso dei passati interventi di restauro. Data la gran mole dei risultati ottenuti con l'analisi dei campioni, si riporta soltanto l'elenco dei pigmenti.

Strato originale (tavolozza di Giulio Quaglio)

- ocre gialla ($Fe_2O_3 \cdot nH_2O$)
- rosso ossido di ferro (Fe_2O_3)
- terra verde (idrosilicati Fe^{2+} , Fe^{3+} , Al^{3+} , K^+ , Mg^{2+} , minerali di celadonite e glauconite)
- smaltino (SiO_2 , K_2O , CoO , As_2O_3)
- caput mortuum (ossidi Fe^{2+})
- minio (Pb_3O_4)
- cinabro (HgS)
- nero carbone (C)

Ridipinture (precedenti interventi di restauro):

- blu di Prussia ($Fe_4[Fe(CN)_6]_3$)
- bianco di bario ($BaSO_4$)
- bianco di zinco (ZnO)
- rosso ossido di ferro (Fe_2O_3)
- pigmenti organici rossi
- blu oltremare ($Na_{8-10}Al_6Si_6O_{24}S_{2-4}$)
- pigmento di piombo rosso o bianco
- giallo di piombo e stagno – tipo I (Pb_2SnO_4)
- bianco di piombo ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$)
- massicot (PbO)

Caratterizzazione della stesura superficiale

Sulla scorta dei risultati delle ricerche⁷ relative ai precedenti interventi di restauro operati sugli affreschi del Quaglio nella cattedrale di Lubiana, è possibile concludere che nel corso di uno di questi interventi nell'intera navata era stata applicata della «vernice», verosimilmente allo scopo di consolidare la superficie che con tutta probabilità si presentava piuttosto polverulenta a causa della solfatazione. Durante il primo tentativo di caratterizzare il campione n. 142 (fig. 16) con la microscopia FTIR, si è constatata soltanto la presenza di una componente proteica, in quanto le forti e larghe vibrazioni di valenza ν_3 (C – O) del carbonato tra 1500 e 1400 cm^{-1} coprono gran parte dello spettro, nel quale sono visibili delle seppur piccole differenze tra i leganti proteici. L'estrazione è stata effettuata su un microcampione allo stereomicroscopio con 1 M di NaOH. Durante l'operazione lo strato si è ammorbidito a tal punto da poter essere parzialmente separato dalle particelle di carbonato e collocato nella cella di diamante del microscopio FTIR.

Lo spettro IR delle aree 1, 2 e 4 (vedi fig. 3) è identico e corrisponde allo spettro della caseina (fig. 17). Riguardo alla presenza di gruppi ammidici nella caseina incontriamo le seguenti vibrazioni: vibrazioni di valenza N – H (con legame a idrogeno) osservabili a 3285 cm^{-1} , con una piccola banda a 3073 cm^{-1} , armonica superiore di intensità più elevata per risonanza di Fermi della banda a 1548 cm^{-1} . Questa banda a 1548 cm^{-1} , caratteristica delle ammidi acicliche monosostituite, proviene da una vibrazione di deformazione (*bending*) C – N – H in piano. La vibrazione



Fig. 16: Punto di prelievo del campione n. 142 all'interno del quadrato rosso.

⁷ SITAR 2004–2006a.

di valenza aperta è più debole all'IR attorno a 1310–1250 cm^{-1} . La banda di forte intensità a 1651 cm^{-1} può essere attribuita ad una vibrazione di valenza C = O.⁸

Tra 1650 cm^{-1} e 1200 cm^{-1} le differenze negli spettri IR della caseina e della colla sono estremamente piccole, soprattutto le bande di assorbimento del legante risultano più allargate. Pertanto, per confermare la presenza di caseina, è stata effettuata anche l'analisi elementare della vernice (fig. 18) che ha rilevato lo 0,46% di fosforo. In un campione di caseina pura il fosforo può essere presente sino allo 0,8%.⁹

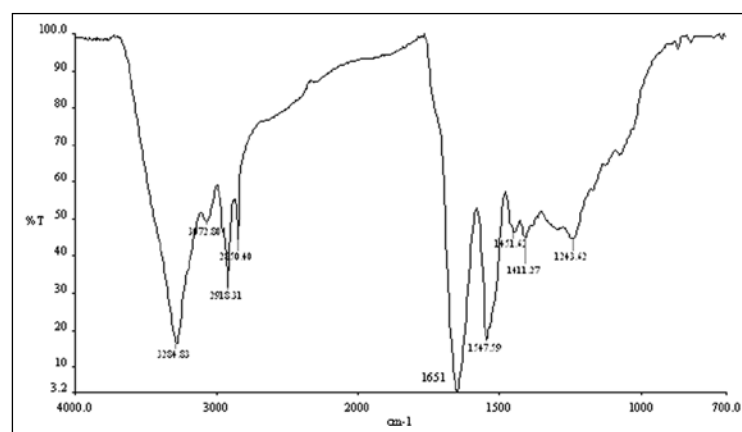


Fig. 17: Spettro IR delle aree 1, 2 e 4 del campione n. 142, che combacia con lo spettro di riferimento della caseina.

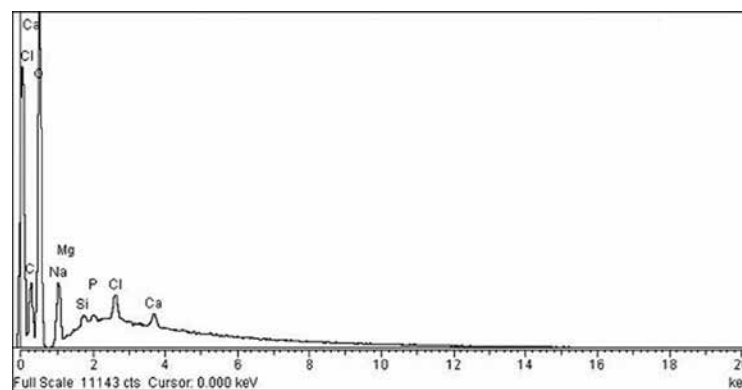


Fig. 18: Spettro EDS della vernice, campione n. 142.

Elemento	C	Na	Mg	Si	P	Cl	Ca	O
w %	22,13	9,04	0,33	0,73	0,46	1,94	1,17	64,20

⁸ LIN VIEN, COLTHUP, FATELEY, GRASSELLI 1991.

⁹ MILLS, WHITE 1987.

Identificazione dei cambiamenti dello strato di colore ocra

Nella fig. 19 si nota lo scurimento dello strato di colore ocra nelle zone ridipinte della figura.



Fig. 19: Punti di prelievo dei campioni SNL 229–234.

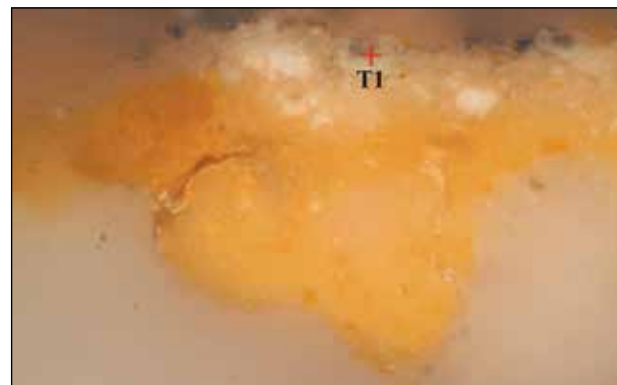


Fig. 20: Sezione del campione SNL 231. T1 è il punto analizzato.

Quale esempio di identificazione delle alterazioni si riporta l'analisi delle particelle annerite nei pigmenti dello strato pittorico del campione SNL 231 (fig. 20).

Dallo spettro Raman (fig. 21) risulta evidente che nell'area T1 sono presenti i seguenti pigmenti: giallo di piombo e stagno (tipo I), bianco di piombo, massicot e,

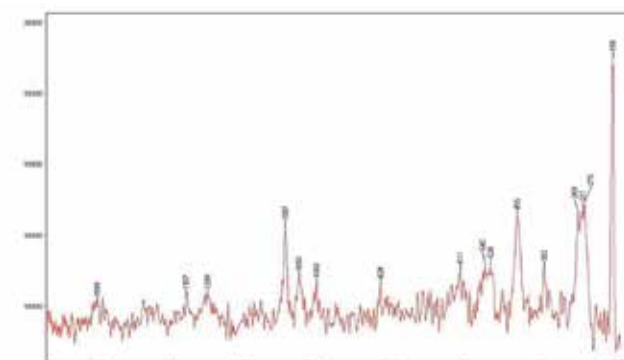


Fig. 21: Spettro Raman delle particelle di pigmento nel punto T1.

in percentuale minore, calcite.¹⁰ La presenza di plattnerite (PbO_2 di colore bruno scuro) indica il degrado del bianco di piombo e del massicot, il che ha portato allo scurimento dello strato pittorico nell'area del campione SNL 231.

PULITURA CHIMICA

L'operazione di pulitura dei dipinti murali deve essere condotta in modo da assicurare la conservazione e la stabilità degli strati pittorici originali. È necessario intervenire sulle superfici sulle quali si sono avute alterazioni degli strati di colore dovuti a processi di invecchiamento naturale, agli effetti negativi delle sollecitazioni ambientali o all'utilizzo di materiali inadeguati nel corso di precedenti interventi di restauro.¹¹ Tenendo conto del fatto che la composizione della superficie degli affreschi nella gran parte dei casi è calcitica e porosa, la pulitura meccanica è la metodologia più indicata. Per quanto concerne il dipinto sulla volta della navata della cattedrale questa operazione, sfortunatamente, non è stata sufficiente e si è resa necessaria la pulitura chimica. In conseguenza dei risultati delle indagini sui materiali, che hanno rilevato la trasformazione del carbonato di calcio in solfato e la presenza di caseina scurita sulla superficie delle pitture, con la pulitura chimica si doveva riuscire a trasformare in carbonato il solfato di calcio che si era creato ed eliminare la pellicola caseinica dalla superficie del dipinto. Prima di passare al trattamento dell'intera superficie della volta della navata (circa 600 m^2), sono stati testati diversi procedimenti di pulitura chimica.

Condizioni sperimentali Test di pulitura chimica¹²

I saggi di prova per la scelta del miglior reagente, dell'assorbente e del tempo di intervento sono stati effettuati su

tasselli di circa 10 x 10 cm^2 . Sono stati testati per rilevarne l'adeguatezza i metodi che impiegano carbonato e bicarbonato d'ammonio nonché i procedimenti con resine a scambio ionico.

Pulitura con carbonato e bicarbonato d'ammonio

Per la trasformazione del solfato di calcio in carbonato di calcio sono stati testati $(\text{NH}_4)_2\text{CO}_3$ e NH_4HCO_3 in diversi assorbenti: carbogel, polpa di cellulosa a fibre di diversa lunghezza e sepiolite. La soluzione satura preparata con il reagente è stata aggiunta all'assorbente. Quando la miscela si è gonfiata, è stata applicata sulla superficie pittorica con interposizione di carta giapponese. I tempi di applicazione sono stati di 15 minuti, 30 minuti, 1 ora e 2 ore. L'assorbente e la carta giapponese sono stati quindi rimossi e la superficie più volte deteresa con una spugna umida. Il contenuto e la distribuzione dello zolfo nei campioni sono stati seguiti con l'analisi areale EDS degli elementi (*mapping*) prima e dopo la pulitura.

Produttore C.T.S.: Carbogel, Arbocel (polpa di cellulosa), Sepiolite (silicato dal potere assorbente), $(\text{NH}_4)_2\text{CO}_3$, NH_4HCO_3

Consolidamento con idrossido di bario

Per le indagini sull'adeguatezza del metodo dell'idrossido di bario per la stabilizzazione degli strati di colore dopo l'utilizzo del carbonato e del bicarbonato d'ammonio è stata seguita la seguente procedura. Alla polpa di cellulosa è stata aggiunta acqua deionizzata, che durante la notte si è gonfiata. Dopo l'eliminazione dell'acqua in eccesso è stato aggiunto dell'idrossido di bario (su 1 kg di miscela 10 gr. di $\text{Ba}(\text{OH})_2 \cdot 8\text{H}_2\text{O}$) e quindi l'impasto è stato applicato sulla superficie con interposizione di carta giapponese ed infine asportato dopo 4 ore. Il contenuto e la distribuzione del bario nei campioni sono stati seguiti con l'analisi areale EDS (*mapping*) prima e dopo l'applicazione.

Produttore C.T.S.: $\text{Ba}(\text{OH})_2 \cdot 8\text{H}_2\text{O}$

Pulitura con resina a scambio ionico

Per la trasformazione del solfato di calcio in carbonato di calcio è stato testato anche l'uso della resina anionica (in forma OH). Ad una parte ponderata di resina è stata aggiunta una parte ponderata di acqua deionizzata. Quando la miscela si è gonfiata si è proceduto ad applicarla sulla superficie della pittura murale interponendo la carta giapponese. I tempi di applicazione testati sono stati: 15 minuti, 30 minuti, 1 ora.

Produttore C.T.S.: Akeogel (resina anionica)

¹⁰ BELL, CLARK, GIBBS 1997, pp. 2159–2179. BURGIO, CLARK 2001, pp. 1491–1521.

¹¹ Ulteriori notizie in: SITAR 2004–2006a.

¹² I test di pulitura chimica sono stati condotti in stretta collaborazione con la restauratrice dott.ssa Marta Bensa, che sugli affreschi ha effettuato le procedure descritte nei capitoli sulla pulitura con carbonato d'ammonio e bicarbonato, consolidamento con idrossido di bario e pulitura con resina a scambio ionico.



Fig. 1: Punti di prelievo dei campioni utilizzati per eseguire i test di pulitura chimica. 155a - prima della pulizia, 153 - dopo l'applicazione di NH_4HCO_3 , 155 - dopo l'applicazione di NH_4HCO_3 e consolidamento con $\text{Ba}(\text{OH})_2 \cdot 8\text{H}_2\text{O}$, 156 - dopo l'applicazione di resina a scambio ionico.

Prelievo e preparazione dei campioni

I microcampioni sono stati prelevati da 25 diverse zone della superficie dei dipinti prima e dopo la pulitura. I campioni sono stati quindi inglobati nella resina poliesteri, consolidati nell'essiccatoio ad una temperatura di 50°C e poi abrasati in modo da ottenere delle sezioni dei campioni stessi. Le superfici levigate sono state ulteriormente lucidate.

Vista l'ampiezza delle indagini necessarie per ogni campione, in questa sede sono presentati solo i campioni più significativi ed interessanti.

Tecniche strumentali

Microscopia ottica

Gli strati pittorici delle sezioni lucide sono stati analizzati con il microscopio ottico Olympus BX60 e ripresi con telecamera JVC 3-CCD.

Miscoscopia elettronica a scansione con analizzatore EDS (SEM/EDS)

Gli strati di colore delle sezioni lucide sono stati analizzati con il microscopio elettronico a scansione (SEM, modello JEOL 5500 LV, Giappone) in condizioni di vuoto spinto, metodo che permette di non dover ricoprire ulteriormente con oro o grafite le superfici delle sezioni stesse. In questo modo non sono state danneggiate ed i campioni sono rimasti disponibili per ulteriori indagini con l'impiego di altre tecniche. L'analisi qualitativa e quantitativa degli elementi delle aree dei campioni prescelti è stata effettuata mediante spettrometria *energy dispersive X-ray* (EDS, Oxford Instruments, Gran Bretagna), utilizzando il software Oxford INCA.

Risultati e discussione

Pulitura con carbonato e bicarbonato d'ammonio

Su diverse superfici con differente grado di solfatazione si è notato, sia con l'indagine visiva sia con l'analisi areale EDS dei campioni, che un'applicazione inferiore ad un'ora era insufficiente. Dopo un'ora di applicazione di NH_4HCO_3 in carbopol (assorbente), sulla superficie dello sfondato ocra (fig. 1) nella parte centrale della navata il contenuto di zolfo nel campione è sceso dal 2,62% (figg. 2, 4b) presente prima della pulitura allo 0,32% (figg. 3, 4d) nel campione prelevato dopo il trattamento.

Con l'applicazione di una soluzione satura di reagente sul supportante, sulla superficie del dipinto si registra un aumento di ioni ed il processo di diffusione degli ioni ammonio NH_4^+ e carbonati CO_3^{2-} avviene dalla superficie verso l'interno della struttura porosa del dipinto. Dopo la rimozione dell'assorbente imbevuto di reagente, sulla superficie

si determina una carenza di ioni ed i processi di diffusione degli ioni ammonio NH_4^+ e, dopo la reazione (1) quelli solfati SO_4^{2-} che vengono a crearsi, si sviluppano in direzione opposta. Si è poi proceduto ad asportare con una spugna umida gran parte degli ioni che si erano formati, che in caso contrario si sarebbero cristallizzati sulla superficie.

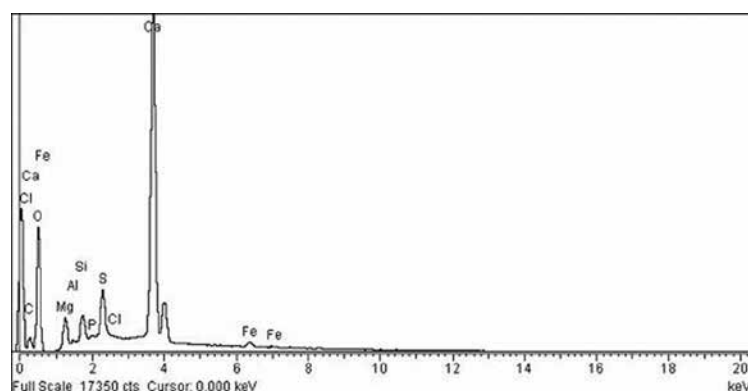
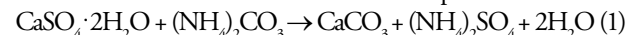


Fig. 2: Spettro composizionale EDS dell'analisi areale del campione n. 155a.

Elemento	C	Mg	Al	Si	P	S	Cl	Ca	Fe	O
w %	2,46	2,65	0,28	1,62	0,08	2,62	0,11	25,65	0,98	63,55

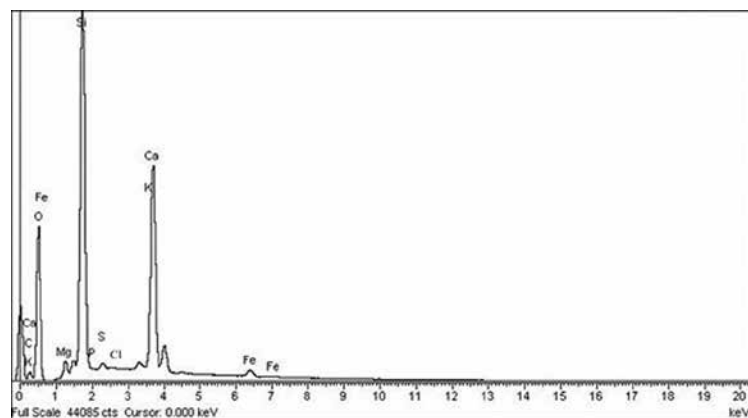


Fig. 3: Spettro composizionale EDS dell'analisi areale del campione n. 153.

Elemento	C	Mg	Si	P	S	Cl	K	Ca	Fe	O
w %	3,46	1,02	18,79	0,15	0,32	0,12	0,53	15,23	1,20	59,18

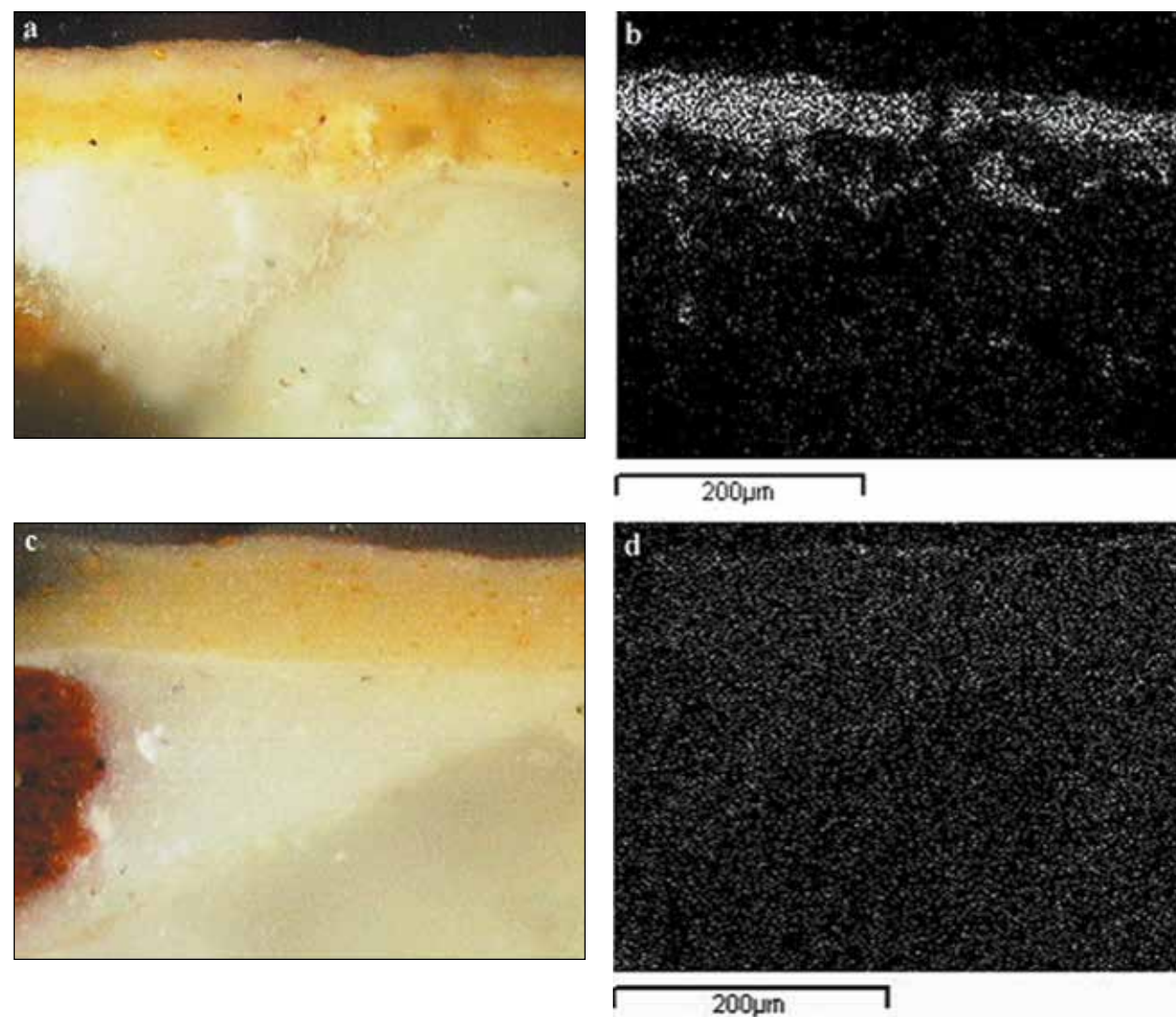
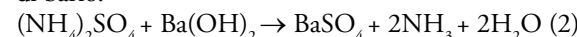


Fig. 4: a) Sezione del campione n. 155a. b) Distribuzione EDS dello zolfo sulla sezione del campione n. 155a ($w_s = 2,62\%$). c) Sezione del campione n. 153. d) Distribuzione EDS dello zolfo sulla sezione del campione n. 153 ($w_s = 0,32\%$).

Nella fig. 4 si vede la distribuzione dello zolfo nel campione prima (campione n. 155a) e dopo la pulitura (campione 153). Lo 0,32% dello zolfo rimasto dopo l'intervento (fig. 3) non è localizzato in una piccola parte del campione e pertanto l'analisi areale EDS non ha potuto seguirlo (fig. 4d). In base alle indicazioni presenti in letteratura¹³, successivamente alle operazioni di pulitura con bicarbonato o carbonato d'ammonio, gli strati di colore andrebbero stabilizzati con idrossido di bario. In seguito della reazione (2) il solfato di bario formatosi avrebbe il ruolo supplementare di consolidante degli strati superficiali. Dopo la procedura descritta nel capitolo *Consolidamento con idrossido di bario*, sulla superficie ripulita (fig. 1) è stato applicato l'idrossido di bario.



Dopo l'applicazione di $\text{Ba}(\text{OH})_2 \cdot 8\text{H}_2\text{O}$, la bassa percentuale di ioni solfati (peso dello zolfo $w_s = 0,28\%$, fig. 20) che rimane nel campione dopo il trattamento di pulitura con bicarbonato di ammonio risulta ancora sempre distribuita in modo omogeneo (fig. 6b) e con l'analisi areale EDS non è possibile rilevarla ad una concentrazione così bassa, mentre il bario ($w_{\text{Ba}} = 0,71\%$) è localizzato in alcuni pori (fig. 6c). Considerata la potenziale formazione di BaSO_4 , ci aspettavamo che le posizioni dello zolfo e del bario nel campione n. 155 combaciassero, il che non viene però confermato dai risultati dell'analisi areale EDS (confronta le figg. 6b e c). I risultati dell'analisi areale EDS sono stati identici in tutti i test del metodo con l'idrossido di bario effettuati su diverse e differenti superfici: per questo motivo si è deciso di non procedere con questo trattamento dopo la completa pulitura della superficie del dipinto della navata.

¹³ BOTTICELLI 1999, pp. 109-143; BOTTICELLI 1992; MATTEINI 1999, pp. 48-84.

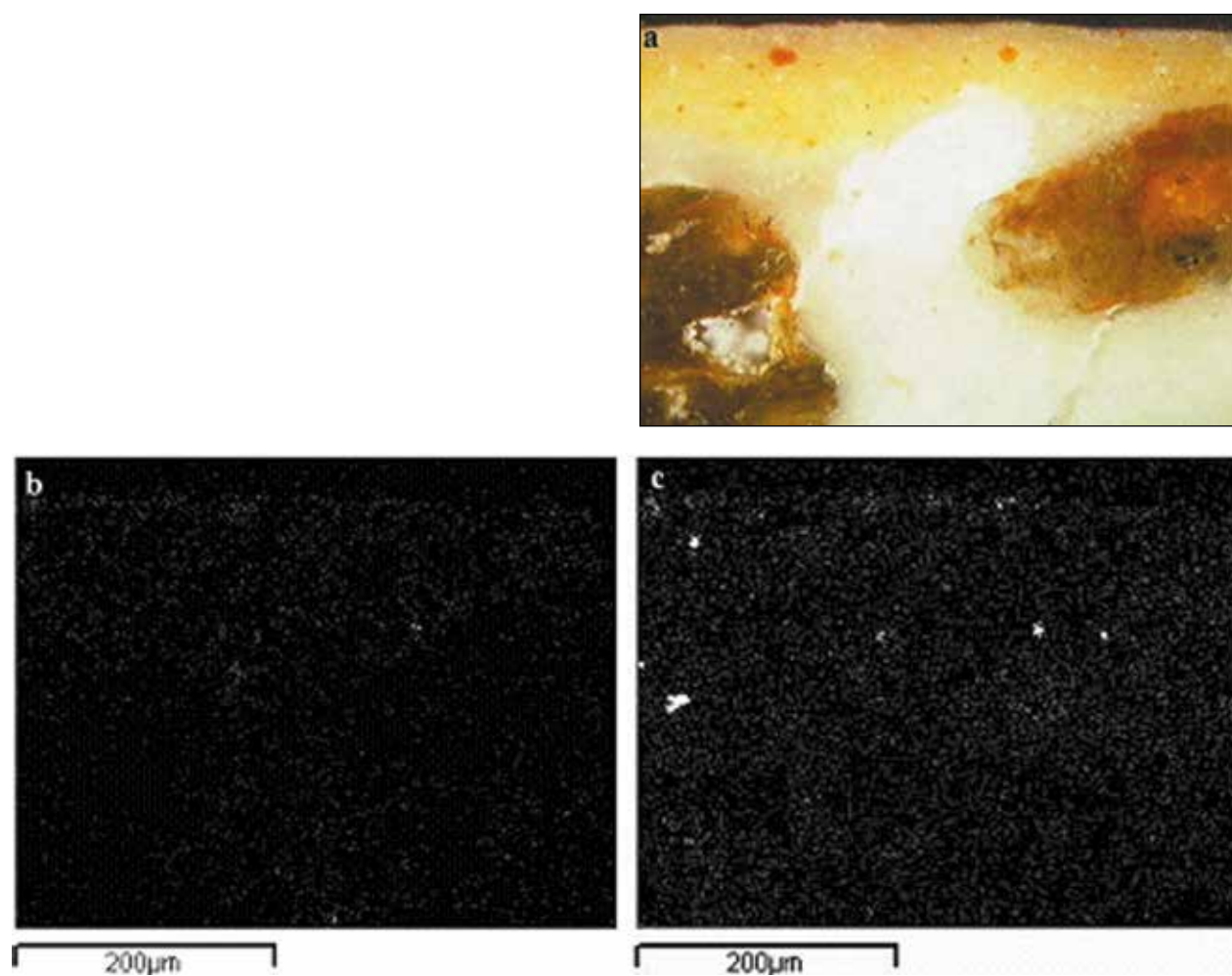


Fig. 6: a) Sezione del campione n. 155. b) Distribuzione EDS dello zolfo ($W_s = 0,28\%$) nella sezione del campione n. 155. c) Distribuzione EDS del bario ($wBa = 0,71\%$) nella sezione del campione n. 155.

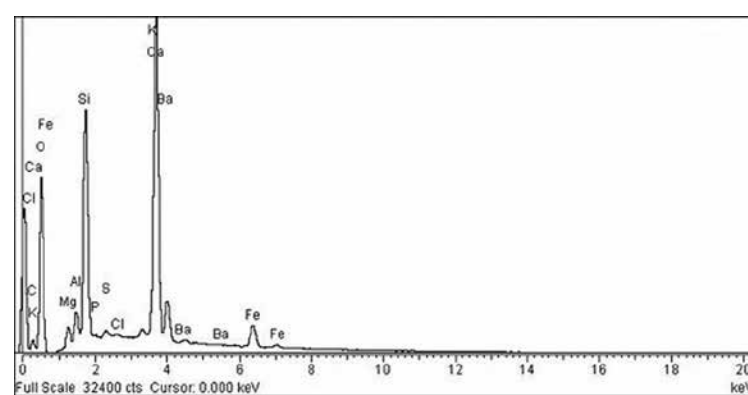


Fig. 5: Spettro composizionale EDS dell'analisi areale del campione n. 155.

Elemento	C	Mg	Al	Si	P	S	C	K	Ca	Fe	Ba	O
w %	1,82	1,33	1,50	10,97	0,19	0,28	0,10	0,54	19,55	3,43	0,71	59,57

La potenziale formazione di $BaSO_4$ porterebbe anche ad una modificazione della pittura originale poiché il solfato di bario viene utilizzato sin dall'antichità¹⁴ come pigmento bianco, ulteriore motivo che ci ha indotti a non prendere in considerazione questa metodica.

I risultati dei campioni esaminati per il confronto dei diversi assorbenti hanno indicato come il più idoneo la polpa di cellulosa a fibre di diversa lunghezza o la combinazione di polpa di cellulosa e sepiolite idrate in rapporto di 1:1. I risultati del trattamento sono stati migliori, soprattutto visivamente, rispetto a quelli con il carbopol quale supportante, mentre l'efficacia in profondità era identica, a prescindere dal tipo di assorbente usato. Con la polpa di cellulosa a fibre di diversa lunghezza si ottiene una migliore adesione alla superficie, che porta, considerata la presenza di microfratture, ad un più soddisfacente effetto visivo di pulizia.

I tempi di applicazione della soluzione reagente sul supportante dipendevano dal grado di solfatazione e sono state di due ore nelle aree più compromesse.

¹⁴ FELLER 1986.

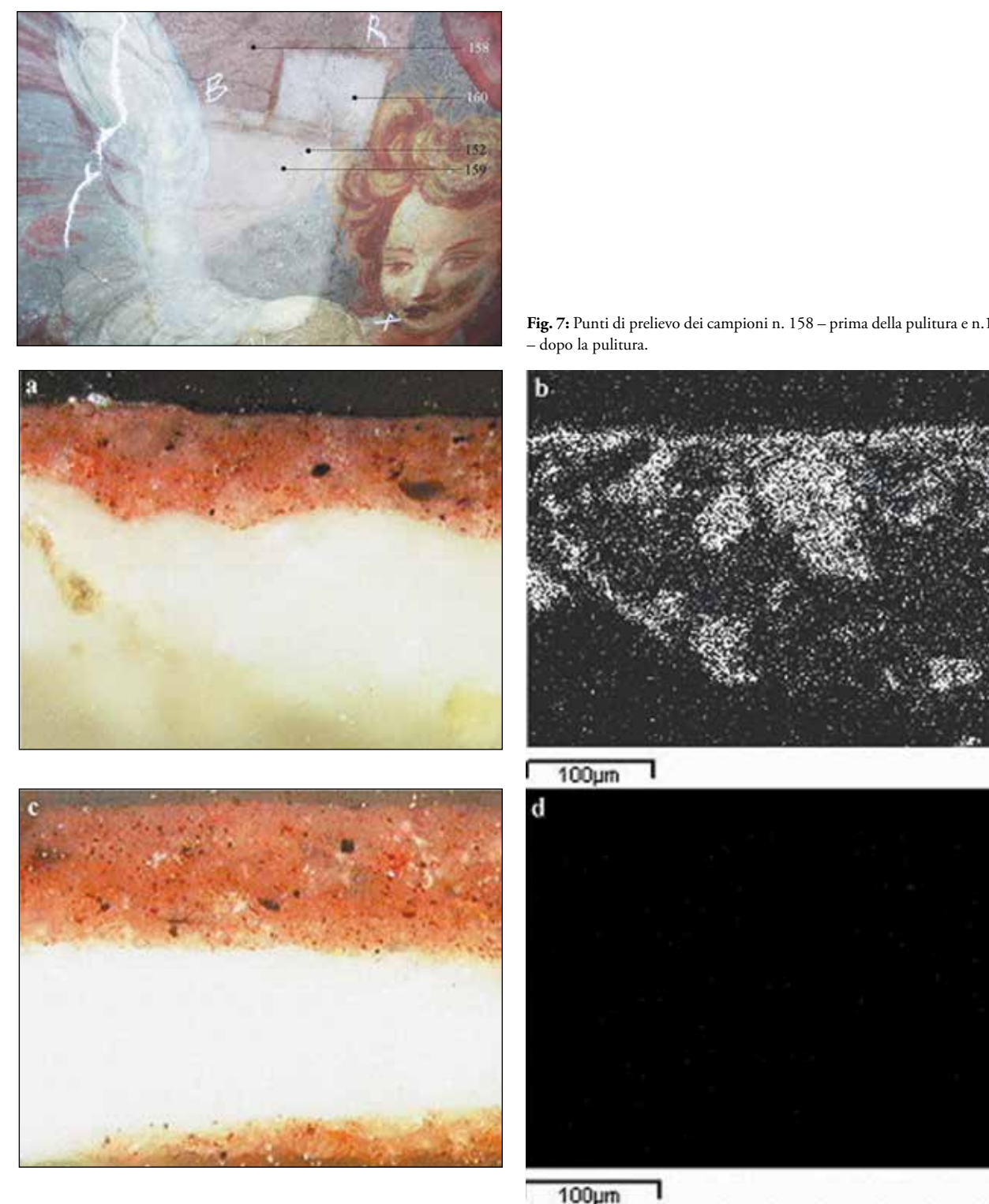


Fig. 7: Punti di prelievo dei campioni n. 158 – prima della pulitura e n. 159 – dopo la pulitura.

Fig. 8: a) Sezione del campione n. 158. b) Distribuzione EDS dello zolfo sulla sezione del campione n. 158 ($W_s = 2,87\%$). c) Sezione del campione n. 159. d) Distribuzione EDS dello zolfo sulla sezione del campione n. 159 ($W_s = 0,21\%$).

Le analisi dei campioni n. 158 e 159, prelevati dallo sfondato violaceo nella parte orientale della navata (fig. 7), mostrano l'efficacia della pulitura (fig. 8) dopo 2 ore di applicazione di carbonato di ammonio in polpa di cellulosa su una delle zone più degradate.

Come si vede dalla distribuzione dello zolfo nel campione prelevato prima della pulitura (fig. 8b), la solfatazione nell'area da cui proviene il campione n. 158 ha avuto luogo anche molto in profondità, sotto lo strato pittorico. Dopo un'applicazione di due ore di carbonato d'ammonio in pol-

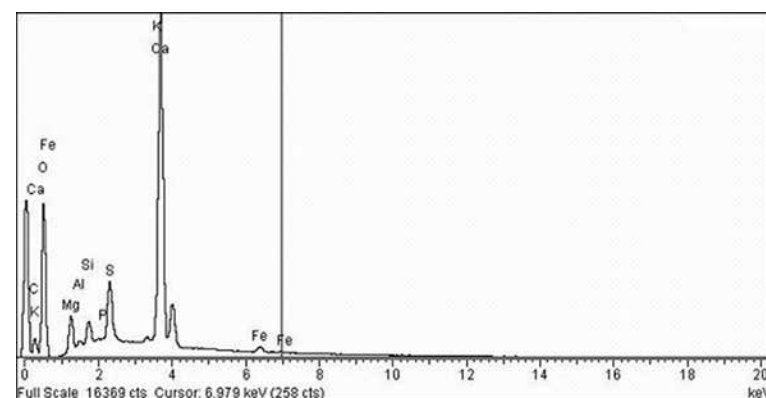


Fig. 9: Spettro composizionale EDS dell'analisi areale del campione n. 158.

Elemento	C	Mg	Al	Si	P	S	K	Ca	Fe	O
w %	3,87	2,78	0,44	1,27	0,09	2,87	0,39	22,65	0,93	64,71

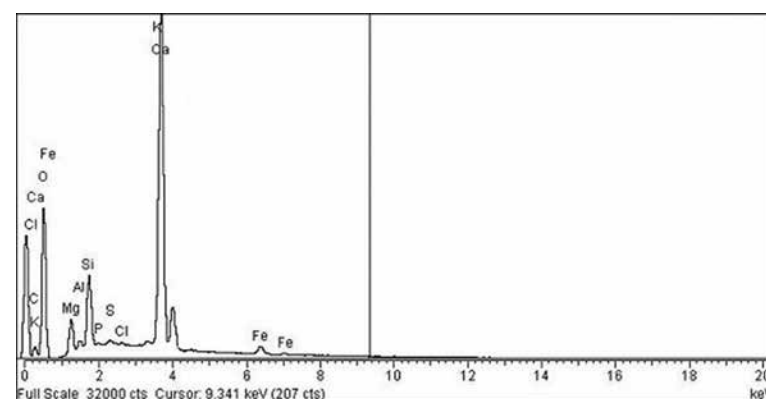


Fig. 10: Spettro composizionale EDS dell'analisi areale del campione n. 159.

Elemento	C	Mg	Al	Si	P	S	Cl	K	Ca	Fe	O
w %	2,24	2,76	0,59	4,09	0,14	0,21	0,09	0,36	23,72	1,37	64,71

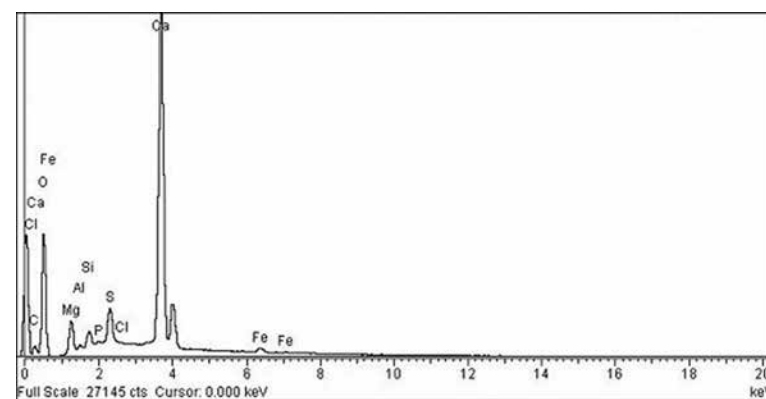


Fig. 11: Spettro composizionale EDS dell'analisi areale del campione n. 156.

Elemento	C	Mg	Al	Si	P	S	Cl	Ca	Fe	O
w %	1,90	2,94	0,29	0,96	0,11	2,03	0,08	26,23	0,83	64,24



Fig. 13: Esempio di efficace operazione di pulitura su un'area più estesa.

pa di cellulosa, il peso dello zolfo è sceso dal 2,87% (fig. 9) nel campione prelevato prima della pulitura allo 0,21% (fig. 10) nel campione prelevato dopo il trattamento.

Pulitura con resina a scambio ionico

Su tasselli di circa 10x10 cm² è stata applicata resina a scambio ionico anionica (OH), preparata secondo la procedura descritta in *Test di pulitura chimica – Pulitura con resina a scambio ionico*.

Poiché già dopo applicazioni di 15, 30 minuti o un'ora, i risultati erano molto peggiori di quelli rilevati con l'uso di carbonato o bicarbonato d'ammonio, non abbiamo proseguito con le ricerche sui tempi di applicazione. Come esempio è riportata l'analisi del campione n. 156 che è stato prelevato dopo l'applicazione sullo sfondo ocra nella parte centrale della navata (fig. 1). Dopo un'ora di applicazione nel campione era rimasto il 2,03% di zolfo (fig. 11).

La trasformazione in idrossido di calcio è avvenuta solo superficialmente come si evince dalla distribuzione areale EDS dello zolfo (fig. 12b), il che lascia intendere come la pulitura in profondità non abbia avuto successo.

Se confrontiamo l'efficacia dell'applicazione di un'ora del carbonato di ammonio con l'applicazione della resina a scambio ionico sulla superficie dello sfondato ocra (fig. 1), vediamo che nel campione n. 153 rimane ancora soltanto circa il 12% della quantità iniziale di zolfo, mentre nel campione n. 156 si rileva ben il 78% di zolfo non trasformato.

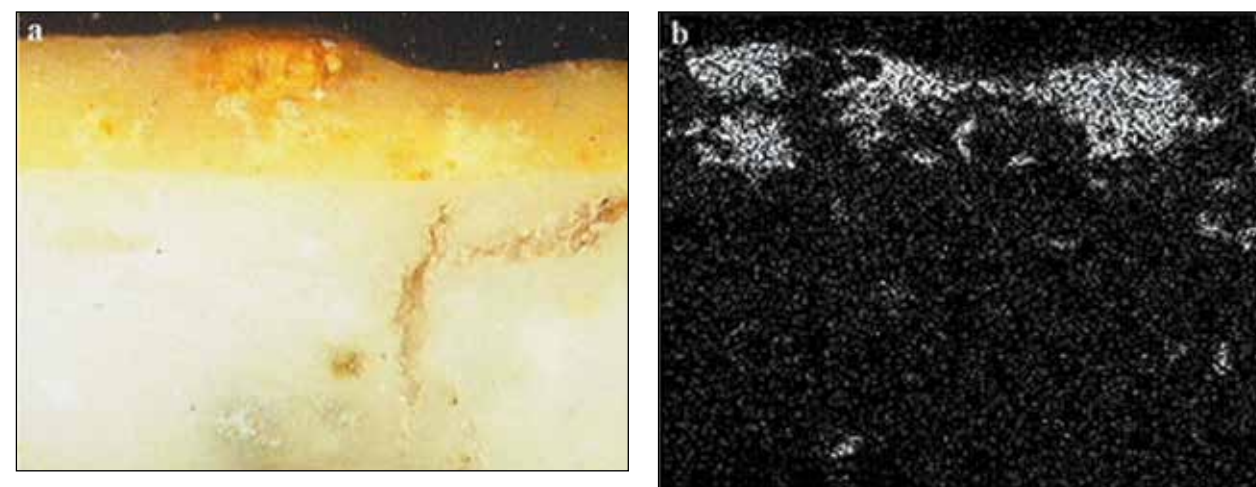


Fig. 12: a) Sezione del campione n. 156. b) Distribuzione EDS dello zolfo nella sezione del campione n. 156 (Ws = 2,03%).

In seguito ai risultati dei test di pulitura, il metodo del carbonato o bicarbonato di ammonio è stato utilizzato su tutta la superficie (600 m²) della navata. Dopo aver identificato il procedimento più adeguato, le zone di applicazione sono state ampliate a circa 1 m². La fig. 13 mostra un esempio di pulitura su un'area più estesa, dove è evidente anche il contrasto cromatico originale.

DETERMINAZIONE DEL LEGANTE PER IL RITOCCO

Il legante per i ritocchi deve rispondere a requisiti generali di stabilità nel lungo periodo e di reversibilità, il che significa che i ritocchi possono essere eliminati. Oggi sul mercato c'è un gran numero di fissativi impiegati nel restauro, ma la loro persistenza è verificata prevalentemente in condizioni estreme e non esistono protocolli su cosa utilizzare nelle singole situazioni. Nella scelta del legante per il ritocco delle pitture murali all'interno delle chiese è di fondamentale importanza considerare le condizioni microclimatiche presenti ovvero la persistenza dei materiali, specie quelli soggetti a variazioni termiche e di umidità relativa ed alle radiazioni UV.

In base ai dati disponibili in letteratura sulla persistenza dei diversi tipi di materiali e sulle esperienze dei restauratori, per eseguire i test sono stati scelti i seguenti leganti: Tylose MH, Klucel EF, ossia eteri cellulose idrosolubili, caseinato d'ammonio quale legante proteinico, Primal AC33 e Paraloid B-72, che sono copolimeri acrilici/metacrilici.

Condizioni sperimentali

Preparazione dei campioni¹⁵

Per le indagini sull'influenza delle oscillazioni della temperatura e dell'umidità relativa nonché delle radiazioni UV, sottili strati di campioni di legante sono stati spalmati sui vetri. Per verificare la stabilità degli strati pittorici abbiamo preparato dei campioni che imitano la struttura del dipinto originale nella tecnica a secco. Su delle piastre di travertino è stato applicato un intonaco di calce. Dopo tre settimane di essiccazione all'aria, sulla sua superficie sono stati stesi strati di colore preparati con diversi fissativi in combinazione con vari pigmenti: cinabro, smaltino e terra verde (fig. 1).

Preparazione dei leganti:

Klucel EF : H₂O = 1 : 4
soluzione in acqua all'1,2% di Tylose MH
Primal AC33 : H₂O = 1 : 10
Paraloid B-72 al 30% in tolueno

Caseinato d'ammonio: ad 1l di acqua fredda sono stati aggiunti 40 gr di caseina nativa. Durante la notte la miscela si è gonfiata; il giorno successivo sono stati aggiunti 20 ml di soluzione di ammoniaca (25% p.a.).

Produttori: Clariant (Tylose MH, Klucel EF), Rohm and Haas (Primal AC33, Paraloid B-72), Ljubljanske mle-

¹⁵ I campioni sono stati preparati in stretta collaborazione con il capo progetto mag. Rado Zoubek, che ha preparato con la tecnologia adeguata sia i leganti sia gli strati di colore sull'intonaco a calce.

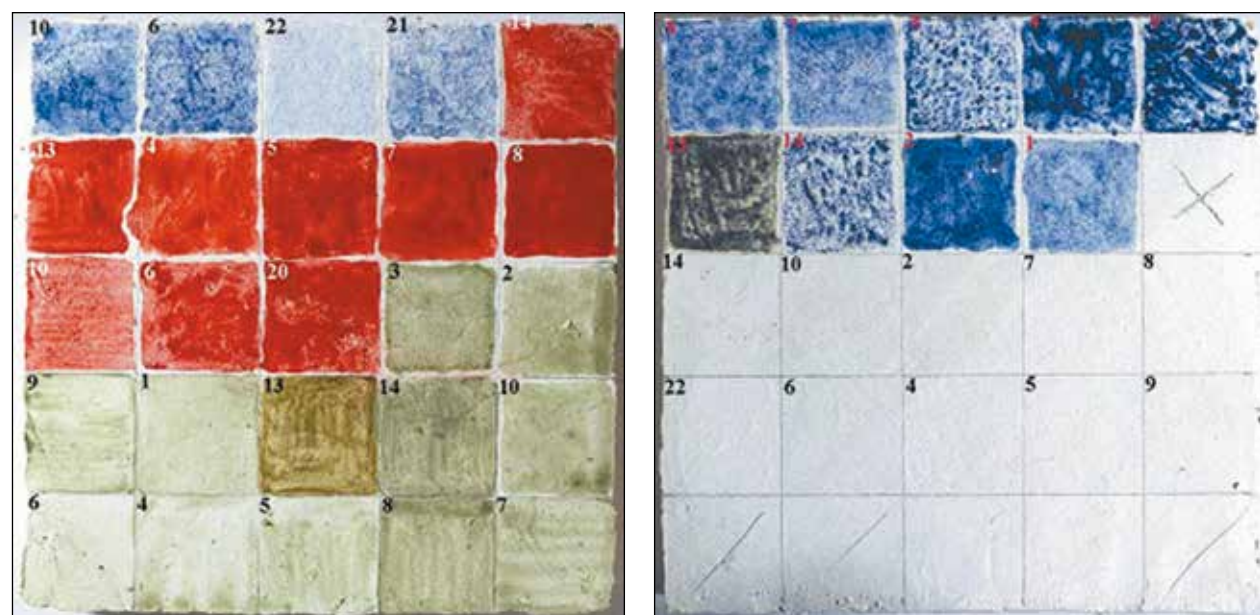


Fig. 1: Le due lastre con l'intonaco a base di calce e gli strati di colore. a) I leganti combinati con i pigmenti smaltino, cinabro e terra verde. b) I leganti in combinazione con il pigmento smaltino.

karne (caseina nativa), Merck (soluzione di ammoniaca), Kremer Pigmente (cinabro, smaltino, terra verde).

Per le ricerche sull'influenza delle oscillazioni di temperatura e di umidità relativa nonché delle radiazioni UV sugli strati di colore sull'intonaco a calce, i campioni sono stati prelevati prima e dopo essere stati sottoposti ai trattamenti in due camere climatiche. Le sezioni dei campioni sono state preparate per le indagini con il microscopio ottico e mediante SEM / EDS nella maniera descritta in *Determinazione dello stato di conservazione degli strati pittorici – Prelievo e preparazione dei campioni*. Per le indagini sull'influenza delle oscillazioni di temperatura e di umidità relativa e delle radiazioni UV sui campioni di leganti puri con il microscopio FTIR i microframmenti prelevati dagli strati, prima e dopo l'invecchiamento accelerato, sono stati posti sui vetrini (finestre) e collocati nella cella a compressione di diamante del microscopio.

Condizioni nelle camere climatiche

I campioni sono stati esposti a oscillazioni di temperatura e di umidità relativa nonché a radiazioni UV in due camere climatiche. Nella prima camera la temperatura e l'umidità relativa subivano variazioni di tre cicli giornalieri. Condizioni di un ciclo:

T (°C)	RH (%)
20	-
0	-
20	-
50	90

Le piastre di travertino con l'intonaco a base di calce e gli strati pittorici sono state collocate nelle camere climatiche con un angolo di inclinazione di 45°. Dopo un mese i campioni sono stati trasferiti nella seconda camera, dove per un altro mese sono stati esposti a radiazioni con lampada alogenide metallica, il cui spettro UV-VIS è molto simile a quello dei raggi solari.

Tecniche strumentali

Microscopia ottica

Gli strati di colore delle sezioni lucide dei campioni sono stati esaminati al microscopio ottico Olympus BX60 e ripresi con telecamera JVC 3-CCD.

Microscopia elettronica a scansione con analizzatore EDS (SEM/EDS)¹⁶

Gli strati di colore delle sezioni lucide dei campioni sono stati analizzati con il microscopio elettronico a scansione (SEM, JEOL 5500 LV, Giappone) in condizioni di vuoto spinto, metodo che permette di non dover ricoprire ulteriormente con oro o grafite le superfici delle sezioni stesse. In questo modo non sono state danneggiate ed i campioni sono rimasti disponibili per ulteriori indagini con l'impiego di altre tecniche. L'analisi qualitativa e quantitativa degli elementi delle aree dei campioni prescelti è stata effettuata mediante spettrometria *energy dispersive X-ray* (EDS, Oxford Instruments, Gran Bretagna), utilizzando il software Oxford INCA.

Spettroscopia infrarossa in trasformata di Fourier

Per le analisi con la spettroscopia all'infrarosso i campioni sono stati collocati nella cella di compressione di diamante Specac GS02550 Diasqueese Plus Diamond Compression Cell. Gli spettri all'infrarosso sono stati ripresi con lo spettrometro PerkinElmer FTIR Spectrum GX con microscopio AutoIMAGE FTIR.

¹⁶ L'analisi al microscopio a scansione elettronica è stata effettuata presso l'Ente per l'edilizia della Slovenia in collaborazione con la dr. Adrijana Sever Škapin.

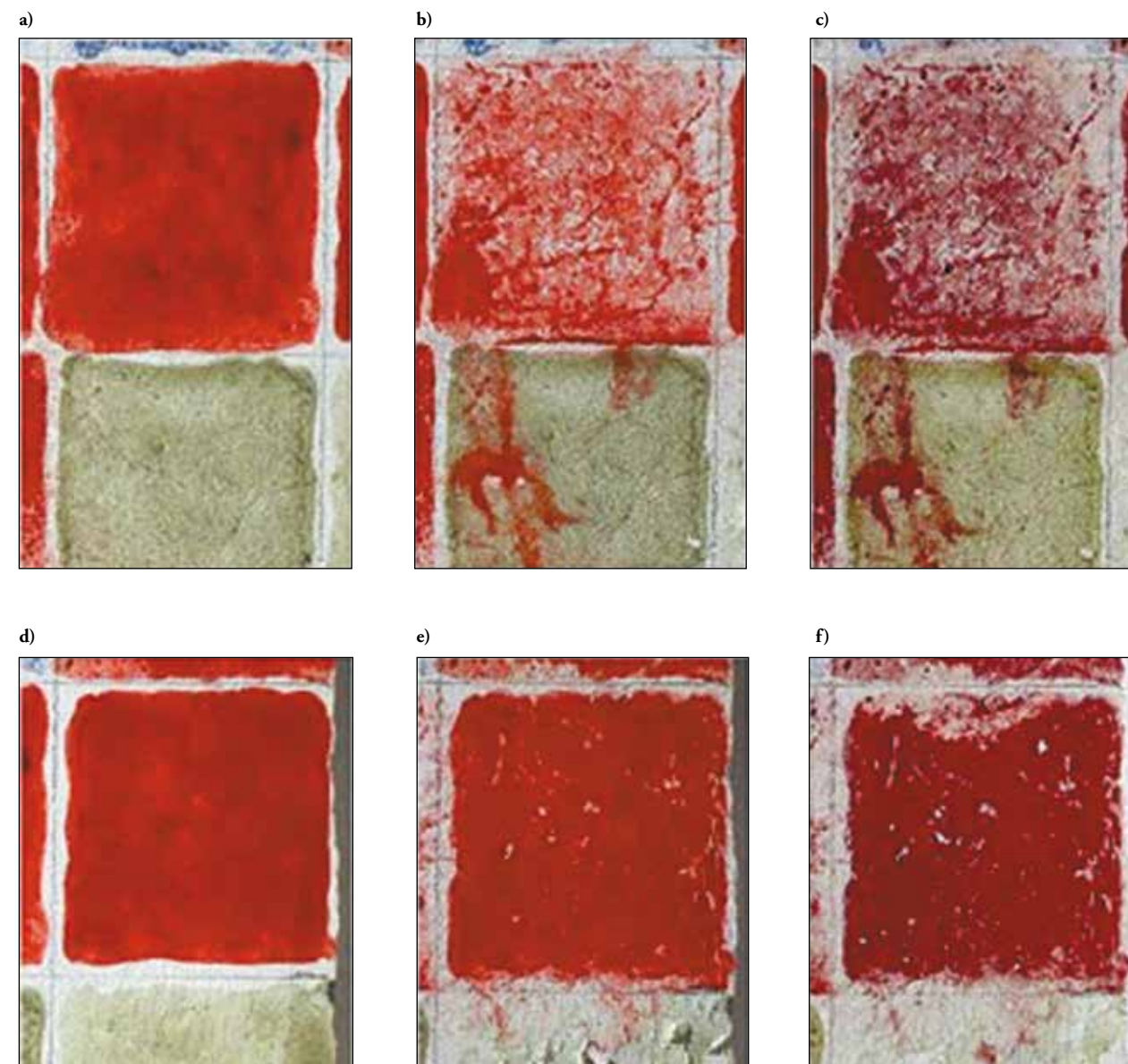


Fig. 2: Influenza delle variazioni di temperatura e di umidità relativa nonché delle radiazioni UV-VIS sugli strati di colore in combinazione con Klucel EF e con Tylose MH: a) Klucel EF – cinabro prima dell'esposizione. b) Klucel EF – cinabro dopo l'esposizione a T, RH. c) Klucel EF – cinabro dopo l'esposizione alle radiazioni UV-VIS. d) Tylose MH – cinabro prima dell'esposizione. e) Tylose MH – cinabro dopo l'esposizione a T, RH. f) Tylose MH – cinabro dopo l'esposizione alle radiazioni UV-VIS.

Risultati e discussione

Esame visivo degli strati pittorici dopo il trattamento nelle camere

Dopo il condizionamento nelle due camere dei campioni degli strati pittorici stesi sull'intonaco a calce, preparati secondo il procedimento descritto in *Condizioni nelle camere climatiche*, i cambiamenti visibili più evidenti si sono registrati su quelli trattati con il legante Klucel EF in combinazione con i pigmenti cinabro (fig. 2) e smaltino (fig. 3). Come si può vedere dalla fig. 2b, dopo essere stato sottoposto a variazioni di temperatura e di umidità relativa, lo strato di cinabro con l'aggiunta di Klucel EF si è sparso sulla superficie del dipinto. Durante l'esposizione dei cam-

pioni in questa camera, sulla superficie dipinta si è formata della condensa e poiché il Klucel EF è un etere cellulosico idrosolubile lo strato di colore, trattato con questo legante, non ha sopportato tali condizioni. Al contrario, come si evince dalla fig. 2e, in quello preparato usando come fissativo il Tylose MH, anch'esso un etere cellulosico idrosolubile, sono state rilevate delle alterazioni minime.

Possiamo attribuire il diverso comportamento dei due eteri cellulosici alla diversa viscosità dei leganti preparati. Dopo l'esposizione alle radiazioni UV-VIS, in entrambi i campioni di colore preparati con gli eteri cellulosici si è avuto uno scurimento del cinabro (figg. 2c e f). È noto che il cinabro annerisce se esposto alla luce con lunghezza d'onda compresa tra 400 e 570 nm.

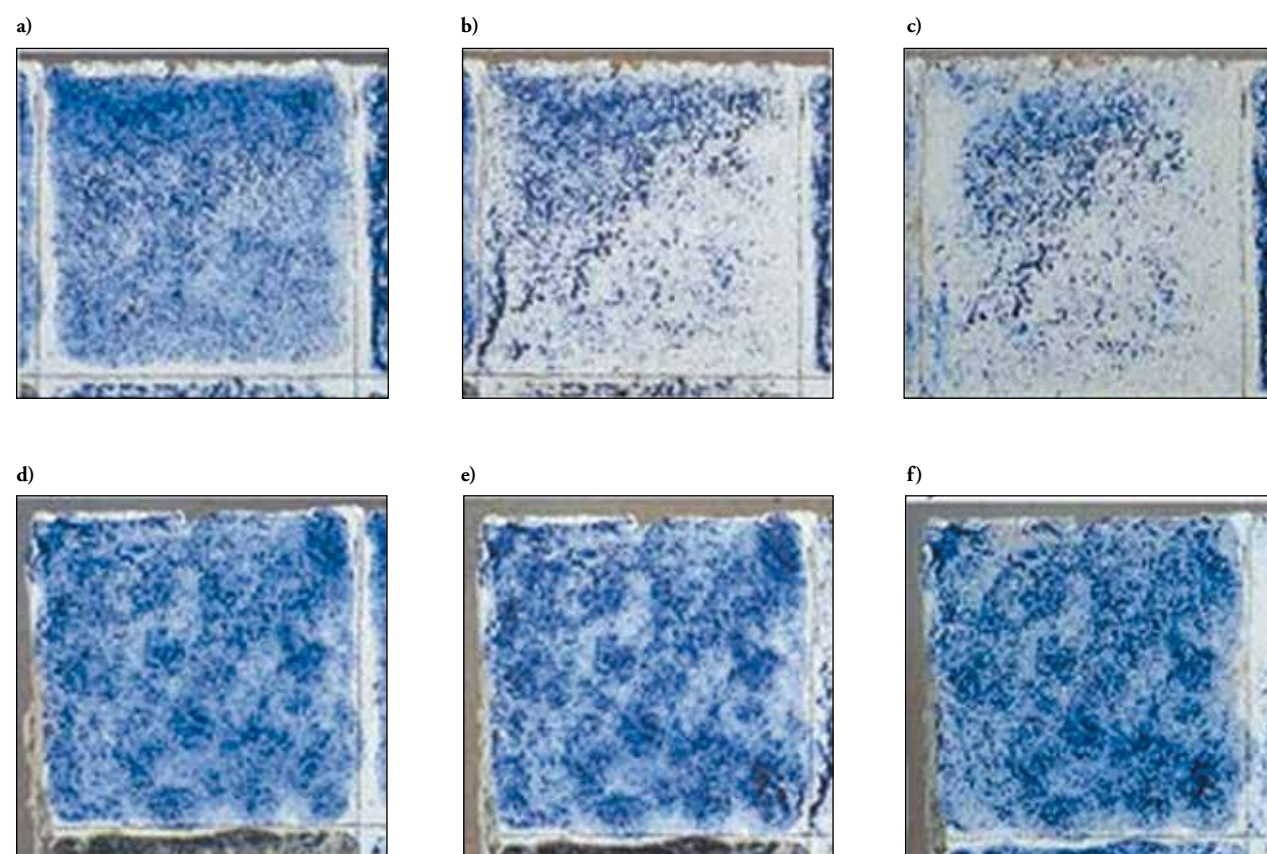


Fig. 3: Influenza delle variazioni di temperatura e umidità relativa nonché dell'esposizione alle radiazioni UV-VIS sugli strati di colore di smaltino in combinazione con Klucel EF e Tylose MH. **a)** Klucel EF – smaltino prima dell'esposizione. **b)** Klucel EF – smaltino dopo l'esposizione a T, UR. **c)** Klucel EF – smaltino dopo l'esposizione a radiazioni UV-VIS. **d)** Tylose MH – smaltino prima dell'esposizione. **e)** Tylose EF – smaltino dopo l'esposizione T, UR. **f)** Tylose MH – smaltino dopo l'esposizione a radiazioni UV-VIS.

Le figure 3b e c illustrano lo scolorimento dello strato di smaltino addizionato con il legante Klucel EF dopo il trattamento in entrambe le celle. Lo strato di Tylose MH in combinazione con lo smaltino non mostra modificazioni visibili (figg. 3e, f). L'esame ottico non ha evidenziato alterazioni in nessuno degli eteri cellulósici in combinazione

con il pigmento terra verde. Non ci sono stati cambiamenti visibili neppure negli strati di colore preparati con tutti i pigmenti testati e addizionati con caseinato d'ammonio, Primal AC33 e Paraloid B-72.

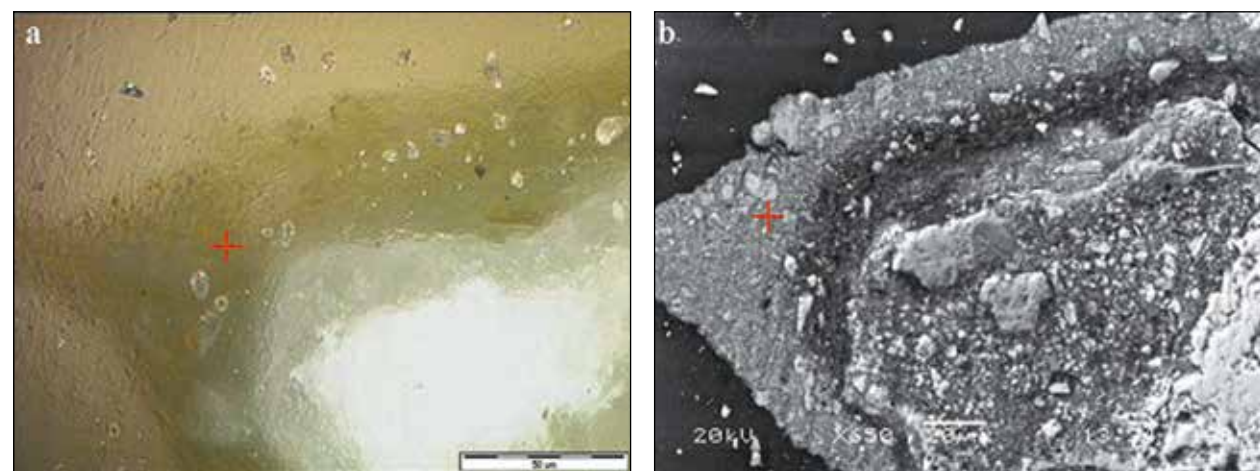


Fig. 4: Sezione dello strato di colore con pigmento terra verde e legante Primal AC33 sull'intonaco a calce con un ingrandimento di 650x (per foto di dimens. 12,8 x 9,6 cm) con: **a)** microscopio ottico e **b)** microscopia elettronica a scansione. In rosso è indicata l'area per l'ulteriore analisi ad un ingrandimento di 5000x.

Influenza dei trattamenti nelle camere sulla microstruttura degli strati pittorici

La microstruttura degli strati di colore è stata esaminata con la microscopia ottica sulle sezioni dei campioni di legante in combinazione con il pigmento terra verde. Per condurre l'indagine si è optato per la terra verde poiché è ritenuta stabile in tutti i medium. Del resto, nessuno degli strati pittorici preparati con questo pigmento, associato via via a tutti i fissativi testati, ha mostrato cambiamenti visibili dopo il trattamento nelle camere. Pertanto, tra le cause delle alterazioni nella microstruttura degli strati pittorici è stata scartata la presenza di un pigmento instabile e quindi le indagini si sono concentrate sulle modificazioni della microstruttura soltanto in rapporto al legante impiegato.

Ad un ingrandimento di 650x o minore, come consentito dall'utilizzo del microscopio ottico, non sono stati notati cambiamenti nella microstruttura degli strati pittorici con nessuno dei leganti usati, quindi questo metodo è stato impiegato solamente per la localizzazione delle aree dei campioni che in seguito sono state sottoposte ad analisi con il microscopio elettronico a scansione (figg. 4a e b).

Le analisi della microstruttura degli strati di colore sono state effettuate ad un ingrandimento di 5000x con microscopio elettronico a scansione. Gli strati di terra verde in combinazione con Primal AC33 e Paraloid B-72 hanno manifestato cambiamenti nella microstruttura dopo il trattamento in entrambe le camere. Lo strato cromatico con il Primal AC33 mostra un determinato aspetto prima del trattamento (fig. 5a): esposto alle variazioni di temperatura e umidità relativa perde questa rugosità, infatti, è evidente (fig. 5b) che la struttura diventa più liscia (fig. 5b). L'esposizione a radiazioni UV-VIS produce ulteriori cambiamenti nella microstruttura: il più increscioso è la comparsa di microfessure di lunghezza compresa tra uno e due micrometri (fig. 5c). Sugli strati addizionati con Paraloid B-72 l'esposizione nelle camere ha avuto invece effetti contrari: con le variazioni di temperatura e umidità relativa nelle microstrutture sono comparse delle microfessure, mentre dopo l'esposizione alle radiazioni UV-VIS la struttura è tornata liscia.

Entrambi i leganti acrilici sono copolimeri metil acrilati ed etil metacrilati, ma il Primal AC33 ha un peso molecolare maggiore. Probabilmente il prodotto commerciale Primal AC 33, realizzato sulla base del Paraloid B-72, contiene degli additivi che influiscono sul processo di disgregazione.

La fig. 6a mostra lo strato di colore con Klucel EF prima del trattamento nelle camere. La fessura orizzontale è comparsa tra la pellicola pittorica ed il sottostante intonaco a calce. Dopo l'esposizione alle variazioni di temperatura

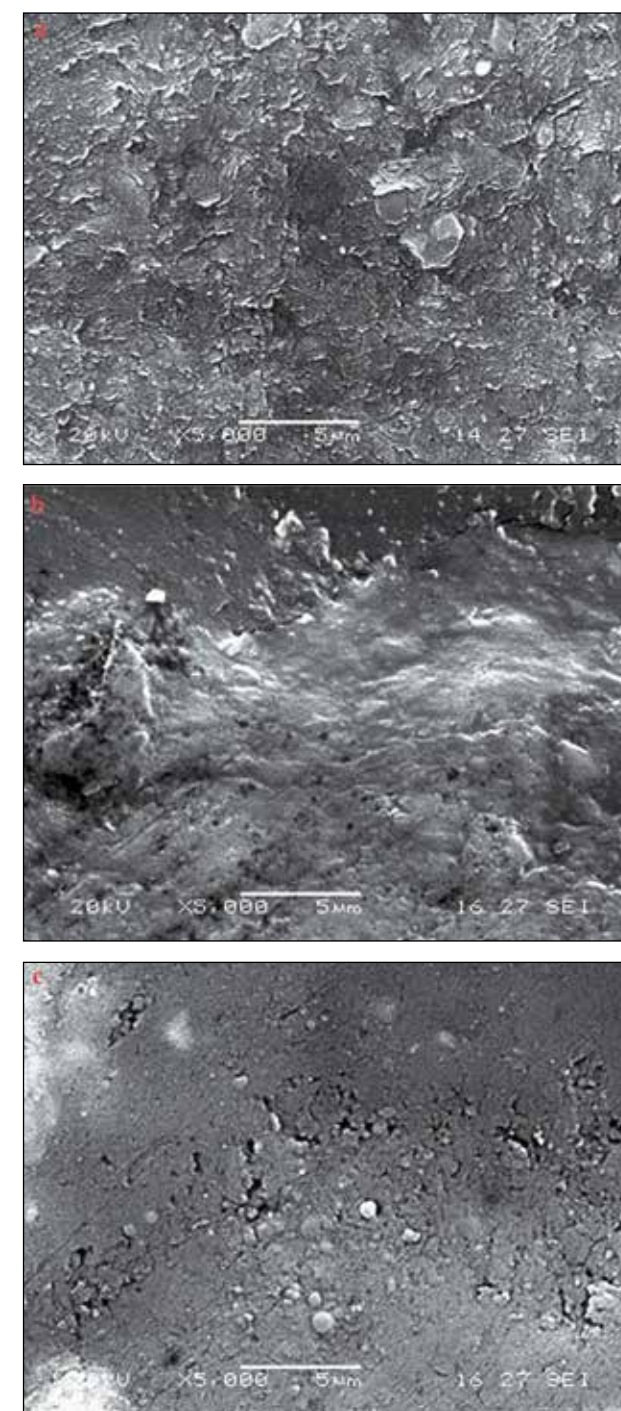


Fig. 5: Riprese SEM dello strato di colore con Primal AC33. **a)** Prima dell'esposizione. **b)** Dopo il trattamento nella camera T, RH. **c)** Dopo il trattamento nella cella UV-VIS.

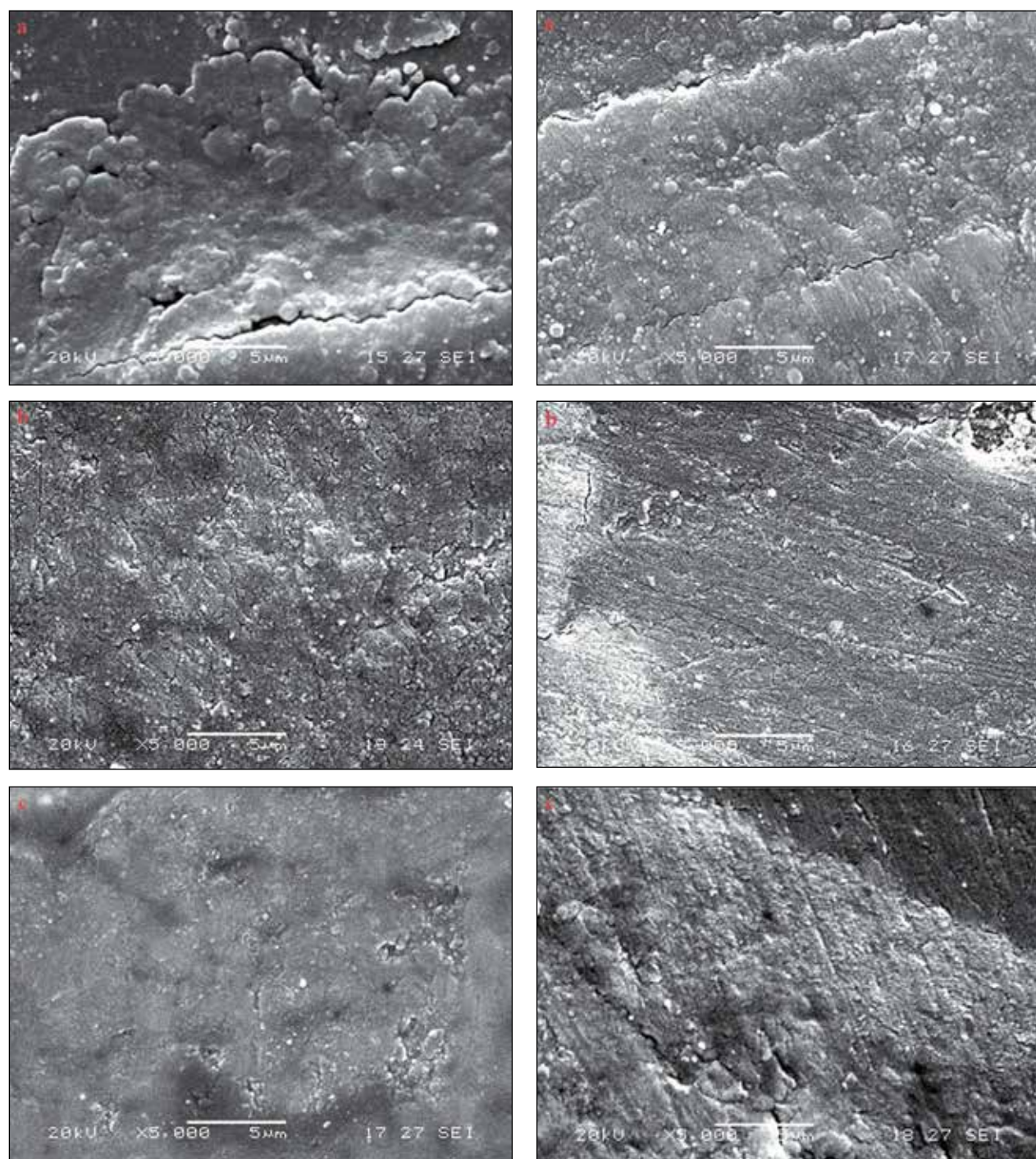


Fig. 6: Riprese SEM dello strato di colore con Klucel EF. **a)** Prima dell'esposizione. **b)** Dopo il trattamento nella camera T, RH. **c)** Dopo l'esposizione nella camera UV-VIS.

Fig. 7: Riprese SEM dello strato di colore con caseinato d'ammonio. **a)** Prima dell'esposizione. **b)** Dopo il trattamento nella camera T, RH. **c)** Dopo il trattamento nella camera UV-VIS.

e di umidità relativa la microstruttura dello strato di colore ha subito una drastica alterazione (fig. 6b) con evidenti microfessurazioni. Sotto l'influsso delle radiazioni UV-VIS lo strato di colore ha nuovamente cambiato la sua microstruttura (fig. 6c).

La pellicola pittorica con caseinato d'ammonio mostra delle crepe dopo l'esposizione alle variazioni di temperatura e umidità relativa. Alcune fessure sono lunghe addirittura circa 3 μm (fig. 7b). Dopo il trattamento nella camera UV-VIS non ci sono quasi differenze rispetto alla situazione dopo l'esposizione alle oscillazioni di temperatura e umidità relativa (confronta b e c della fig. 7).

I risultati dei test con il Tylose MH hanno mostrato che sugli strati di colore con questo fissativo il trattamento nelle due camere ha avuto pochissima influenza, visto che praticamente non ci sono stati cambiamenti nella loro microstruttura.

Influenza del trattamento nelle camere sulla struttura chimica dei leganti

L'indagine sui cambiamenti nella struttura chimica causati dalle variazioni della temperatura e dell'umidità relativa nonché delle radiazioni UV-VIS è stata condotta mediante microscopia FTIR, analizzando leganti puri preparati su piastrelle di vetro (vedi al capitolo *Determinazione del legante per il ritocco – Preparazione dei campioni*). Sono stati analizzati i campioni prima dell'esposizione, separatamente dopo il trattamento in ogni camera, nonché i campioni che sono stati trattati in entrambe le camere. I risultati sono esposti nelle tabelle 1–5.

Come si evince dalla fig. 8 e dalla tabella 1, la maggior influenza sulla struttura chimica del Klucel EP l'hanno avuta le radiazioni UV-VIS. Un'intensa banda di assorbimento appare a 1726 cm⁻¹, dove è caratteristico lo stiramento C = O dei gruppi carbonilici. Probabilmente sotto l'influenza delle radiazioni UV-VIS si forma un prodotto che nella propria struttura contiene un gruppo carbonilico. Come appurato dalle analisi sulla degradazione termica degli eteri cellulósici instabili, che avviene in una serie di reazioni,¹⁷ anche in questo caso si assiste alla formazione di prodotti che contengono gruppi carbonilici. Il Klucel EF ha un grado di sostituzione molecolare 3,8 ed appartiene agli eteri cellulósici termicamente instabili, infatti, nei gruppi alchi-

nici la tendenza alla formazione del perossido è maggiore. Probabilmente il Klucel EF è sottoposto a simili reazioni di perossidazione ed ulteriore auto ossidazione anche sotto l'influenza delle radiazioni UV-VIS. Il degrado del legante è attestato anche dal totale cambiamento della microstruttura dello strato pittorico con il Klucel EF (fig. 6c) dopo l'esposizione alle radiazioni UV-VIS. È interessante il confronto con i risultati del campione trattato in entrambe le

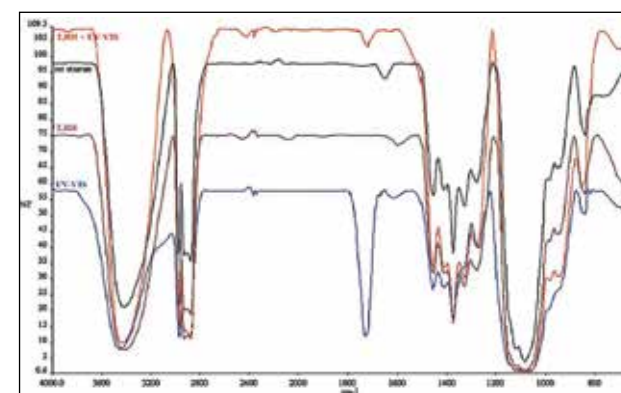


Fig. 8: Spettri FTIR del Klucel EF, prima e dopo i trattamenti nelle camere.

Tabella 1: Bande di assorbimento (cm⁻¹) del Klucel EF, prima e dopo il trattamento nelle camere. **Legenda:** vs-molto forte, sb-forte/larga, s-mediamente forte, w-debole, vw-molto debole, wb-debole larga.

Prima dell'invecchiamento	Dopo la camera T, UR	Dopo la camera UV-VIS	Dopo le camere T, UR + UV-VIS
3420 sb	3413 sb	3450 sb	3436 sb
2973 s	2973 s	2973 s	2972 s
2926 s	2926 s	2933 s	2926 s
2880 s	2880 s	2878 s	2878 s
		1726 s	1735 w
1646 wb	1600 wb	1624 w	1643 vw
1457 m	1455 m	1459 m	1458 m
1413 m	1410 m	1410 m	1412 m
1375 s	1375 s	1376 s	1375 s
1331 m	1330 m	1329 m	1330 m
1281 m	1278 m	1273 m	1280 m
1122 vs	1122 vs	1124 vs	1122 vs
1085 vs	1083 vs	1080 vs	1079 vs
983 m	983 m	986 m	986 m
945 m	946 m	957 m	955 m
841 m	842 m	854 m	853 m

¹⁷ FELLER, WILT 1990; KOZ'MINA 1968, pp. 4225–4240; KOZLOV, KOZ'MINA, PLISKO, DANILOV 1963, pp. 1089–1093; KOZ'MINA, KURLYANKINA, ZHADAN PUSHKINA; MOLOTKOV 1963, pp. 1160–1164.

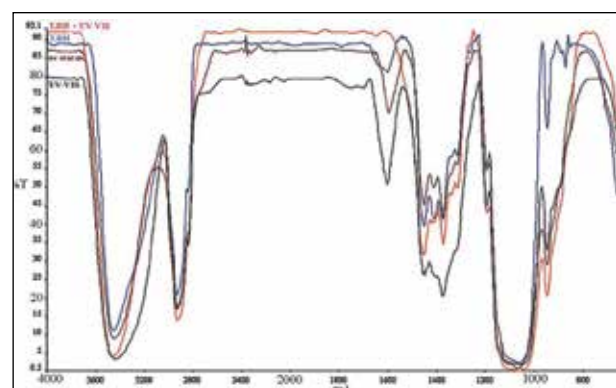


Fig. 9: Spettri FTIR del Tylose MH, prima e dopo i trattamenti nelle camere.

Tabella 2: Bande di assorbimento (cm⁻¹) del Klucel EF, prima e dopo il trattamento nelle camere.

Legenda: vs-molto forte, sb-forte/larga, s-mediamente forte, w-debole, vw-molto debole, wb-debole/larga.

Prima dell'invecchiamento	Dopo la camera T, UR	Dopo la camera UV-VIS	Dopo le camere T, UR + UV-VIS
3452 sb	3454 sb	3432 sb	3452 sb
2931 s	2934 s	2936 s	2932 s
1596 m	1600 wb	1603 m	
1453 m	1454 m	1450 m	1459 m
1413 m	1412 m	1405 m	1413 m
1373 s	1376 m	1375 s	1375 m
1313 m	1314 m	1316 m	1313 m
1193 m	1197 m	1198 m	1193 m
1114 vs	1117 vs	1119 vs	1117 vs
1071 vs	1060 vs	1054 vs	1061 vs
950 m	949 m	949 m	949 m

camere, infatti, la banda di assorbimento a 1735 cm⁻¹ è sensibilmente più debole (fig. 8), il che coincide con quanto emerso dalle indagini sull'influenza di un alto tasso di umidità relativa su diversi eteri cellulósici, che dovrebbe inibire il processo di perossidazione.

Dopo l'esposizione alle radiazioni UV-VIS, nello spettro FTIR del Tylose MH non appare la banda di assorbimento a circa 1720 cm⁻¹ (fig. 9, tabella 2) e quindi non sono attestati processi di degradazione e formazione di nuovi gruppi carbonilici nella molecola. Il Tylose MH è metilidrossietilcellulosa. Gli eteri cellulósici, sostituiti con gruppi alchilici corti come quello metilico, sono termicamente stabili, infatti, in tali gruppi alchilici la tendenza alla formazione di perossidi è minore. Visti i risultati della spettrometria FTIR, possiamo concludere che sono stabili anche sotto l'influsso delle radiazioni UV-VIS. L'unico cambiamento che si evidenzia negli spettri FTIR è una riduzione dell'intensità della banda di assorbimento a circa 1600 cm⁻¹ dopo il trattamento nella camera a variazione di temperatura e umidità relativa e dopo il trattamento in entrambe le camere. Considerando il fatto che nell'area non sono presenti dei picchi che potrebbero corrispondere a questa struttura, possiamo concludere che il prodotto commerciale Tylose MH contiene un additivo che subisce l'effetto delle oscillazioni della temperatura e dell'umidità relativa. Il caseinato d'ammonio mostra differenti spettri FTIR dopo i tratta-

menti in entrambe le camere (fig. 10, tabella 3). L'allargamento delle bande di assorbimento a 1655 e 1539 cm⁻¹ e la comparsa di nuovi picchi tra 1170 e 1078 cm⁻¹ negli spettri di tutti i campioni esposti, indica una disgregazione del legame peptidico che lega gli aminoacidi presenti nella struttura della caseina. Tenendo conto che la temperatura nelle camere non ha superato i 50°C, la scissione dei legami peptidici è avvenuta a causa dell'alto tasso di umidità relativa, che all'interno di un ciclo raggiungeva anche il 90%, mentre nella seconda camera è stata determinata dall'influenza delle radiazioni UV.

La scissione dei legami peptidici non è stata completa, considerando che negli spettri sono ancor sempre presenti bande di assorbimento allargate tipiche per il gruppo ammidico. A 1655 cm⁻¹ nel campione sottoposto ai trattamenti nelle camere è presente una vibrazione di valenza (*stretching*) del C = O (ammide I) molto forte, a 1539 cm⁻¹ una forte vibrazione di valenza del C - N in combinazione con una vibrazione di piegamento (*bending*) C - N - H sul piano (ammide II) e una vibrazione di valenza aperta di media intensità a 1248 cm⁻¹ (ammide III).¹⁸

Dopo i trattamenti nelle camere si sono notati un ampliamento ed uno spostamento delle bande ammidiche I e ammidiche II (tabella 4), conseguenza del cambiamento che si è prodotto nell'ambiente chimico dei gruppi ammidici, in prossimità del quale avviene la scissione del legame tra due aminoacidi. L'idrolisi del legame peptidico all'interno della molecola della proteina porta alla formazione di un certo numero di gruppi liberi COOH e -NH₂. All'ampliamento della banda dell'ammide I a circa 1650 cm⁻¹ contribuisce inoltre la vibrazione di deformazione simmetrica NH₂ interna al piano (*scissoring*), che nelle ammine alifatiche primarie è molto forte tra 1627 e 1590 cm⁻¹. All'ulteriore allargamento concorre pure la vibrazione di valenza C = O dell'acido carbossilico che abitualmente è presente tra 1740 e 1660 cm⁻¹.

L'allargamento della banda dei campioni esposti a circa 3300 cm⁻¹, caratteristico per la vibrazione di valenza NH dell'ammide, è favorito anche dalle oscillazioni NH₂ dei gruppi amminici primari che si sono formati, sia asimmetriche (3380-3350 cm⁻¹) sia simmetriche (3310-3280 cm⁻¹).

La vibrazione di valenza OH della parte carbossilica che si è formata è presente a circa 3000 cm⁻¹.

La formazione di nuove bande di assorbimento nell'area tra 1170 e 1078 cm⁻¹ può essere attribuita a vibrazioni dello scheletro.

¹⁸ LIN VIEN, COLTHUP, FATELEY, GRASSELLI 1991, vale anche per i successivi tre capoversi.

Tabella 3: Bande di assorbimento (cm⁻¹) del caseinato d'ammonio, prima e dopo il trattamento nelle camere.

Legenda: vs-molto forte, vsb-molto forte/larga, sb-forte/larga, s-forte, m-mediamente forte, w-debole.

Prima dell'invecchiamento	Dopo la camera T, UR	Dopo la camera UV-VIS	Dopo le camere T, UR + UV-VIS
3311 sb	3285 sb	3294 sb	3302 vsb
3075 m	3063 s	3068 s	3063 s
2973 m	2962 s	2962 s	2962 s
	2931 m	2926 m	2936 s
			1672 vsb
1655 vs	1650 vsb	1649 vsb	1665 vsb
1539 s	1543 vsb	1535 vsb	1532 vsb
1456 m	1448 s	1451 s	1450 s
1405 w	1403 s	1392 w	1397 s
1345 w	1352 w		
1248 m	1248 w	1236 m	1237 m
	1151 w	1170 m	1170 m
	1117 m		
	1103 m	1078 m	1087 m

Tabella 4: Bande di assorbimento (cm⁻¹) del Primal AC33, prima e dopo il trattamento nelle camere. Legenda: vs-molto forte, s-forte, m-mediamente forte, w-debole, vw-molto debole.

Prima dell'invecchiamento	Dopo la camera T, UR	Dopo la camera UV-VIS	Dopo le camere T, UR + UV-VIS
2959 vs	2959 vs	2958 vs	2958 vs
2876 m	2875 m	2876 m	2875 m
1733 vs	1732 vs	1735 vs	1728 vs
1450 s	1451 s	1451 s	1451 s
1386 m	1386 m	1388 m	1386 m
1358 m	1352 m	1350 m	
1240 s	1240 s	1240 s	1239 s
1169 vs	1167 vs	1167 vs	1166 vs
1148 vs	1148 vs	1148 vs	1148 vs
1064 m	1069 m	1064 m	1067 m
1025 w	1024 w	1020 w	1028 w
991 w	989 w	986 w	992 w
962 w	942 w	963 w	965 vw
843 m	843 m	844 m	844 m
755 w	755 w	755 w	752 w

Tabella 5: Bande di assorbimento (cm⁻¹) del Paraloid B-72, prima e dopo il trattamento nelle camere.

Legenda: vs-molto forte, s-forte, m-mediamente forte, w-debole.

Prima dell'invecchiamento	Dopo la camera T, UR	Dopo la camera UV-VIS	Dopo le camere T, UR + UV-VIS
2990 vs	2988 vs	2986 vs	2984 vs
2955 s	2955 s	2954 s	2953 s
1729 vs	1725 vs	1730 vs	1727 vs
1472 s	1473 s	1473 s	1473 s
1448 s	1448 s	1449 s	1448 s
1378 s	1387 s	1388 s	1387 s
1368 m	1368 m	1368 m	1365 m
1266 s	1268 s	1263 s	1263 s
1239 s	1237 s	1236 s	1237 s
1172 vs	1172 vs	1163 vs	1161 vs
1148 vs	1148 vs	1148 vs	1147 vs
1029 s	1027 s	1027 s	1026 s
971 w	971 w	970 w	970 w
861 m	861 m	861 m	860 m
838 w			
756 m	756 m	755 m	755 m

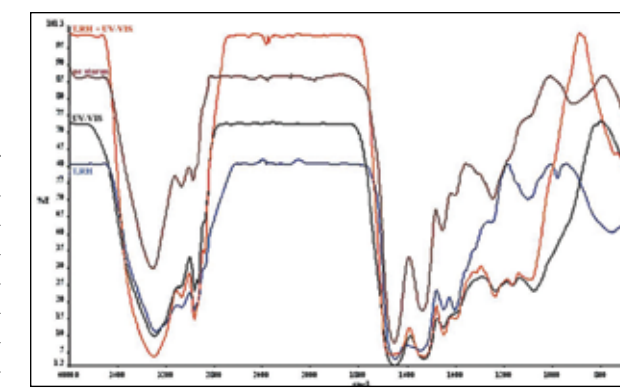


Fig. 10: Spettri FTIR del caseinato d'ammonio, prima e dopo i trattamenti nelle camere.

Per le ammine primarie con struttura CH - NH₂ sono caratteristici i seguenti assorbimenti: 1880-1170 cm⁻¹, 1163-1153 cm⁻¹, 1143-1130 cm⁻¹, 1940-1000 cm⁻¹. In tutte queste vibrazioni è probabilmente inclusa anche quella di valenza C - N.

Sebbene gli strati pittorici esposti contenenti caseinato d'ammonio non denotino un significativo ingiallimento, sulla scorta degli spettri FTIR analizzati possiamo concludere che il caseinato d'ammonio non è un fissativo adeguato per essere utilizzato in pittura, infatti, la citata scissione dei legami peptidici è la prova della degradazione del legante.

In pratica il Primal AC33 ed il Paraloid B-72 non hanno mostrato modificazioni negli spettri FTIR dopo i trattamenti nelle camere (tabelle 4 e 5). Con tutta probabilità le microfessurazioni nella loro microstruttura sono comparse per effetto della scissione delle catene polimeriche e conseguentemente della riduzione del peso molecolare, il che però non si nota negli spettri FTIR. Se confrontiamo i risultati di entrambi i polimeri (tabelle 4 e 5), notiamo piccole differenze nelle onde di numerose bande di assorbimento, che sono probabilmente dovute alla presenza di uno o più additivi nel prodotto commerciale Primal AC33.

Sulla scorta delle analisi effettuate sui campioni di leganti esposti alle variazioni di temperatura e umidità relativa nonché alle radiazioni UV-VIS, abbiamo scelto il Tylose MH quale fissativo per i ritocchi, visto che praticamente non ha presentato alterazioni nonostante le condizioni estreme a cui era stato esposto nelle camere. Il Tylose MH risponde anche alle esigenze di reversibilità delle aree ritoccate, infatti, è idro-solubile e può essere facilmente rimosso.

Relazione sui primi interventi di pulitura e preconsolidamento

Marta Bensa

PAROLE CHIAVE:

caseina, solfatazione, indagini preliminari, pulitura affreschi, bicarbonato d'ammonio, silicato di etile

RIASSUNTO

Le pitture murali della navata nella cattedrale di Lubiana sono state oggetto di una serie di interventi di restauro, a causa del manifestarsi di processi di alterazione legati a fenomeni di dissestamento, dilavamento, inquinamento del particolato atmosferico interno con conseguenti fessurazioni, migrazione di sali solubili e deposito di sporco di varia natura. Il primo intervento di restauro risale alla prima metà del XIX sec., il secondo è datato al 1906, opera di Anton Jebačič, che eseguì un'operazione di pulitura con acqua e sapone e ritocò gli affreschi con colori a cera ed olio. L'ultimo intervento documentato è quello di Peter Železnik, risalente al 1959-61.¹

Dalle prime osservazioni macroscopiche e microscopiche effettuate, tutta la superficie presentava un pressoché totale scurimento ed offuscamento della pellicola pittorica non riscontrabile in altri cicli pittorici dell'artista,² inoltre la materia, ad un'analisi a microscopio ottico portato in cantiere, si presentava «consumata» ed interessata da microcrateri che potevano fare ipotizzare un fenomeno di solfatazione di non poco conto.

Indagini preliminari e stato di conservazione

Preliminarmente alla realizzazione del progetto di restauro sono state eseguite delle indagini diagnostiche per individuare le cause responsabili del cattivo stato di conservazione e delle diversità delle problematiche di degrado,

seguite dalla valutazione preventiva dei prodotti e delle metodologie da impiegare nell'intervento conservativo. L'indagine preliminare si è focalizzata sullo studio della tecnica pittorica e sulla natura dei prodotti di alterazione imputabili all'interazione dei precedenti interventi di restauro con gli inquinanti atmosferici.

Le indagini termografiche hanno da subito evidenziato le parti più soggette a fenomeni di condensa e di progressi dilavamenti, come le parti più prossime ai due campanili posti ai lati dell'ingresso. Successivamente, le lampade ad UV evidenziavano delle disomogeneità cromatiche che potevano far sospettare la presenza di materiale estraneo alla superficie dell'affresco. Con tali presupposti venivano effettuate due campagne di misure (20. 11. 2003, 6. 1. 2004) con prelievo di campioni per accertare la tecnica pittorica e la natura dei prodotti di alterazione, mentre parallelamente si procedeva ad una pulitura superficiale con spugne Wishab per assottigliare lo spesso strato di polvere e nerofumo depositato in superficie.

Campagna di misure 20. 11. 2003³

In questa fase è stato prelevato un campione per determinare la natura del materiale causa dell'alterazione cromatica della superficie, che ha rilevato la presenza di fosforo, presumibilmente componente di un protettivo a base di caseina (presenza di fosforo nel prelievo dello 0,46 %).⁴

Campagna di misure 6. 1. 2004⁵

Sono stati analizzati 14 campioni per determinare lo stato di conservazione e la tecnica pittorica. Dalle indagini si può affermare che i pigmenti analizzati sono mescolati a calce carbonatata, per cui si conferma analiticamente quanto osservato visivamente con la presenza di giornate, che gran parte del ciclo pittorico è stata eseguita ad affresco, con alcune zone a «mezzo fresco», per lo più per ciò che



Fig. 1: Quadrante G12, 13 – scurimento della superficie pittorica, con evidenziazione delle macchie rettangolari presenti sullo sfondato architettonico in corrispondenza dei mattoni sottostanti alla volta.

riguarda i particolari figurativi.⁶ La gamma dei pigmenti è riscontrabile nella tavolozza dell'artista e nei manuali dell'epoca:⁷ l'azzurro del cielo è composto da smaltino, le figure in monocromo giallo da ocre gialla, le nuvole da caput mortuum e nero carbone, lo sfondato architettonico violaceo da caput mortuum, gli incarnati da ocre e terra verde, le labbra da cinabro, i rossi delle vesti dei personaggi prevalentemente da ocre rossa, i verdi dei quattro medaglioni monocromi da terra verde, le composizioni floreali da ocre e terra d'ombra.⁸

Nelle aree dove il degrado dell'intonaco e della pellicola pittorica risultava particolarmente avanzato, erano presenti ritocchi e ridipinture visibili anche ad occhio nudo, poi confermati dalle analisi chimiche; i fenomeni di solfatazione risultano essere estesi e presenti in tutti i prelievi, con gradazioni della concentrazione di zolfo di intensità variabile dal 3 % allo 0, 90 %.⁹

Concludendo sull'analisi delle principali indagini preliminari, possiamo riassumere le varie cause di degrado:

a) Presenza di materiale proteico, ovvero caseina, presente su tutta la superficie, stesa presumibilmente in uno dei precedenti interventi di restauro con funzione di fissativo-protettivo.

b) Presenza di uno spesso strato di sporco da fuliggine e nerofumo variamente concrezionato sopra il film di caseina, ed in parte inglobatosi in esso.

c) Esteso fenomeno di solfatazione, rilevato in tutti i prelievi, iniziato dagli strati superficiali e poi man mano proseguito verso quelli più interni della materia pittorica.

¹ SITAR 2004-2006 a. In un documento del 1859 risulta che il primo restauro, probabilmente diretto dal Langus, veniva eseguito in un modo così barbaro, che le finzze pittoriche del Quaglio erano sparite, come pure la tridimensionalità dello sfondato architettonico. Dalle indagini archivistiche risultano quattro gli interventi di restauro precedenti al nostro, ma solo i tre sopra citati sono sicuramente riferibili alla navata.

² Il riferimento è indirizzato in particolare ai cicli attestati al Quaglio, in buono stato di conservazione e più vicini al periodo dell'esecuzione della volta della navata di Lubiana, come la *decorazione a fresco della sala e del salone*, 1693, Palazzo Strassoldo, Udine, le *decorazioni a fresco, Cappella della Pietà*, 1694, Monte di Pietà, Udine, la *decorazione a fresco dell'atrio, dello scalone e del salone*, 1697-1698, Palazzo Antonini Belgrado - della Provincia, Udine, gli *affreschi con Deposizione dalla Croce, Cappella*, 1706, Castello di Puštal, Škofja Loka: BERGAMINI 1994.

³ ROPRET, 20. 11. 2003.

⁴ Le analisi: ROPRET, 20. 11. 2003, hanno riscontrato in alcuni punti un'abbondante presenza di caseina, profondamente penetrata anche nell'intonaco. Presumiamo che questo film sia stato steso in uno dei precedenti interventi di restauro con intenzionalità di fissativo-protettivo.

⁵ ROPRET, 6. 1. 2004.

⁶ Durante il '600 e il '700 divenne usuale la tecnica a «mezzo fresco», detta anche «pittura a calce» o «pittura a bianco di calce», per il fatto che i pigmenti venivano stemperati nell'idrato di calcio, applicabili sull'intonaco sia fresco sia asciutto. La garanzia della durata è data dalla presenza dell'idrato di calcio come legante, e quindi della sua carbonatazione. Inoltre è prerogativa dell'unione dei pigmenti con il latte di calce, il dare al «mezzo fresco» la parvenza di una pittura a tempera: RENZONI 1997, p. 30. Da alcuni risultati analitici, ROPRET, 6. 1. 2004, sono evidenti due strati di carbonatazione.

⁷ Andrea Pozzo, *Breve istruzione del dipingere a fresco*, 1758, in: MORA P., MORA L., PHILIPOT 1977, pp. 443-449. I pigmenti utilizzati per la realizzazione di questo ciclo corrispondono per lo più ad una gamma che ha la caratteristica di essere stabile all'idrato di calcio.

⁸ ROPRET, 6. 1. 2004.

⁹ ROPRET, 6. 1. 2004. I pigmenti delle ridipinture analizzati sono: blu di Prussia, solfato di bario, bianco di zinco, ossido di ferro rosso, bianco o rosso di piombo, pigmento rosso organico.



Fig. 2: Quadrante O22 – prima della pulitura è evidente l'annerimento ancora presente nelle microaperture dell'intonachino pittorico.



Fig. 3: Quadrante O22 – dopo la pulitura e l'integrazione pittorica.

Tale fenomeno è probabilmente attribuibile all'aumento dell'inquinamento atmosferico degli anni '80-'90.

d) Estesi sollevamenti e polverizzazione di pellicola pittorica dovuta a pregressi dilavamenti, rilevati in particolare nelle zone prossime ai campanili dell'ingresso principale; la situazione della prima voltina a vela nord-ovest era talmente critica che ha richiesto un'urgente operazione di fissaggio e preconsolidamento.

e) Efflorescenze e stacchi di colore localizzati a causa di migrazioni di sali solubili; macchie rettangolari sullo sfondato architettonico violaceo in corrispondenza a quello dei mattoni sottostanti della struttura architettonica, probabilmente a causa di elementi inquinanti provenienti da essi (fig. 1).

f) In tutto il ciclo, i colori maggiormente interessati dalla mancanza di adesione sono quelli composti da terra verde, presumibilmente a causa di un'applicazione del colore povera di legante.¹⁰

TEST DI PULITURA

Con tali informazioni sono state eseguite le prime prove per mettere a punto una metodologia di pulitura che permettesse di risolvere due problemi: uno, eliminare, per quanto possibile, lo strato di caseina che disturbava una visione godibile del ciclo; due, eliminare la solfatazione che si era formata prevalentemente all'interno dello strato pittorico. In questa sede citerò i risultati della campionatura per l'accompagnamento analitico alla pulitura, importante per capire e determinare la metodologia più idonea per l'applicazione pratica del sistema.¹¹

¹⁰ Già dalle analisi stratigrafiche: ROPRET, 6. 1. 2004, SNL 141, p. 56, è evidente la discontinuità della matrice calcarea, mentre è stata esclusa la presenza di un legante proteico.

¹¹ FERRONI 1982, pp. 265; PERUSINI 1985; BOTTICELLI 1992; MATTEINI 1999, pp. 48-84; BOTTICELLI 1999, pp. 109-143. Nell'orientamento metodologico è stata preziosa la visita in cantiere del restauratore Jürgen Pursche, che ringrazio, il quale ha

Campagna di misure 8. 1. 2004¹²

Nelle seguenti zone sono stati effettuati i tasselli più significativi (10 x 10 cm uno in seguito all'altro):

- J14, sfondato giallo del cielo, pigmento composto da ocra gialla,
- K18, sfondato viola dell'architettura, pigmento composto da caput mortuum,
- E16, partito architettonico grigio scuro, pigmento composto da nero carbone.

I reattivi:

- acqua demineralizzata,
- bicarbonato d'ammonio 10 g/l,
- resine a scambio ionico desolfatanti,
- idrossido di bario 10 g/l.

Il sistema di applicazione è stato ad impacco previa interposizione di carta giapponese con supportanti diversi:

- arbofel 1000 e 200 per l'acqua demineralizzata,
- arbofel 1000, 200 e sepiolite o carbogel¹³ per il bicarbonato,
- impasto di acqua e resina per le resine desolfatanti,
- arbofel 1000 e 200 per l'idrossido di bario.

I tempi di applicazione sono stati di:

- 30 minuti per l'acqua
- 30 minuti, 1 e 2 ore per il bicarbonato,
- 30 minuti per le resine,
- 4 ore per l'idrossido di bario.

L'azione di pulitura doveva comportare la rimozione selettiva dei prodotti di alterazione ma nel contempo non indebolire troppo il legante dell'affresco. A questo proposito è stato ritenuto opportuno non insistere in una eccessiva rimozione della caseina nelle zone dove la di-

effettuato alcune prove di pulitura usando soluzioni di carbonato d'ammonio e resine a scambio ionico (anioniche) fornendo degli indispensabili suggerimenti e consigli di lavoro.

¹² ROPRET, 8. 1. 2004.

¹³ BORGIOI, GIOVANNONI F., GIOVANNONI S. 2001, pp. 63-68.



Fig. 4: Quadrante N18 – tassello di pulitura di cm 20 x 20 circa. Evidente la differenza cromatica prima e dopo il trattamento.

minuita capacità legante della calce carbonatata avrebbe comportato il rischio di una perdita di stabilità della pellicola pittorica.

I risultati visivi ed analitici effettuati nella zona dello sfondato giallo e viola, rispettivamente J14 e K18, sono stati i seguenti: l'azione pulente dell'acqua si limitava alla rimozione del nerofumo ancora rimasto in seguito alla pulitura meccanica con le wishab, le resine a scambio ionico davano un risultato insoddisfacente, oltre a non desolfatare completamente lo strato dell'intonachino pittorico, non riuscivano a rimuovere tutto lo strato di caseina, e ad asciugatura avvenuta la superficie appariva «maculata»; un buon risultato si è ottenuto con il bicarbonato d'ammonio, che oltre ad avere un effetto desolfatante quasi completo (con almeno 1h di applicazione), riusciva ad ammorbidire la caseina che si asportava con facilità con cotone inumidito o spugne naturali senza danneggiare la pellicola pittorica. Il trattamento con idrossido di bario è stato escluso poiché non ritenuto indispensabile per il consolidamento. Non è stato rilevato nessun fenomeno di imbianchimento in alcun tassello.¹⁴

Per ciò che riguarda la zona E16 del partito architettonico grigio, sono stati dimezzati i tempi di contatto del bicarbonato, poiché da alcune prove preliminari con que-

sto reagente, era evidente che ad asciugatura completa si manifestava un lieve imbianchimento superficiale. Interessante è stato notare come a parità di tempo di 30 minuti sia le resine che il bicarbonato avessero una stessa capacità di ridurre i solfati, ma le resine non riuscivano a rigonfiare totalmente la caseina, ed inoltre per la difficoltà intrinseca del prodotto a mantenersi bagnato su bagnato per più di mezz'ora, sono state escluse per indirizzare la scelta verso un sistema di impacchi usando come reagente il carbonato e il bicarbonato d'ammonio (figg. 2, 3).¹⁵

Un approccio diverso è stato riservato a tutte le campiture verdi, per le quali era da escludersi qualsiasi trattamento con reagenti. Il risultato dopo tre diversi test effettuati sul medaglione a monocromo verde, zona H11, con applicazione di soli 10' rispettivamente di resine a scambio ionico, bicarbonato d'ammonio e idrossido di bario 5 g/l per tentare un preconsolidamento, è un totale imbianchimento superficiale.¹⁶

In seguito ai dati raccolti è stato deciso di effettuare un campione di pulitura con impacco di bicarbonato d'ammonio al 10 % in polpa di cellulosa arbofel 1000 e 200 (è stato escluso il carbogel per difficoltà di applicazione) che comprendesse parte del partito architettonico e parte di una figura, per meglio rendersi conto del risultato estetico, circa 20 x 20 cm. Dopo un'ora è stato tolto l'impacco e asportata la caseina e lo sporco con cotone inumidito per controllare eventuali perdite di colore. È da sottolineare che in questa zona, il buono stato di conservazione ha contribuito alla facilità e controllabilità dell'operazione. Il risultato è stato molto soddisfacente, in particolare il viola dello sfondato tornava ad avere la brillantezza riscontrabile su altri affreschi del Quaglio in buono stato di conservazione (figg. 4, 5). Il passo successivo è stato quello di allargare maggiormente l'area d'azione ad un metro quadrato circa, l'area prescelta è stata la NO-22, 23, che ha dato lo stesso risultato positivo (figg. 2, 3).

¹⁵ ROPRET, 8. 1. 2004 campioni SNL 161, 162, 163, pp. 57-67.

¹⁶ Forse già al momento dell'esecuzione, l'artista avrebbe usato poca calce per assicurare un tono più scuro e vellutato, che per colpa della solfatazione è sparito quasi del tutto. In questi casi si è usato in seguito il Ciclododecano sciolto in white spirit (fig. 7) per effettuare una protezione temporanea mentre si applicavano gli impacchi con l'ammonio sulle aree limitrofe. Sono state fatte delle prove di consolidamento con Klucel in alcool al 3% previa interposizione di due strati di carta giapponese con risultato discreto. Per il momento si è proceduto con un leggero lavaggio con acqua e spugne naturali ed interposta la carta giapponese, seguito, a completa asciugatura, da una leggera applicazione di silicato d'etile.

¹⁴ ROPRET, 8. 1. 2004 per la zona J14 campioni SNL 155a, 153, 155, 156, pp. 38-53, per la zona K18 campioni SNL 158, 152, 159, 160, pp. 23-37.



Fig. 5: Quadrante N18 – macro della fig. 4, sopra i capelli. Dopo l'applicazione dell'impacco di carbonato d'ammonio il film di caseina scurito è stato asportato quasi del tutto dal supporto originario.



Fig. 6: Quadrante F3 – stato di conservazione di alcune zone maggiormente degradate in prossimità del campanile nord-ovest.



Fig. 7: Quadrante J21 – protezione dei contorni delle campiture verdi con Ciclododecano, effettuati prima di applicare gli impacchi di pulitura.

PRECONSOLIDAMENTO E FISSAGGIO DELLA PELLICOLA PITTORICA

La morfologia peggiore di alcune zone limitate degli affreschi della navata (voltina nord-ovest, zona F3) presentava degli stacchi della pellicola pittorica tali da rendere necessaria un'operazione di adesione preliminare (fig. 6). In questo si è scelto di utilizzare, solo localmente, una resina acrilica in emulsione acquosa Primal E-330, il cui eccesso è stato eliminato con la successiva pulitura ad impacchi aggiungendo un solvente chetonico. È stato inoltre necessario effettuare dei preconsolidamenti su tutte le campiture verdi (fig. 7) e nelle lunette delle voltine a monocromo giallo, con silicato d'etile in white spirit, operazione che è stata condotta con applicazione a pennello non saturando le porosità dell'intonaco, sia per non rendere poco agevole la fase d'integrazione pittorica, sia per evitare variazioni di tono cromatico. La quantità di consolidante applicato è stata limitata a circa 500 gr/mq.¹⁷

EPILOGO

A conclusione dell'intervento di restauro, è possibile formulare alcune riflessioni sui dati emersi nel corso dei lavori, frutto dell'interdisciplinarietà fra vari campi, dal cui sinergismo è nata tutta una serie di informazioni storiche, artistiche, materiche e scientifiche, che hanno permesso di formare il quadro complessivo delle problematiche da risolvere, ed in base a ciò effettuare un completo progetto di restauro. Lo scopo di questo articolo è descrivere le prove di pulitura preliminari e le operazioni di preconsolidamento rivelatesi necessarie. Le difficoltà iniziali sono consistite proprio nel capire a quali fattori fosse dovuto lo scurimento così marcato della pellicola pittorica. Alle prime campionature con vari reagenti e con la comparazione dei cicli pittorici dell'artista in buono stato di conservazione, ci si è resi conto della presenza di un materiale estraneo applicato presumibilmente in un precedente restauro con finalità di consolidante. Infatti, le analisi chimiche hanno confermato la presenza di caseina, in certi casi profondamente penetrata nello strato pittorico.

Dalla valutazione di questi dati l'indirizzo metodologico emerso dalle riunioni delle commissioni scientifiche è stato fondato su un giudizio estetico e conservativo mirante a ripristinare la piena fruizione del manufatto. È stato optato di rimuovere la sostanza organica che oltre a non assolvere più allo scopo originario, deturpava una visione godibile del ciclo; inoltre, un'estesa solfatazione ha reso quasi obbligatorio un sistema di pulitura utilizzando come reagenti principali il carbonato e il bicarbonato d'ammonio. In seguito alla pulitura delle prime zone, le campiture si sono rivelate molto vivaci, ed hanno recuperato quella brillantezza che avevano perso da molti anni.

Relazione conclusiva sull'intervento di pulitura

Giovanna Nevyjel, Claudia Ragazzoni

PAROLE CHIAVE:

pulitura, pellicola pittorica, intonaco, caseina, solfatazione, ammonio

RIASSUNTO

L'ampia estensione dell'affresco realizzato da Giulio Quaglio sulla volta della Cattedrale di Lubiana – con la Gloria di San Nicola, la Persecuzione dei cristiani ed Il Trionfo della Croce – ha certamente contribuito ad accrescere le differenze nello stato di conservazione delle varie partiture dell'opera. Ad accentuare questo squilibrio hanno concorso i diversi interventi di restauro che si sono avvicendati in passato. La pulitura è stata effettuata ad impacco con soluzioni a base di sali di Ammonio; le metodiche adottate sono state di volta in volta messe a punto nelle differenti situazioni dopo aver effettuato gli opportuni test e averne verificato il risultato con indagini analitiche. La presenza di un consolidante proteico come la caseina – applicato nel corso di un restauro precedente e penetrato profondamente nell'intonaco – ha comportato la decisione di ridurre drasticamente i tempi di contatto per evitare di far rigonfiare tutto il materiale proteico che, in fase di asciugatura, dava luogo a fenomeni di imbianchimento. In alcune zone, inoltre, l'elevata percentuale di sali nell'intonaco ha condizionato il tipo di supportante impiegato. La scelta si è orientata verso la carta giapponese che non apporta grossi quantitativi di acqua all'interno dell'opera non sollecitando, quindi, pericolose migrazioni di inquinanti salini nell'intonaco, causa di rotture della matrice carbonatica. Nelle aree caratterizzate da una pellicola pittorica resa fragile dall'avanzato stato di degrado, le operazioni di pulitura sono state precedute dall'applicazione di un consolidante, il silicato di etile, che ha permesso di lavorare sulla superficie senza perdere frammenti dell'originale. Infine, alcune campiture di colore realizzate con pigmenti particolarmente delicati sono state trattate esclusivamente con acqua, tamponando con spugne naturali.

Il ciclo pittorico affrescato da Giulio Quaglio all'inizio del Settecento nella Cattedrale di San Nicola sulla volta della navata, costituisce uno degli esempi più alti dell'opera di questo artista. La complessità del progetto e la sua prestigiosa collocazione ne hanno fatto fin dall'inizio oggetto di studio e manutenzione, in buona parte documentati. È noto, ad esempio, che a partire dalla prima metà dell'Ottocento, i restauratori sono intervenuti almeno tre volte sull'opera.¹ Sulla pellicola pittorica sottile e stesa su un intonachino a granulometria piuttosto grossolana i segni di queste operazioni, distinguibili anche otticamente, sono stati rintracciati dalla campagna di indagini analitiche condotte dal Centro di restauro dell'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia. Evidenti sono, infatti, i ritocchi e le ridipinture realizzati in aree dove il degrado dell'intonaco e della pellicola pittorica risultava particolarmente avanzato.

Le analisi² hanno inoltre riscontrato in alcuni punti un'abbondante presenza di caseina, profondamente penetrata anche nell'intonaco, applicata per consolidare la pellicola pittorica in una precedente operazione di restauro. Questi due elementi hanno contribuito a orientare le metodiche di pulitura adottate.

L'intervento di pulitura è iniziato proprio in corrispondenza di una delle aree con lo stato di conservazione maggiormente compromesso: sulla volta in prossimità della controfacciata, dove risultano evidenti gli effetti di problemi di assestamenti della struttura architettonica e di infiltrazioni di acqua piovana. Un ulteriore fattore di discontinuità è rappresentato in questa zona dai due campanili, che hanno costituito una via preferenziale al percolamento dell'acqua e hanno probabilmente apportato sali inquinanti – specie nell'area dei pennacchi delle voltine a vela adiacenti –, conseguenti all'uso di appesantire la struttura architettonica con materiale di riporto di varia natura. La porzione di affresco adiacente alla controfacciata, nella parte centrale, è andata perduta e sostituita da un rifacimento, in malta cementizia, che riproduce fedelmente, si suppone, l'andamento originario della decorazione architettonica.

¹⁷ Consolidanti e protettivi in uso sui materiali inorganici porosi di interesse artistico ed archeologico, *Atti del Convegno, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni culturali, Trento 25–27 febbraio 1999.*

¹ SITAR 2004–2006 a.

² ROPRET, 20. 11. 2003; ROPRET, 6. 1. 2004; ROPRET, 8. 1. 2004.



Fig. 1: Rimozione dell'impacco di pulitura: risulta facilmente distinguibile il deposito di sporco non ancora asportato dalla tamponatura effettuata ad acqua con spugne naturali.



Fig. 2: Rimozione dell'impacco di pulitura sul mantello.

L'intonazione di tale rifacimento è particolarmente scura e risultano evidenti le ridipinture effettuate con lo stesso colore sulle parti originali circostanti per accompagnarle alla ricostruzione posteriore; una situazione analoga è peraltro riscontrabile sul lato opposto dell'affresco, in prossimità della cupola. Sull'area attigua alla facciata è stata condotta la prima campionatura della pulitura preceduta, come in seguito su tutte le superfici, da un accurato lavaggio con spugne naturali imbevute d'acqua. Questa operazione permette di verificare la tenuta del colore e di osservare la presenza di problemi di adesione o di coesione della pellicola pittorica, segnalando inoltre eventuali disomogeneità dello strato pittorico, e dell'intonaco retrostante, in base alle modalità con cui si bagnano e si asciugano le superfici.

Per la messa a punto di una metodologia idonea la campionatura è stata eseguita con piccoli tasselli di pulitura su diverse campiture di colore, utilizzando come supportante polpa di cellulosa e sepiolite idrate, miscelate con Carbonato d'Ammonio, a diverse percentuali.

Nel corso di queste prove si è potuto constatare che la soluzione reagente andava attentamente dosata affinché non risultasse troppo attiva nei confronti del materiale da rimuovere costituito verosimilmente, oltre che dalla ridipintura, anche da un consolidante proteico quale la caseina. Lo strato sovrammesso, fatto rigonfiare dall'impacco di pulitura, si presenta in forma di gel quasi trasparente che deve essere totalmente rimosso quando è ancora umido per evitare che, una volta asciutto, si consolidi formando una pellicola bianca difficile da rimuovere e tenacemente adesa allo strato originale. Considerata la gran quantità di materiale non originale penetrata – finanche all'interno dell'intonaco –, è stata ridotta progressivamente la percentuale di Carbonato d'Ammonio da tenere a contatto con la superficie, con l'obiettivo di non far rigonfiare tutta la so-

stanza da rimuovere, ma asportare solo quanto trasformato in gel evitando così successivi imbianchimenti al momento dell'asciugatura.

L'applicazione degli impacchi ha evidenziato la presenza di inquinanti salini nell'intonaco – come il Solfato di Magnesio rilevato in una lunetta adiacente alla controfacciata.

Nei casi di maggiore concentrazione di sali si è valutata l'opportunità di effettuare degli impacchi con acqua demineralizzata per assorbire gli inquinanti salini, ma si è preferito non sollecitare una situazione che ha trovato nel tempo il suo equilibrio per non andare incontro a migrazioni di cristalli che potessero danneggiare il Carbonato di Calcio dell'intonaco. In un altro caso le macchie si sono presentate con un orientamento corrispondente a quello dei mattoni sottostanti; tracce analoghe, del resto, sono visibili su tutta la superficie dell'affresco anche in aree non ancora toccate dalla pulitura. Nel caso specifico le analisi hanno riscontrato la migrazione di cloruri³ sulla superficie; tuttavia non si esclude l'affioramento di più elementi provenienti dai mattoni della struttura architettonica come sembrerebbe confermare il fatto che tali aree reagiscono bene al trattamento con reagenti in grado di svolgere un'azione «chelante» con i sali alcalino terrosi e i metalli, formando composti stabili e idrosolubili.⁴ I tempi di contatto sono stati notevolmente abbassati e si è inoltre impiegata la carta come supportante per bagnare il meno possibile l'affresco.

Questa metodica ha dato risultati molto soddisfacenti consentendo di recuperare la pellicola pittorica delle decorazioni architettoniche e delle figure, pur limitandosi ad asstigliare il deposito di sporco sovrammesso, senza andare incontro a imbianchimenti in fase di asciugatura.

³ ROPRET, 24. 5. 2004.

⁴ MATTEINI, MOLES 1989, p. 133.



Fig. 3: Particolare dello sfondato con le nuvole in primo piano non ancora pulite.



Fig. 4: Nuvole dello sfondato sul cielo pulite in corrispondenza della metà destra.

Come anticipato, una solfatazione massiccia, propagata dalla pellicola pittorica verso gli strati interni dell'intonaco, è stata effettivamente riscontrata su tutta la superficie dell'affresco e in più occasioni le analisi hanno dimostrato l'efficacia dell'impacco di Carbonato o di Bicarbonato d'Ammonio per abbassare sensibilmente la percentuale di Solfato di Calcio nell'opera.

In alcune zone – specie in corrispondenza delle voltine – il processo di solubilizzazione e ricristallizzazione dei sali è risultato particolarmente accentuato, lasciando l'intonaco impoverito e la pellicola pittorica scagliata con numerosi sollevamenti. Su queste aree la pulitura è stata preceduta dall'applicazione di Silicato d'Etile che ha consentito l'effettuazione degli impacchi di pulitura.

Anche il cielo azzurro dello sfondato in prossimità della controfacciata sembra esser stato oggetto di ripetuti interventi – in parte determinati da problemi strutturali –, come attestano le numerose e profonde crepe che percorrono longitudinalmente tutta la sommità della volta. La stesura in smaltino presenta tracce evidenti di ridipinture in prossimità di un rifacimento in malta cementizia, di colore blu scuro, presumibilmente della stessa natura del blu

oltremare rinvenuto in una crepa e identificato dalle analisi.⁵ Le stesse indagini analitiche mettono in evidenza una quantità rilevante di Carbonio dovuto all'impiego di un legante adoperato per effettuare velature e ritocchi successivi che in alcuni punti scontornano grossolanamente le nuvole bianche e grigie. Considerata la natura delicata dello smaltino che, solitamente costituito da granuli piuttosto grandi, col tempo tende a fuoriuscire dal medium, ci si è indirizzati verso una pulitura graduale volta all'assottigliamento delle sostanze sovrannesse.

Punti di solfatazione localizzati sembrano essere la causa di vistose alterazioni cromatiche, effetto della maggiore igroscopicità dell'intonachino. Un esempio è dato da due prelievi tratti, rispettivamente, da una campitura grigia e da una macchia più scura visibile sulla medesima campitura. Le analisi hanno stabilito che appartengono entrambi allo stesso strato pittorico, ma si differenziano per la concentrazione di solfati sensibilmente diversa: 0,90% nel primo caso e 2,76% nel secondo.⁶

Non tutti i colori si prestano ad una pulitura con reagente, alcune ridipinture stese a secco, specie campiture rosse e viola, risultano avere scarsa coesione. In questi casi

⁵ ROPRET, 4. 6. 2003.

⁶ ROPRET, 24. 5. 2004.



Fig. 5: Applicazione del ciclododecano a protezione del pigmento verde.



Fig. 6: Porzione centrale del soffitto con Dio Padre in fase di pulitura.

ci si è limitati ad una semplice tamponatura della superficie ad acqua, impiegando spugne naturali.

Alcuni verdi come le palme, tenute in mano dalle figure, o i quattro medaglioni a monocromo, costituiscono invece un esempio di pigmento originale con problemi di coesione. In attesa del riscontro con le previste analisi cristallografiche, il pigmento individuato è terra verde con una matrice calcarea discontinua e priva di legante organico.⁷ Si è ritenuto quindi opportuno affrontare la pulitura dei verdi con estrema cautela ricorrendo a tamponature ad acqua con spugne naturali e applicando un protettivo specifico sulla superficie, per isolarli temporaneamente nel corso delle operazioni di pulitura nelle zone circostanti.

La pulitura dell'architettura dipinta di colore violaceo, Caput mortuum, è avvenuta per passaggi graduali dal momento che doveva risultare omogenea su un'area piuttosto vasta, interessata da differenti situazioni di conservazione. In più, erano molte le ridipinture riconoscibili otticamente e, sulla cornice ad ovuli, identificate anche dalle analisi.⁸ Sensibile, inoltre, si presentava il grado di solfatazione e rilevante era la presenza di caseina, penetrata molto profondamente nella pellicola pittorica e nell'intonaco fino all'arriccio.⁹ Dopo aver effettuato una serie di test di prova si è scelto di impiegare una soluzione di Bicarbonato d'Ammonio per la necessità di lavorare con un reagente ad azione più lenta del Carbonato d'Ammonio e quindi più facilmente controllabile con un'attenta calibratura dei tempi.

Le stesse modalità sono state adottate per la pulitura del cielo giallo al centro della volta interessato, come risulta dalle analisi, da una forte solfatazione prodottasi dalla superficie dell'affresco verso l'interno dell'intonaco; quest'area

di colore ocra giallo, con una gamma di tonalità estesa, risultava coperta da un deposito di sporco consistente e disomogeneo che creava un pesante squilibrio tale da annullare la profondità dello sfondato. Il recupero della pellicola pittorica originale è stato graduale e confortato dalle analisi relative ad una campionatura della pulitura effettuata precedentemente al nostro intervento.¹⁰

Oltre alle zone con pellicola pittorica fragile su altre aree l'intervento è consistito esclusivamente in un lavaggio con acqua: sui festoni arancioni, sulle cornici arancioni attorno ai medaglioni verdi e sulla cornice marrone che inquadra lo sfondato centrale. La sensibilità dimostrata da queste campiture al contatto prolungato con acqua e reagente, dando luogo ad imbianchimenti, e lo stato di conservazione discreto del pigmento, ha portato a considerare già soddisfacente il livello di pulitura ottenuto meccanicamente con le spugne Wishab e ci si è limitati ad uniformare la superficie con una tamponatura ad acqua.

⁷ ROPRET, 24. 5. 2004.

⁸ ROPRET, 6. 1. 2004.

⁹ ROPRET, 6. 1. 2004; ROPRET, 8. 1. 2004.

¹⁰ ROPRET, 6. 1. 2004; ROPRET, 8. 1. 2004.

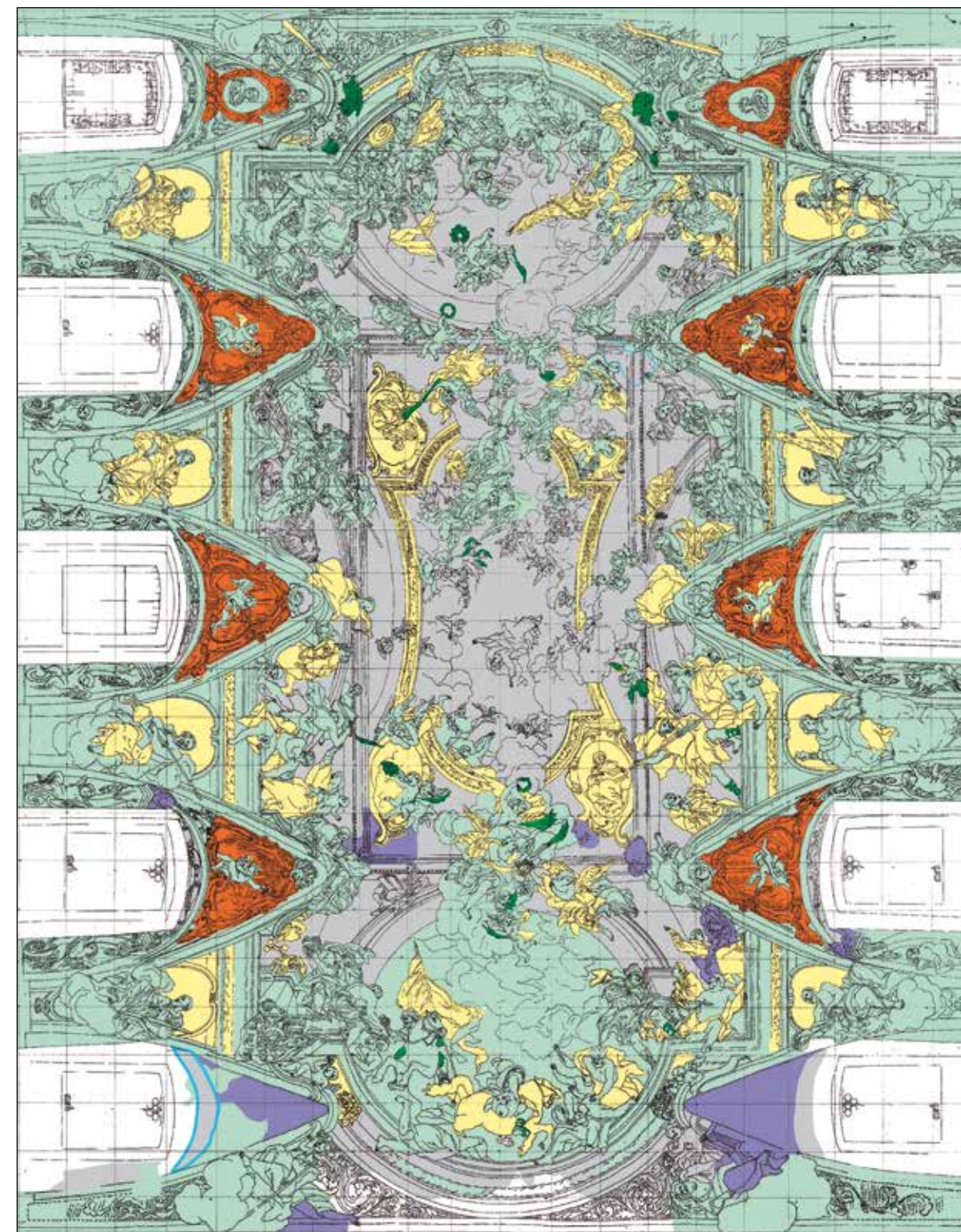


Fig. 7: Grafico con il dettaglio delle fasi di pulitura

- Pulitura ad impacco con Sali d'Ammonio
- Pulitura ad impacco con Sali d'Ammonio e rimozione di residui di resina acrilica con Acetone
- Pulitura ad impacco con Sali d'Ammonio + sale complessante
- Pulitura ad impacco con soluzione di tensioattivo
- Pulitura ad acqua con Sali d'Ammonio preceduta da stesura di Silicato d'Etile
- Lavaggio con acqua
- Stesura di Ciclododecano

Applicazione dei risultati delle analisi chimiche nell'intervento di ritocco

Rado Zoubek

PAROLE CHIAVE:

affresco, tecnica a secco, pigmenti, carbonatazione, legante, idrossido di calcio, Tylose MH

RIASSUNTO

Con un abile e preciso intervento di ritocco si può restituire buona parte dell'aspetto primitivo ad un dipinto murale su cui, dopo l'asportazione di tutti gli strati non originali costituiti da impurità e ridipinture, sono apparse evidenti numerose lesioni. Il modo migliore per sostituire le parti danneggiate o mancanti degli strati pittorici e degli intonaci sarebbe quello di impiegare materiali e tecniche con i quali il dipinto stesso è stato realizzato. A causa dello specifico ed irripetibile processo con cui i pigmenti si saldano alla superficie umida dell'intonaco a calce durante la realizzazione della pittura parietale, ogni successiva stesura di colore sulle parti mancanti o lesionate è subordinata all'utilizzo di un legante, che fa aderire più o meno saldamente i pigmenti alla superficie del dipinto.

Da un punto di vista tecnologico, la reintegrazione delle lacune della pellicola pittorica mediante pigmenti con legante a calce sarebbe la scelta più appropriata: purtroppo, a causa delle migliaia di microlesioni, si tratterebbe di un lavoro eccezionalmente difficile e lungo.

Quello della scelta del legante che, insieme ai pigmenti più idonei, dovrà sostituire i frammenti originali mancanti della pittura murale, è un compito impegnativo e soprattutto di grande responsabilità, che ci si trova ad affrontare ad ogni nuovo intervento ed ogni volta bisogna individuare le soluzioni più adatte.

Per quanto riguarda gli affreschi della volta e della parete occidentale della cattedrale di San Nicola a Lubiana queste decorazioni, sin dall'inizio, erano previste per essere dipinte su un supporto di mattoni e calce, il più adeguato per la pittura su intonaco fresco.¹ Va sottolineato, inoltre, che il pittore disponeva di un supporto sufficientemente umido in quanto l'intero edificio era stato costruito da poco e quindi tutti gli strati di intonaco asciugavano più lentamente. I vecchi maestri, infatti, sapevano bene che un supporto che contiene una gran quantità di calce – la cui percentuale, rispetto agli inerti, aumenta ad ogni strato verso la superficie – consente una più lenta evaporazione

ed un'uniforme migrazione dell'idrossido di calcio verso l'esterno. Un'essiccazione troppo rapida dell'ultimo strato d'intonaco (intonachino) blocca la formazione del carbonato di calcio e quindi anche la coesione dei pigmenti in una rigida struttura cristallina,² di conseguenza la superficie su cui sono applicati i pigmenti diventa meno resistente alle influenze degli agenti esterni. Per diverse ragioni spesso non sono attuabili i procedimenti di restauro per mezzo dei quali sulle superfici rinnovate si andrebbe a formare uno strato di carbonato di calcio, il materiale che fissa in maniera più duratura i pigmenti al substrato di calce. I restauratori, ed in particolare gli scienziati, sono pertanto impegnati nella messa a punto di un legante quanto più permanente e compatibile, che nel lungo periodo modifichi il meno possibile la propria struttura e non agisca sulla superficie pittorica come un corpo estraneo che, in seguito, a causa delle proprie caratteristiche ottiche e strutturali, risulti disgiunto dall'area circostante. Negli ultimi anni si sta rivelando molto promettente il metodo che consiste nel far penetrare a spruzzo nell'intonaco nanoparticelle di idrossido di calcio (nanocalce), che consolidano e rigenerano il legante indebolito.

Nel caso di lesioni più importanti, laddove lo strato pittorico è caduto insieme al sottostante intonaco o agli intonaci, nella ricostruzione del dipinto possiamo utilizzare la tecnica dell'affresco, tuttavia non abbiamo le stesse identiche possibilità del Quaglio: in un luogo in cui una grande quantità di umidità era la benvenuta, un muratore esperto, abilitato proprio per questa mansione, gli preparava man mano, quotidianamente, una parte di intonaco nuovo. Durante il lavoro, tanto il muratore quanto il pittore, non dovevano fare attenzione alla malta che cadeva, a non bagnare le superfici o ai colori che colavano con il pericolo di danneggiare quanto realizzato sino a quel momento in quanto, di norma, così come avviene ancora oggi, iniziavano sempre a lavorare a partire dall'alto del muro o della volta. Nella riparazione dei dipinti molto spesso un nuovo carico di umidità fa più male che bene. Ciò nonostante, prima di applicare l'intonaco

² Il termine cristallino è spiegato tra gli altri anche dalla Krížnar: ».../ la crosticina cristallina è dunque carbonato di calcio cristallizzato /.../«. KRÍZNAR 2006, p. 30.



Fig. 1: Test pratico del legante – bianco di calce su supporto in cartone (anche figg. 3 e 4).



Fig. 2: Dettaglio del bianco di calce con sinopia rossa sul dipinto della volta della cattedrale.

co fresco che sostituirà quello caduto, è necessario preparare bene il supporto e inumidirlo a sufficienza in quanto la zona circostante quella danneggiata di solito funziona come una carta assorbente che risucchia l'acqua dall'intonaco nuovo, contrastando il processo di carbonatazione e rendendo quindi il nuovo intonaco sgretolabile e friabile. Il risarcimento e l'integrazione dei timbri cromatici con le superfici adiacenti richiedono la mano di un esperto restauratore – ritoccatore, che deve saper prevedere come cambieranno le tonalità dei colori. Esperienza pratica e letteratura ci hanno insegnato che possiamo applicare i pigmenti bagnati solo per un breve periodo, in quanto con la formazione di una crosticina di carbonato di calcio la capacità di assorbimento si modifica e non possiamo più colorare la superficie in maniera omogenea. Nel procedimento di restauro, quando vogliamo rinnovare le parti mancanti di intonaco e di pellicola pittorica con la tecnica del vero fresco, le piccole e sottili porzioni di nuovo intonaco di calce al centro di una campitura più grande perdono subito la propria umidità e pertanto richiedono tempi ancora più brevi rispetto a quelli che sarebbero necessari per realizzare un nuovo affresco sull'intera superficie. Questo intervento andrebbe quindi operato solo da chi è consapevole, in ogni istante, dei processi in atto nell'intonaco e di quanto tempo è necessario per terminare il lavoro. A causa della rapidissima perdita di umidità, su queste nuove superfici la carbonatazione avviene in tempi molto brevi, con conseguente formazione di uno strato sottilissimo e fragile di carbonato di calcio che fissa i pigmenti al supporto in maniera poco salda.

Nel caso delle piccole lesioni, che costituivano i guasti più numerosi riscontrati sulla superficie del dipinto del Quaglio sulla volta della cattedrale di San Nicola (fig. 8),³ la tecnica del ritocco con il carbonato di calcio come legante, con previa, minuziosa stuccatura di tutte le microlesioni, sarebbe stata un'operazione senza senso che, oltre a provocare la comparsa di migliaia di macchie bianche

³ Autori delle fotografie: Tine Benedik e Rado Zoubek, ITBCS CR.

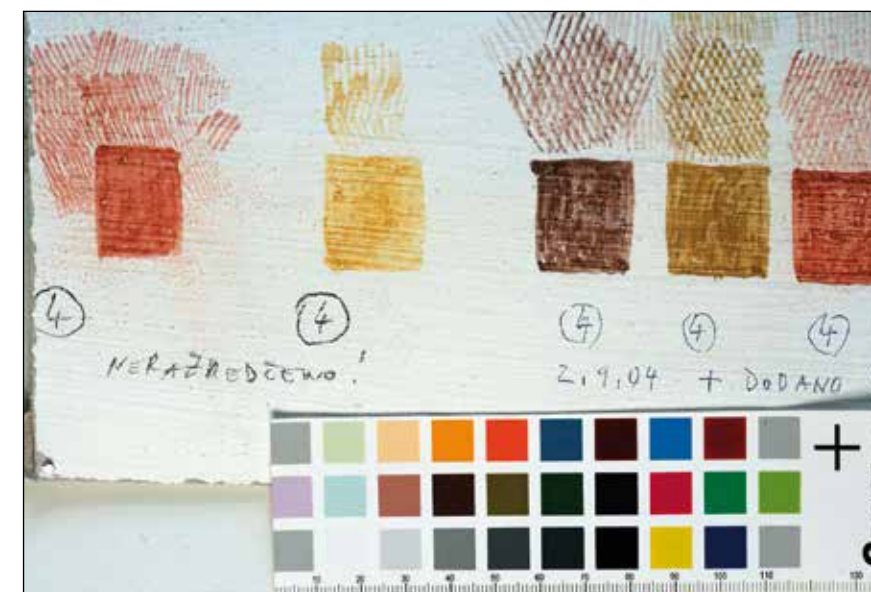


Fig. 3: Prove dei colori con l'aggiunta di legante in percentuali diverse.

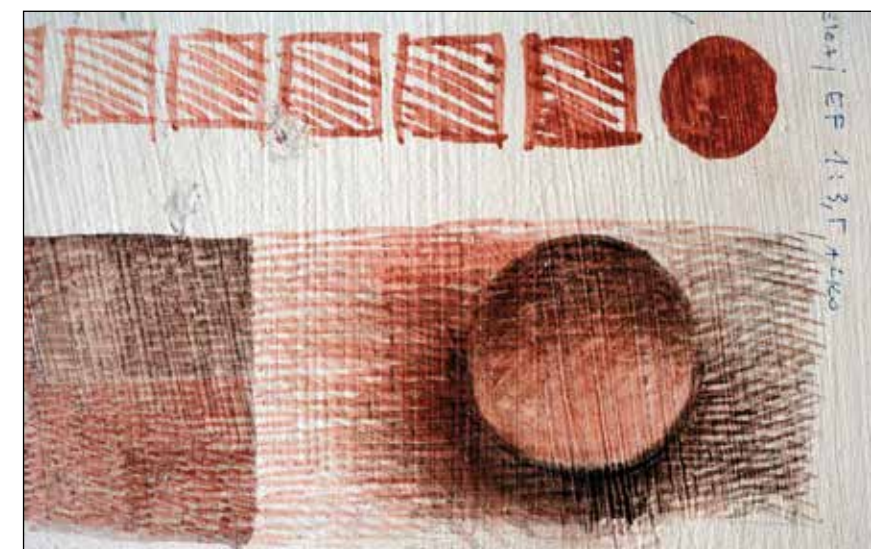


Fig. 4: Modellazione a tratteggio e prova d'applicazione a più strati del colore.

¹ HUDOKLIN 1955, p. 5



Fig. 5: Preparazione dei vasetti con pigmenti e legante sotto forma di pastiglie che vanno diluite in acqua.

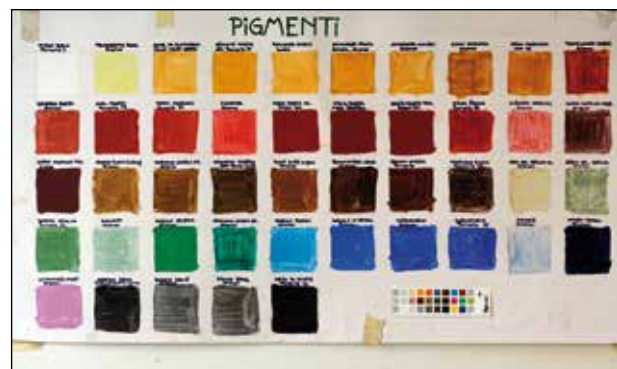


Fig. 6: Test di diversi pigmenti e leganti (Tylose MH 300).



Fig. 7: L'unica, più ampia ricostruzione operata sul dipinto della volta – la testa della personificazione della Virtù all'incrocio dei quadranti G, H e 8 e 9 – prima, durante e dopo il ritocco.

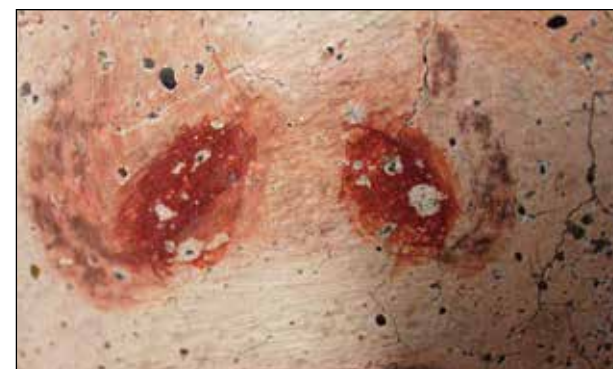


Fig. 8: Due lesioni frequenti sulla superficie dipinta della volta: il distacco di piccoli frammenti dello strato superiore di bianco di calce con la pellicola pittorica e lo scurimento del pigmento rosso (vermiglione).



Fig. 9: Ritocco della testolina dell'angelo nel quadrante F8.

sull'intera superficie, avrebbe probabilmente determinato una dilatazione dei tempi di completamento del progetto, con risultati non garantiti per l'intervento di ritocco.

A seguito dell'asportazione dei depositi di sporco e delle ridipinture e del consolidamento degli strati pittorici con impacchi di carbonato d'ammonio sull'intera volta dipinta⁴ – un trattamento molto impegnativo ed esteso, ma dagli esiti eccezionalmente positivi – dopo lunghi anni tutti i rapporti cromatici e tonali sono stati nuovamente ricondotti ai valori originali. L'aspetto negativo di ogni intervento radicale di pulitura è costituito anche dalla messa in luce di tutte le modificazioni, grandi e piccole, che sono avvenute nel corso dei secoli e sono diventate visibili sulle superfici dipinte. Le numerose fessure e gli strati di colore desquamati o polverizzati erano nascosti da una pellicola relativamente spessa di fuliggine ed altre impurità che, in alto sotto la volta, era stato impossibile ripulire più di frequente. Le giunture delle giornate sono diventate più evidenti dopo la pulitura in quanto, di solito, queste zone erano state più volte ritoccate o addirittura corrette dallo stesso autore con la tecnica a secco a causa della diversa essiccazione delle superfici a contatto, il che ha determinato un incompleto processo di carbonatazione ed il distacco degli strati pittorici in queste aree.

Nella scelta del legante per il ritocco dei dipinti della volta del Quaglio dovevamo decidere tra il caseinato d'ammonio, comunemente utilizzato soprattutto dai restauratori italiani, il Primal AC33 ampiamente impiegato in Slovenia e nel mondo, nonché i cosiddetti colori ad acquerello, che sono quelli più frequentemente menzionati nella letteratura specialistica e nelle relazioni dei restauratori ma dei quali non conosciamo con precisione il legante che contengono, in quanto ogni produttore custodisce con cura il segreto sulla composizione di questi colori. Siccome per un progetto così importante come quello del restauro dei dipinti del Quaglio non potevamo permetterci di rischiare

⁴ Vedi i contributi delle restauratrici sui procedimenti ed i risultati della pulitura: Marta Bensa, *Relazione sui primi interventi di pulitura e preconsolidamento* e Giovanna Nevyjel e Claudia Ragazzoni, *Relazione conclusiva sull'intervento di pulitura*.

con dei fissativi che sino ad allora, per così dire, non avevamo mai sperimentato (caseinato d'ammonio), forti delle esperienze in merito all'ingiallimento del legante caseinico e dovendo anche rispettare il principio della reversibilità, abbiamo deciso di verificare con il metodo dell'invecchiamento artificiale – procedimento che simula i processi di un'intensa e decennale sollecitazione ad opera della luce, della temperatura e dell'umidità – quale tra questi leganti dava i migliori risultati.

Da un'esauriente analisi degli effetti dell'invecchiamento artificiale sul gruppo di leganti,⁵ che più o meno di frequente vengono utilizzati nel restauro delle pitture murali, e nel corso della quale i campioni sono stati sottoposti a cicli alternati di sbalzi termici e variazioni dell'umidità relativa nonché a radiazioni UV, è risultato evidente che queste sollecitazioni hanno influito meno sul Tylose MH 300, che abbiamo quindi scelto come fissativo per il ritocco dei dipinti del Quaglio. Sebbene con il Primal AC33 e con il caseinato d'ammonio sia tecnicamente più facile soprattutto coprire le partiture scure con toni più chiari ed anche il risarcimento stratificato risulti più semplice, sino alla fine del progetto abbiamo insistito nell'uso di una soluzione dallo 0,75 sino all'1,5 per cento di Tylose MH 300 in acqua proprio per le migliori caratteristiche tecniche che offre e la sua maggiore reversibilità. Nonostante i colleghi restauratori italiani che hanno collaborato alla pulitura dei dipinti ci abbiano informato sui loro positivi

⁵ Per la scelta del legante per il ritocco vedi il contributo di Polonca Ropret, *Indagini sugli strati pittorici*.



Fig 10. Ritocco del busto antico dipinto – quadrante P25.

riscontri nell'uso del caseinato d'ammonio, il cui impiego è menzionato anche nella letteratura didattica dedicata al restauro,⁶ non abbiamo optato per questo fissativo a causa della nostra lunga esperienza nell'uso della caseina per la realizzazione dei supporti degli affreschi staccati, superfici che, trattate con calce e caseina, con gli anni tendono ad ingiallire. Solo in alcune fessure stuccate e nella ricostruzione della mano dipinta nella zona sopra l'organo, dove abbiamo lasciato l'intonaco più recente ancora conservato (applicato nel corso dell'intervento di risanamento dopo il sisma del 1895), è stata utilizzata una soluzione dal 3 al 5% di Primal AC33 in acqua a causa delle difficoltà di copertura. Facendo ricorso al Tylose, i restauratori hanno

⁶ GASPAROLI 1999, p. 189.

dovuto lavorare per un tempo di tre volte superiore rispetto a quello che richiedono il Primal o la caseina, specie per le già menzionate difficoltà con la costante idrosolubilità e lo scioglimento delle stesure inferiori di colore. Anche nel più vasto brano ricostruito nei quadranti H8 e H9, gran parte del risarcimento è stato effettuato con legante cellulosico, e solo alcune delle partiture più scure sono state integrate con fissativo Primal AC33.

Per il ritocco dei dipinti abbiamo volutamente utilizzato un legante che, peraltro, sino ad ora in Slovenia non era ancora stato utilizzato nel campo delle pitture murali. La definizione di questa metodica d'intervento è stata supportata da un'approfondita ricerca eseguita in laboratorio, nel corso della quale si è potuto verificare che il legante scelto ha caratteristiche stabili, oltre al fatto di essere facilmente



Fig. 11: Ritocco di un particolare nell'area del quadrante N17.

asportabile. Con la realizzazione dell'isolamento termico della volta dalla parte del solaio, le variazioni di temperatura, prima notevoli, si sono stabilizzate di modo che tutte le modificazioni sulle superfici dipinte, che sono la conseguenza di questi sbalzi, dovrebbero ridursi sensibilmente. Ovviamente, a condizione che non ci sia un'incontrollata e inavvertita infiltrazione di acque meteoriche dal tetto.

Il progetto di restauro conservativo ed il processo pittorico del Quaglio

Rado Zoubek



Il progetto di restauro conservativo ed il processo pittorico del Quaglio

Rado Zoubek

PAROLE CHIAVE:

dipinti murali, vero fresco, pittura su bianco di calce, giornata, rinzaffo, arriccio, intonaco (intonachino)

RIASSUNTO

Al progetto di restauro conservativo degli affreschi di Giulio Quaglio sulla volta della navata e sulla parete occidentale della cattedrale di Lubiana hanno partecipato per diversi anni (2002–2006) numerosi specialisti di vari ambiti disciplinari: restauro, scienze naturali, storia dell'arte. Il lavoro dei restauratori si è svolto su una particolare piattaforma ancorata alle pareti della navata sotto la volta e sulla quale, oltre ad un ponteggio fisso, era stata allestita anche un'impalcatura mobile. Al termine delle indagini diagnostiche e del rilievo dello stato di conservazione delle pitture su tutta la volta e sulla parete ovest della navata, dopo la stuccatura delle numerose piccole e grandi fessure e la rimozione meccanica e chimica delle impurità e delle ridipinture, grazie a ritocchi e ricostruzioni l'intera superficie dell'apparato decorativo è stata riportata all'originale aspetto tonale e cromatico della tavolozza del Quaglio. L'intervento di restauro si è concluso nel settembre del 2006 con il risanamento delle lesioni provocate dall'ancoraggio della piattaforma ed il rinnovo di tutte le superfici decorate sino a raggiungere, in basso, la cornice principale. Nel corso del progetto è stato impiegato per la prima volta in Slovenia in maniera così estesa il metodo di pulizia degli affreschi mediante impacchi di carbonato d'ammonio. L'allestimento di un ponteggio adeguato ha permesso inoltre a molti visitatori ed esperti di visitare il cantiere in corso d'opera.

INTRODUZIONE

Il progetto di restauro conservativo dei dipinti di Giulio Quaglio sulla volta della navata e sulla parete occidentale della cattedrale di San Nicola a Lubiana si è svolto tra gli anni 2002 e 2006 sotto la direzione del Centro di restauro dell'ITBC.

Il materiale incluso nel presente volume ad illustrazione di questo pluriennale intervento è stato selezionato tra l'ampia documentazione acquisita soprattutto seguendo il lavoro dei restauratori sull'impalcatura, ovviamente completato dalle indagini, dai pareri, dagli elaborati e dalle scoperte di tutti quanti hanno collaborato al progetto. Alcune migliaia di fotografie, numerose cassette di riprese video, le relazioni degli esperti di diverse discipline, le riunioni, le commissioni – nazionali ed internazionali, le visite di molti colleghi restauratori, di delegazioni, scolaresche, enti e singoli; le presentazioni dello svolgimento dei lavori, le conferenze stampa, le riprese per varie trasmissioni culturali, il lavoro quotidiano della nutrita équipe di restauratori e numerosi altri avvenimenti hanno fatto parte del mosaico di eventi che si sono avvicendati

sulla piattaforma ed attorno ad essa per quattro anni. I singoli segmenti dell'intervento seguono una sequenza logica, tuttavia nella presentazione del progetto tali passaggi non sono illustrati secondo una puntuale successione temporale. Il materiale video acquisito durante i lavori è stato più volte presentato al pubblico attraverso diversi media, mentre i visitatori della cattedrale – siccome il lavoro di restauro era nascosto agli occhi degli osservatori a causa della piattaforma collocata a tredici metri d'altezza – hanno avuto modo di seguire tutte le fasi del progetto in corso d'opera grazie ad un chiosco multimediale installato in chiesa. In questa pubblicazione l'apparato illustrativo ha un posto di primo piano, dal momento che anche il testo è stato elaborato man mano che venivano studiate e catalogate le diverse migliaia di fotografie scattate durante l'intervento di restauro.

LA COSTRUZIONE DELLA CHIESA – LA VOLTA

Prima di descrivere ed elencare le ragioni che ci hanno indotto a dare l'avvio al restauro della volta dipinta e della parete occidentale (controfacciata) della cattedrale di San Nicola, dobbiamo farci un quadro, seppur sommario, della nascita di questo edificio. Come possiamo evincere da fonti molto precise,¹ l'attuale manufatto è stato eretto sul posto di una chiesa più antica, che per dimensioni ma anche esteticamente non rispondeva più alle esigenze dei tempi. La scelta del sito, quasi lo stesso, è stata certamente condizionata dallo spazio limitato tra il fiume Ljubljana e la collina del castello, ma è possibile che le fondamenta dell'antica chiesa fossero di buona qualità ed ancora sufficientemente solide per servire da basamento ai nuovi muri. Dalla cronaca che illustra la nascita della nuova cattedrale emerge un dato interessante: la vecchia chiesa fu demolita gradualmente, per singoli settori.² Dapprima fu abbattuta la parte orientale ed al suo posto si cominciò a costruire l'odierno presbiterio con gli ambienti laterali ed il transetto. Nel frattempo la navata ed il campanile del vecchio edificio erano ancora al loro posto e probabilmente utilizzati come deposito e riparo per le maestranze. Poiché a quei tempi non era cosa semplice realizzare coperture impermeabili di così ampia superficie, ogni passo della costruzione doveva essere attentamente programmato. La calce viva, che secondo le fonti del tempo veniva portata al cantiere in quantitativi notevoli, necessitava di un periodo di riposo all'asciutto prima di essere spenta. Per non pregiudicarne la qualità, anche i mattoni ed il legname non potevano

¹ DOLNIČAR 2003.

² LAVRIČ 2007, p. 11.

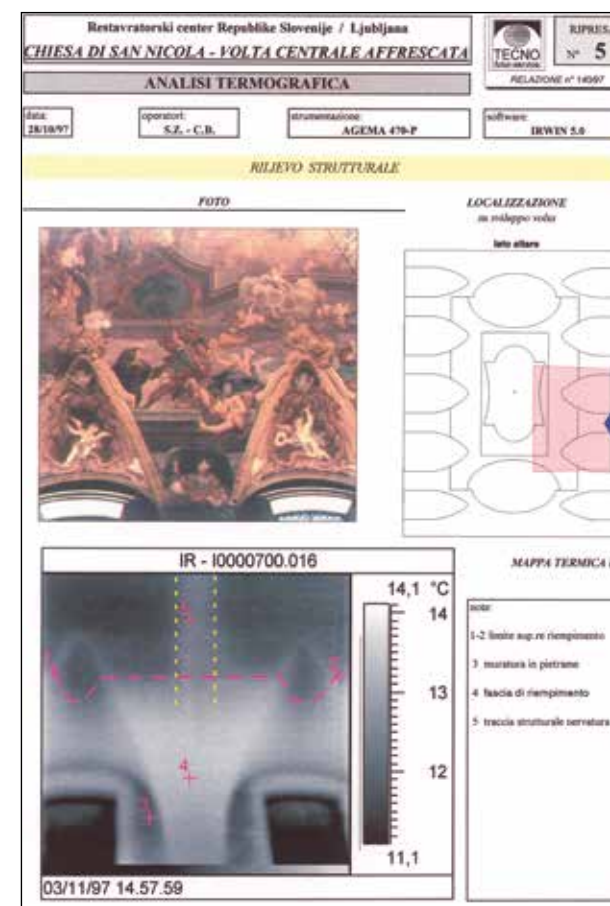


Fig. 1: Nell'immagine relativa all'indagine termografica (SER. CO. TEC. 2006) si notano, dal centro verso l'alto (linee gialle), le tracce dell'arco di scarico nonché l'altezza e l'andamento orizzontale del materiale di riempimento nel sottotetto (linee rosse).

Ricostruzione schematica della struttura della navata (senza l'ossatura del tetto). L'illustrazione mostra il sistema costruttivo della volta della cattedrale di San Nicola a Lubiana.

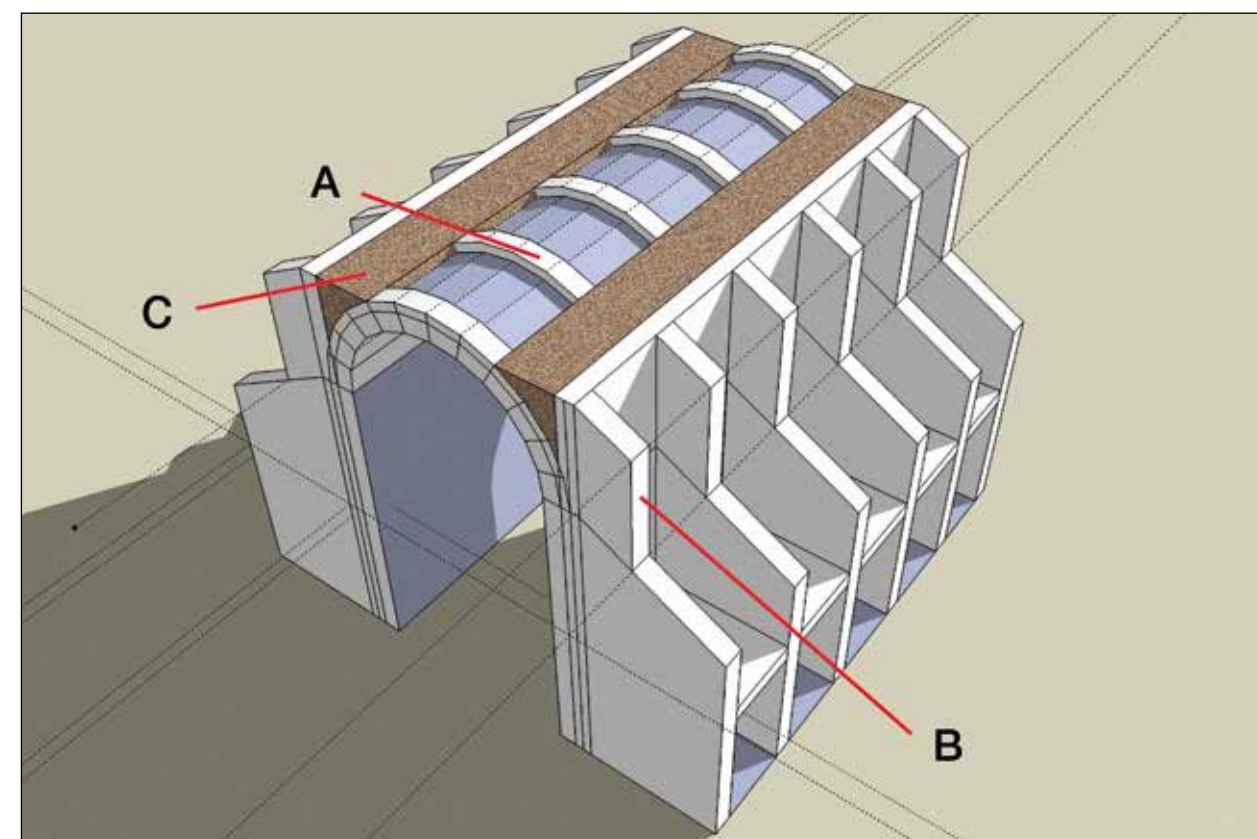


Fig. 2: Con la contemporanea edificazione delle pareti della navata principale, delle cappelle laterali e delle gallerie e con la voltatura di questi corpi di fabbrica veniva assicurato il sostegno necessario per la costruzione della volta a botte. Oltre alle cappelle laterali ed alle gallerie, anche il sistema di contrafforti sui quali gravano le arcate di scarico della volta riduce l'effetto divaricante. Il materiale di riempimento (marrone) nel triangolo tra le pareti della navata e sopra il piede d'imposta limita ulteriormente con il suo peso le spinte della volta verso l'esterno. A: arco di scarico della volta; B: contrafforte; C: materiale di riempimento.

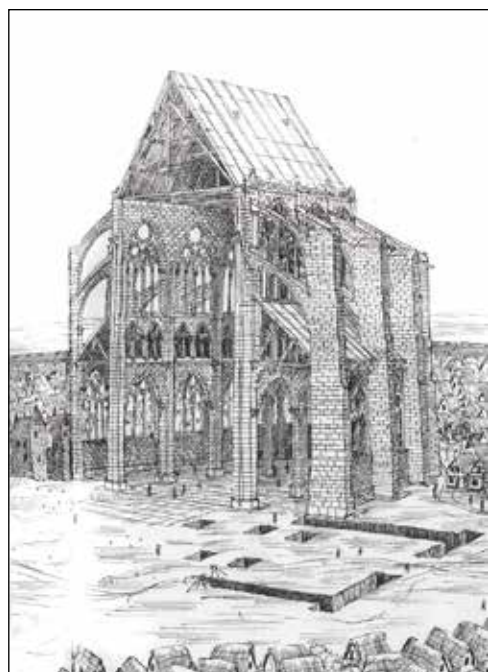
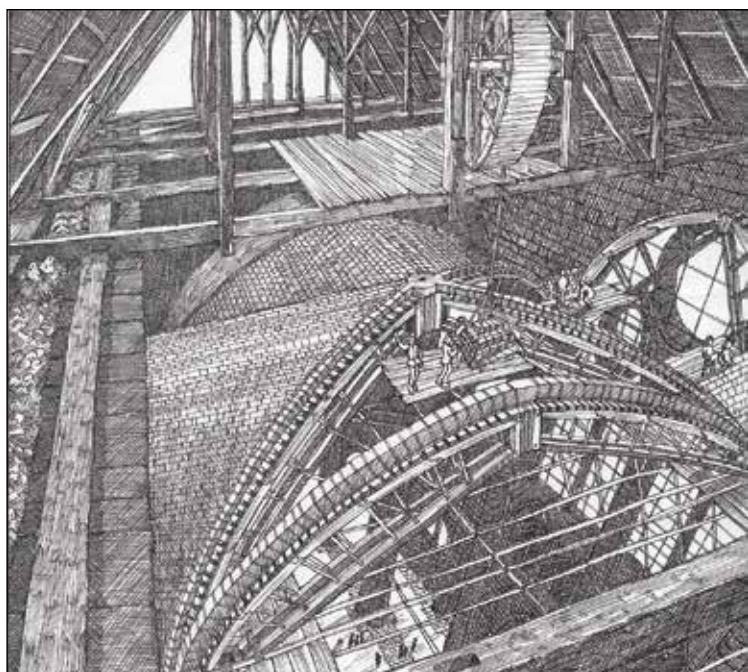


Fig. 3 e 4: Nei due disegni l'autore ha illustrato in maniera molto accurata il sistema costruttivo e gli attrezzi che un tempo erano impiegati nelle costruzioni. Su entrambi è chiaramente visibile come, erigendo dapprima l'ossatura del tetto, si assicuravano le condizioni per una costruzione sicura ma soprattutto controllata degli elementi più impegnativi dell'edificio, tra i quali possiamo sicuramente annoverare le volte. Nella fig. 3 sono evidenziati i dettagli del processo di costruzione che, a differenza di oggi, era tutt'altro che facile e sicuro.

essere lasciati sotto la pioggia ed al gelo. Per tutto questo materiale era necessario disporre di un grande spazio adibito a magazzino.

Dopo aver preparato le fondamenta, i muri di tutti gli ambienti venivano eretti contemporaneamente. In questa maniera le pareti dei vani laterali facevano da supporto ai muri interni, più alti, permettendo così ai carpentieri di impostare in tutta sicurezza, senza timore di crolli, la travatura del tetto che copriva l'intero ambiente, consentendo inoltre ai muratori di proseguire con i lavori. Un tetto sicuro ed impermeabile era indispensabile affinché i carpentieri potessero allestire la centina per la volta ed i muratori svolgere al meglio il loro impegnativo compito. È facile immaginare cosa sarebbe accaduto se si fosse cominciato a costruire la volta senza la presenza del tetto: il più piccolo temporale estivo avrebbe inzuppato tutto il legname dell'impalcatura e diluito e portato via la malta ancora fluida posta tra i mattoni. Per questo motivo, ancora nel XX secolo, nei manuali scolastici di edilizia si ribadisce questa regola fondamentale:³ prima un tetto di qualità, poi la costruzione della volta. Per l'armatura della volta fu realizzata una struttura particolarmente resistente, che poggiava su dei puntelli. A causa dell'eccezionale pressione verticale dell'opera voltata, lo smantellamento della centina costituiva sempre un'operazione impegnativa e rischiosa in quanto ogni colpo un po' più energico per spostare le travi di sostegno poteva essere pericoloso e danneggiare o addirittura far crollare la volta. I cunei, quindi, si dovevano togliere con estrema cautela, senza colpi bruschi e troppo forti. Non ci sono dati precisi in merito al tempo che intercorreva tra la conclusione dei lavori e la rimozione dell'armatura, ma nella maggioranza dei casi si fa riferimento ad alcune settimane. Gli accurati disegni del libro di David Macaulay⁴ ci illustrano chiaramente il procedimento di costruzione delle vol-

te, che iniziava soltanto dopo il completamento della copertura. Per quanto concerne la cattedrale di San Nicola, un'attenta lettura delle fonti (vedi DOLNIČAR 2003) ci permette di ricostruire in maniera piuttosto precisa l'andamento dei lavori di costruzione delle pareti, delle volte e del tetto. Poiché a noi interessa soprattutto l'erezione della volta quale supporto degli affreschi del Quaglio, in questa sede ci limitiamo a segnalare che durante la costruzione della navata la parte orientale della stessa fu addossata al presbiterio ed al transetto già edificati, mentre sul lato ovest fu temporaneamente appoggiata al campanile non ancora demolito della vecchia chiesa.

Il Quaglio giunse per la prima volta a Lubiana l'ultimo giorno di aprile del 1703 e nel mese di maggio aveva già completato l'affresco sulla volta del presbiterio. Evidentemente si era subito adattato al nuovo ambiente, aiutato in questo senso con tutta probabilità dagli altri artigiani italiani immigrati a Lubiana che partecipavano attivamente alla costruzione della chiesa e che lo potevano sicuramente consigliare nella scelta dei materiali locali già sperimentati, soprattutto per quanto riguardava la migliore calce estinta stagionata. In quell'anno egli dipinse la finta cupola nella crociera (settembre 1703) e realizzò le pitture sul muro esterno della chiesa. Al suo ritorno a Lubiana, agli inizi del 1704, proseguì i lavori nel presbiterio.

Il 13 luglio del 1704 si pose mano alla copertura del tetto sulla nuova navata, concludendola dopo sei mesi, il 23 agosto. Nel frattempo il Quaglio dipingeva nel transetto ed a settembre terminava la Cappella di S. Disma, non mancando certamente di seguire con attenzione l'andamento dei lavori nella navata. Quando il 25 novembre dello stesso anno partì da Lubiana con il contratto firmato per l'affresco della volta e della controfacciata, il pittore non era stato in grado di misurare e disegnare esattamente la volta stessa con le finestre ed i pennacchi in quanto non esisteva ancora: la navata, infatti, era coperta soltanto dal tetto. Con tutta probabilità portò con sé in Italia i progetti ed i disegni che a casa gli sarebbero serviti per realizzare lo studio. Il 15 novembre i murato-

³ *Gradbeni elementi 5, Ometi in napuši. Masivni podi. Izolacije: skripta za visoke in nizke gradnje*, Ljubljana 1950.

⁴ David Macaulay, *Cathedral: the story of its constructions*, Boston 1973, pp. 46-47, 56.

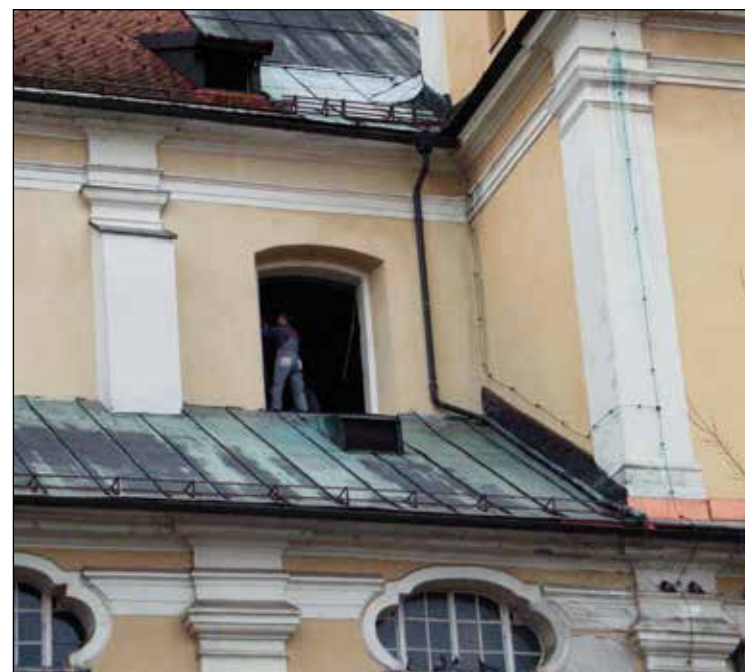


Fig. 5: Il contrafforte tra le finestre – a destra il campanile settentrionale.



Fig. 6: Una parte dell'affresco del Quaglio scoperta sotto le imbiancature sulla parete dell'arco trionfale.

ri terminarono la costruzione di 16 volte (presumibilmente nelle otto cappelle e nelle otto gallerie sovrastanti). Con queste voltature era stato predisposto quanto necessario per assicurare un solido rinforzo laterale alle previste tensioni della volta.

L'anno seguente le murature si erano sufficientemente consolidate e già il 15 marzo del 1705 i carpentieri iniziarono ad erigere la centina per la costruzione della volta. Dopo quindici giorni, il 2 aprile, si cominciò ad impostarla ed i lavori si protrassero sino al 30 aprile.⁵

Non ci è dato sapere quando fu smantellata l'impalcatura, ma ciò avvenne probabilmente dopo una o due settimane, in ogni caso tale fondamentale operazione sarebbe dovuta essere registrata nella cronaca, poiché era proprio questo il momento più importante in tutto il processo di erezione della volta. Poco dopo, il 10 maggio, il Quaglio tornò a Lubiana: forse fu addirittura presente alla rimozione dell'armatura.

Smontata tale struttura di sostegno, la piattaforma inferiore sulla quale poggiavano le travi che sorreggevano la volta rimase probabilmente in essere alla stessa altezza, ovvero all'incirca a livello della cornice principale o sopra ad essa, approssimativamente là dove è stato allestito il ponteggio per il nostro intervento di restauro. Infatti, questa struttura era necessaria per predisporre un'impalcatura aggiuntiva che avrebbe permesso di intonacare l'intradosso, i pennacchi, le campiture attorno alle finestre e la controfacciata ed inoltre realizzare le modanature sull'arco trionfale e sulla parete ovest. Con l'applicazione dell'intonaco sull'intradosso era stata approntata la base, ossia il supporto per il previsto affresco del Quaglio. Nella preparazione degli intonaci livellanti e successivamente di quelli pittorici, l'artista non ebbe certo difficoltà con i muratori, visto che nei due anni precedenti avevano collaborato alla realizzazione di numerose superfici di supporto, sia all'interno sia all'esterno della chiesa. Prima che il Quaglio iniziasse a dipingere in questa parte dell'edificio, innanzitutto i muratori ed a seguire gli stuc-

catori dovevano modellare i profili sulle pareti occidentale ed orientale dell'arco trionfale nella navata. È difficile, infatti, immaginare che le maestranze riuscissero ad applicare o intonacare con tanta cura gli stucchi delle modanature senza sporcare o ricoprire gli affreschi già realizzati. Una prova in questo senso, che attesta senza ombra di dubbio (fig. 6) come tutti i lavori edili fossero stati terminati prima che si iniziasse a dipingere, è costituita proprio dalle pitture eseguite dal Quaglio sulla volta e che proseguono oltre i profili dell'arco trionfale. Non va però esclusa la possibilità che, almeno all'inizio, nel corso delle prime settimane o di qualche mese, lavorassero gli uni accanto all'altro, anche tenendo conto del fatto che il Quaglio, da principio, era molto impegnato con i preparativi.

Se il 30 aprile del 1705⁶ si conclusero i lavori di voltatura, la malta di calce doveva asciugarsi per almeno due, tre settimane prima che si potesse procedere a smontare in tutta sicurezza la centina. Qui dobbiamo nuovamente ricordare i cunei di legno, ma questa volta quelli che erano inseriti o meglio piantati tra i mattoni dell'estradosso e che, secondo gli esperti,⁷ hanno rilevato il carico dopo il disarmo dell'impalcatura. Allora, infatti, l'intera volta subì un lieve cedimento, una trazione verticale che determinò una pressione sulla parte superiore dei mattoni vicini e, ovviamente, sulla malta di allettamento che in un periodo di tempo tanto breve non era riuscita ad indurirsi a sufficienza per sopportare il nuovo carico. Questi tasselli funzionarono quindi come una specie di ammortizzatore delle forze durante lo smantellamento della centina; se siano serviti allo stesso scopo anche in seguito e se con la loro elasticità si siano adeguati alle variazioni di umidità e temperatura dell'aria è invece una questione su cui possiamo solo azzardare delle ipotesi. Un tempo per spaccare i blocchi di pietra nelle cave si usavano dei cunei di legno conficcati nelle fessure e poi bagnati con l'acqua. Il legno così inzuppato aumentava di molto il

⁵ Tutti i dati sono ripresi da: DOLNIČAR 2003.

⁶ DOLNIČAR 2003, p. 306.

⁷ KOS 2004.



Fig. 7: Vista sulla parete occidentale – gennaio 2003. Nonostante l'intensa luce diurna, a causa del ponteggio senza illuminazione artificiale la controfacciata è in penombra.

proprio volume e l'enorme pressione riusciva a rompere anche grossi massi. Ovviamente la situazione nel sottotetto della cattedrale di Lubiana non è così seria, poiché la volta è stata interamente ripulita e ricoperta con un isolante termico. Bagnando i cunei presenti nell'estradosso probabilmente si formerebbero delle nuove crepe. Abbiamo tentato di estrarre alcuni

tasselli, ma non ci siamo riusciti neppure usando degli attrezzi. Sarebbe interessante eseguire un'analisi dei campioni di tali cunei in quanto non è da escludere che in questi 300 anni si siano gonfiati e ristretti tante di quelle volte che oggi, anche se bagnati, queste dilatazioni risulterebbero minime.

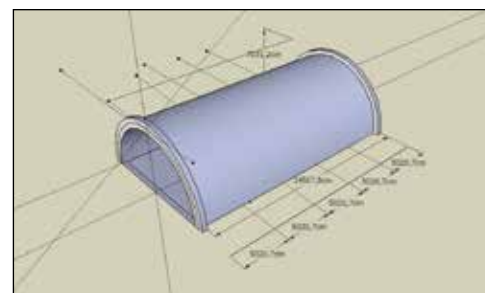


Fig. 8: La volta a botte della navata.

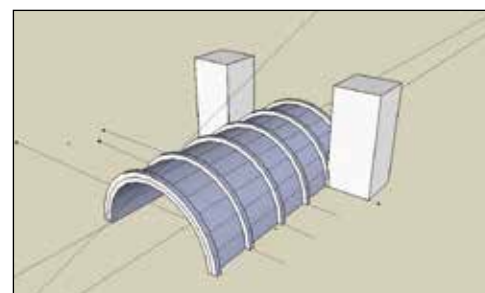


Fig. 9: La volta è rinforzata dalle arcate di scarico ed è incassata tra i campanili.

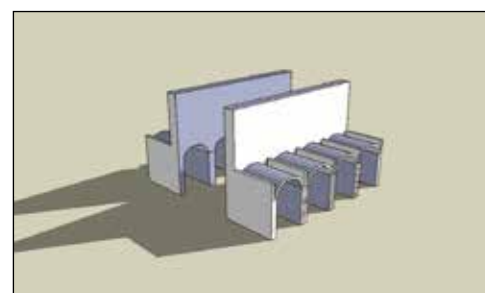


Fig. 10: Nel corso della costruzione le cappelle laterali fungevano da rinforzo alle pareti della navata.

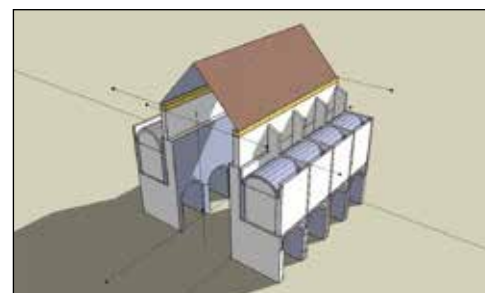


Fig. 11: Sulle pareti rinforzate fu collocata l'ossatura del tetto.

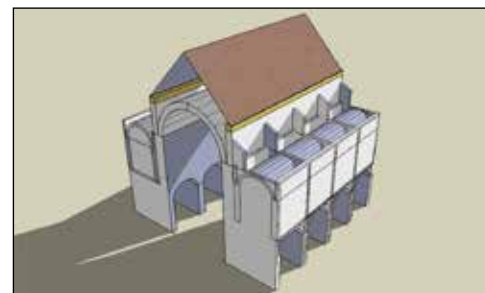


Fig. 12: Con la protezione del tetto si pone mano alla costruzione della volta della navata.

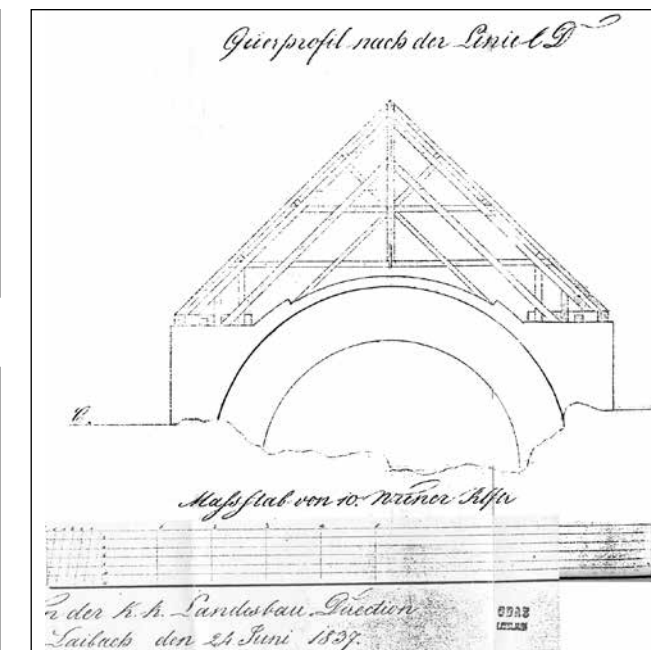


Fig. 13: La capriata in un disegno del 1837 (Archivio della Repubblica di Slovenia).

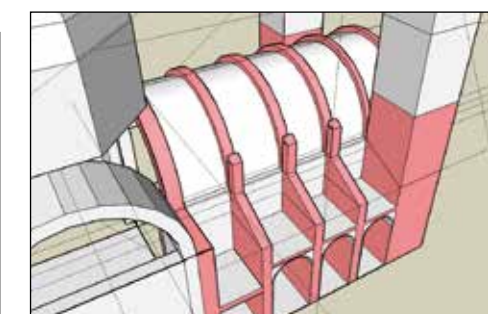


Fig. 14: Il sistema di rinforzo della volta (in rosso).

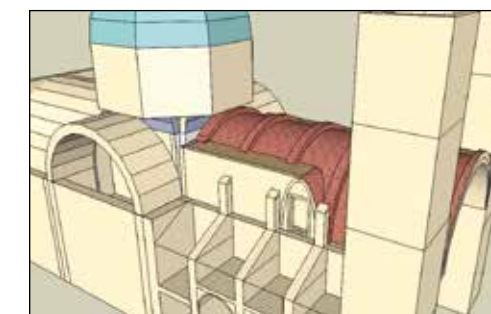


Fig. 15: Il materiale di riempimento tra la parete della navata e la volta (in marrone).

RAPPRESENTAZIONE SCHEMATICA DELLA COSTRUZIONE DELLA VOLTA DELLA NAVATA PRINCIPALE

Il soffitto della navata principale è una classica volta a botte con sezione semicircolare avente un raggio di 6,5 metri e 25 metri di lunghezza (fig. 8). Per una maggiore solidità l'estradosso è rinforzato con archi di scarico in mattoni, distribuiti alla distanza di 5,5 metri l'uno dall'altro. Un ulteriore consolidamento della volta sul lato ovest è assicurato da entrambi i campanili (fig. 9). Prima di impostare la volta furono eretti possenti muri portanti, sostenuti ai lati dai muri e dalle volte delle cappelle laterali (fig. 10) e delle gallerie ed anche da contrafforti. Su questa struttura molto solida fu quindi collocata la travatura lignea del tetto con la copertura (agosto 1704; fig. 11). L'allestimento della centina e la costruzione della volta proseguirono appena nell'aprile dell'anno successivo (2 aprile) in quanto tutti i muri e le volte laterali dovevano prima consolidarsi a sufficienza per poter sopportare le previste sollecitazioni verticali ed orizzontali (fig. 12).

Nella fig. 14 sono segnati in rosso gli elementi che fanno sì che gli spostamenti della volta in senso verticale ed orizzontale siano minimi. Nella zona del piede d'imposta della volta è stato aggiunto del materiale di riempimento che funge da zavorra e che con il suo peso riduce ulteriormente la tensione orizzontale della struttura voltata (fig. 15).

Su un disegno del 1837 (fig. 13) vediamo che la capriata del sottotetto non grava direttamente con il proprio peso su nessun punto della volta e che questo carico è stato convogliato per mezzo degli archi in laterizio e del materiale di zavorra sul piede d'imposta della volta stessa, limitando in tal modo l'effetto divaricante indotto dalle spinte.



Fig. 16: Particolare di un sondaggio eseguito sulla volta, posizione all'interno del quadrante H19.

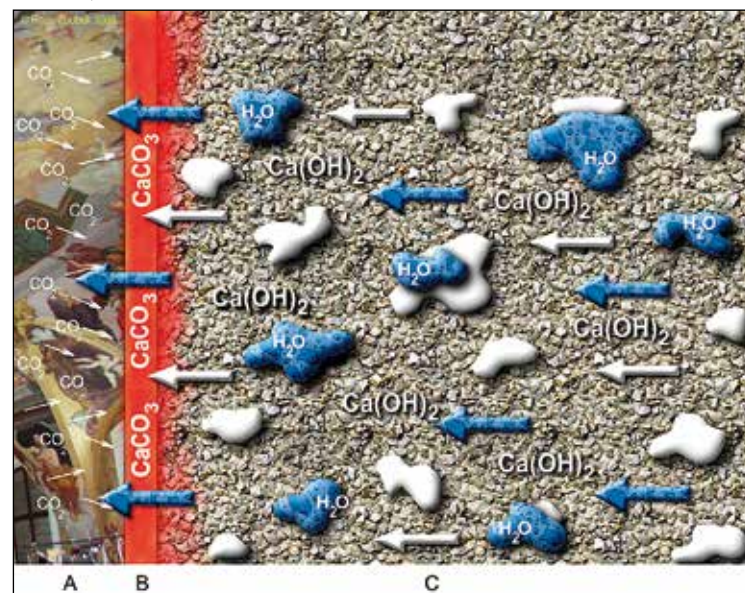


Fig. 17: Formazione di carbonato di calcio (CaCO_3) sulla superficie dell'affresco: **A** – anidride carbonica nell'aria, **B** – pellicola pittorica, **C** – intonaco (intonachino). Durante l'essiccazione dell'intonachino la calce spenta (o idrata) ($\text{Ca}(\text{OH})_2$) migra per capillarità assieme all'acqua verso la superficie dove si trovano i pigmenti sciolti in acqua (pellicola pittorica). Al contatto tra l'anidride carbonica presente nell'aria (CO_2) e la calce idrata, sulla superficie si attiva un processo che da origine ad una pellicola trasparente di carbonato di calcio (CaCO_3) che fissa i pigmenti all'intonachino. Più tempo dura la migrazione dell'idrossido di calcio e dell'acqua verso la superficie, più spessa diventa la crosticina di carbonato di calcio – l'ispessimento avviene dalla superficie verso l'interno dell'intonachino. Il processo si interrompe quando l'intonaco si asciuga.

LA PREPARAZIONE DEL SUPPORTO PER I DIPINTI DEL QUAGLIO

Il Quaglio aveva a disposizione come supporto per i suoi dipinti praticamente tutto l'edificio di culto, ovviamente non alla lettera ma grazie al contatto dei muri perimetrali con le pareti vicine che con il loro spessore trattenevano l'umidità e nei primi mesi impedirono all'intonaco di asciugarsi troppo rapidamente. Non dobbiamo dimenticare che, immediatamente prima del suo arrivo a Lubiana nel maggio del 1705, i muratori avevano costruito la volta della navata e subito dopo aver smontato la centina avevano ricoperto l'intradosso con uno strato di rinzaffo, pertanto l'intera volta ed anche le altre parti dell'edificio dovevano essere ancora abbastanza umide. L'intonaco veniva applicato con passaggi brevi e decisi per tamponare dal basso gli interstizi tra i mattoni ed in tal maniera ridurre ulteriormente i carichi anche con questa presa orizzontale.

Come abbiamo già ricordato, sulla volta in mattoni i muratori avevano applicato il primo e più importante strato di intonaco legante/livellante (detto rinzaffo). Si tratta di un intonaco al quale aderiscono tutti gli intonaci successivi e le imbiancature. È importante sottolineare che questo strato doveva asciugare lentamente, per almeno 8–10 giorni e la sua superficie doveva rimanere ruvida, non liscia, per assicurare una miglior presa degli strati soprapposti.⁸ Come si può vedere nella fig. 16, i muratori avevano sigillato lo spazio tra i mattoni con una malta molto grassa, e possiamo anche notare che avevano riunito in uno solo gli strati di intonaco legante/ livellante ed arriccio (o arricciato). Su questa base avevano poi stabilito uno strato di intonaco più fine, ossia l'intonachino. Non dobbiamo sorvolare su un dato importante e cioè che ogni pezzo di intonaco applicato sulle pareti e sulle volte aveva un duplice scopo: da un lato era questo lo strato di finitura che concludeva la costruzione degli interni, dall'altro costituiva la base, il supporto per una pittura di qualità che sarebbe stata prevedibilmente dipinta su intonaco fresco.

I muratori dovevano realizzare questo primo strato a regola d'arte, a prescindere dal fatto se sulla volta erano previste o meno delle pitture. A causa del proprio peso, infatti, un intonaco poco coeso e troppo spesso avrebbe ben presto mostrato i segni della pessima esecuzione con screpolature e successivi distacchi.

Nell'applicare l'intonaco e nel dipingere sulla superficie curva della volta il Quaglio ed i muratori non dovevano necessariamente fare molta attenzione al materiale che cadeva in basso, come invece era indispensabile per l'intonacatura delle pareti verticali. Per questa ragione potevano muoversi in senso contrario a quello usuale, ossia anche dal basso verso l'alto della volta. Nel realizzare il «vero fresco» vale la regola per cui la parte di intonaco che non si è riusciti a dipingere finché era ancora umida, il giorno successivo (o il giorno stesso se proseguiamo subito con il lavoro) deve essere tagliata con un angolo smussato (a «sguincio», a «scarpa») e poi le si stende accanto un nuovo strato di intonaco su cui si continua a dipingere. Inoltre, è buona regola asportare quelle parti di intonaco su cui i colori stesi non si sono ben fissati, riempire gli spazi vuoti con intonaco fresco e ridipingere la parte mal riuscita. Ovviamente tale sistema di lavoro inibisce la componente creativa dell'artista, già di per sé limitata dalla superficie predefinita della giornata.

Possiamo annoverare il Quaglio tra quei maestri che si erano liberati dalle costrizioni imposte da un fedele rispetto della classica tecnica di realizzazione dell'affresco e l'avevano implementata prolungando i tempi di esecuzione applicando sull'intonaco fresco, ancora umido, un denso

⁸ HUDOKLIN 1955, p. 28.



Fig. 18: Sezione della struttura in mattoni della volta.

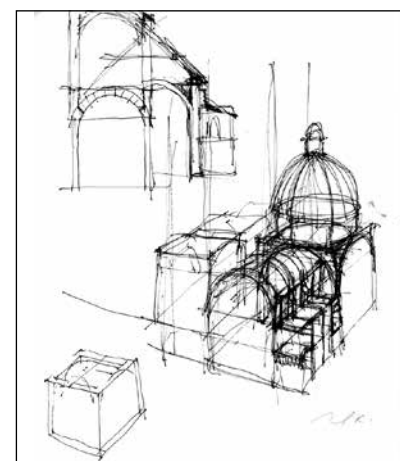


Fig. 19: Schizzi dei collegamenti.



Fig. 20: La volta del pennacchio.



Fig. 21: Ancoraggio della capriata tangenzialmente verso il piede d'imposta della volta.

strato di bianco di calce. In questo modo, con l'aggiunta supplementare di calce e di umidità, si allungava il periodo a disposizione per dipingere e, al contempo, proprio grazie all'abbondanza di calce, questo strato, combinato con l'anidride carbonica presente nell'aria, formava una pellicola più spessa di carbonato di calcio che lo faceva aderire all'intonachino.

Quando si diffuse l'impiego della calce come collante dei pigmenti sotto forma di preparati di bianco di calce di diversi colori e già premi-

scelati, questo nuovo metodo consentì non solo di dipingere applicando più stesure ma anche di operare successive correzioni e ridipinture con lo stesso fissatore di calce.

La sezione della volta in mattoni ne illustra con chiarezza la struttura con le arcate di scarico in laterizio, ai cui lati si appoggia l'ossatura lignea del tetto. Ogni tante file è inserito longitudinalmente tra i mattoni un filare di cunei in legno (fig. 18, particolare in alto a sinistra). Nella fig.



Fig. 22: Mattone realizzato a mano.



Fig. 26: Una crocetta disegnata col carbone sullo strato inferiore dell'intonaco.



Fig. 23: Superficie danneggiata della volta dipinta (posizione H19).

20 è ben visibile il vertice della volta del pennacchio, dove i mattoni sono messi in opera perpendicolarmente a quelli della volta principale. Il riempimento di carico arriva quasi alla sommità della struttura voltata del pennacchio. Nella fig. 21 si nota l'ancoraggio della capriata tangenzialmente al piano d'imposta della volta.

Durante l'intervento di restauro conservativo la volta è stata accuratamente ripulita. A causa delle lesioni alla copertura e alle conseguenti infiltrazioni di acque meteoriche nella struttura lignea del tetto, l'umidità ha raggiunto anche quei punti che non si trovavano immediatamente sotto le zone ammalorate.

Per meglio comprendere il sistema di costruzione, l'ampiezza dei singoli vani ed il loro collegamento reciproco abbiamo realizzato degli schizzi ambientali (fig. 19).

La volta è costruita in mattoni, ad eccezione della parte inferiore (pie' d'imposta) dove, per ovviare al maggior carico previsto, sono state utilizzate delle lastre di pietra (fig. 41). Nel sottotetto, tra il materiale di riempimento, sono stati rinvenuti alcuni mattoni fatti a mano che in media misuravano 19 cm di larghezza, 24 di lunghezza e 4,5 d'altezza (fig. 22). Con lo stesso tipo di mattoni sono realizzati anche gli archi di scarico.



Fig. 24 e 25: L'intonaco di calce formato da due strati.



Fig. 27: La mensola sotto la finestra della volta dove è visibile la struttura in mattoni dei profili.



Fig. 28: L'incavo dovuto all'ancoraggio del ponteggio per il restauro.

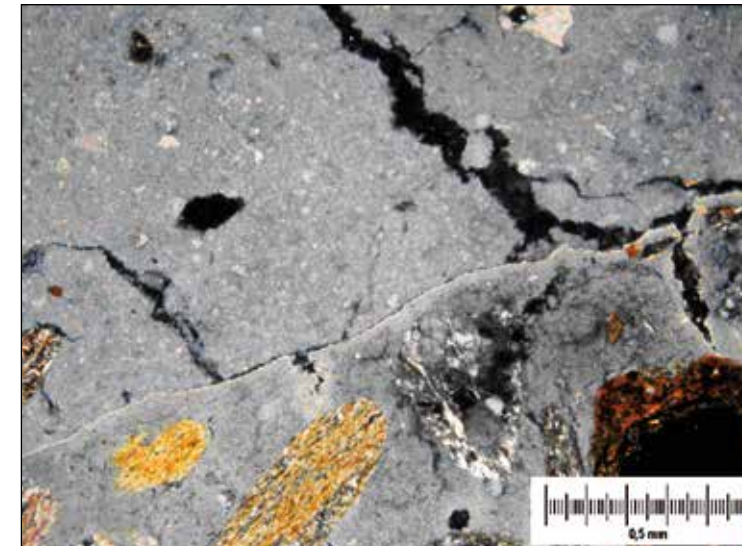


Fig. 30: La separazione tra lo strato inferiore e quello superiore dell'intonaco - campione SNL 228, condizione: luce trasmessa, nicols incrociati.

Sulla superficie lesionata della volta dipinta (posizione H19 - fig. 23) abbiamo asportato l'intonaco sino alla tessitura in laterizi mediante una sonda quadrata. L'intonaco di calce dello spessore di 1,5 cm è composto da due strati (figg. 24, 25) e precisamente da una pellicola superiore di 3-5 mm (intonachino) e da un arriccio di 10-12 mm. All'interno della sonda, sull'arriccio, abbiamo trovato un segno (una crocetta disegnata a carboncino - fig. 26) con il quale, prima della stesura dell'intonachino, era stato marcato uno dei punti di ripartizione della superficie. I mattoni sono anche il principale materiale utilizzato per modellare le modanature, le cornici ed i pilastri (fig. 27). Oltre al lavoro di restauro conservativo sulle superfici dipinte, è stato necessario rinnovare tutte le parti sbrecciate, fessurate o altrimenti lesionate delle modanature, delle cornici e degli altri elementi decorativi (figg. 29, 33). Durante la realizzazione delle sedi per l'ancoraggio dei supporti della piattaforma di restauro sono state procurate alcune lesioni ai muri (fig. 28) ed ai profili dei medaglioni dipinti. All'interno di queste tasche, che avrebbero anche potuto essere delle sonde, abbiamo avuto modo di osservare quale materiale era stato utilizzato per costruire le murature, spesso più di un metro. Come vediamo nella fotografia, si tratta di un misto di pietrisco probabilmente legato con calce viva, il cui processo di spegnimento è terminato nel muro stesso. Sulla composizione del campione (SNL 228, figg. 30, 31) di intonaci prelevato



Fig. 29: Applicazione di nuova malta legante all'inizio della ricostruzione del cornicione.

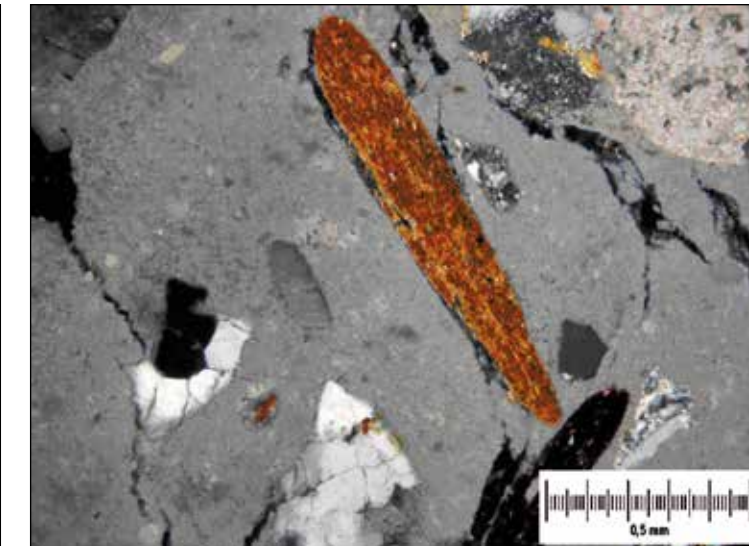


Fig. 31: Un aggregato nello strato superiore - campione SNL 228, condizione: luce trasmessa, nicols incrociati.

dalla sonda quadrata nella posizione H19 e sui campioni della decorazione profilata delle cornici è stata redatta una relazione dettagliata.⁹

A causa della collocazione dei punti d'ancoraggio della piattaforma di lavoro, l'equipe di restauratori del Centro di restauro dell'ITBCS ha preparato per la presentazione finale soltanto il quarto superiore della fascia decorata con partiture a marmorino e riquadri dorati, compresa tra la cornice principale e quella che corre sotto le finestre della navata. La parte rimanente di quest'area è stata restaurata durante i lavori conclusivi, dopo che nell'agosto del 2006 la piattaforma era già stata rimossa. Sebbene un po' in ombra rispetto alle pitture restaurate sulla volta e sulla controfacciata, il rinnovo delle partiture non dipinte dall'alto sino al cornicione – compresa la rimozione di tutti gli scialbi notevolmente scuriti, la rimodellazione degli elementi architettonici danneggiati, il ritocco, la ricostruzione e la doratura dei campi decorativi – ha notevolmente migliorato la qualità delle aree immediatamente adiacenti agli affreschi stessi e le loro superfici chiare hanno sensibilmente elevato il livello di illuminazione dell'intero ambiente della navata.

LE INDAGINI SULLA TECNICA COSTRUTTIVA OVVERO SULLA STATICA DELLA VOLTA

Nell'ambito delle indagini sulla struttura portante della volta nella navata, nel giugno del 2004 è stato redatto un elaborato¹⁰ con le proposte relative agli interventi più urgenti di consolidamento e risanamento, sintetizzabili in quattro punti:

1. Iniezione delle lesioni fessurative del paramento murario

Si consigliava di iniettare tutte le fessure, specie quelle longitudinali, ad intervalli compresi tra i 20 e i 30 cm. Gli esperti dello ZRMK avevano stimato la resistenza alla compressione del legante di calce tra 1,5 e 2 MPa, mentre la resistenza minima della malta per iniezione avrebbe dovuto raggiungere almeno i 5 MPa. Gli stessi specialisti suggerirono anche il sistema più idoneo per iniettare la malta, ossia dall'intradosso della volta. Prima di realizzare propri campioni, i tecnici di laboratorio dello ZRMK hanno analizzato le caratteristiche di tre prodotti per iniezioni, ossia di quelli che avevamo intenzione di utilizzare nel risanamento della volta affrescata. Tutti i prodotti in esame sono stati sviluppati specificatamente per il risarcimento di fessure e lacune negli intonaci:

PLM – I (CTS – Italia, importatore SAMSON KAMNIK d.o.o./s.r.l.)

PLM – A (CTS, importatore SAMSON KAMNIK d.o.o./s.r.l.)

PLM – AL (CTS, importatore SAMSON KAMNIK d.o.o./s.r.l.)

Nelle specifiche tecniche sono riportate le seguenti resistenze:

PLM – I = 2,6 MPa,

PLM – A = 1,7 MPa,

PLM – AL = 0,9 MPa.

MALTA DA INIEZIONE	2	3	4	5	6	7
Resistenza alla flessione	1.6 MPa	0.4 MPa	0.7 MPa	0.6 MPa	0.5 MPa	0.6 MPa
Resistenza alla pressione	19.6 MPa	2.3 MPa	3.4 MPa	1.3 MPa	1.1 MPa	0.9 MPa
Massa volumica	1633 kg/m ³	1211 kg/m ³	1246 kg/m ³	1246 kg/m ³	1101 kg/m ³	836 kg/m ³
Contenuto di cemento	33.2 %	10 %	9.6 %	5 %	1.6 %	–
Contenuto di acqua d'impasto	40 %	60 %	55 %	62 %	65 %	105 %



Fig. 32: Situazione prima dell'intervento – una nuova fessura, accanto a quella un tempo già sigillata, corre alternativamente da una e dall'altra parte della vecchia lesione.

I test hanno rivelato che i prodotti menzionati, posti nei cilindri di prova in metallo, stentavano ad essicarsi e dopo tre giorni non erano ancora induriti; il campione PLM – I non era indurito neppure dopo sette giorni mentre gli altri due, nonostante si fossero consolidati, non superavano il valore di 0,5 MPa. Poiché in base ai calcoli si era constatato che questi prodotti anche dopo un periodo più lungo non avrebbero raggiunto un grado di resistenza sufficiente, allo ZRMK hanno preparato propri campioni di malta da iniezione con le seguenti caratteristiche:

Nella tabella n. 2 sono indicati i risultati di resistenza alla flessione e alla pressione dopo 21 giorni di stagionatura all'aria:

Nell'elaborato sono indicate le caratteristiche che deve avere una buona malta da iniezione:

»La malta deve essere formulata con una composizione che le consenta di inserirsi nelle fessure e di penetrare nei pori e nei vuoti intergranulari del conglomerato murario. La malta a maturazione completa deve raggiungere un elevato grado di solidità (buona adesione del conglomerato) ed in questo caso per il risanamento statico, sulla scorta dell'esperienza pluriennale maturata nelle ricerche condotte presso lo ZRMK, si è constatato che la sua resistenza alla pressione deve essere di almeno 5–8 MPa. Considerando il fatto che con leganti idraulici minerali privi di cemento non è possibile preparare malte con la resistenza indicata, questa deve contenere una determinata percentuale di cemento, il che richiede, al contempo, un minor apporto di acqua da impasto (e trasporto) ovvero un rapporto acqua-legante minore per il medesimo grado di fluidità.«

Fu stimato che dopo 90 giorni si sarebbe raggiunta una resistenza di circa 5 MPa solo per le malte indicate con i numeri 3 e 4. Le altre, a causa dell'alto contenuto di cemento o per la resistenza finale troppo bassa e una maggior quantità di acqua, erano inadeguate in quanto un apporto di cemento, come è noto, avrebbe influito negativamente sui vicini dipinti murali.

Nonostante l'esauriente relazione e la proposta di utilizzare le malte n. 3 e 4, non abbiamo preso una decisione in questo senso poiché entrambe contenevano cemento che, come è risaputo, dando luogo ad un processo di solfatazione, specie vicino agli affreschi, poteva avere conseguenze dannose.

Abbiamo quindi optato per una massa d'iniezione a base di calce idraulica NHL5 che abbiamo preparato da soli. Il numero dei fori è stato ridotto al minimo in quanto, già durante la trapanatura attraverso le fessure esistenti, si era notato che anche le più piccole scosse provocavano altre crepature e la vibrazione del materiale attorno ai fori. Per questo motivo ci si è limitati ad intervenire solo nel punto più largo delle fessure. Dopo aver perforato tutto lo spessore della volta, dei tubicini di controllo sigillati sono stati inseriti dal

Apertura	Malta in ml	Apertura	Malta in ml
1	150	11	400
2	170	12	400
3	200	13	150
4	160	14	200
5	/	15	200
6	210	16	150
7	280	17	150
8	230	18	/
9	300	19	150
10	300	20	1

lato dell'entradosso e attraverso questi ugelli verificavamo il riempimento delle fessure con la malta che si iniettava dall'alto.

Sono state iniettate le fessure nei campi J, K dal n. 2 al 10 e precisamente:

Il 17.5.2005 abbiamo iniziato con l'iniezione delle fessure sulla volta nei campi J, K, dal n. 2 al 6 – sottotetto

MISCELA 9

1 parte di NHL

0,8 parti di acqua

0,25 parti di caseina e calce

Il 25.5.2005 sono state iniettate le fessure nei campi J, K dal n. 7 al 10 – sottotetto

MISCELA 10

5 parti di NHL5

1 parte di farina di calcite

4 parti di acqua

0,25 parti di caseina e calce



Fig. 33: Rimozione degli scialbi scuriti dai profili della cornice sotto l'affresco del Quaglio. Nella foto più piccola si vedono gli strati di intonaco dello stucco sul profilo della cornice.

⁹ KRAMAR 2007. Le figg. 30 e 31 sono tratte da questa relazione (foto 5 e 6).

¹⁰ KOS 2004.

2. Realizzazione di un cerchiaggio orizzontale

«Per evitare al massimo il formarsi di nuove fessure sulle volte ed anche sopra le luci delle finestre su entrambi i muri longitudinali della navata, proponiamo che tra i due puntoni delle capriate si realizzi una struttura di cerchiaggio orizzontale, con barre in cemento armato, che sarà ancorata alla muratura e collegherà l'area della navata lungo tutto il perimetro della volta.»

Per evitare il pericolo di nuove lesioni agli affreschi abbiamo escluso questa possibilità poiché, oltre a prevedere l'ancoraggio e l'uso del cemento con un conseguente aggiuntivo apporto di acqua e cemento nelle pareti, questo intervento avrebbe causato anche forti vibrazioni.

3. Struttura a telaio di raccordo trasversale in acciaio

Nell'elaborato dello ZRMK sta scritto, tra l'altro: «Considerando la direzione delle fessure sulla volta, nonché la notevole lunghezza della navata, sarebbe opportuno ed anzi, addirittura indispensabile, realizzare, oltre ai provvedimenti già indicati, una struttura a telaio trasversale in acciaio adeguatamente dimensionata, che andrebbe ancorata alle barre di cerchiaggio orizzontali. I succitati telai, che ovviamente potrebbero essere completa-

mente reversibili, verrebbero posizionati accanto alle esistenti catene della capriata, quindi con un interasse di circa 5 m.»

Sulla scorta di queste raccomandazioni nell'aprile del 2005 è stato preparato il progetto di risanamento dell'ossatura del tetto.¹¹

4. Risanamento dell'ossatura del tetto

Nel corso dei rilievi operati sulla struttura della volta, gli esperti dello ZRMK hanno esaminato anche la travatura lignea che costituisce l'ossatura del tetto e sono stati dell'opinione che durante l'intervento di risanamento sarebbe stato necessario sostituire all'incirca la metà delle travi di banchina (dormienti) e dal 10 al 20 % dei puntoni (per la maggior parte di questi sarebbe stato sufficiente il risanamento della parte inferiore verso la banchina), mentre tutti gli elementi lignei che sarebbero rimasti in opera andavano scrupolosamente trattati con prodotti antiparassitari e di protezione preventiva contro i funghi silofagi.

¹¹ ELEA IC 2005.

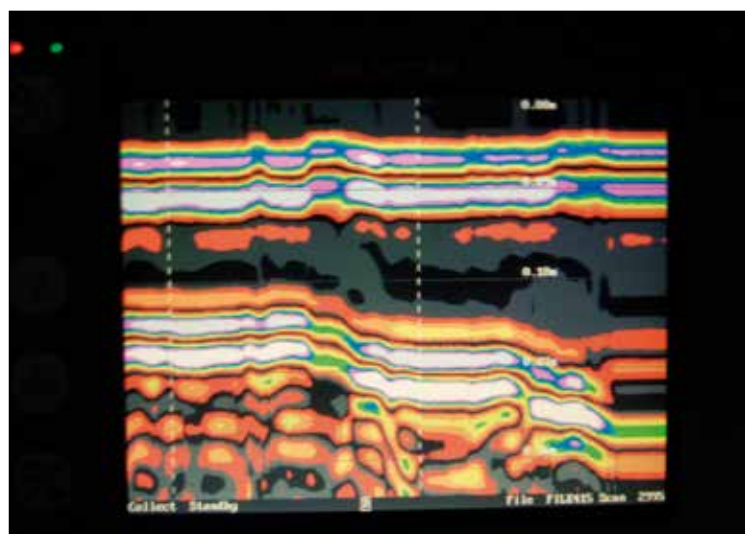


Fig. 34: Immagine delle misurazioni di parte della volta sullo schermo georadar.

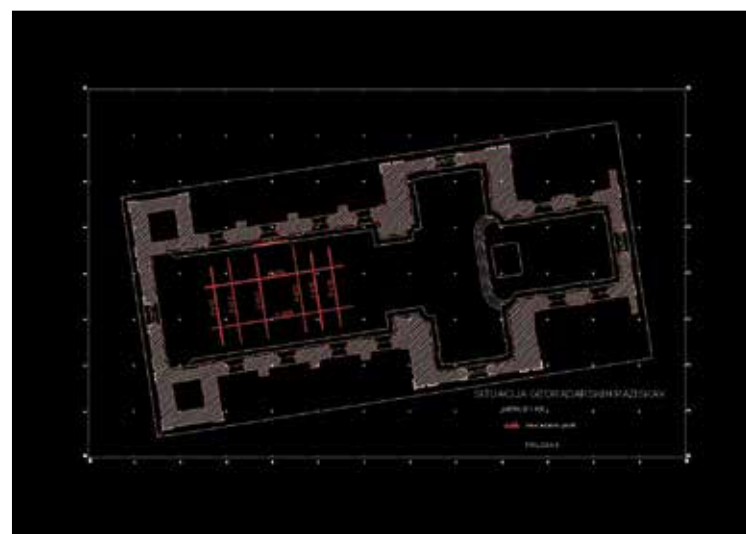


Fig. 35: Tracciato dell'andamento delle misurazioni.

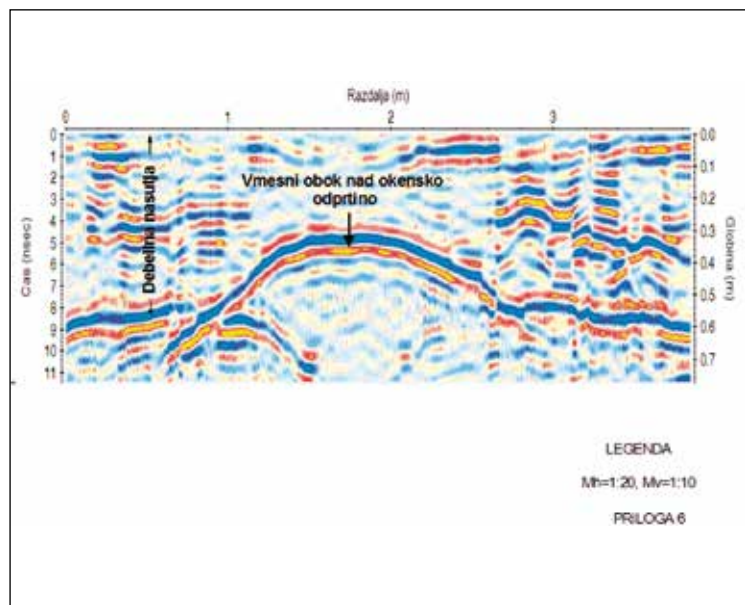
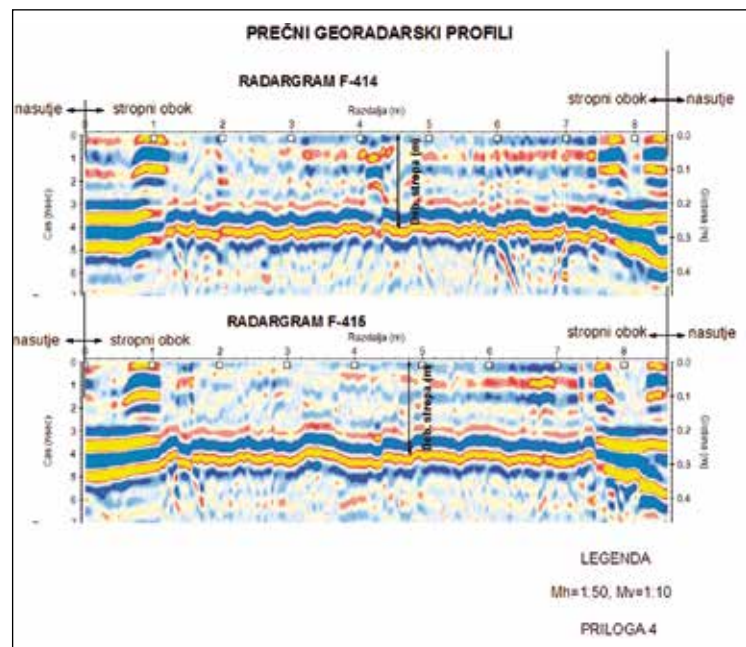


Fig. 36 e 37: Le foto di due misurazioni della volta.



Nell'ambito dei rilievi multidisciplinari operati sulla volta della chiesa di San Nicola, l'11 giugno del 2004 sono state portate a termine anche le indagini georadar, finalizzate all'analisi non distruttiva del soffitto voltato ed alla caratterizzazione della sua struttura e del suo stato. La sintetica descrizione delle indagini esposta in questa sede è ripresa dalla relazione sull'intervento, che è stato condotto dagli specialisti dello ZRMK di Lubiana.¹² Le prospezioni georadar sono state effettuate all'interno della chiesa, sull'estradosso della volta, mediante il SYSTEM SIR-2, apparecchiatura composta da un'unità centrale di misurazione, da un'antenna rice-trasmittente e da altri strumenti di corredo.

Prima delle misurazioni vere e proprie sono state testate le caratteristiche elettromagnetiche del media (volta del soffitto) e determinati i parametri di acquisizione dei dati. Il rilevamento è stato effettuato con un'antenna rice-trasmittente da 900 MHz entro una finestra di rilevamento di 7 nsec (10–9 sec), il che ha consentito di arrivare sino ad una profondità di 0,5 m. La posizione delle linee cartesiane ortogonali di rilevamento è stata adeguata al progetto (fig. 35). L'acquisizione dei dati è stata condotta lungo sei linee trasversali e due longitudinali. La posizione dei profili georadar è indicata nell'allegato n.1 in scala 1 : 100. Nella zona del soffitto in cui è presente il materiale di riempimento è stata effettuata un'ulteriore misurazione (fig. 36). Complessivamente sono stati rilevati 9 profili georadar per una lunghezza totale di 90 metri (fig. 35).

¹² ŽIVANOVIČ 2004.

Le indagini georadar si caratterizzano per la notevole quantità di risultati che permettono di acquisire, l'alta risoluzione e la precisione. Questi rilevamenti producono dei radargrammi, ossia visualizzazioni della scala verticale delle sezioni, misurate lungo linee rette. I risultati dell'elaborazione dei dati georadar sono illustrati nella fig. 37.

Gli allegati contengono le riprese georadar che rappresentano tutti i più significativi riscontri delle misurazioni. Su tutti i radargrammi è chiaramente individuabile il limite orizzontale raggiunto dall'impulso elettromagnetico che indica lo spessore della volta del soffitto (riflesso giallo). L'onda penetra l'intero spessore della volta e quando raggiunge l'orizzonte elettromagnetico (parte interna della volta – aria) ritorna in superficie e viene captata dall'antenna come una potente eco elettromagnetica riflessa.

I segnali riflessi, che all'apparenza risultano più profondi dello spessore della volta del soffitto, sono invece riflessi caotici provenienti dall'ambiente della chiesa. Le onde elettromagnetiche, infatti, continuano ad espandersi attraverso gli spazi interni anche dopo aver raggiunto l'orizzonte costituito dalla parte interna della volta – l'aria. Pertanto tutti i riflessi apparentemente più profondi di questo limite sono da considerarsi anomalie (rumori) insignificanti.

D'altro canto i riflessi che sembrano più «brevi» rispetto allo spessore della volta ovvero dell'orizzonte – limite (parte interna della volta – aria) forniscono utili informazioni sullo stato della struttura indagata.

Su tutti i profili georadar trasversali (allegati dal 2 al 4), ad una distanza di 90–100 cm da entrambi i bordi (volta del soffitto – materiale di riempi-



Fig. 38: Sondaggio esplorativo nell'angolo NO del sottotetto con le frecce che indicano a sinistra una notevole fessura, sulla destra il distacco della muratura.



Fig. 39: Sondaggio del materiale di riempimento.

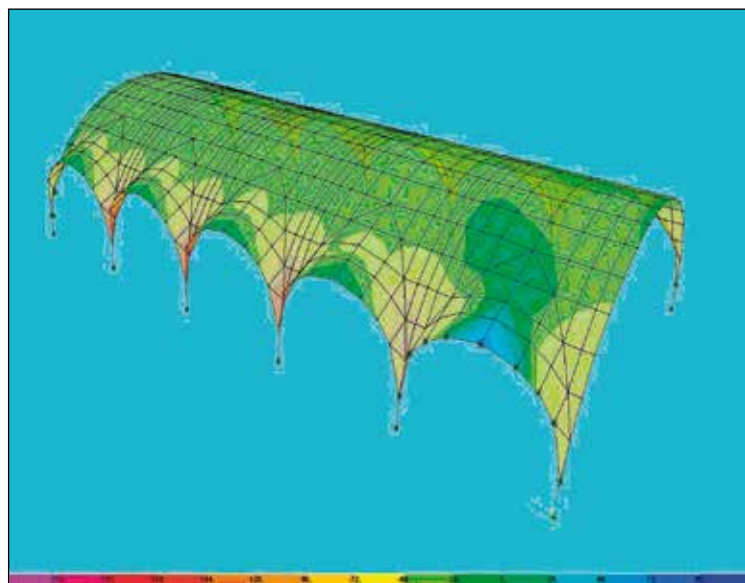


Fig. 40: Rappresentazione del carico verticale del materiale di riempimento.

mento), si sono visti chiaramente dei riflessi verticali (ombre gialle e azzurre ricorrenti ad una profondità tra 0 e 0,25 m). Sulla scorta dei radagrammi è stato appurato che la volta del soffitto è edificata con materiale eterogeneo e che, con tutta probabilità, dall'area con materiale di riempimento (piano d'imposta) e sino a circa 1 m d'altezza è in materiale lapideo, nella parte centrale invece costruita in laterizi. A tali conclusioni hanno portato anche le diverse velocità di oscillazione elettromagnetica. Nell'area della presunta costruzione in pietra, il tempo di propagazione dell'onda rispetto a quello registrato nella parte centrale costruita in mattoni era maggiore, corrispondente quindi ad un materiale lapideo (ad. es. calcare).

Nella fig. 36 è riportato lo schema grafico relativo all'indagine effettuata sulla parte piana del soffitto in cui si nota chiaramente la posizione della volta intermedia sopra la luce della finestra. Nella zona restante lo spessore complessivo del soffitto è di circa 60 cm. Echi elettromagnetici rilevabili qua e là (ombre gialle e azzurre) sono invece un indicatore della composizione eterogenea del materiale di riempimento.

L'elaborazione dei dati georadar ha rivelato un diverso livello di degrado della volta, che è costruita dal basso e sino ad un metro di altezza con un tipo di materiale (pietra) per poi raggiungere la sommità con un altro (mattoni). Il materiale di riempimento nella parte piana del soffitto (dello spessore di 60 cm) in base ai risultati delle indagini georadar è di composizione eterogenea.



Fig. 41: Sondaggio esplorativo dopo l'asportazione temporanea del materiale di riempimento.



Fig. 42: Ancoraggio della struttura del tetto.

L'equipe di restauratori del Centro di restauro ha effettuato uno scavo di ricerca in questo materiale nell'angolo NO del sottotetto. Lo strato superiore (circa 30 cm) era composto da mattoni spezzati, tegole, pietre e pezzetti di legno (fig. 39).

Nelle figg. 38, 41 e 42 è visibile lo strato superiore asportato del materiale di riempimento. Eravamo alla ricerca delle possibili cause che avevano determinato la situazione di grave degrado degli intonaci e dei dipinti, più manifesta proprio qui, nell'angolo, nel punto di contatto tra il muro del campanile settentrionale e la controfacciata. Evidentemente quest'area è sempre stata problematica, come testimoniato dalle numerose riparazioni e aggiunte alla struttura del tetto. In questa zona ed in particolare sulla parete sinistra (occidentale), abbiamo notato le fessure più lunghe e larghe; una delle tante è visibile nella fig. 38 (freccia di sinistra). Che le parti murarie di carico tra la parete settentrionale (campanile) e la volta sono state aggiunte in un secondo tempo, lo dimostrano le crepe in corrispondenza dei punti di contatto (freccie di destra). Su questa solida struttura negli anni si è andato depositando il già citato conglomerato di mattoni spezzati, resti di legno usato per la realizzazione o la riparazione della struttura del tetto, pietrisco e polvere nonché diverso altro materiale, tra cui anche escrementi di colombo. In presenza di lievi infiltrazioni, questo strato catturava l'umidità, infatti, una modesta quantità d'acqua evaporava prima di poter penetrare nel-

la costruzione in mattoni della volta. Nel caso, invece, di percolazioni più abbondanti, attraversando i materiali che abbiamo citato, l'acqua scioglieva svariate sostanze che poi impregnavano l'intonaco tra e sotto i mattoni e, ovviamente, i mattoni stessi. A ciò sono dovute alcune lesioni caratteristiche, presenti sia sull'intonachino sia sulla pellicola pittorica e che più avanti saranno descritte in dettaglio. Lo scavo che abbiamo eseguito ha portato ad un'interessante scoperta relativa al sistema di costruzione della parte inferiore, iniziale della volta, dove sono stati utilizzati piatti concii rettangolari (fig. 41). Sulla base dei risultati dei sondaggi georadar anche gli esecutori di tali misurazioni avevano ipotizzato una probabile struttura in pietra nella parte iniziale dell'arco (piede d'imposta). Alla solidità dell'intera costruzione aveva ulteriormente contribuito, dopo terminata la volta, una sorta di ancoraggio in muratura delle parti inferiori dell'ossatura lignea del tetto (fig. 42). Nei casi in cui questi ancoraggi risultino interrotti (travi marce) ovviamente la solidità e la connessione con la muratura si riducono notevolmente.

Il restauratore deve conoscere la pittura della volta da entrambi i lati, dal basso, dalla parte dell'osservatore, come pure dall'alto, dove normalmente non è consentito l'accesso ai visitatori. Non è sufficiente rilevare il distacco dello strato pittorico dovuto alle infiltrazioni protrattesi negli anni o alla formazione di cristalli di sale, dobbiamo assicurarci che le cause del degrado siano state eliminate. In caso contrario il restauro su tali lesioni si ridurrebbe ad un dispendioso intervento «cosmetico» di breve durata. La ricognizione del sottotetto dell'edificio nel quale si trovano pitture murali è vivamente consigliata, addirittura indispensabile sia per comprendere come è stata impostata e costruita la volta – che in questo caso è il supporto del nostro manto pittorico, sia per scoprire eventuali irregolarità e riparare i guasti. Sono molto utili anche un preciso rilievo grafico dell'ossatura, la determinazione del carico della capriata sulla volta, la mappatura e la misurazione dei rinforzi ed ancora la precisa localizzazione delle aperture nei muri (fori per i lampadari) in quanto la posizione di queste aperture, la forma ed il materiale di cui sono fatte, ci aiutano a comprendere le cause delle lesioni presenti sull'intonaco dell'intradosso (le crepe attorno ai fori a causa delle oscillazioni del cavo del lampadario).

Questi rilievi fondamentali, insieme alla posizione degli archi di rinforzo, ci sono di grande supporto nell'indagine sulle cause e sulle conseguenze delle infiltrazioni d'acqua. L'immagine termografica nella fig. 43 ci mostra la parte centrale della volta dopo il riscaldamento con aria calda. Il colore rosso indica le aree che hanno accumulato calore (mura spesse), quello azzurro invece le superfici di basso profilo che per questo motivo si raffreddano più rapidamente. Tra le zone più calde (rosso – 13,2 °C) e quelle più fredde (azzurro – 12,1 °C) c'è solo 1,1° C di differenza. Da questo esempio si rileva che le superfici della volta rispondono in maniera diversa alle sollecitazioni termiche, determinando restringimenti e dilatazioni dei materiali che danno quindi origine alle fessure. Per ridurre quanto più possibile queste differenze termiche, sull'estradosso è stato collocato uno strato di materiale termoisolante (febbraio 2006; fig. 44).

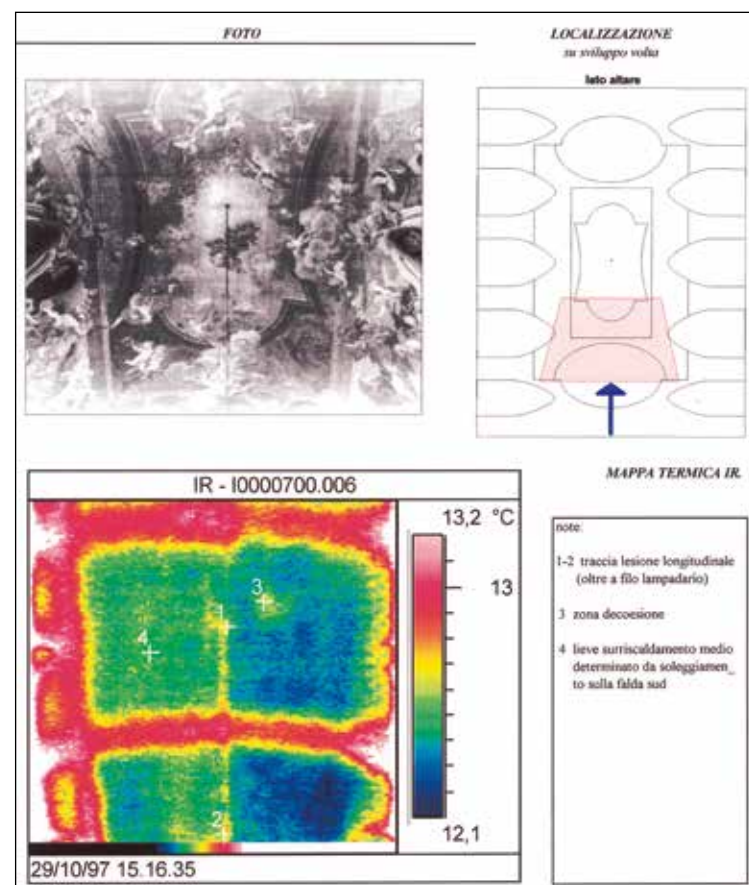


Fig. 43: Immagine termografica della volta (SER. CO. TEC. 2006) – in rosso le arcate di scarico ed il livello del materiale di riempimento sopra il piede d'imposta della volta.



Fig. 44: Applicazione dell'isolante termico sulla volta.

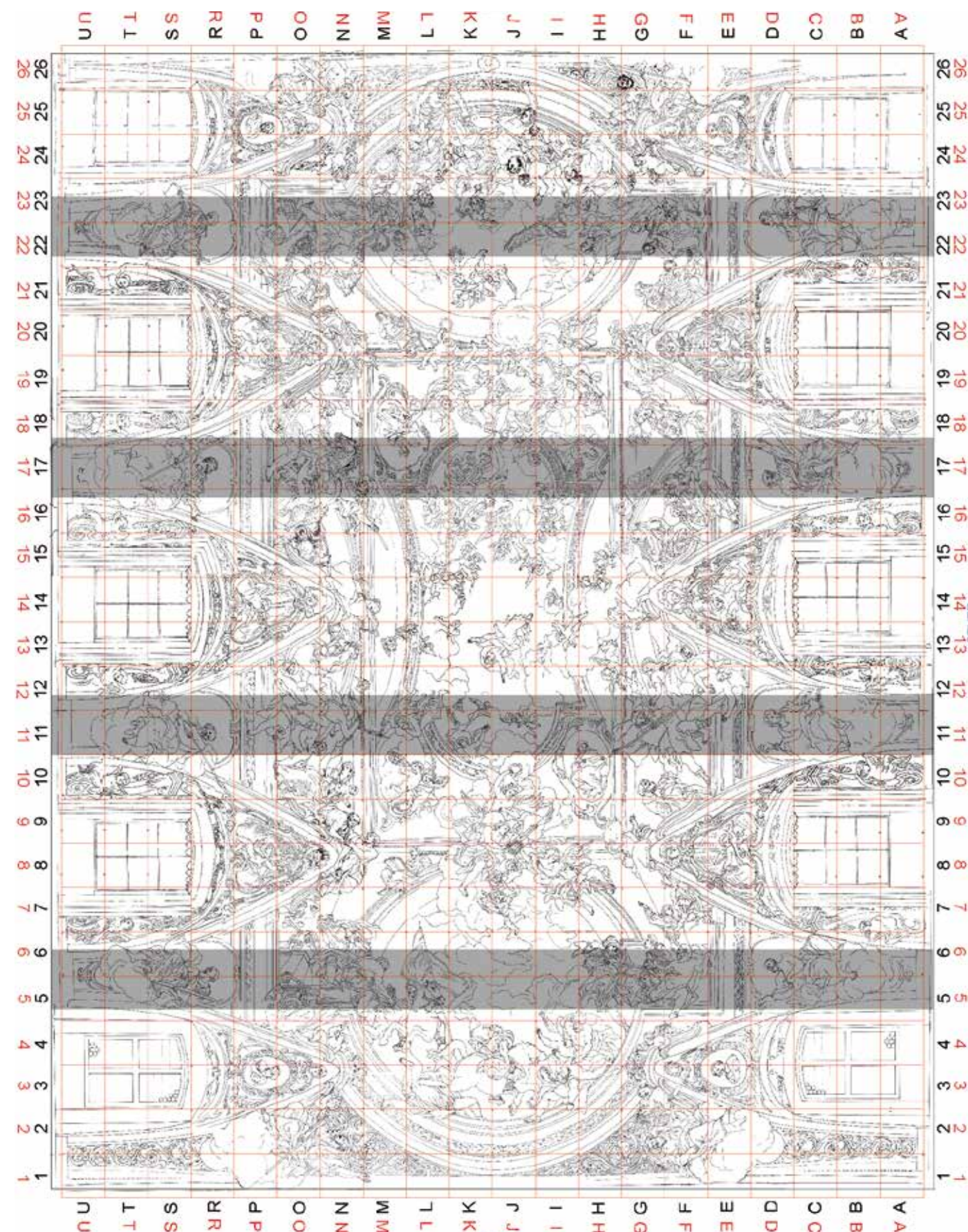


Fig. 45: Posizione delle arcate di scarico sulla struttura della volta. Il disegno è importante per l'analisi delle aree lesionate sui dipinti murali.

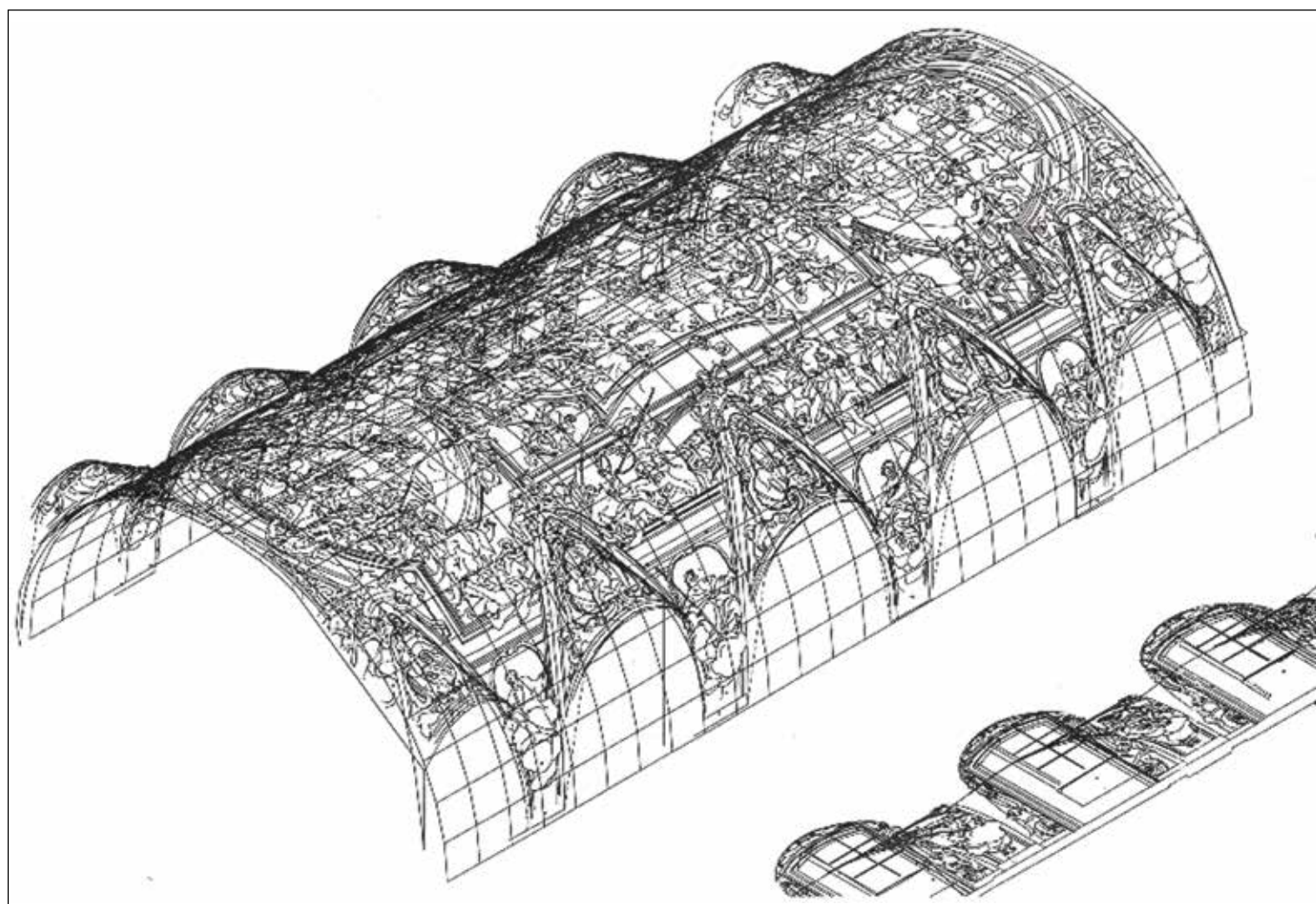


Fig. 46: Interessante disegno fotogrammetrico della volta che però, a causa degli scorsi, non era adatto per l'inserimento dei dati.

LA PREPARAZIONE DEL PROGETTO QUADRIENNALE DI RESTAURO

Per assicurare ai restauratori un intervento pluriennale indisturbato e sicuro sui 580 m² di superfici dipinte della volta e della controfacciata (fig. 46) nella cattedrale di San Nicola a Lubiana è stato allestito un ponteggio particolare, più precisamente una piattaforma, sulla quale potevano svolgersi tutte le attività collegate con il rinnovo dell'apparato decorativo. Giulio Quaglio ha dipinto tale zona superiore della navata tra gli anni 1705 e 1706, concludendo così l'opera iniziata nel 1703 con le pitture all'esterno, nel transetto e nel presbitero.

Per permettere ai restauratori di raggiungere ogni punto delle superfici dipinte (fig. 47), che sono a 20 m da terra e in lunghezza misurano 25 metri, è stata montata una piattaforma ad un'altezza di 13 m (fig. 51a – linea rossa e fig. 51b). Affinché questa potesse reggere il peso dei ponteggi aggiuntivi e dell'attrezzatura, nelle pareti sono state preparate le sedi (fig. 48) in cui sono stati alloggiati dei solidi supporti (fig. 49). Sopra tali ancoraggi è stato quindi collocato un piano di calpestio costituito da pannelli con protezione acustica e antipolvere. Sul lato inferiore, invece (fig. 50), sono state assicurate piastre in cartongesso che impe-

divano ai visitatori di vedere la struttura della piattaforma di lavoro. Alla piattaforma si accedeva da una scala nella cantoria. L'illuminazione del cantiere era calibrata sullo spettro diurno mediante apposite lampade mobili. Oltre alla presa di acqua corrente, necessaria per le operazioni di pulizia fin nel punto più elevato del ponteggio, in tutti questi anni si è dimostrato irrinunciabile anche il montacarichi. Per l'illuminazione, l'aerazione ed il riscaldamento nei mesi invernali il consumo di corrente elettrica raggiungeva a volte addirittura i 18 KW/h, per cui era necessaria una certa accortezza nel distribuire l'energia su tutta la piattaforma. Il ponteggio mobile principale (fig. 52), che mediante quattro binari veniva spostato a mano o con un argano, copriva circa un quinto dei complessivi 25 m di lunghezza della volta. Per singole aree difficilmente raggiungibili l'impalcatura veniva localmente adattata (finestre, pennacchi). Sul lato occidentale, causa la presenza dell'organo, è stato necessario collocare un ponteggio tubolare fisso al cui livello l'impalcatura mobile poteva avvicinarsi completamente. Il lavoro sulla controfacciata è stato complicato dalla collocazione delle tubazioni fisse.

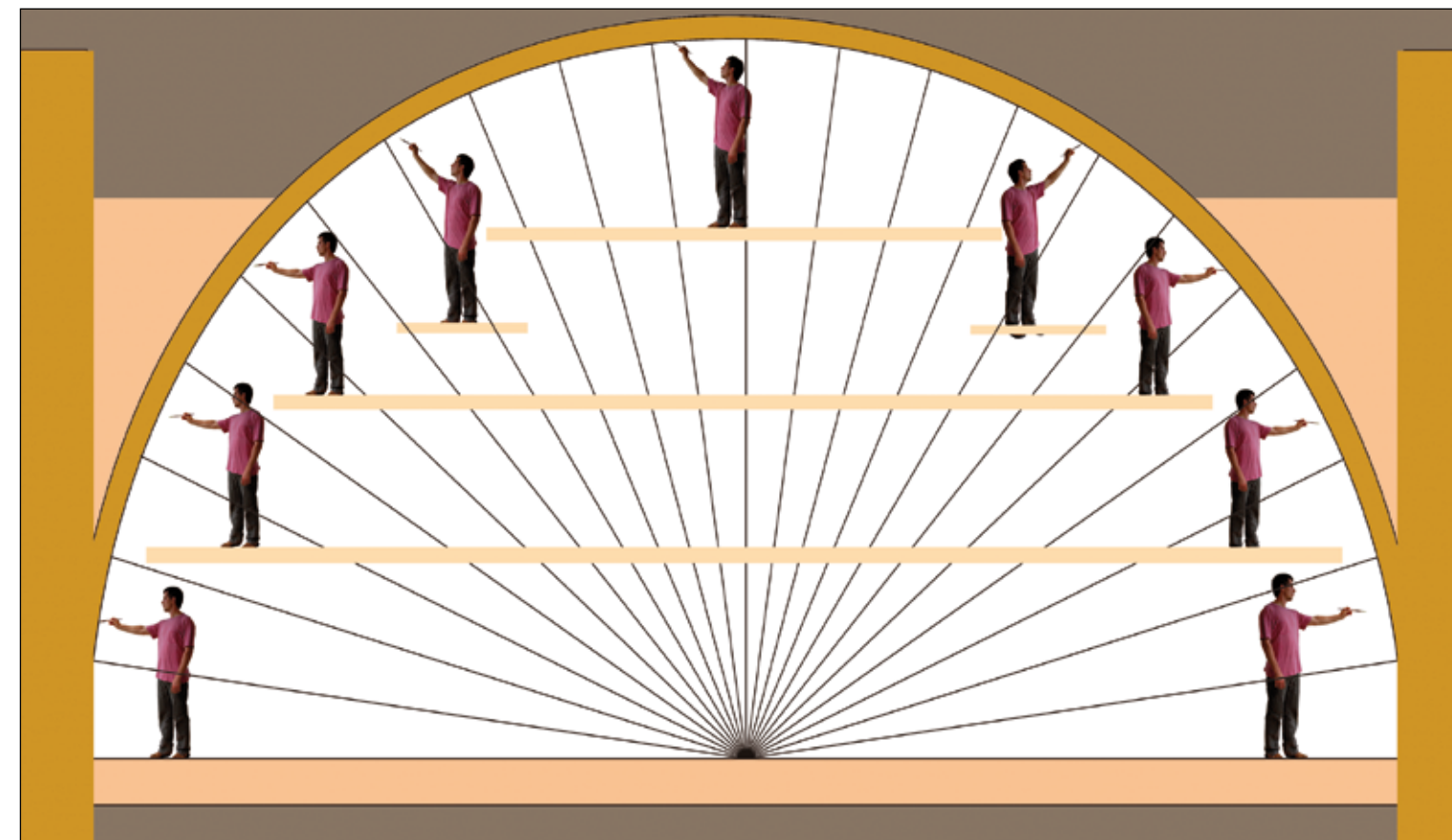


Fig. 47



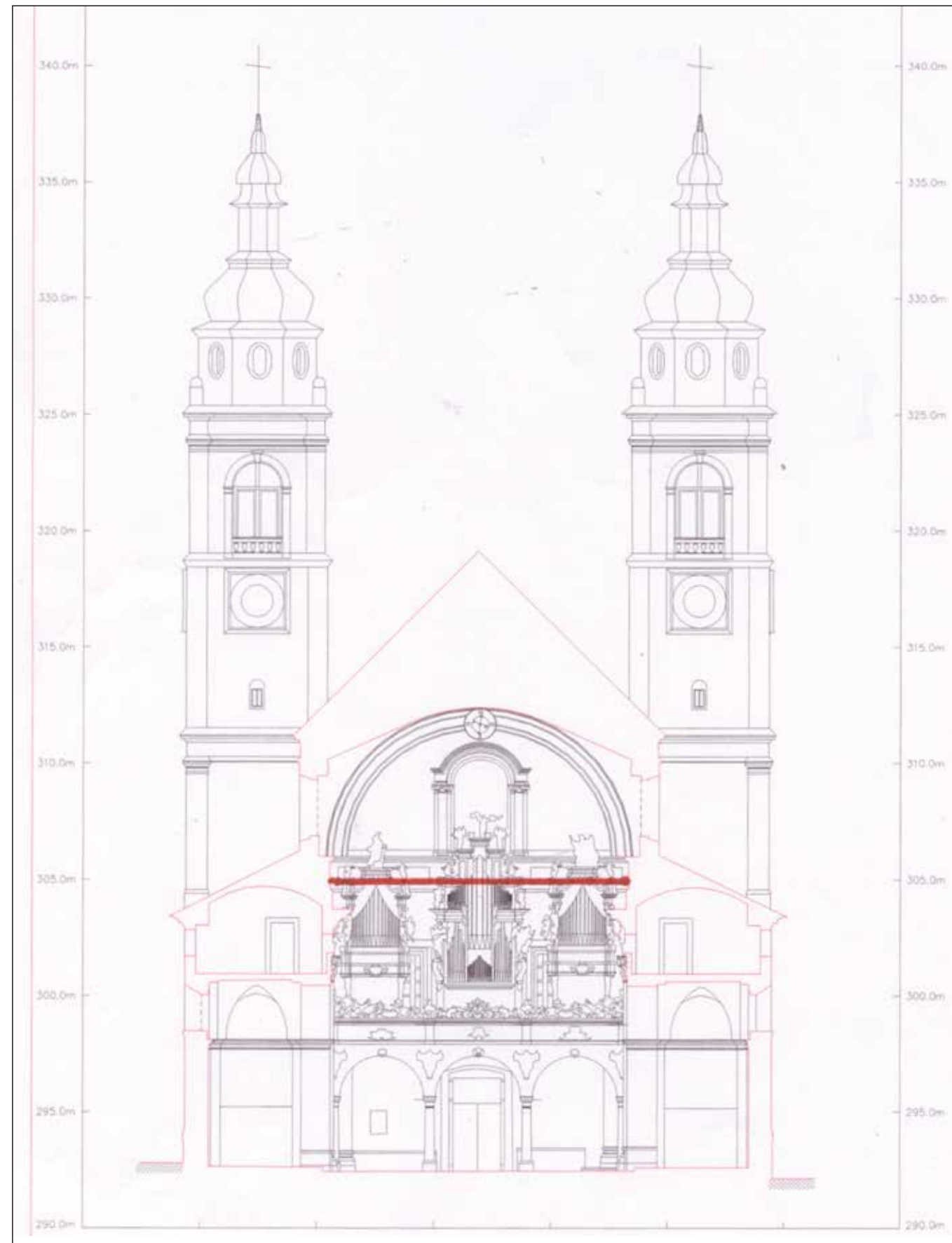
Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Figg. 51a e 51b: La posizione della piattaforma per il restauro a 13 metri di altezza.



Fig. 51b



Fig. 52: Vista verso est: il ponteggio mobile sulla piattaforma per il restauro.



Fig. 53



Fig. 58



Fig. 59

LE PRIME INDAGINI CHIMICHE ED ARCHITETTONICHE

1. Termografia, fotogrammetria, misurazioni dell'umidità, della temperatura e delle dilatazioni

Già nel 1997 sono state condotte le prime ricerche non distruttive sulla volta e sulla parete occidentale della navata nella chiesa di San Nicola mediante rilievi fotogrammetrici e indagini termografiche, poi integrate nel 2003 con i risultati delle misurazioni eseguite con le più moderne termocamere (fig. 53). Nella fig. 54 possiamo notare la rilevazione dell'ampia fessura centrale della volta, nella fig. 55, invece, la rappresentazione grafica di tutte le riprese termografiche della volta e della parete occidentale. Per un confronto sono state aggiunte le figg. 56 e 57 che indicano la parte ricostruita dell'affresco danneggiato nel punto di contatto tra la volta e la controfacciata. Per monitorare la stabilità della struttura e registrare eventuali cambiamenti è stato adottato il sistema dei punti di rilevamento con la sistemazione di sonde per misurare le micro dilatazioni del quadro fessurativo della volta della navata (fig. 58). Per analizzare le condizioni micro-climatiche sono state installate altre sonde per misurare l'umidità, la temperatura e le variazioni termiche (fig. 59). La posizione dei singoli fessurimetri e dei trasduttori è indicata nelle figg. 60, 61 e 62. Per monitorare le differenze di temperatura tra l'estradosso e l'intradosso sono state effettuate misurazioni dell'umidità relativa e della temperatura dell'aria sotto la volta ed ancora della temperatura superficiale dell'intradosso prima e dopo la posa dell'isolante termico sull'estradosso nel sottotetto. I rilevamenti hanno evidenziato che la differenza tra la temperatura misurata sulla superficie interna della volta e su quella esterna è sensibilmente diminuita, il che ovviamente contribuisce a ridurre la possibilità che si formino nuove fessure a causa della dilatazione dei materiali per effetto delle grandi variazioni termiche.¹³ Prima della posa del materiale ter-

¹³ Poročilo 2006.

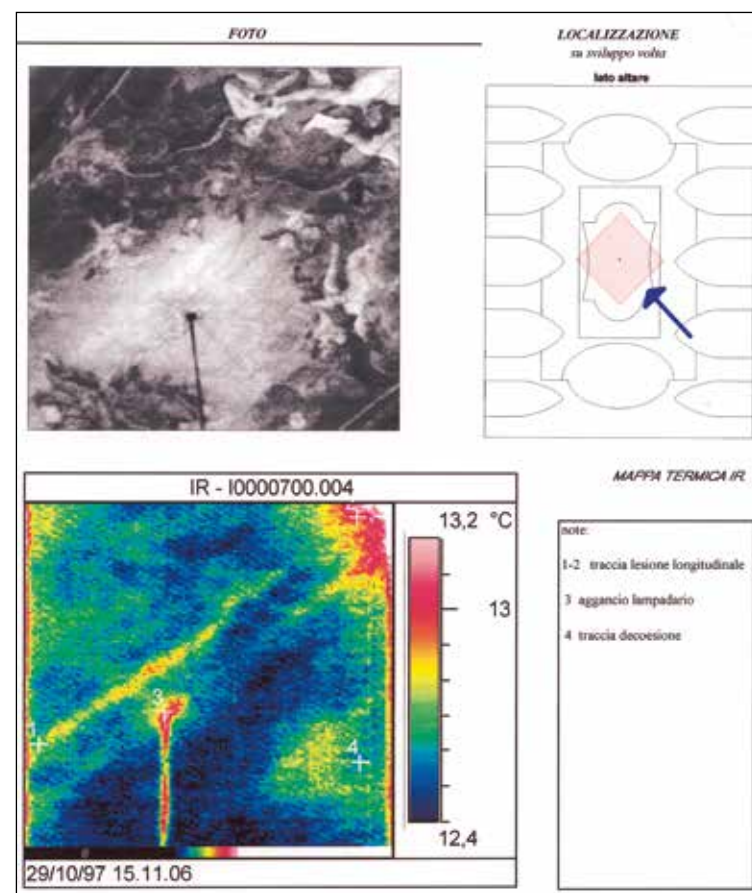


Fig. 54



Fig. 56

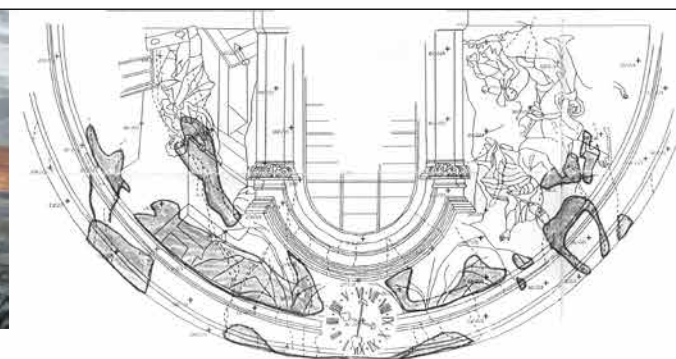


Fig. 57

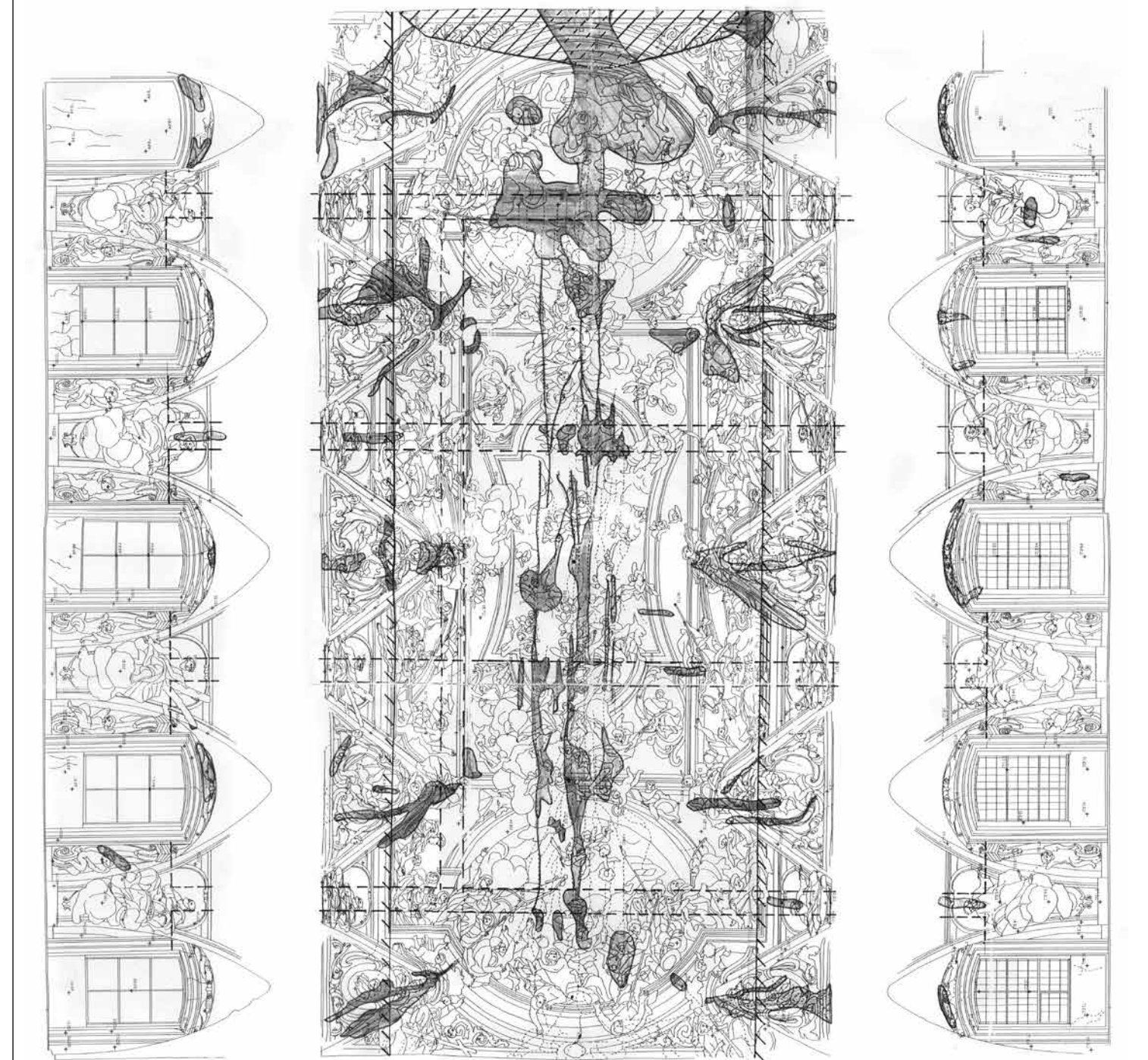


Fig. 55

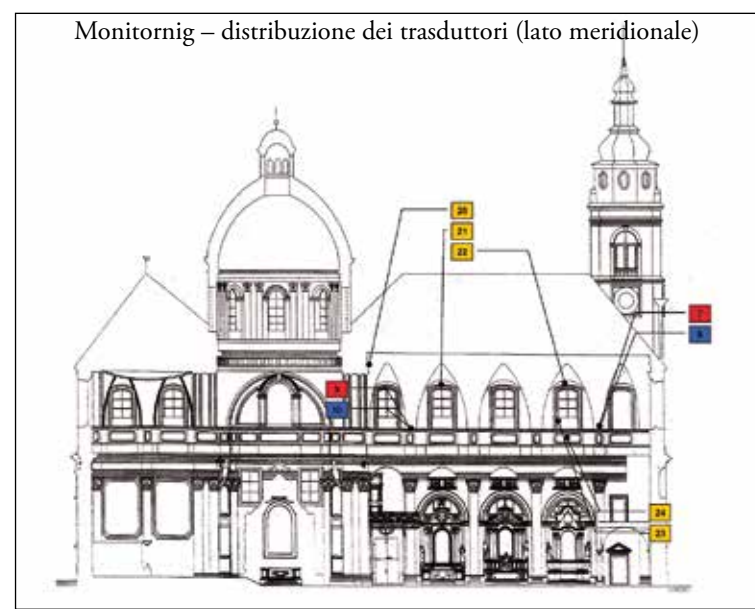
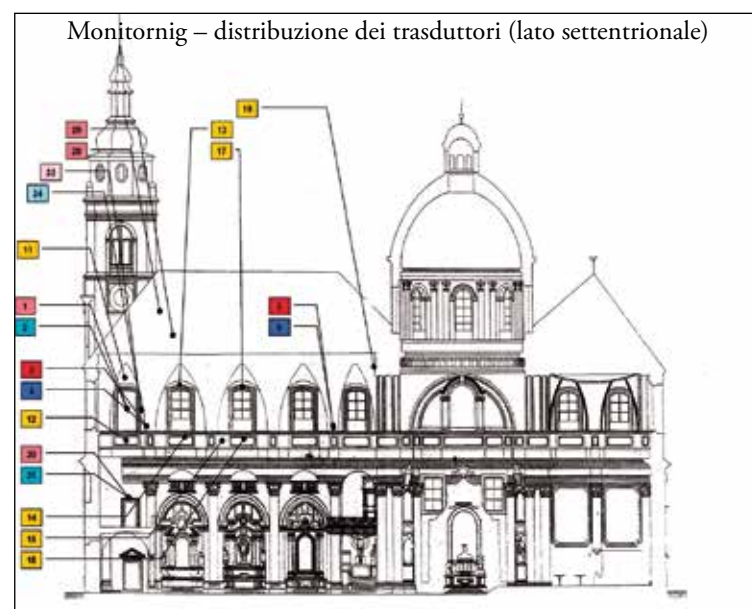
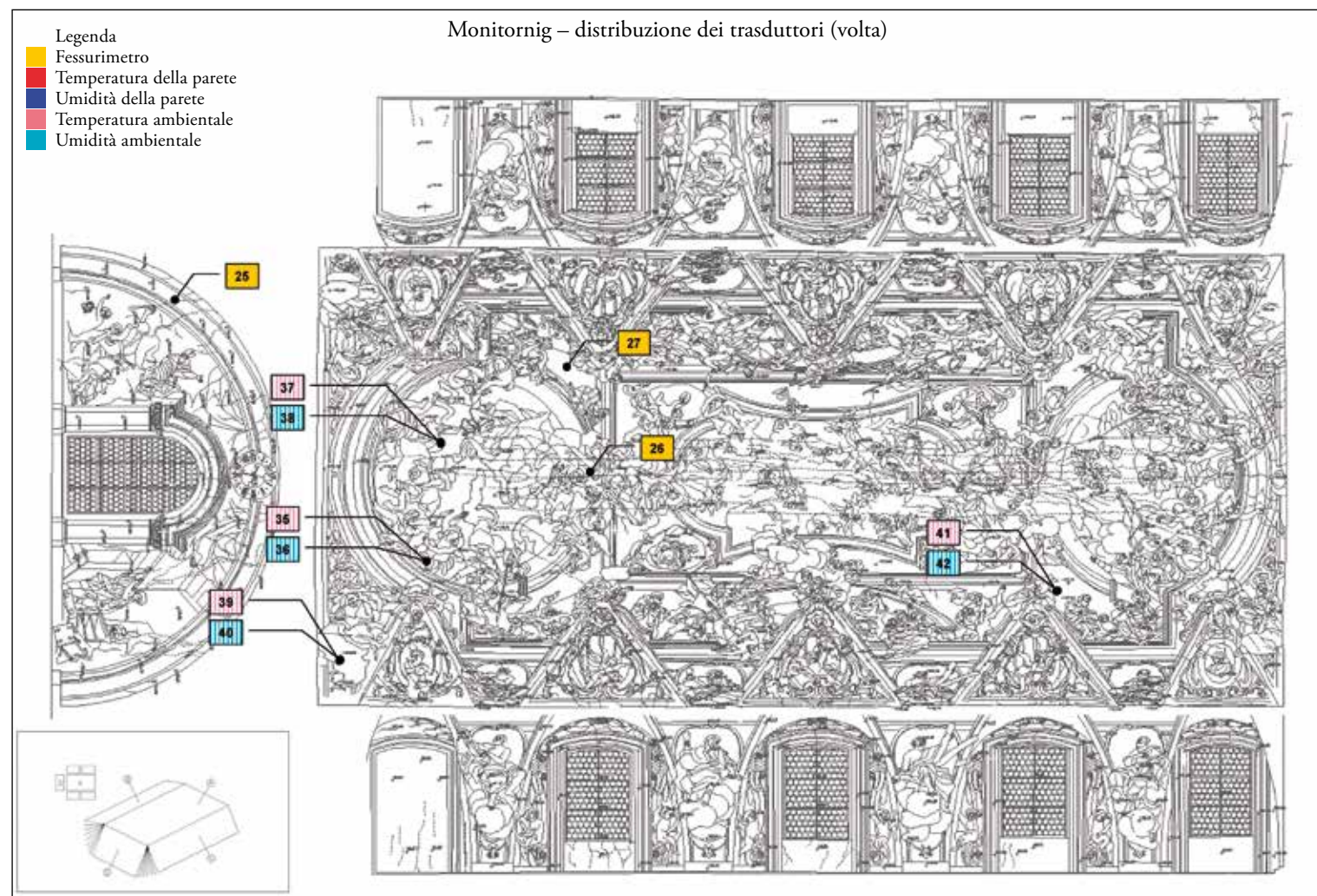


Fig. 60: Legenda
 ■ Fessurimetro
 ■ Temp. della parete
 ■ Temp. ambientale
 ■ Umidità della parete
 ■ Umidità ambientale
 ||| Temp. superficiale

Fig. 61: Legenda
 ■ Fessurimetro
 ■ Temp. della parete
 ■ Temp. ambientale
 ■ Umidità della parete
 ■ Umidità ambientale



Legenda
 ■ Fessurimetro
 ■ Temperatura della parete
 ■ Umidità della parete
 ■ Temperatura ambientale
 ■ Umidità ambientale

Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64

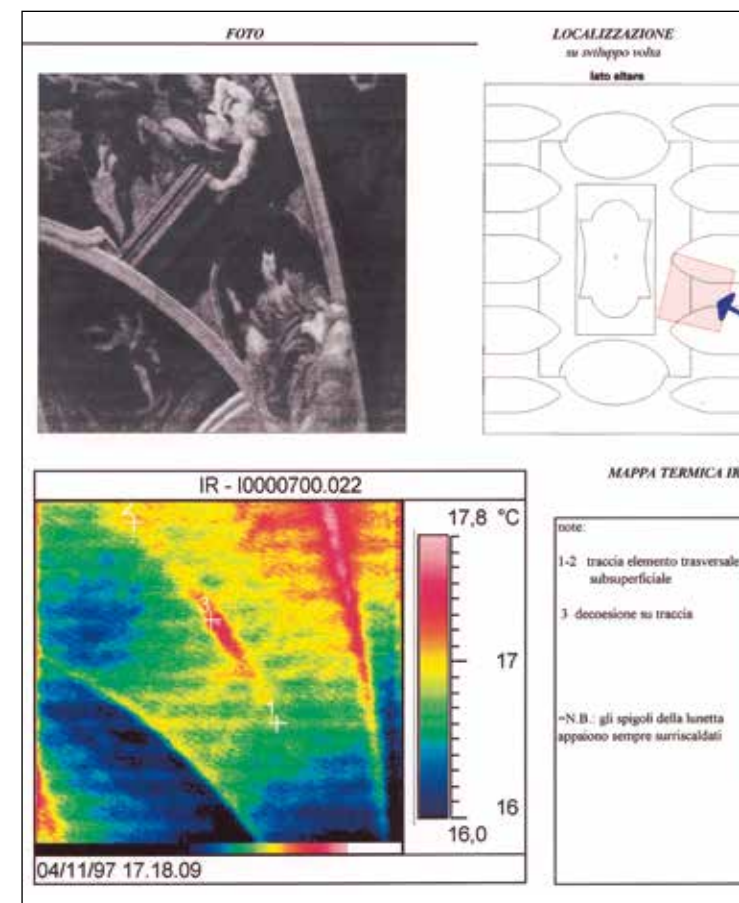


Fig. 65

moisolante noi stessi abbiamo percepito tali variazioni che avvenivano all'interno attraverso la volta: questa, con la sua grande superficie, ma con uno spessore relativamente ridotto delle pareti in mattoni (circa 20 cm), d'inverno funzionava come un enorme corpo refrigerante, d'estate da piastra riscaldante. Poiché la costruzione della piattaforma per il restauro aveva diviso e ripartito l'ambiente della navata in uno spazio inferiore, più ampio, ed uno superiore, più piccolo, quest'ultimo, con una minore quantità d'aria sopra la piattaforma, riceveva più rapidamente sia l'aria fredda sia quella calda.

La ripresa termografica (fig. 65) dell'area con la figura di San Giovanni Evangelista, nel punto di passaggio tra la parete settentrionale e la volta, ha evidenziato una linea verticale in una partitura che invece in altri settori simili (gli altri evangelisti dipinti) non presenta particolarità di sorta. Nell'esaminare questa superficie abbiamo scoperto una vasta zona in cui l'intonaco presentava una trama fessurativa insolitamente fitta, con una vecchia sigillatura (fig. 63) coperta da un ritocco inappropriato. Asportato l'impasto della stuccatura, sotto l'intonaco sono stati individuati in linea verticale diversi chiodi forgiati a mano (fig. 64), saldamente infissi in un grosso pezzo di legno. Non abbiamo potuto verificare le dimensioni di questo elemento ligneo murato in quanto un sondaggio più ampio avrebbe danneggiato le pitture originali. Probabilmente si tratta di un residuo della centina che era servita per la costruzione della volta.



Figg. 66 e 67: Prelievo dei campioni da analizzare.



Fig. 67

2. Analisi chimiche

All'inizio del progetto, prima dell'avvio dell'intervento di pulitura dei dipinti, sono stati prelevati campioni dei pigmenti e del supporto delle pitture per ulteriori analisi e studi successivi sulla tavolozza del Quaglio.¹⁴ In questa maniera nella documentazione materiale del Centro di restauro sono conservati campioni che non contengono eventuali aggiunte o imbiancature che l'equipe dei restauratori avrebbe potuto applicare nel corso dei lavori di restauro. Preliminarmente all'operazione di pulizia delle impurità superficiali, delle stesure e delle ridipinture soprasmesse è stata eseguita un'indagine.¹⁵ Per controllare l'efficacia della rimozione degli scialbi ed il buon esito della pulitura sono stati prelevati numerosi campioni (figg. 66 e 67) ed effettuate diverse analisi.¹⁶ Lo stato conservativo degli strati pittorici sulla volta¹⁷ e sulla parete occidentale¹⁸ è stato verificato con l'ausilio di analisi particolari. Prima di operare una scelta in merito al legante più adeguato da impiegare nel ritocco dei dipinti del Quaglio, si è proceduto all'invecchiamento artificiale dei fissativi impiegati abitualmente nella pittura parietale e per altri usi.

Decidere con quale legante sostituire il fissativo originale a base di calce non è stato facile. Anche se avessimo optato per il ritocco o, al limite, per la stesura di una base di bianco di calce prima dei ritocchi, non avremmo avuto lo stesso supporto di cui disponeva il Quaglio. L'applicazione di bianco di calce pigmentato su un supporto vecchio di 300 anni, con le tracce di un massiccio fenomeno di carbonatazione, pieno dei più svariati residui di strati soprasmessi nel corso dei precedenti interventi di restauro, non innesca gli stessi processi chimico-fisici che erano avvenuti quando il bianco di calce fu steso sull'intonachino fresco. Tre secoli fa, alla buon coesione dei pigmenti in uno strato di carbonato di calcio contribuì anche una più lenta asciugatura dell'intonachino, poiché era stato applicato su una preparazione di intonaci ancora umidi e sulla volta da poco edificata.

Prima del nostro intervento, come si può notare nelle numerose fotografie presenti nel libro, l'intera superficie era interessata da migliaia

¹⁴ NEMEC, FISTER, 21. 11. 2002.

¹⁵ ROPRET, 20. 11. 2003.

¹⁶ ROPRET, 20. 11. 2003.

¹⁷ ROPRET, 6. 1. 2004.

¹⁸ ROPRET, 25. 2. 2004.



Fig. 68: Situazione dei campioni di fissativo dopo l'invecchiamento artificiale.

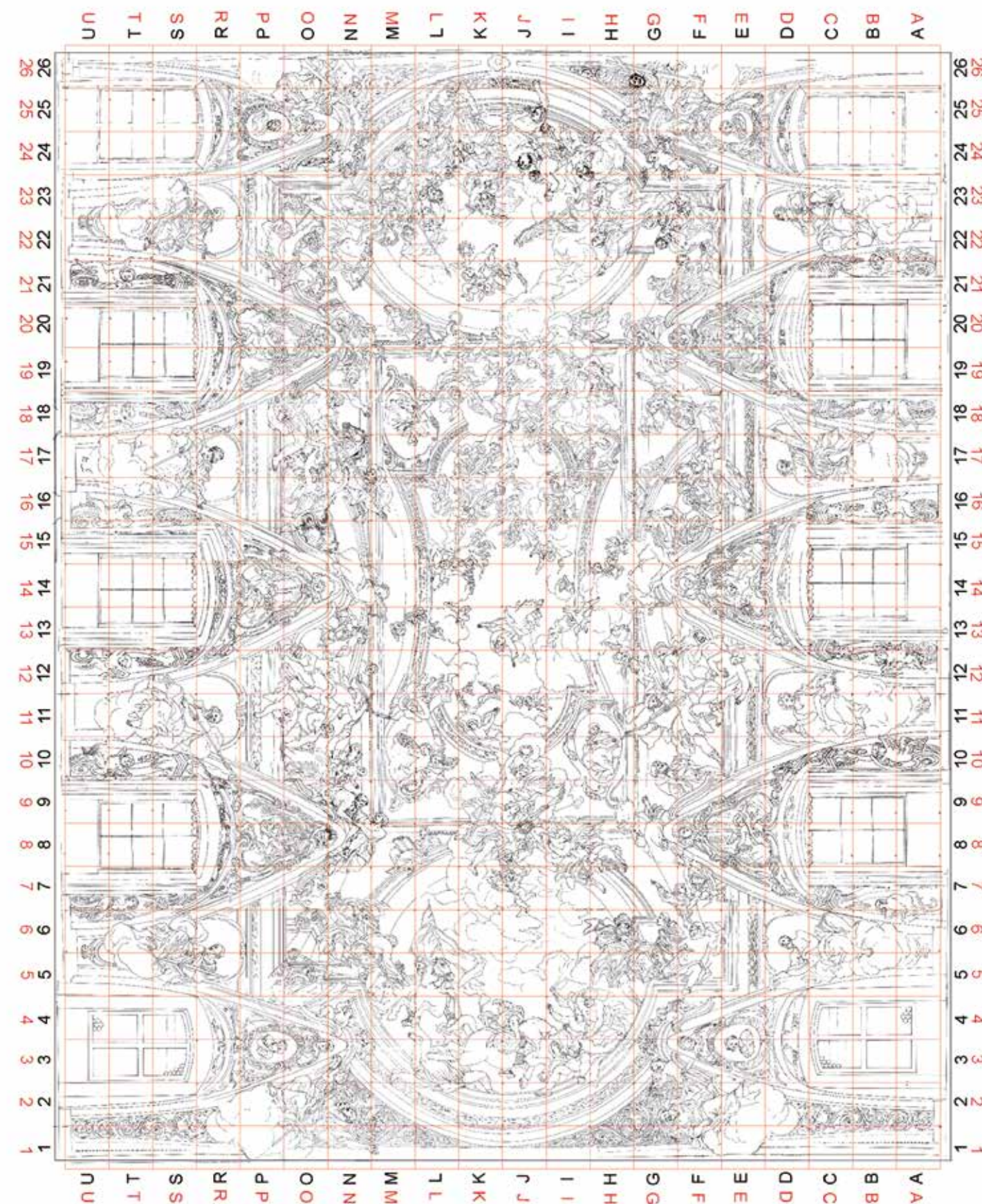


Fig. 69: Restituzione grafica in piano dell'affresco con l'indicazione dei quadranti.



Fig. 70

di microlesioni, caratterizzate soltanto dalla caduta dello strato superiore, in genere una sottile pellicola di scialbo pigmentato. La stuccatura di queste numerose lesioni con colori a calce, che una volta asciutti cambiano tonalità, sarebbe stata estremamente impegnativa ed avrebbe richiesto tempi molto lunghi. Nello scegliere il tipo di aggregante da impiegare nel ritocco dei dipinti del Quaglio ci siamo avvalsi dei risultati dell'invecchiamento artificiale di alcuni tipi di fissativo (fig. 68) che si utilizzano più o meno di frequente nel restauro delle pitture murali. Una descrizione dettagliata del procedimento di invecchiamento ed i risultati delle analisi sono già stati pubblicati.¹⁹

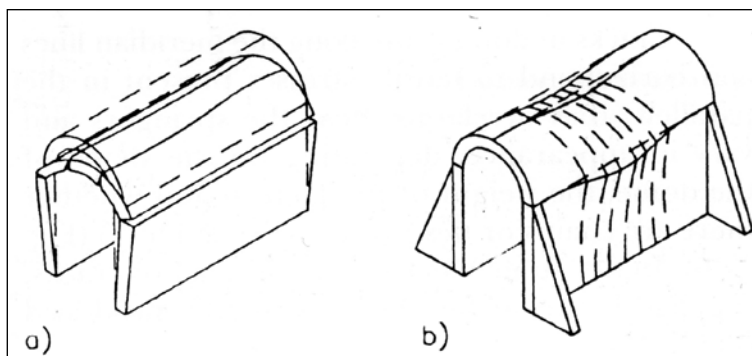


Fig. 71

LE TIPOLOGIE E LE CAUSE DEL DEGRADO DELL'INTONACO E DEI DIPINTI

Poiché una pittura murale è indissolubilmente legata al proprio supporto, ogni cambiamento, spostamento, dilatazione o restringimento di tale struttura si riflette sulla superficie del dipinto. Gran parte di questi fenomeni si sviluppa lentamente, anno dopo anno, quasi impercettibilmente; alcuni sono invece imprevedibili, repentini e distruttivi. Nel primo gruppo possiamo indubbiamente annoverare i dissesti causati dalla dilatazione e dal restringimento dei materiali sotto l'influenza di alte o basse temperature, nel secondo, invece, avvenimenti straordinari come possono esserlo i terremoti ed altre calamità naturali. Il sisma del 1895 causò ingenti danni agli edifici di Lubiana – molti dovettero essere abbattuti per le gravi lesioni riportate. Questo terremoto non risparmiò neppure la cattedrale di San Nicola, determinando non solo la comparsa di nuove crepature ma contribuì ad ampliare il quadro fessurativo longitudinale già presente sulla volta della navata. In quell'occasione nella zona sovrastante l'organo odierno, proprio nel punto di contatto con la controfacciata, si staccò l'unico pezzo più consistente di intonaco con il dipinto del Quaglio. Nel corso del rinnovo agli inizi del XX secolo esso fu sostituito con un intonaco a struttura più grezza dell'originale, su cui era evidente anche la ricostruzione abbastanza fedele (perlomeno grafica) dell'originaria decorazione dipinta. Con l'andar del tempo questa parte si è scurita (vedi le figg. 56, 57). Una stesura di intonaco nuovo, più ruvido, fu applicata anche nella zona della mano tesa del San Matteo, dal polso verso l'alto (posizione sulla griglia tra M1 e N1); qui però la ricostruzione della pittura era stata eseguita in maniera piuttosto grossolana. Nella fig. 70 si vede parte di questo dipinto ricostruito (situazione prima dell'intervento dell'equipe del Centro di restauro). A titolo di curiosità possiamo ricordare che durante i lavori sul ponteggio, a metà luglio del 2004, anche la nostra equipe di restauratori ha vissuto una situazione simile, sebbene si sia trattato di un sisma di lieve intensità, durante il quale dalle fessure sulla volta sono caduti alcuni piccoli frammenti di intonaco. Nella fig. 71a è illustrata la formazione delle fessure longitudinali sulla volta a botte. Queste lesioni compaiono sempre sulla sommità della volta, di norma a sinistra o a destra delle pietre o dei mattoni in chiave, longitudinalmente lungo tutta la lunghezza della navata (fig. 72). Le cause, oltre ai già menzionati fenomeni di contrazione e dilatazione, sono da imputare anche all'effetto divaricante indotto dalle spinte orizzontali per cui la volta cede al centro. Se consolidiamo la struttura con elementi di rinforzo, le fessure si formano là dove non erano ancora comparse (fig. 71b).²⁰ Alla fine del

¹⁹ ROPRET, ZUBEK, SEVER ŠKAPIN, BUKOVEC 2007, pp. 1148–1159.

²⁰ CROCI 1998, p. 61.



Fig. 72: Le fessure sigillate prima del ritocco.



Fig. 73: Sezione della volta e dell'ossatura del tetto: gran parte della volta è realizzata in mattoni. Soltanto nella zona in cui si appoggia alla parete della navata, in prossimità del piede d'imposta, sono state murate delle lastre di pietra che abbiamo scoperto dopo aver temporaneamente asportato il materiale di riempimento (fig. in alto a sinistra). Nell'illustrazione il materiale di riempimento è colorato in azzurro. L'ossatura lignea del tetto distribuisce la gran parte del proprio peso su entrambi i muri portanti, premendo solo tangenzialmente sulla volta attraverso gli archi estradosali in laterizio ed in tal modo ne riduce i dissesti da spinta. Nella figura in alto a destra si vede una parte della struttura del tetto ancorata nella zona del riempimento che crea così una specie di tirante orizzontale. Al vertice della volta si sono formate delle profonde fessure con andamento longitudinale distribuite su tutta la lunghezza della navata e causate non solo dalle dilatazioni e dalle contrazioni del materiale usato per le murature, protrattesi negli anni, ma anche dagli spostamenti indotti dalle scosse sismiche (fig. 74).

2002, prima dell'avvio dei lavori di conservazione e restauro, oltre a tre vistose lesioni indotte dalle infiltrazioni d'acqua, le fessure longitudinali distribuite su tutta la lunghezza della volta della navata principale costituivano i danni più evidenti. Ad onor del vero c'erano lesioni più ampie anche a carico delle imbiancature e degli intonaci nell'angolo nord-ovest sopra l'organo, tuttavia erano poco manifesti ai visitatori della chiesa per la presenza dello strumento e della scarsa illuminazione in quella parte della navata (a causa dei due campanili qui non ci sono vere finestre). L'elemento più consistente era uno spesso strato di impurità, in prevalenza costituito da polveri e fuliggine, che nel corso degli anni si era andato lentamente depositando sulla superficie dei dipinti, soprattutto nelle fessure, nelle parti più ruvide, desquamate e sollevate

dell'intonaco e della pellicola pittorica lesionati, ossia nelle zone in cui i sali igroscopici formavano cristalli.

Gran parte delle lesioni sulle pitture murali non si forma a motivo della scarsa qualità della lavorazione o dell'uso di materiali impropri, bensì per effetto di cause esterne all'ambiente.

I fattori che hanno prodotto i guasti sui dipinti della volta e della controfacciata della cattedrale di San Nicola sono di matrice diversa ed interdipendenti. Una calamità naturale, ossia il terremoto del 1895, aveva provocato numerose ed importanti lesioni ma anche danni di lieve entità all'intera struttura dell'edificio di culto. Se le scosse sismiche avevano dato luogo a fessure tanto notevoli sulla parete occidentale, come possiamo vedere nelle figg. 76 e 77, è molto probabile che anche

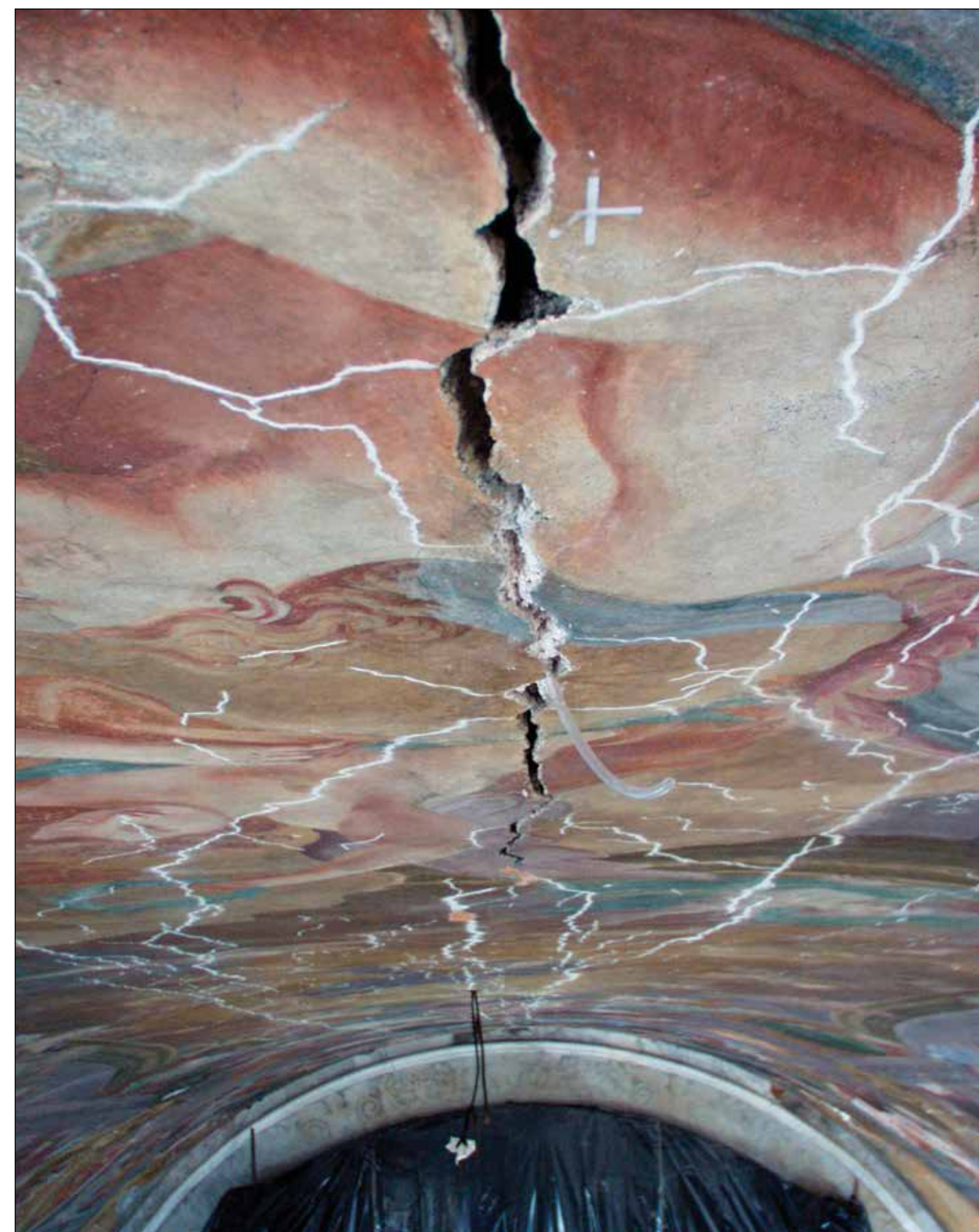


Fig. 74: Le profonde fessure ad andamento longitudinale sulla sommità della volta.

sul tetto alcune tegole si siano spostate, se non addirittura cadute. Se il manufatto sia stato efficacemente riparato subito oppure in tempi successivi, è una questione su cui possiamo soltanto formulare delle ipotesi. È invece un dato di fatto che alcune gravi lesioni sono state innescate proprio dall'evidente disgregazione del legante a calce, imputabile alla costante umidità. Le figg. 76 e 77 mostrano le fessure dopo la rimozione delle vecchie stuccature.

La formazione di cristalli di sale sulla superficie dei dipinti ha dato origine, su un supporto del resto relativamente liscio, ad una pellicola ruvida sulla quale sono andate a depositarsi polveri, fuliggine ed altre impurità (figg. 78 e 79). Un esteso sollevamento del film pittorico, insieme ai sottostanti intonaci nella zona della finestra settentrionale tamponata (fig. 80), testimonia una costante infiltrazione di acque meteoriche protrattasi per anni nella zona di raccordo tra il tetto ed il campanile settentrionale. La fessura (fig. 81) è piena di fuliggine, segno inequivocabile del passaggio di correnti d'aria attraverso la volta.

Le lesioni più caratteristiche all'intonaco e alle pitture, visibili all'occhio attento di un osservatore dal piano di calpestio della navata ad una ventina di metri di distanza, sono presentate nelle figg. 82/1-87/6, invece la loro effettiva posizione all'interno della griglia nella fig. 88. I primi quattro dipinti (82/1-85/4) si trovano sul lato settentrionale, gli ultimi due (86/5 e 87/6) su quello meridionale della volta. Nella fig. 7, entro la fig. 88, è indicata in rosso anche una profonda fessura. Questa è l'unica lesione trasversale più consistente localizzata sulla volta ed è la prosecuzione di quella che corre lungo tutta la parte esterna ed anche interna in direzione N-S; il monitoraggio delle sue dilatazioni non ha dato risultati di rilievo: gli esperti ne hanno comunque segnalato la presenza.

I guasti localizzati sulle prime tre pitture sono la conseguenza del lungo perdurare delle percolazioni; qui, oltre alla pellicola pittorica, aveva cominciato a staccarsi anche l'intonaco sottostante. Sul quarto dipinto (fig. 85/4), meno lesionato, sono visibili le tipiche tracce più scure dovute alle infiltrazioni di umidità per via della diversa conducibilità termica dei materiali con cui è costruita la volta e della conseguente efflorescenza, ovvero il deposito dei sali solubili sulla superficie dei dipinti.²¹ La quinta e la sesta pittura si trovano sul lato opposto, meridionale, della volta e a prima vista sono meno lesionate delle precedenti. Nella fig. 87/6 vediamo un campione simile, dove è ugualmente intuibile la sottostante muratura in mattoni come nella fig. 85/4, sebbene qui abbia cominciato a staccarsi anche l'intonaco con il dipinto. Nella fig. 86/5 la figura della Virtù è quasi completamente contornata di bianco, frutto più del distacco delle fragili particelle mal carbonatate sul bordo della giornata che non delle infiltrazioni d'acqua. Da questo giunto verso l'esterno sono invece visibili le conseguenze del gocciolamento, sotto forma di un bordo più scuro dietro al quale, evidentemente, scorreva dell'acqua, colorata da una miscela di materiali disciolti che aveva rac-

colto e convogliato nel suo percorso lungo la travatura lignea del tetto. Il distacco dei frammenti di colore è più evidente sul terzo inferiore della figura dipinta.

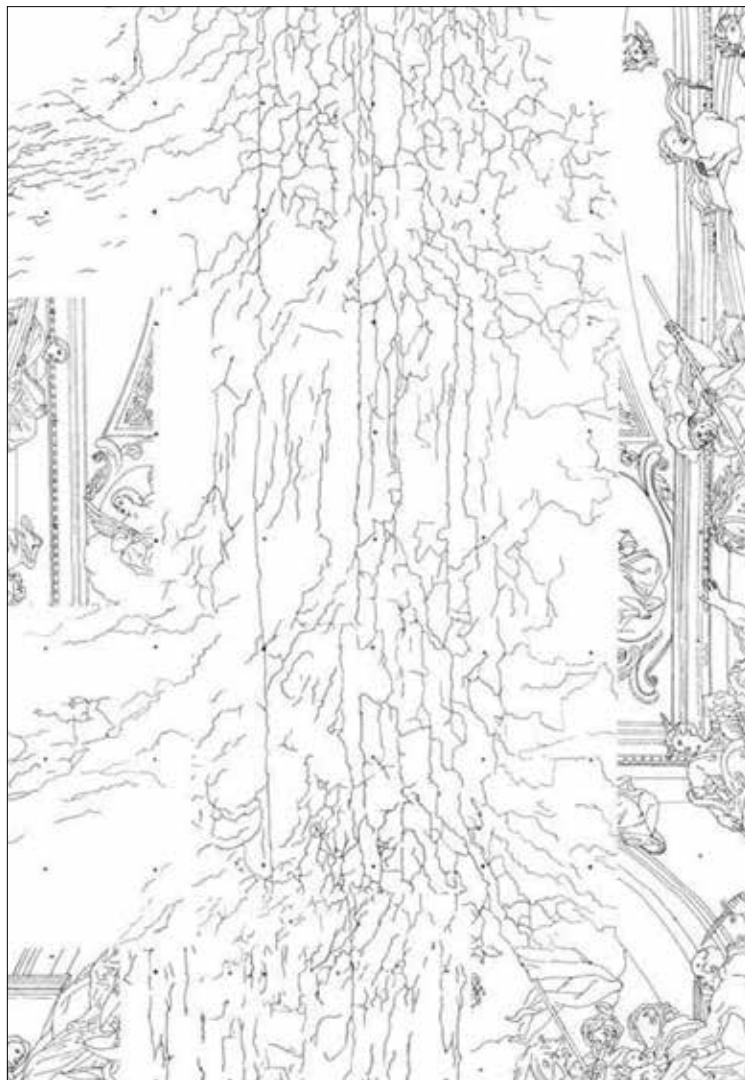


Fig. 75: Rappresentazione grafica dell'andamento delle fessure sulla volta.



Fig. 76

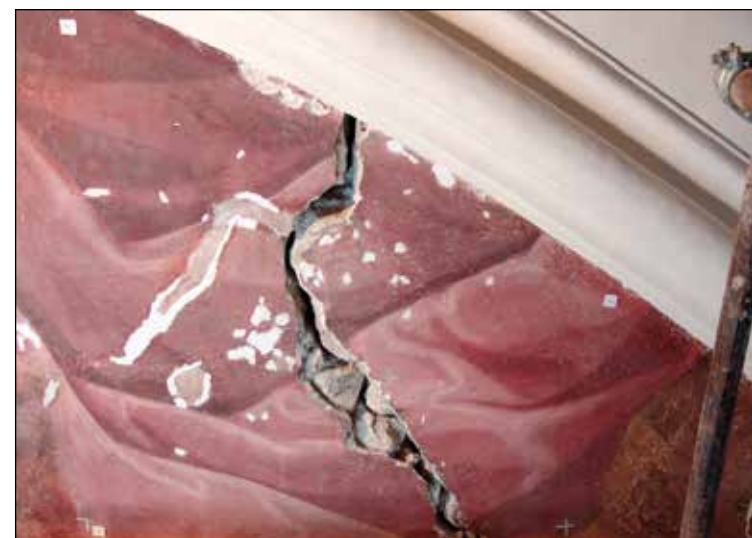


Fig. 77



Fig. 78

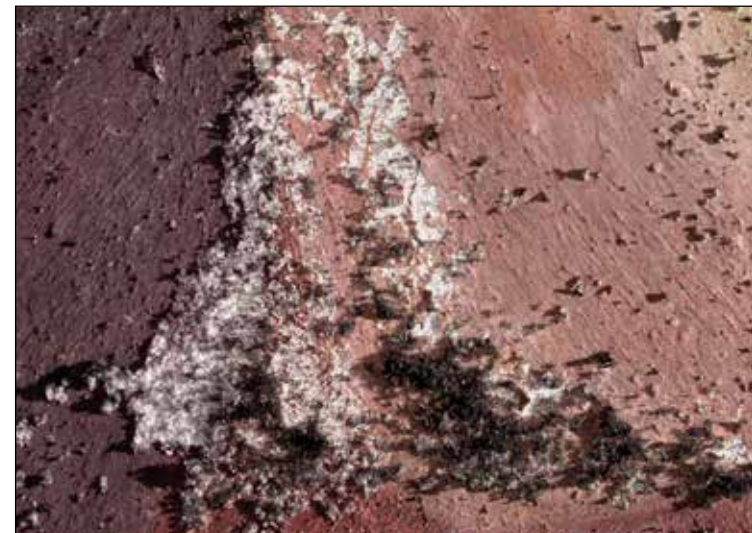


Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81

²¹ ARENDT 1987, p. 32.



Fig. 82/1



Fig. 83/2



Fig. 84/3



Fig. 85/4

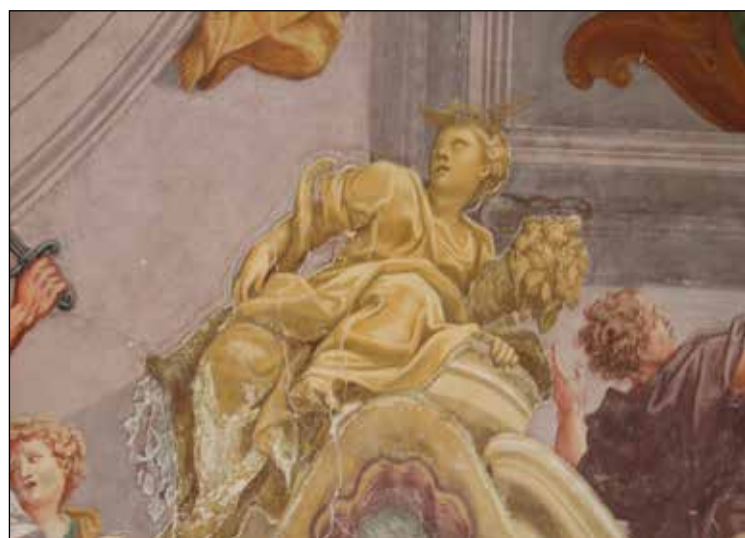


Fig. 86/5



Fig. 87/6

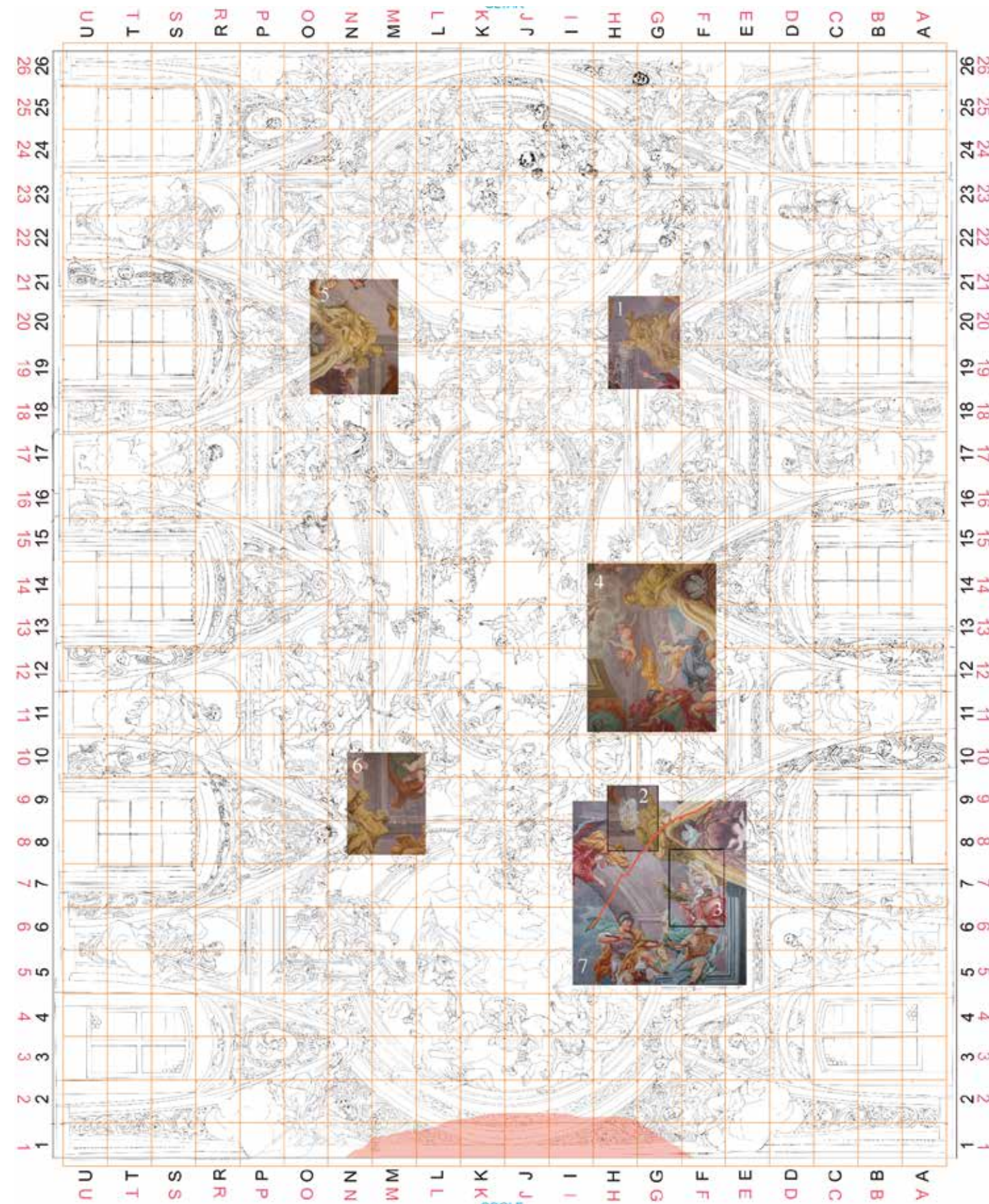


Fig. 88: Le aree maggiormente lesionate dell'affresco.

La zona colorata indica la parte del dipinto originale del Quaglio che è caduta, con tutta probabilità durante il terremoto del 1895. Prima del nostro intervento in questo punto l'intonaco era stato sostituito con altro di struttura più grossolana. Su questo frammento i colori sono più scuri, verosimilmente a causa dell'alterazione del fissante utilizzato.



Fig. 89: Le ampie fessure nel punto di contatto tra il campanile settentrionale e la parete della navata.

LE FESSURAZIONI

Le lesioni, causate dalle diverse dilatazioni e sollecitazioni dei materiali e, quasi sicuramente, anche da scosse telluriche di grande e piccola intensità, erano visibili sotto forma di larghe fessure dalle quali cadevano intonaco, fuliggine, pezzi di tegole e pietrisco (fig. 89). Questa sconnessione del manto murario è riscontrabile in tutti i punti di contatto tra le pareti settentrionale e meridionale della navata e l'arco iniziale dei pennacchi (fig. 90, 91), il che dimostra che furono dapprima erette le strutture in elevazione sino all'altezza definitiva, quindi fu la volta dell'ossatura lignea del tetto con la copertura e soltanto allora, in piena sicurezza, si pose mano alla costruzione della volta principale e dei pennacchi. La gran parte delle lesioni più estese e più gravi può essere localizzata nell'area di contatto tra le pareti occidentale e settentrionale (fig. 92). Evidentemente qui si sono prodotti i danni maggiori alle murature e alla travatura del tetto sin dal famoso terremoto del 1895 o anche in seguito, come confermato dal più diffuso e marcato quadro fessurativo presente sull'intera controfacciata (fig. 93) e dalle tracce delle infiltrazioni sulla parte iniziale della volta a ridosso del campanile (fig. 94). Il massiccio fenomeno di esfoliazione e distacco della pellicola pittorica come pure degli intonaci più profondi (fig. 95, a sinistra), è la conseguenza di

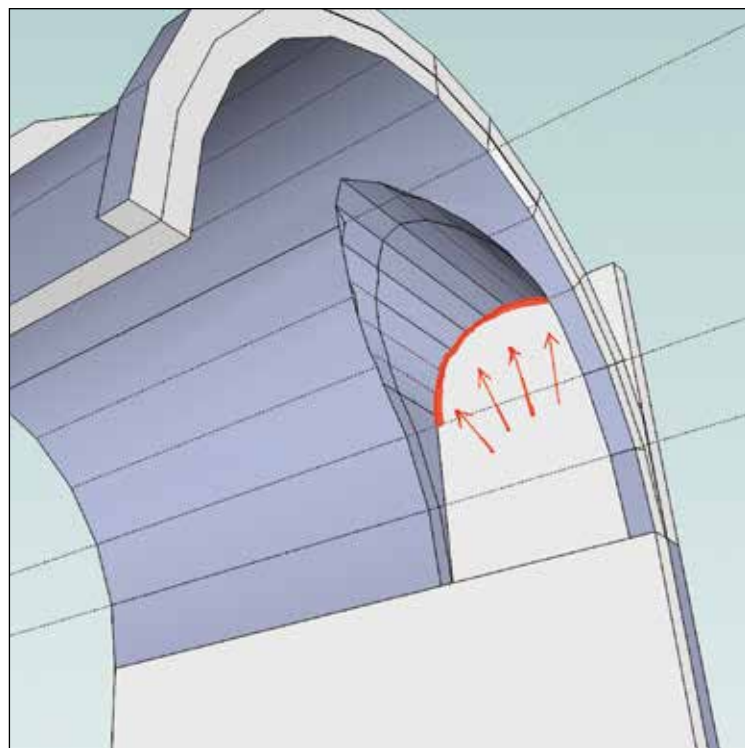


Fig. 90

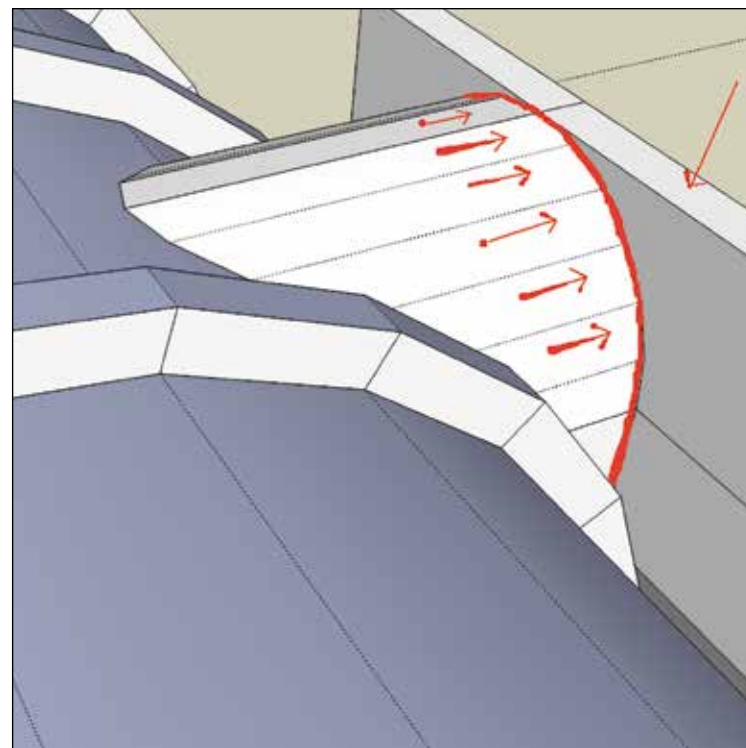


Fig. 91



Fig. 92: Angolo nord-ovest – le conseguenze delle infiltrazioni d'acqua.

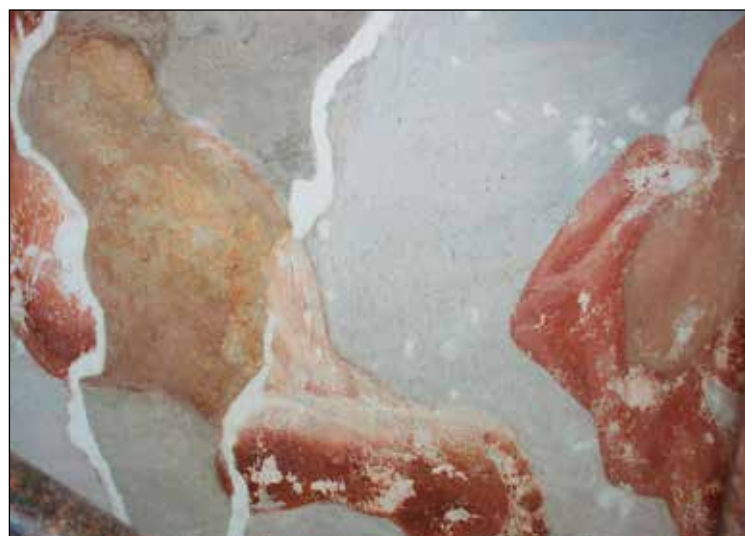


Fig. 93: Parete occidentale, situazione prima del rinnovo delle ricostruzioni scurite.



Fig. 94: Punto di contatto delle pareti N e O – le conseguenze delle infiltrazioni.



Fig. 95: Punto di contatto delle pareti N e O – prima e dopo il rinnovo.



Fig. 96: Punto di contatto delle pareti N e O nel sottotetto.

percolazioni recenti nel punto di contatto tra campanile settentrionale e struttura lignea del tetto. Nonostante i gravi fenomeni di degrado siamo riusciti a risanare con successo tutta quest'area (fig. 95, a destra). Nella parte superiore della zona di raccordo della controfacciata con la volta della navata, abbiamo documentato l'area dove l'intonaco originale è stato sostituito con uno più recente, più ruvido e cromaticamente non del tutto intonato. È questa anche l'unica zona dell'intera superficie affrescata della volta dalla quale durante il terremoto è caduta una parte del dipinto assieme all'intonaco (vedi le figg. 56 e 57). Nel 1988, nel corso dei lavori edili di ricostruzione del timpano,²² sulle pitture già lesionate si sono prodotti certamente nuovi danni, indotti sia dalle iniezioni nelle murature sia dall'acqua che colava sui dipinti. Nella fig. 96 si nota la zona di congiunzione tra le pareti settentrionale e occidentale nel sottotetto, con palesi rifaciture recenti e un'improvvisata struttura di supporto delle travi compromesse. Nell'immagine termografica (fig. 97) del pennacchio è visibile una linea rossa, indicante una fessura che a prima vista era sembrata minima. Quando l'abbiamo allargata ne è fuoriuscita una considerevole quantità di materiale minuto proveniente dal riempimento sopra la volta. La parte interna del pezzo di intonaco che avevamo tolto si presentava annerita dalla fuliggine e da altre impurità, a riprova che la fessura era aperta da tempo. L'intonaco tra i mattoni in questa zona era così compromesso che taluni laterizi erano praticamente rimasti senza alcun legante (fig. 89). La fessura proseguiva attraverso il campo sopra la finestra e si insinuava in profondità nella parete settentrionale (fig. 92).

Durante il terremoto, a motivo della maggiore altezza dei due campanili, le diverse frequenze di oscillazione delle murature hanno dato origine a numerose, gravi fessure sulla parete occidentale.

La periodica, inadeguata sigillatura delle giunzioni tra i muri del campanile e la travatura del tetto è spesso fonte di problemi in molte chiese, specie durante forti temporali o con lo scioglimento delle nevi in inverno. L'acqua che ha così modo di penetrare dal tetto si insinua lentamente attraverso tutti gli strati della volta e introduce nel manto murario e negli intonaci sostanze che con il tempo affiorano sulla superficie dei dipinti.

Nel 1945 l'onda d'urto provocata dall'esplosione avvenuta alla stazione ferroviaria di Lubiana ha danneggiato diverse finestre della cattedrale. Forse in quell'occasione si sono verificati anche uno spostamento dei coppi o danni simili ed una probabile percolazione d'acqua sull'osatura del tetto.

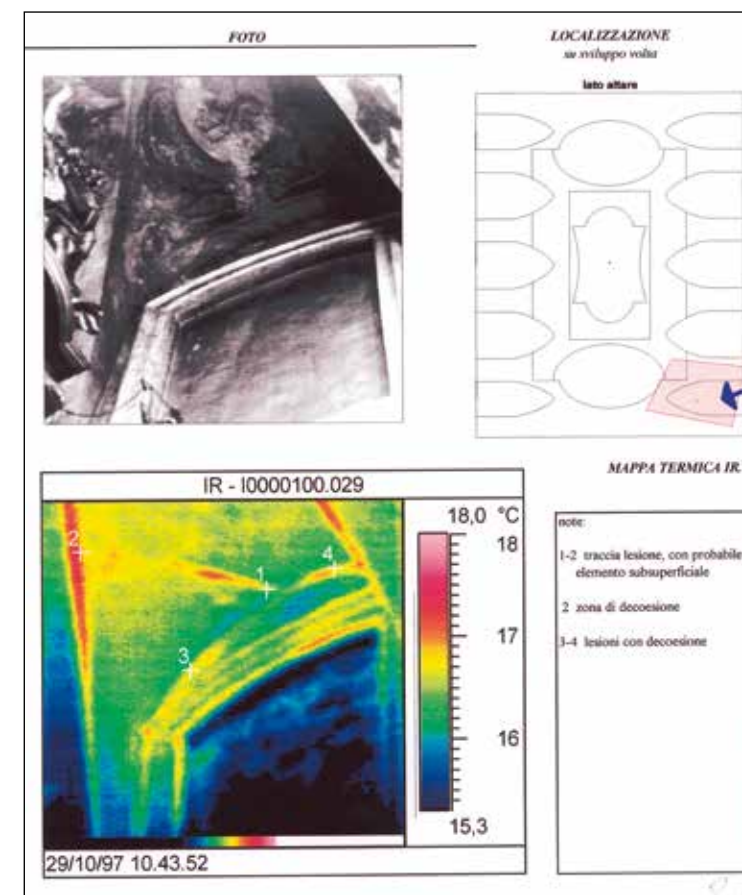


Fig. 97: Immagine termografica del pennacchio NO (SER. CO. TEC. 2006).

²² BENEDIK 1989, p. 357. Nella relazione si menziona la supervisione dei lavori edili durante la sostituzione del frontone triangolare.



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100



Fig. 101



Fig. 102

LE ALTERAZIONI ED IL DEGRADO DELLA PELLICOLA PITTORICA

Nel settembre del 1703 Giulio Quaglio dipinse la finta cupola, della quale si sono conservati tre frammenti. La loro ubicazione è raffigurata sul dipinto ad olio di Matevž Langus, che ha documentato l'opera del Quaglio tramandandoci preziose informazioni sulla composizione stessa del dipinto (fig. 98). La struttura della finta cupola in legno intonacato fu smantellata nel 1841 e sostituita da una vera cupola in muratura. Sui frammenti conservati è visibile la pigmentazione annerita della zona del naso, delle guance e delle labbra. Questo fenomeno era ancora più marcato sui volti di alcune figure sul soffitto della navata, dipinte negli anni 1705 e 1706 (figg. 99–102). Il Quaglio, terminata la modellazione dei volti con il rosso ossido, che ha un effetto molto pacato, ha applicato in alcuni punti delle stesure di un color rosso acceso con un pigmento a base di cinabro (vermiglione) che però con il tempo è annerito.²³ Questo pigmento rosso vivo è stato utilizzato anche per le piccole ghirlande di fiori (figg. 103 e 104) che furono ridipinte a tempera con un legante organico. In questi punti la pellicola pittorica è decoesa dal supporto ed un fenomeno simile si osserva anche sulle foglie dipinte di verde (fig.

²³ ROPRET, 4. 6. 2003. Dell'evidente annerimento del cinabro, anche se soltanto sulle labbra, scriveva già lo Steska nel 1903. Degno di nota è il fatto che sia riuscito già allora a definire con tale precisione ed a tale distanza il tipo di pigmento che era scurito, tenendo conto che questa verifica è stata compiuta con le analisi chimiche soltanto nel 2003, cfr. SITAR 2004–2006 a, p. 9, n. 31.

105). Nella fig. 106 si vede come, asportato lo strato superiore scurito, abbiamo scoperto frammenti di pigmento rosso intenso. Per una migliore comprensione, nel riquadro è presentato il colore »vermiglione« corrispondente ai codici RGB 25 77 0 (#FF4D00) o CMYK (0 83,92 100 0). Già Cennino Cennini (ca. 1370 – ca. 1440) nella prima metà del Quattrocento aveva sconsigliato l'uso di questo pigmento per la realizzazione degli affreschi.²⁴ Noi non abbiamo optato per un tentativo di riconversione dei pigmenti scuriti alla loro tonalità originale, sebbene ricerche in questo senso siano già state condotte.²⁵

Uno degli elementi di degrado più tipici e più diffusi nei quali ci siamo imbattuti dall'inizio alla fine del progetto era il distacco di piccoli frammenti di pellicola pittorica e dei sottostanti strati di scialbo, fenomeno presente in pratica su tutta la superficie del dipinto della volta. Nella fig. 107 possiamo notare come nella maggior parte dei casi nei punti lesionati siano visibili dei sassolini grigi e scuri, che potrebbero essere la causa del distacco, forse per il notevole aumento del loro volume dovuto alla presenza di umidità.²⁶ Sicuramente il distacco di una parte dei frammenti è dovuto alla pulitura meccanica, specie sulle superfici dove gli strati del dipinto era meno coesi tra loro. In questa foto vediamo come supporto un denso strato di bianco di calce (sono visibili i rilievi verticali dovuti al passaggio di un pannello largo) – una delle

²⁴ Vedi capitoli XL e LXXII in: CENNINI 1933.

²⁵ KOLLER, LEITNER, PASCHINGER 1990, pp. 15–20.

²⁶ BOGOVČIĆ 1990, pp. 5–7.



Fig. 103



Fig. 104

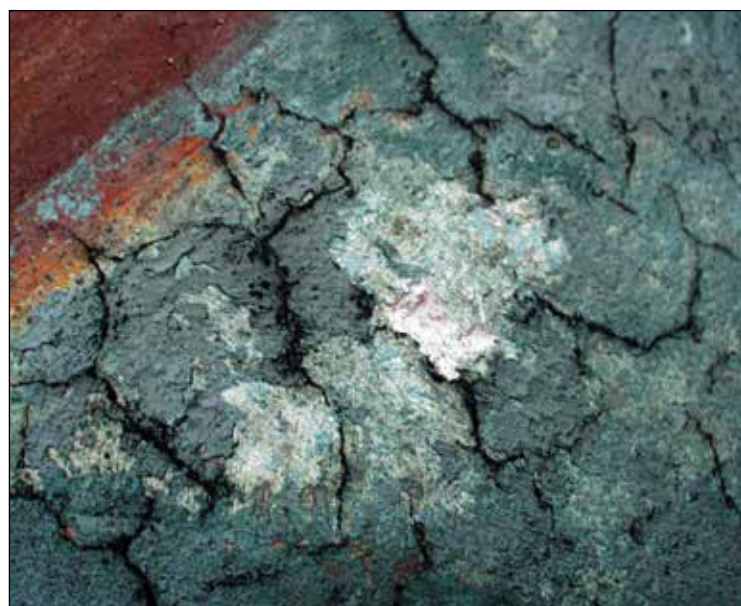


Fig. 105

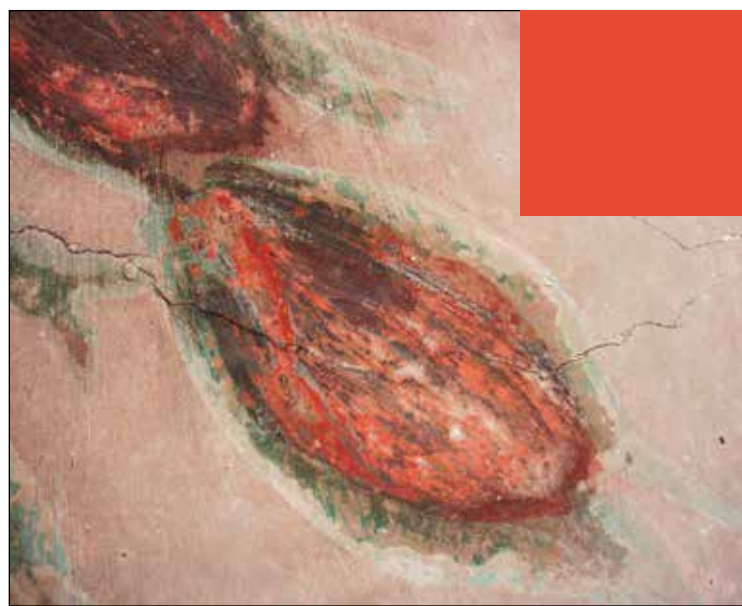


Fig. 106

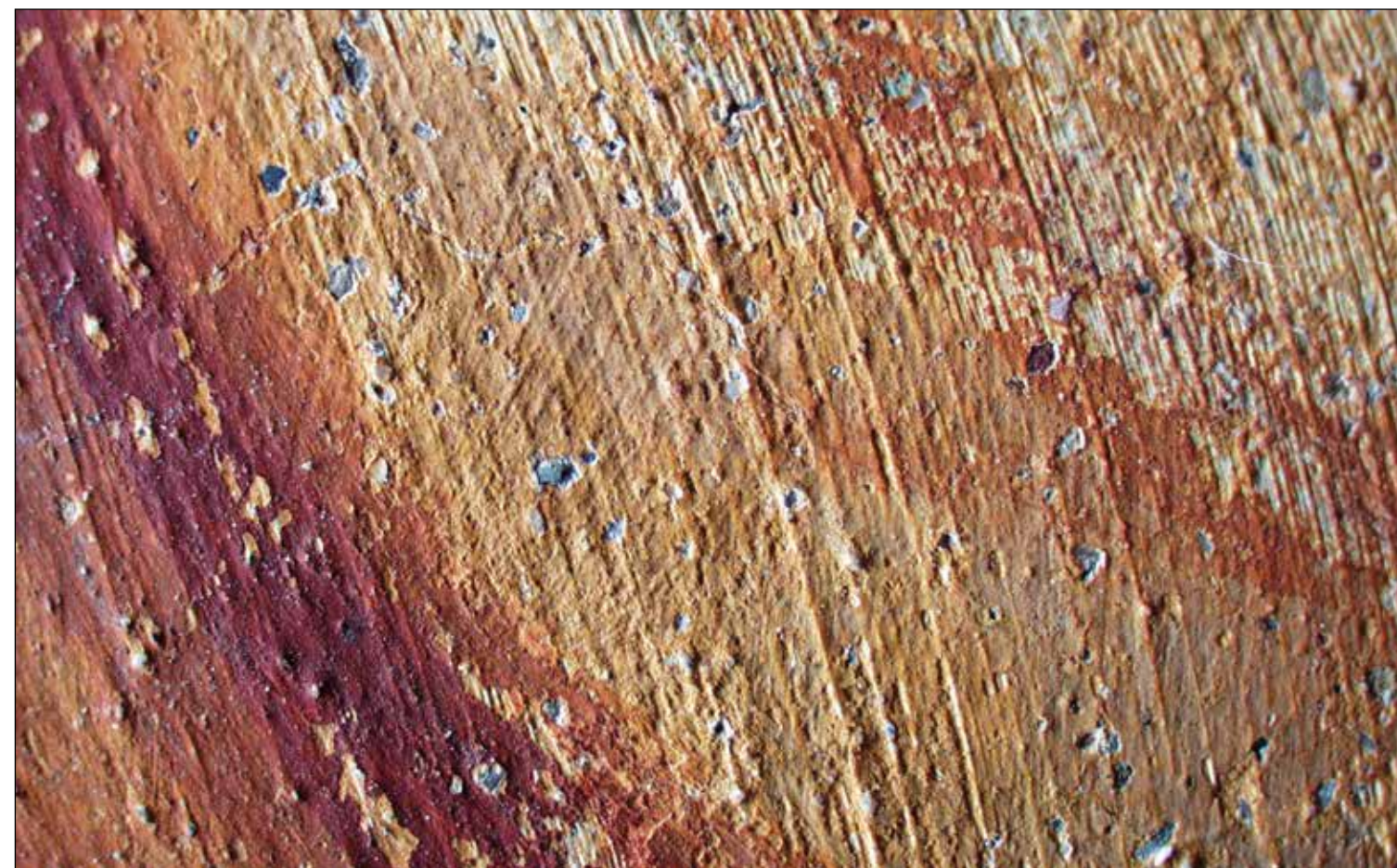


Fig. 107

tecniche usate per dipingere la volta. L'imbiancatura doveva essere sufficientemente secca ed indurita nel momento in cui vi è stato applicato un denso strato coprente di ocre con una modellazione brunastra, in quanto su una tale stesura bagnata o umida ogni successiva pennellata avrebbe ammorbidito i solchi che qui, invece, sono ancora chiaramente visibili.



Figg. 108 e 109: Misurazione mediante laser dei punti contrassegnati con le crocette di carta – trasferimento sulla volta del reticolo di quadranti di 100 cm per lato.

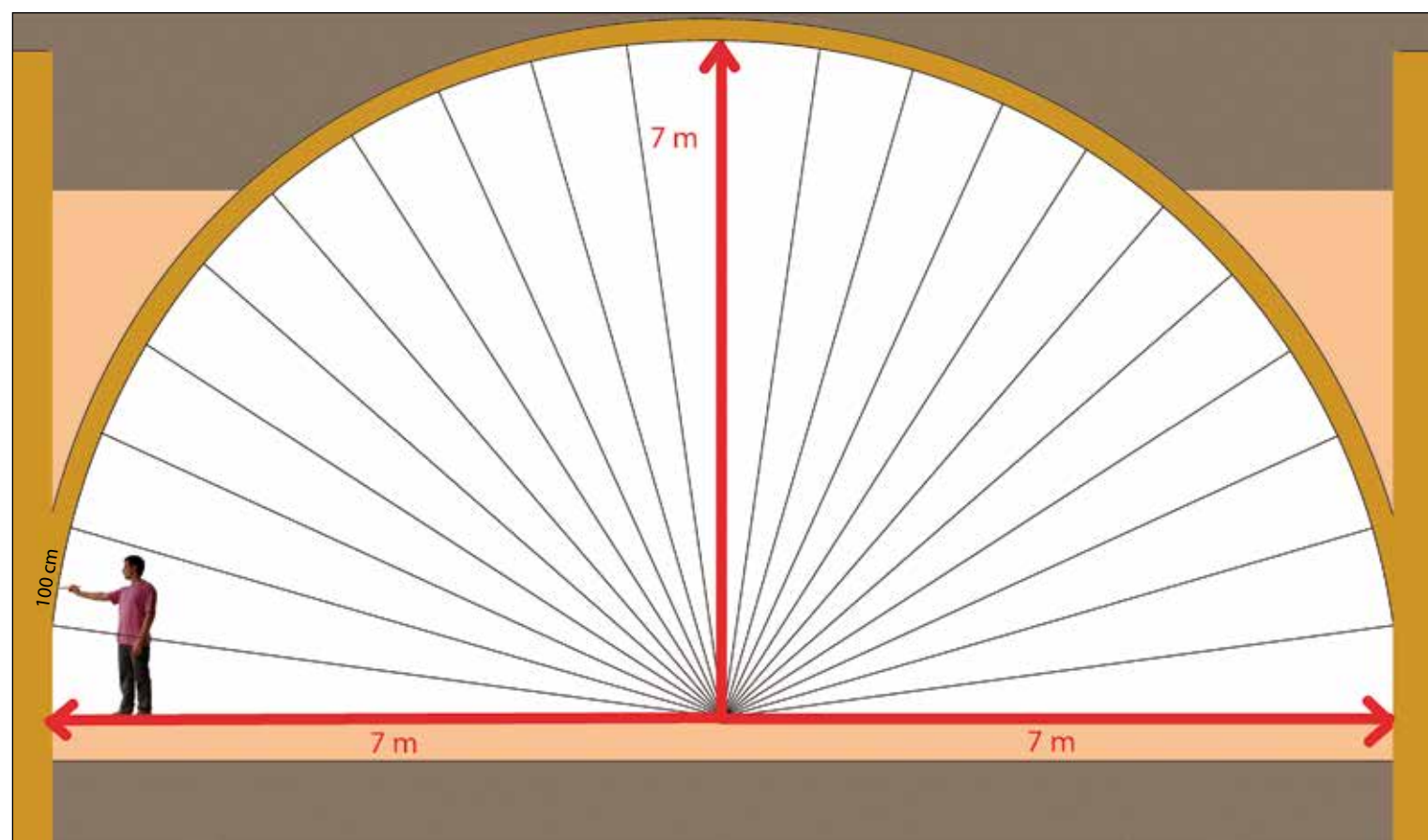


Fig. 110: La distorsione è minore con la ripartizione dell'affresco in quadranti di 100 cm di lato.

LA DOCUMENTAZIONE

Come presentare in piano la superficie curva della volta evitando deformazioni? Come realizzare un disegno esatto dell'affresco dell'intera volta in un rapporto appropriato, sufficientemente preciso per le esigenze del progetto e possibilmente abbastanza ben riuscito da essere impiegato con successo anche nei prossimi interventi di restauro dalle future generazioni? Sin dall'avvio del nostro progetto ci siamo posti queste ed altre domande simili. Proprio durante i lavori (2002–2004), in Slovenia si è re-

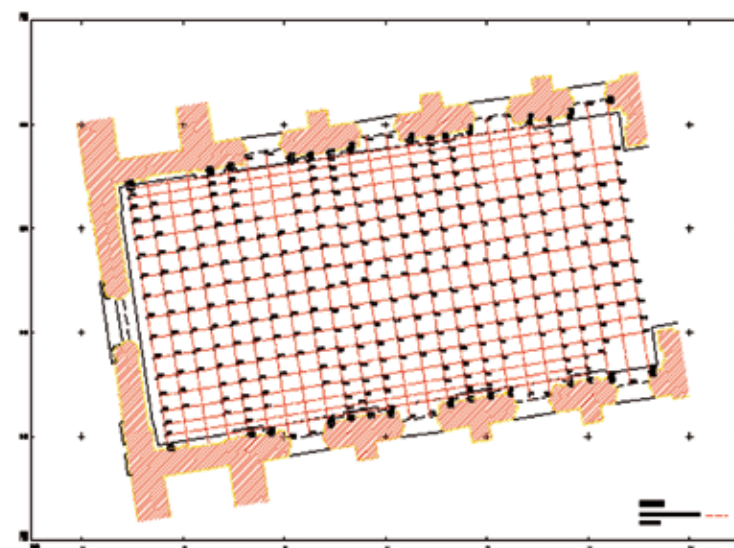


Fig. 111: Proiezione fotogrammetrica.



Figg. 112 e 113: Documentazione fotografica e scritta dello stato del dipinto murale.

gistrata una notevole diffusione della fotografia digitale anche nel campo della documentazione degli interventi di restauro,²⁷ dapprima come integrazione – di rapido accesso e grande quantità di immagini – all'esistente equipaggiamento fotografico professionale, ed in seguito, grazie alle numerose ed utili informazioni che sono parte integrante dell'acquisizione digitale, sempre più elemento fondamentale dell'attrezzatura del restauratore. Oltre che con le apparecchiature fotografiche classiche e digitali, l'intero progetto è stato documentato anche con videocamere digitali. Le riprese video, che illustrano con chiarezza tutte le fasi di un determinato intervento di restauro, sono state utilizzate con successo già nel corso del progetto per le riunioni delle commissioni, per le conferenze stampa e per informare il grande pubblico sullo svolgimento dei lavori; questo materiale può anche essere impiegato per realizzare sussidi didattici destinati all'abilitazione dei futuri restauratori.

Tutti questi ausili tecnici servono a ben poco se il materiale registrato non viene adeguatamente elaborato, ma soprattutto conservato in maniera appropriata. Le riprese – eseguite con differenti macchine fotografiche ed obiettivi, illuminate usando svariate potenze di luce, oltre ad essere effettuate da varie altezze e angolazioni – non costituivano però il miglior punto di partenza per comporre un quadro preciso di tutta la volta dipinta. Per la documentazione corrente era necessario riprendere l'intero dipinto a sezioni, queste poi dovevano essere ridisegnate a mano con estrema precisione, digitalizzate e poi nuovamente ricomposte per restituire la planimetria della volta senza alterazioni di sorta.

²⁷ Al Centro di restauro abbiamo iniziato ad utilizzare una fotocamera digitale – Olympus 2500L – per la prima volta nel 2000, nel corso di uno workshop sull'incollaggio a freddo sotto la guida di Vishva Raj Mehra (Olanda).

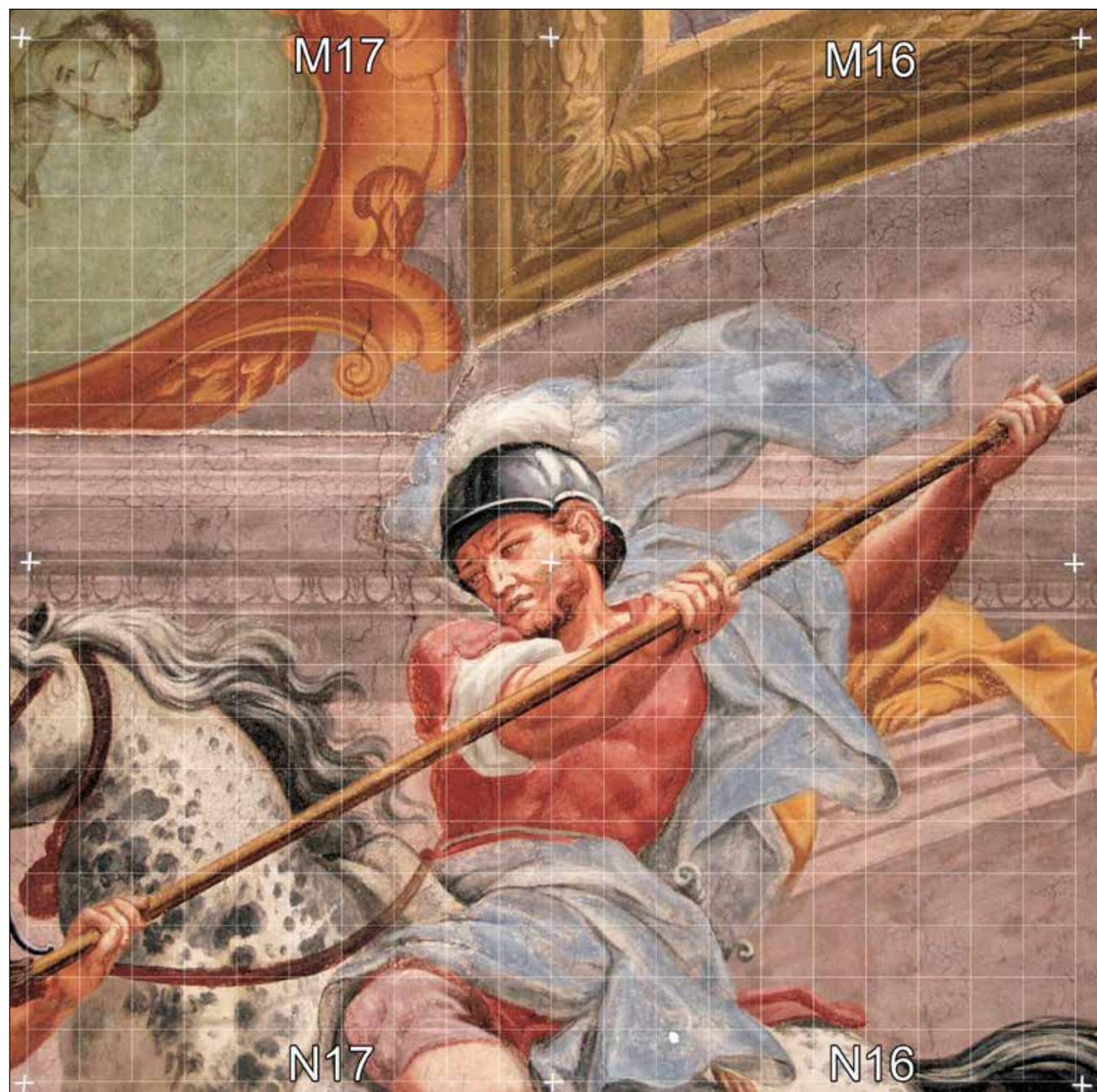


Fig. 114: La rete dei quadranti: M17, M16, N17 e N16.

La realizzazione del disegno su un foglio in PVA (acetato di polivinile) – metodo manuale che di norma è più facile eseguire su pareti verticali e su aree non problematiche e non danneggiate – nel caso dei dipinti del Quaglio sulla volta della cattedrale era praticamente impossibile per varie ragioni. Appoggiando i fogli sulle superfici non ripulite e lesionate dello strato pittorico e degli intonaci si sarebbero provocate

nuove lesioni incontrollate. Inoltre, sarebbe stato difficile segnare i punti di sovrapposizione dei diversi fogli sulla volta senza prima tracciare delle lunghe linee (griglia), operazione estremamente problematica, specie nelle zone maggiormente degradate. Per di più i fogli in PVA, di alcuni metri quadrati di superficie, devono rimanere in posizione durante il ricalco, il che significa che avremmo dovuto fissarli in qual-



Fig. 115: Foto della situazione prima dell'intervento con le crocette di riferimento incollate sui dipinti.

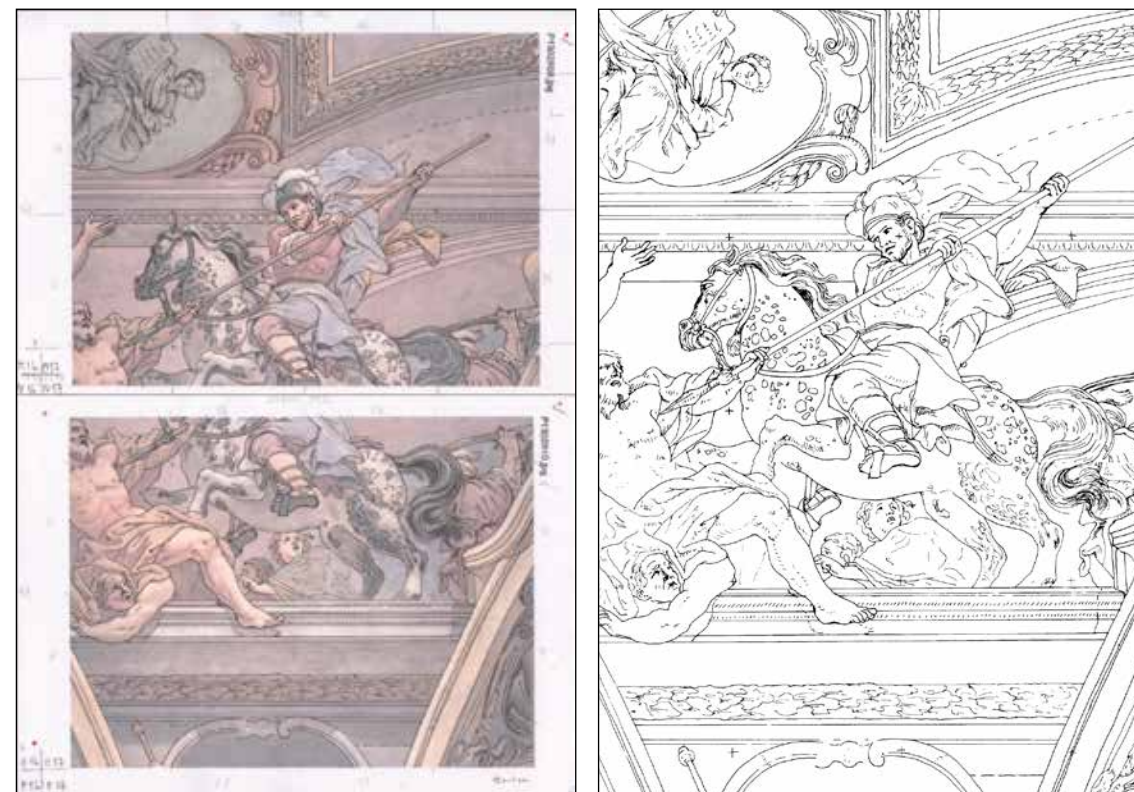


Fig. 116: Due disegni su carta trasparente.

Fig. 117: I due disegni riuniti.

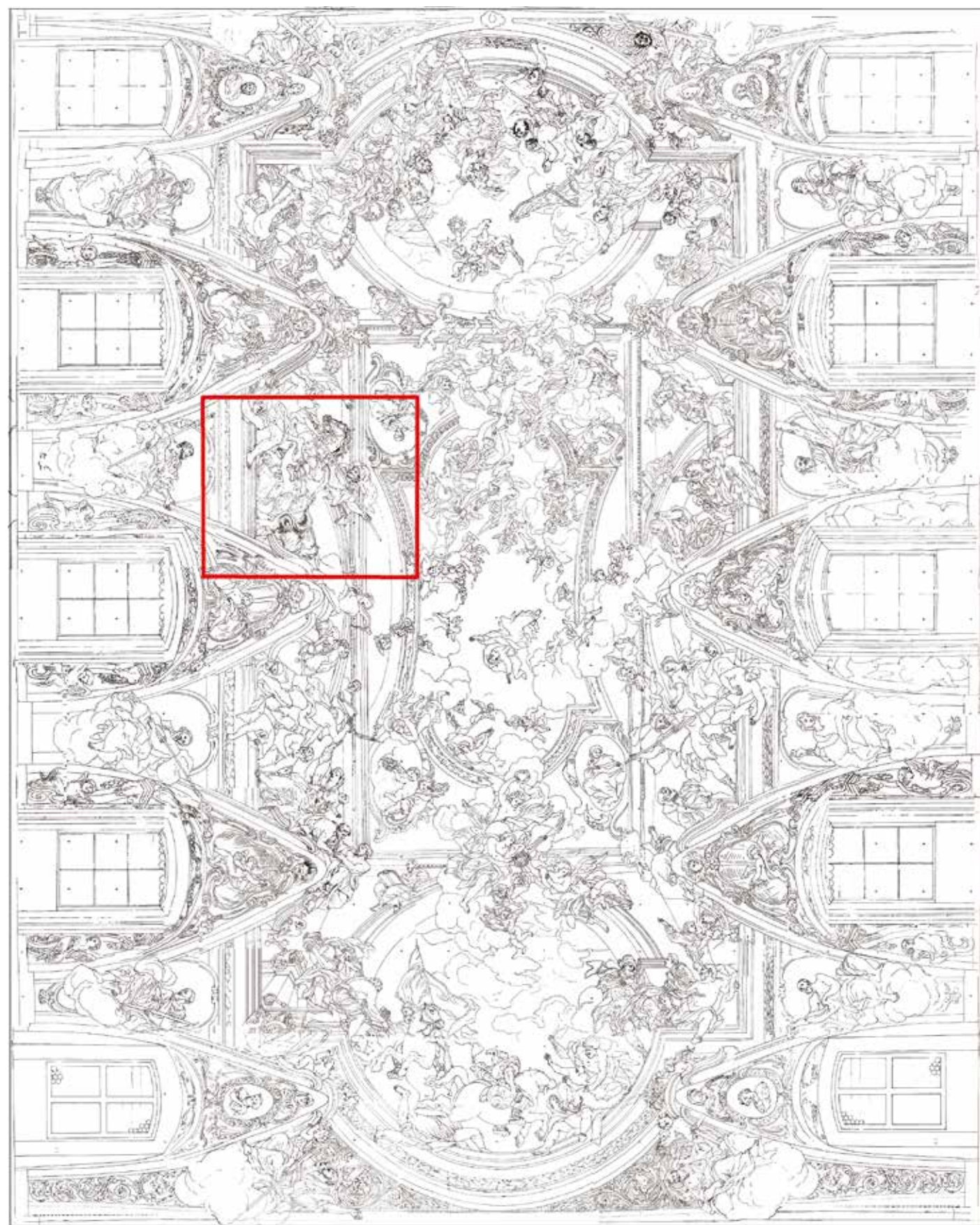


Fig. 118: Restituzione grafica dell'intero affresco della volta con indicata la posizione del disegno riprodotto nella fig. 117.

che modo sulla volta dipinta, causando ulteriori gravi danni alle pitture e agli intonaci. Il numero dei fogli sarebbe stato enorme (600 o più), occupando molto spazio; sarebbe poi stato necessario fotografare ogni singolo foglio, aggiustare le deformazioni e ricomporre il tutto in un insieme più grande. Un ulteriore problema sarebbe derivato dallo spessore disomogeneo delle linee, il che avrebbe richiesto un impegno aggiuntivo nell'elaborazione digitale. D'altro canto il trasferimento del disegno originale sul foglio ha un valore documentario impareggiabile poiché tutti i punti sono riportati in scala 1:1 ed allo stesso tempo costituisce una prova materiale incontestabile e palpabile rispetto alla tecnica digitale a volte «capricciosa».

Nell'allestimento del ponteggio abbiamo avuto una fortuna straordinaria: ponendoci esattamente al centro della piattaforma le distanze da questo punto alle pareti settentrionale e meridionale e al punto più alto della volta erano simili – quasi esattamente sette metri! Questo significa che girando la macchina fotografica collocata sul cavalletto sul suo asse centrale longitudinale potevamo sempre ottenere più o meno gli stessi valori di deformazione su tutta la volta, cosa che ci ha notevolmente aiutato nell'elaborazione del materiale fotografico e nella sua restituzione grafica a tratto. A condizione, ovviamente, che la fotocamera fosse sempre indirizzata perpendicolarmente alla volta. La nostra idea di contrassegnare e trasferire sulla volta una griglia di quadranti di 100 cm di lato è stata puntualmente realizzata dagli esperti dell'Istituto di geodesia della Slovenia con l'ausilio di appositi strumenti di misurazione (fig. 108).²⁸ La marcatura dei punti misurati con il laser, evidenziati mediante striscioline di carta (con una minima quantità di colla) alla distanza di 100 cm dopo averli precedentemente segnati con una gomma morbida (fig. 109), ha fatto sì che i singoli fotogrammi potessero collimare esattamente, facilitando inoltre le correzioni al computer e la composizione delle immagini in un insieme più grande. La distorsione al centro di una campitura di 100 per 100 cm è tra i 2 e i 2,5 cm, che, in effetti, è uno scarto minimo (fig. 110).

Per la prima volta dopo 300 anni l'allestimento di una piattaforma adeguata, con un piano di calpestio lineare e protezioni antipolvere e antirumore, ha consentito nuovamente ad un gran numero di visitatori di salire a 13 metri d'altezza per seguire da vicino il lavoro dei restauratori e, in primo luogo, ammirare il capolavoro del Quaglio (durante i precedenti interventi di restauro non si disponeva di queste possibilità tecniche per l'acquisizione e la pubblicazione del materiale documentario). Il contatto diretto con l'opera, che sino a quel momento avevamo potuto osservare soltanto da una distanza di 20 metri, ci ha permesso di acquisire immagini e rilievi che serviranno a realizzare un preciso e rigoroso dossier sull'intervento di restauro. In questo volume è pubblicata per la prima volta la restituzione grafica dell'intero soffitto dipinto, nata in un primo momento come risultato dell'opera dei numerosi restauratori che hanno collaborato con noi all'inizio del progetto. A causa della diversa interpretazione dei dettagli da parte di molti autori, il primo rilievo è stato sostituito da una seconda versione, in cui gran parte dei disegni è stata realizzata a nuovo e inclusa con maggior precisione nella griglia dei quadranti.

Con questo sistema a reticolo la voluminosa documentazione risulta di più facile lettura e, fattore ancor più importante, ogni punto sulla volta è stato misurato e definito nello spazio in base al precedente rilievo fotogrammetrico della chiesa (fig. 111). Nell'eventualità del crollo di una porzione o dell'intera volta sarebbe possibile, sulla scorta dei dati

ambientali così acquisiti, ricostruire non solo il dipinto ma anche l'originale curvatura della volta stessa.

Nella fig. 108 si vede la distribuzione dei punti distanziati tra loro di 100 cm lungo la linea centrale longitudinale all'inizio del posizionamento del reticolo metrico. Questi punti sono stati quindi proiettati perpendicolarmente sulla volta e contrassegnati con delle crocette (fig. 109). Poi, da questi segni collocati in alto, su una linea perpendicolare a quella centrale, sono stati marcati con delle crocette dei passi di 100 cm. Nella fig. 110 vediamo anche la misurazione delle distanze (7 m) dalla linea centrale della piattaforma. Nell'acquisire le fotografie dallo stesso punto, soltanto girando la macchina sul suo asse perpendicolarmente ai quadranti della volta, le distorsioni nelle immagini realizzate erano minime. Per una buona ripresa di quanto avveniva sul ponteggio talvolta bisognava possedere anche notevoli doti di scalatore (fig. 112). Tutte le informazioni raccolte e tutti i reperti venivano man mano documentati direttamente sulla piattaforma (fig. 113).

Usando le immagini fotografiche (figg. 114, 115), scattate dalla medesima distanza e con un'attrezzatura che minimizzava le distorsioni sui bordi, abbiamo quindi tracciato a mano su carta da lucido le singole scene (fig. 116), incluse le crocette che sono riferimenti di eccezionale importanza per l'inquadratura dell'intero dipinto e della volta nello spazio reale. I disegni sono stati poi digitalizzati (scannerizzati) e riuniti in un formato più grande (fig. 117), ma non prima di aver aggiustato l'eventuale spostamento delle crocette dagli assi ortogonali. Tutte le fotografie sono state elaborate in modo tale che la distanza esatta fra le crocette fosse di 7 cm. Poiché sappiamo che gli indicatori sulla volta reale erano distribuiti alla distanza di 100 cm l'uno dall'altro, ciò significa che i nostri disegni sono realizzati in scala 1 : 14,3. Dopo la già citata elaborazione mediante l'utilizzo delle crocette, tutti i disegni sono stati applicati ad una griglia con quadranti di 7 cm di lato, ottenendo così una restituzione grafica in piano dell'intera volta (fig. 118). Ovviamente anche sui nostri disegni ci sono delle irregolarità, come le distorsioni nell'area dei pennacchi, la cui planimetria dovrebbe essere presentata a parte. Riteniamo però che queste minime imprecisioni nella restituzione grafica dell'intera volta non siano fonte di disturbo e che i pennacchi così disegnati si inseriscano bene nell'insieme. Questa è quindi la prima volta che del dipinto sulla volta si pubblica il disegno preciso e non distorto ai bordi (zona degli apostoli e dei pennacchi). Per tracciare le esatte posizioni non potevamo utilizzare i rilievi fotogrammetrici, che pure presentavano in maniera molto suggestiva la collocazione del dipinto nell'ambiente (vedi le figg. 46 e 55), a causa dei notevoli fenomeni di distorsione sui bordi.

Per l'inserimento dei dati e l'ulteriore studio del dipinto è sicuramente più idonea la «mappa» qui pubblicata.

²⁸ Poročilo 2003.



Fig. 119



Fig. 120



Fig. 121



Fig. 122: Il dipinto della finestra cieca ricostruito.

I SONDAGGI, LA RIMOZIONE DEGLI SCIALBI – LE SCOPERTE

Oltre all'individuazione *ex novo* dei dipinti sulla parete dell'arco trionfale, tra le scoperte effettuate durante questi restauri possiamo annoverare anche le pitture sulle due finestre, peraltro tamponate, nella parte occidentale della navata, a sinistra ed a destra sopra l'organo. Durante la rimozione degli scialbi scuriti più recenti attorno alle finestre (fig. 119), sotto le imbiancature di entrambe le luci è stato rinvenuto il dipinto originale (fig. 121). I sondaggi effettuati sotto tutte le finestre dell'epoca hanno permesso di stabilire l'altezza originale di queste aperture, che coincide con il bordo inferiore dei dipinti ritrovati (figg. 119, 122). All'epoca in cui il tetto sopra le gallerie fu alzato, furono ridimensionate anche le finestre ovvero le loro aperture. Nel corso di questo intervento abbiamo dovuto sostituire le belle vetrate decorate (fig. 120) in quanto le vecchie cornici erano arrugginite e molte piccole formelle erano rotte o mancanti. La totale assenza di alcuni di tali tasselli provocava correnti d'aria nella chiesa, fenomeno che contribuiva ad alzare la polvere che poi andava a depositarsi sulle superfici dipinte e non. Da tali aperture potevano anche entrare grandi e piccoli animali. Riprendendo le misure della finestra più antica, ancora conservata sulla parete sopra la sacrestia della chiesa, sono state realizzate le finestre, sul cui lato esterno sono stati montati anche vetri piani aggiuntivi per un migliore isolamento termico e una maggiore protezione meccanica.

LE GIORNATE

Tra i procedimenti d'indagine standard della struttura di un dipinto murale rientra anche la ricerca e la documentazione dei punti di contatto più o meno evidenti tra le superfici di intonaco di diversa estensione chiamate «giornate». Nel lessico della pittura parietale il termine «giornata» corrisponde alla porzione di intonaco fresco a calce, detto anche «intonachino», sul quale il pittore dipinge – ma soltanto fino a quando l'intonachino rimane umido – utilizzando pigmenti impregnati e disciolti esclusivamente nell'acqua. Quando sulla superficie inizia a formarsi una pellicola di carbonato di calcio si deve interrompere il lavoro poiché i pigmenti non coesi in seguito potrebbero essere praticamente lavati via e cancellarsi. La parte eccedente di intonachino, non dipinta o dipinta in ritardo, veniva di norma tagliata a sguincio (a «scarpa») affinché il nuovo intonaco potesse essere meglio commesso e liscio con quello vecchio. Nel caso di tagli perpendicolari dei bordi, infatti, a causa delle tensioni di ritiro di entrambi gli intonaci, possono formarsi delle crepe nelle quali entra l'acqua e in cui si insediano microrganismi che portano alla disgregazione dell'intonaco stesso. Non è sempre stato possibile identificare con precisione l'andamento e l'estensione delle giornate eseguite dal Quaglio sulla volta: in alcuni punti erano state lisciate con tale abilità che neppure alla luce radente si è riusciti ad individuarle, nonostante il loro sviluppo fosse prevedibile. È stato dif-

ficile soprattutto localizzare i punti di contatto delle giornate là dove l'intonaco del giorno precedente era rimasto ancora in parte umido, cosicché quello nuovo era stato applicato e liscio con un passaggio praticamente invisibile (fig. 123).

I guasti più frequenti relativi alle giornate si evidenziano soprattutto sotto forma di ridipinture più scure o contorni più chiari (fig. 124) sopra e accanto alle giunzioni di queste stesure. Tali strati, evidentemente applicati in periodi posteriori (zone più scure), si riferiscono ad interventi di restauro svolti in passato: allora si era tentato, con operazioni di ritocco ed anche di ricostruzione, di risistemare le superfici dalle quali la pellicola pittorica si era staccata oppure i punti in cui il bordo della prima giornata (più vecchia) era stato danneggiato dall'operazione di commistura del nuovo intonaco con quello vecchio. Questo sottile strato liscio di intonaco fresco si asciugava più rapidamente ai bordi e pertanto su queste zone il processo di carbonatazione risultava incompleto e la pellicola diventava polverulenta; inoltre, nonostante un successivo immediato lavaggio, tali superfici non adeguatamente ricoperte non si potevano rimuovere completamente dato che in questi casi rimangono sempre delle ombre biancastre. Di norma era l'artista stesso che correggeva i passaggi imperfetti, ma sempre a tempera, poiché sapeva che in queste zone si era già formata una crosticina di carbonato di calcio e pertanto, a causa della diversa permeabilità del supporto, dipingere su una base già carbonatata soltanto con pigmenti ed acqua avrebbe causato la formazione di aree ombreggiate, non dipinte uniformemente. Proprio queste diverse velocità di essiccazione dell'intonaco ai bordi delle giornate e le correzioni, con la conseguente non sufficiente coesione e carbonatazione della pellicola pittorica, sono state la causa del distacco e della polverizzazione dello strato di colore: con il passare dei secoli queste lesioni sono diventate sempre più evidenti. Siccome durante i precedenti interventi di restauro in queste zone sono state utilizzate come legante per il ritocco delle sostanze (caseina, colla e addirittura olio) che scuriscono all'aria, con il passare del tempo, a contatto con un supporto umido, queste partiture ritoccate sono diventate un elemento di disturbo sempre più visibile. Di primo acchito, visti da lontano, tali ritocchi ci erano parsi brani deliberatamente accentuati dal Quaglio ma esami più approfonditi hanno dimostrato che non era così.

Nella foto (126) si vedono una tipica giuntura tra due giornate (A – più vecchia, B – più recente) e l'inadeguato ritocco scurito nel punto di raccordo. La linea gialla indica la giunzione tra i due intonaci. In rosso è evidenziata l'area in cui, a causa dei diversi spessori, l'intonaco di solito si asciuga in maniera diseguale determinando diversi gradi di carbonatazione sulla superficie e di conseguenza la caduta di frammenti di colore dall'intonaco che si è essiccato troppo rapidamente.

Nella foto (127), oltre all'andamento delle giornate (in rosso) ed alle ridipinture più scure, si nota anche un lieve distacco dello strato di colore (giallo). Si può vedere, inoltre, il semplice metodo di monitoraggio delle dilatazioni: sulla fessura viene posta una biffa di gesso che, ad ogni più piccolo spostamento, si crepa (freccia blu).

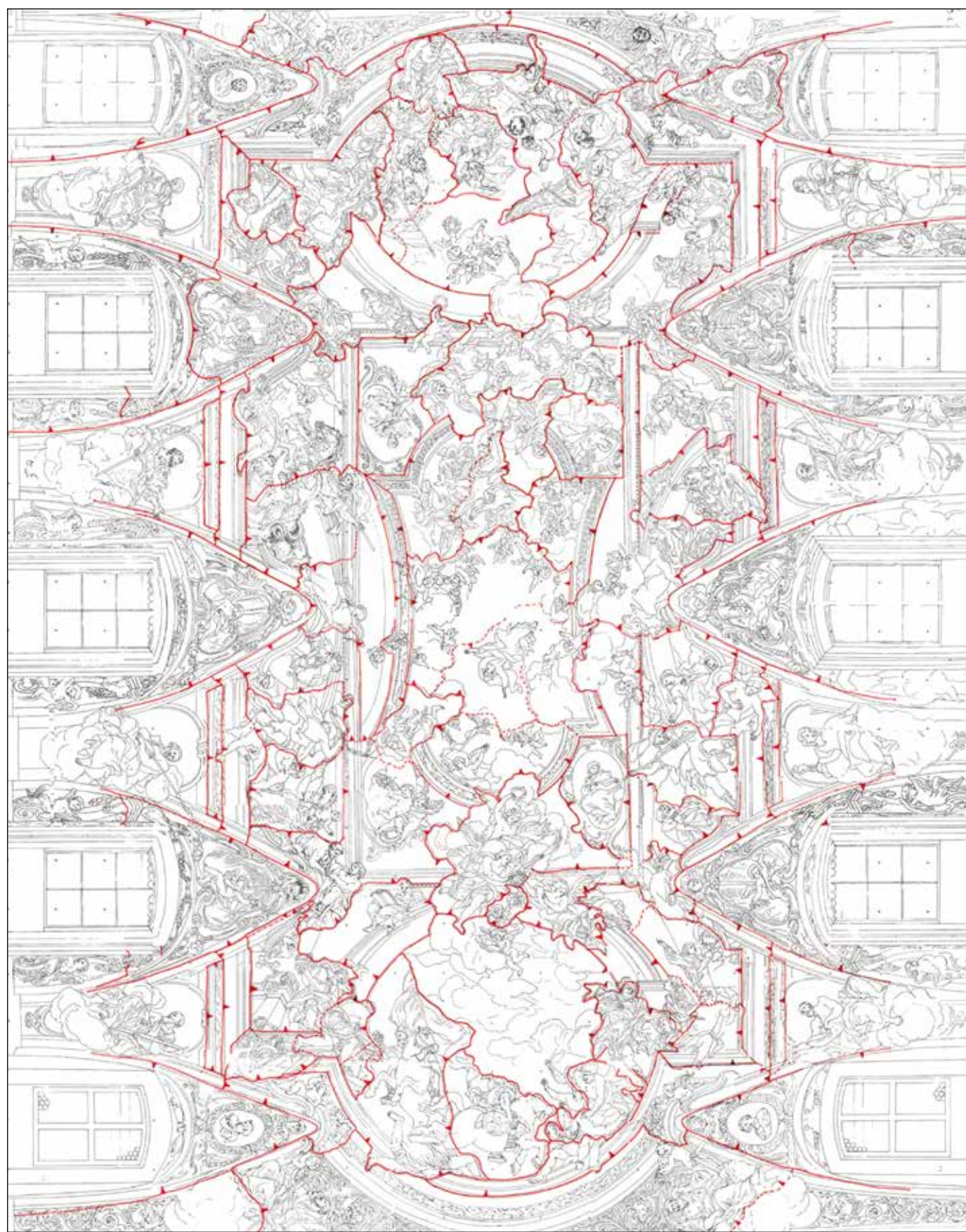


Fig. 123: Ricostruzione grafica delle giornate individuate sulla volta.



Fig. 124: I bordi più chiari delle giornate ed un ritocco scurito tra i piedi.



Fig. 125: Ripresa UV prima dell'intervento – sono visibili le correzioni nell'area delle giornate.

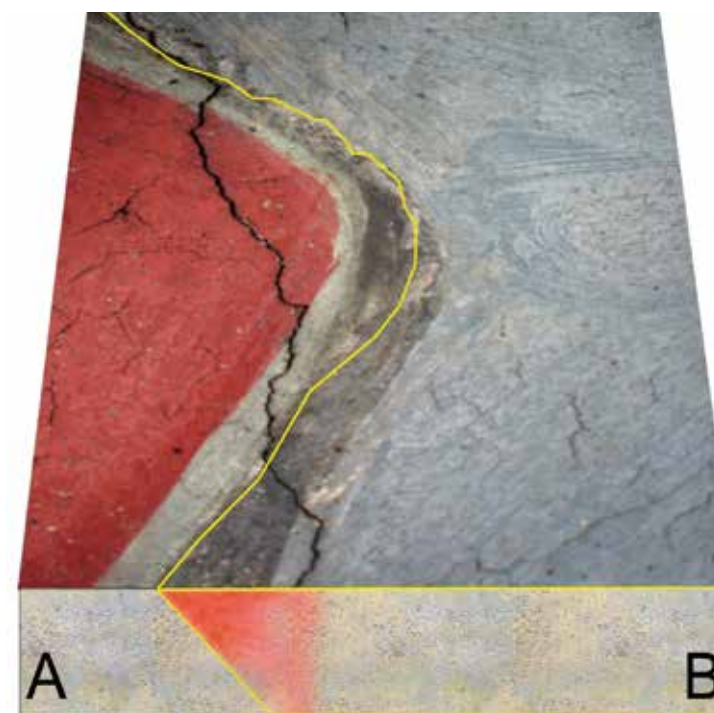


Fig. 126: Le lesioni nei punti di giuntura delle giornate possono formarsi quando si aggiunge intonaco fresco alle nuove giornate cercando di creare un passaggio quanto meno visibile tra il vecchio ed il nuovo intonaco. Con una poco accorta operazione di stesura e lisciatura dell'intonaco, la pellicola di carbonato di calcio sull'intonaco più vecchio, inizialmente molto friabile, rischia di sgretolarsi.

La presenza delle giornate indica quasi sempre la realizzazione del dipinto nella tecnica a vero fresco, le nostre ipotesi devono comunque essere sempre definitivamente avvalorate dai risultati delle analisi chimiche e da altre indagini.²⁹

La restituzione grafica in piano della pittura sulla volta con le giornate indicate in rosso è la rappresentazione standard della ripartizione dell'intera superficie in aree più piccole di intonaco fresco a calce, di norma dipinte in un solo giorno. La grandezza media di una giornata oscilla tra i 2 e i 3 m². Sulle superfici, che per le loro grandi dimensioni differiscono molto dalle altre, non abbiamo riscontrato tracce di giunti

²⁹ Vedi: KRAMAR 2007.



Le biffe in gesso sulle fessure Giornate Microcadute dello strato di colore

Fig. 127: L'applicazione di spie (o biffe) in gesso sulle fessure – un metodo semplice per verificare la progressione fessurativa, che ha però soltanto valenza informativa: se il gesso si crepa in direzione delle fessure è evidente che c'è stato uno spostamento, ma non sappiamo quando è avvenuto e se la fessura è ancora attiva.



Fig. 128: Ritocco scurito sulla giuntura delle giornate.

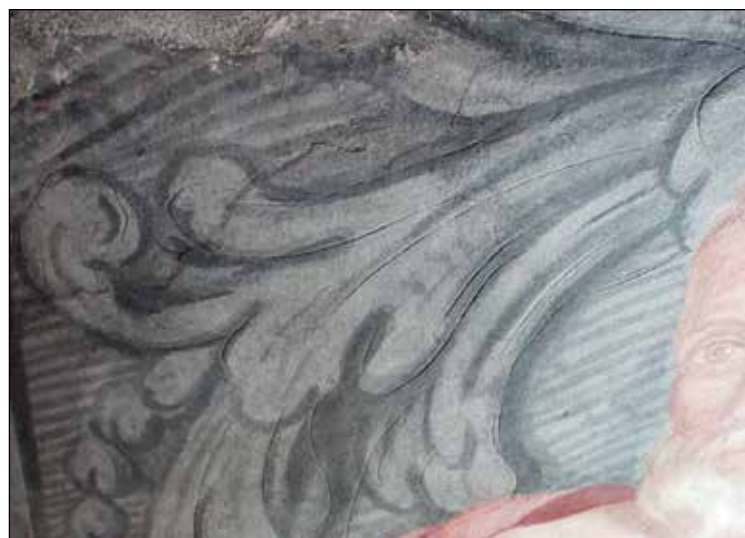


Fig. 129: L'impiego del cartone per la decorazione vegetale.

tra due intonaci adiacenti, il che può significare sia che sono stati livellati con tale abilità da rendere impossibile la loro individuazione sia che non sono mai stati realizzati. Era possibile dipingere con maggior rapidità alcune zone meno impegnative dal punto di vista pittorico (il cielo, le nuvole, parti delle architetture) e quindi le giornate in cui sono presenti tali elementi sono più estese delle altre. Quelle più grandi, però, maggiormente impegnative da un punto di vista artistico (le numerose figure, i drappaggi), sono di norma dipinte a fresco, ma con i bordi in tempera di calce o alla caseina. La densità delle giornate a prima vista risulta abbastanza simmetrica ed equilibrata; ad un esame più attento invece si nota che ad est, verso l'altare, il frazionamento delle superfici si fa più fitto a causa delle numerose giornate più piccole che seguono l'articolata composizione figurale che si sviluppa fino al centro della volta. È molto probabile che il Quaglio abbia cominciato a dipingere la volta proprio da questo punto, più prossimo al transetto ed al presbiterio, dove aveva già lavorato nei due anni precedenti (1703 e 1704).

LA TECNICA PITTORICA DEL QUAGLIO

Quando parliamo di giornate dobbiamo indagare anche su tutte le altre tracce che ci hanno lasciato all'interno di questa forma, volontariamente o meno, lo stesso Quaglio o i suoi collaboratori. La scoperta delle giunture delle giornate non significa di per sé che l'area sia stata realmente dipinta su intonaco fresco in quanto, per ragioni diverse, l'intonaco su queste superfici poteva essersi essiccato prima del tempo e quindi la crosticina carbonatata aveva cessato di formarsi. Per questo motivo si cercano indizi aggiuntivi, ad esempio delle incisioni, tipica traccia del trasferimento del disegno dal cartone, nonché eventuali schizzi preparatori. Il riporto del disegno tramite cartone su intonaco fresco, ma non troppo molle, di norma si può individuare facilmente dai caratteristici incavi arrotondati che si snodano fluidi, che però il pittore non segue esattamente con il pennello, ma ne sviluppa ed adegua la forma di base all'insieme. Il cartone con il disegno preciso, in scala naturale, ripreso ed ingrandito da uno schizzo più piccolo, è stato utilizzato dal Quaglio sulle superfici dove si susseguono forme ripetitive seriali, pur tuttavia ancora movimentate, di solito simmetriche o speculari anche sulle pareti opposte, come ad esempio le decorazioni vegetali (fig. 129) e tutte le ghirlande di foglie che sottolineano le cornici che servono ad inquadrare le superfici. Preparare in anticipo i cartoni consente al pittore di riportare il disegno con maggior celerità e precisione, guadagnando più tempo per dipingere. Tracce di natura completamente diversa sono invece quelle lasciate dalle incisioni dirette, visibili sulla fig. 132. Si notano delle linee brevi, che si sovrappongono e che stavano certamente ad indicare un importante punto di calcolo. Altri segni molto rapidi e decisi, probabilmente impressi con un bastoncino appuntito sull'intonaco ancora fresco e ricco di calce, seguono questa marcatura e definiscono la larghezza e l'andamento della fascia dipinta rosso-bruna.

Relativamente alla nota del Dolničar, secondo il quale il Carloni, aiuto del Quaglio, «trasferiva immediatamente sul cartone con inchiostro rosso tutto ciò che il maestro disegnava con il pennello, e con tale abilità da suscitare l'ammirazione di coloro che stavano guardando»,³⁰ sorgono alcuni dubbi ovvero diverse possibili interpretazioni, specie in riferimento agli ingrandimenti qui presentati dei disegni preparatori in rosso. C'è da chiedersi se il Dolničar abbia usato volutamente il termine «disegnava con il pennello» o se sarebbe stato invece più corretto scrivere «dipingeva con il pennello». Con tutta probabilità qui si parla dei disegni di lavoro acquerellati del Quaglio, probabilmente a colori, che il Carloni, con l'ausilio di una griglia, ingrandiva nel formato adeguato. Un altro quesito riguarda il motivo per cui il Dolničar afferma espressamente che il Carloni disegnava sul cartone con il colore rosso, quando avrebbe potuto utilizzare una qualsiasi tinta più scura, che sarebbe stata anche meglio visibile. Non è chiaro neppure perché sia sottolineata la celerità: «quanto il maestro disegnava col pennello, immediatamente trasferiva col

³⁰ DOLNIČAR 2003, p. 293.



Fig. 130 e 131: Osservato ad occhio nudo, lo schizzo preparatorio rosso appare come un disegno a matita che abbia lasciato una traccia rossa: l'ingrandimento, in particolare quello della fig. 132, dimostra invece che si tratta di pennellate.



Fig. 132: Incisioni e solchi.

rosso», visto che i cartoni andavano preparati prima e non disegnati sul ponteggio. Anche se il Carloni restituiva piccoli schizzi del maestro in un formato maggiore, si trattava di un lavoro di routine, che sicuramente non suscitava l'ammirazione di chi stava a guardare, infatti, trasferire il disegno in una data griglia non richiedeva un'abilità straordinaria ed anche eventuali piccoli errori nell'ingrandimento non influivano sostanzialmente sulle giuste proporzioni del risultato finale.

È più probabile che suscitasse l'ammirazione degli osservatori qualcuno che era capace, con un tratto rapido e sicuro, di tracciare un disegno ingrandito direttamente sull'intonaco fresco o sull'imbiancatura, senza fissare il cartone all'intonaco, preparando così, nel più breve tempo possibile, un idoneo disegno orientativo affinché il Quaglio potesse iniziare subito a dipingere.

La fig. 130 ed il suo ingrandimento (fig. 131) sono molto importanti per la comprensione della tecnica impiegata per realizzare la decorazione pittorica sulla volta. Sono ben evidenti le tracce in rilievo corrispondenti all'applicazione di un denso strato di bianco di calce operata con un largo pennello. L'impronta sulla parte sinistra della fig. 130 è del primo passaggio, seguito da una nuova passata, mentre la terza pennellata copre diagonalmente le prime due. Ogni tratto di pennello deviava i vecchi solchi di calce nella nuova direzione, a dimostrazione che questi strati sono stati applicati sull'intonaco per così dire contemporaneamente. Le impronte coprenti ancora umide di un pennello largo sono interrotte orizzontalmente da un tratto ondulato dipinto in rosso con un pennello più sottile, dettaglio che lascia spazio a due possibili spiegazioni.

1. Che il Quaglio (o più probabilmente il Carloni o altri aiuti), subito dopo che il mastro muratore aveva applicato sull'area prevista uno strato sottile di intonachino (ma non troppo presto altrimenti l'imbiancatura avrebbe ammolato e scalzato l'intonachino), avesse steso il più rapidamente possibile su questa superficie un denso strato di bianco di calce per cominciare poi immediatamente a tracciare con un pennello più sottile il disegno preparatorio in rosso (figg. 131, 133), ovviamente tenendo conto del disegno originale. A questo punto il Quaglio, da solo o con l'aiuto dei collaboratori, avrebbe iniziato a dipingere dapprima con sfumature più dense di calce, proseguendo con quelle più scure, impiegando una tecnica più vicina all'acquerello. Se l'intonachino e le imbiancature non si asciugavano troppo presto (mesi estivi), con questo sistema più rapido poteva dipingere superfici maggiori, mentre lo strato umido di intonachino assieme al bianco di calce ed ai pigmenti innescava un processo di carbonatazione sufficientemente solido. Sfortunatamente sulla superficie dipinta della volta non abbiamo trovato nessuna traccia della sinopia (potremmo dire del disegno preparatorio) sugli strati di arriccio, che di norma costituiva una precisa delimitazione dell'intera composizione nelle giornate previste. Forse il segno simile ad una crocetta realizzato a carboncino (fig. 134) – scoperto quando dalla parte lesionata (posizione H19) abbiamo rimosso l'intonaco guasto sino al supporto di mattoni – può essere ritenuto una prova dell'impiego del carboncino quale strumento da disegno nell'impostazione iniziale del dipinto. La menzione del car-



Fig. 133



Fig. 134



Fig. 135

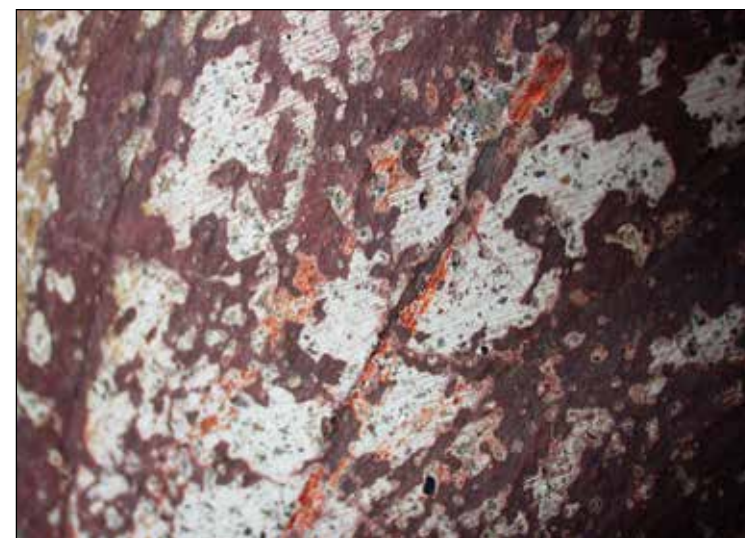


Fig. 136



Fig. 137: Accenti di luce applicati con il primitivo strato di bianco di calce.

bone usato per disegnare sull'intonaco è frequente nella letteratura.³¹ Nei punti in cui siamo certi che il disegno è stato trasferito dal cartone, non abbiamo però trovato le tracce del fissaggio di questi cartoni con chiodi o materiali simili. Il rinvenimento di singoli fori (fig. 135) non è una prova sufficiente per asserire che vi fossero piantati i chiodi per il fissaggio provvisorio del cartone durante il trasferimento del disegno sull'intonaco, poiché già durante l'intervento di pulizia superficiale avevamo tolto dalla volta numerosi altri chiodi, che in tempi più recenti erano serviti per assicurare diverse corde e fili quando si decoravano gli interni della chiesa. Le linee verticali sulla fig. 135 non sono i solchi del disegno tracciato attraverso il cartone, bensì i tratti del pennello con il disegno preparatorio rosso nel denso strato di bianco di calce, successivamente ricoperto con uno strato di ocre. Poiché la stesura di calce color ocre non era stata applicata sul supporto sottostante fresco, non ha aderito bene alla preparazione ed ha cominciato a staccarsi a causa della propria friabilità.

2. Che il denso bianco di calce fosse stato applicato su intonaco essiccato ovvero su intonaco talmente secco da impedire il processo di carbonatazione e quindi l'imbiancatura non aveva potuto legarsi saldamente all'intonachino. In questo caso i pigmenti applicati si fissano solo al sottile strato di bianco di calce che però si asciuga molto prima dell'intonachino, pertanto in un lasso di tempo così breve si forma solamente uno strato molto debole di carbonato di calcio. Possiamo solo azzardare delle supposizioni sui motivi che spinsero il Quaglio a dipingere alcune porzioni unicamente sul bianco di calce fresco con un supporto già asciutto. Una delle ragioni potrebbe essere legata alla stagione estiva ed alla posizione sotto la volta. L'eccezionale temperatura nell'area dell'intradosso, che abbiamo spesso verificato noi stessi, ha sicuramente creato difficoltà anche al Quaglio. Sappiamo che l'aria più calda sale verso l'alto e si ferma proprio sotto la volta, ulteriormente riscaldata dall'aria molto calda e stagnante proveniente dalla zona dell'estradosso nel sottotetto. E non possiamo che rimanere nel campo delle supposizioni anche

in merito alla maniera in cui a quel tempo si combatteva contro una troppo rapida essiccazione dell'intonaco durante i caldi mesi d'estate: tutti i tentativi da noi fatti per arieggiare e refrigerare l'ambiente aprendo le finestre sono risultati vani, in quanto l'aria all'esterno era ancor più calda di quella dentro la chiesa.

Prima dell'applicazione del denso strato di scialbo sull'intonaco asciutto, la superficie veniva di norma abbondantemente bagnata affinché l'imbiancatura non seccasse troppo rapidamente per la perdita di umidità. La pellicola già carbonatata di intonachino e scialbi veniva raschiata prima dell'applicazione del bianco di calce, consentendo in tal modo una migliore adesione. Tale strato di scialbo ovviamente non subiva un processo di carbonatazione così intenso come la superficie dell'intonachino umido ed è questo il motivo per cui le pitture realizzate con questa tecnica non sono mai tanto durature, risultano più fragili e sensibili alla pulitura meccanica e si distaccano spesso dal supporto (fig. 136).

Impiegando la tecnica di cui al punto 1, con l'applicazione dello scialbo si inumidisce ulteriormente lo strato di intonachino ottenendo un prolungamento del tempo che si ha a disposizione per dipingere ed al contempo si arricchisce ulteriormente di calce estinta questa superficie. Contrariamente a quanto avviene con la tecnica al punto 2, in cui lo strato di imbiancatura si applica sulla superficie dove è già avvenuto il processo di carbonatazione e quindi questo strato superiore si lega meno al supporto, nel primo caso lo strato di scialbo ed il dipinto (pigmenti diluiti in acqua) si uniscono lentamente con la pellicola superiore dell'intonachino in un unico strato di carbonato di calcio.

Tornando alla fig. 136, notiamo che i frammenti delle pitture del disegno preparatorio rosso non si staccano poiché sono stati applicati su una stesura densa e umida di scialbo subendo insieme ad esso il processo di carbonatazione; al contrario, i densi strati di colore applicati successivamente si sollevano in maniera disuguale in quanto il grado di adesione allo strato inferiore non era ovunque lo stesso a causa del diverso livello di carbonatazione.

In alcune parti lo spessore del bianco di calce è più evidente, in altre meno; negli strati più modellati e più densi non si intravedono le tracce del sottostante strato di bianco di calce. Gli accenti di luce, applicati con un bianco di calce denso e pastoso, in molti casi risultano fessurati a causa dello spessore della stesura applicata e della veloce essiccazione (fig. 137).

³¹ MERRIFIELD 1846; anche CENNINI 1933, capitolo LXVII, nel quale descrive l'uso del disegno a carbone sull'arriccio per tracciare l'impostazione della composizione; prima dell'applicazione dell'intonachino il carbone va rimosso con un mazzo di penne.



Fig. 138



Fig. 139: Come nella fig. 137, le aree più chiare sono dipinte con pittura bianca a calce (bianco di San Giovanni) che si preparava facendo asciugare al sole e poi macinando finemente piccoli pani di calce spenta. La polvere così ottenuta era quindi utilizzata come pigmento bianco.

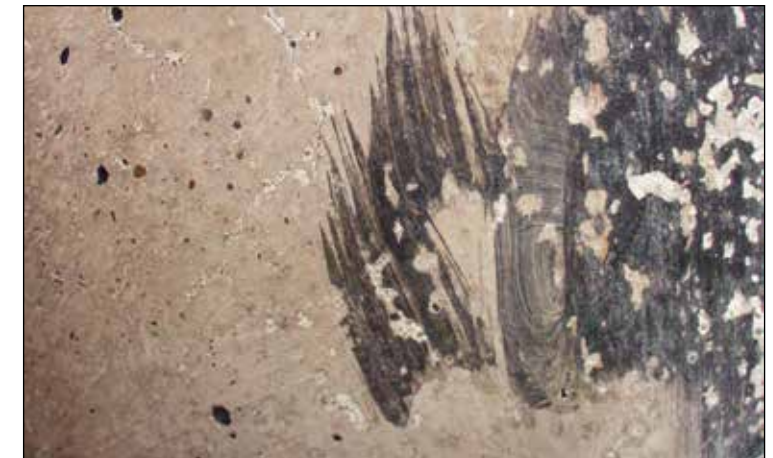


Fig. 140: Dettaglio della chiazza sul cavallo nell'area dei quadranti O16, 17, 18 e N16, 17, 18; esempio di velocissima stesura con pigmento scuro – è chiaramente visibile l'impronta del pennello del Quaglio.



Fig. 141: Le rare linee ausiliarie, incise direttamente sull'intonaco fresco, senza cartoni, sono state individuate come abbozzo delle architetture e servivano quali punti di orientamento per il disegno preparatorio rosso.



Fig. 142: Particolare del bastone del cavaliere, raro esempio di linea impressa su intonaco fresco – modellazione ottenuta trascinando il pennello piatto lungo un righello.



Fig. 143: Particolare del drappeggio dal quale possiamo evincere il procedimento usato per dipingere. Il disegno preparatorio a schizzo fissa con alcune brevi linee i punti all'interno dei quali, direttamente, senza cartone, il Quaglio aveva collocato l'intera composizione, che dapprima ombreggiava, aggiungendo poi gli scuri pastosi ed alla fine le stesure pastose più chiare. Sino ad ora si sono conservati solo gli strati dipinti più chiari, che contengono più calce per fissare i pigmenti e ovviamente il disegno rosso a pennello, steso direttamente sul denso strato di bianco di calce.



Fig. 144: I tratti indicano la ricerca della collocazione esatta con lo spostamento della posizione delle linee, il che a suo volta testimonia chiaramente il trasferimento di un disegno più piccolo in un formato maggiore senza l'utilizzo di una rete di quadranti dipinta in precedenza.



Fig. 145: Dettaglio del chiodo dipinto – il restringimento del legante ha provocato il distacco dello strato inferiore.

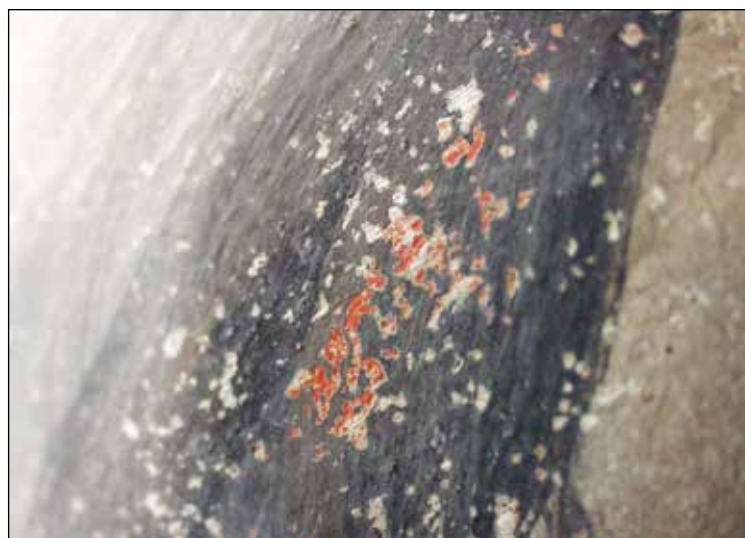


Fig. 146: Nonostante la stesura pastosa è ben visibile il distacco dello strato superiore.



Fig. 147: Linea rossa – vero fresco, stesura pastosa – fragile bianco di calce.



Fig. 148: Modellazione su supporto di calce umido – buon legame dei pigmenti.

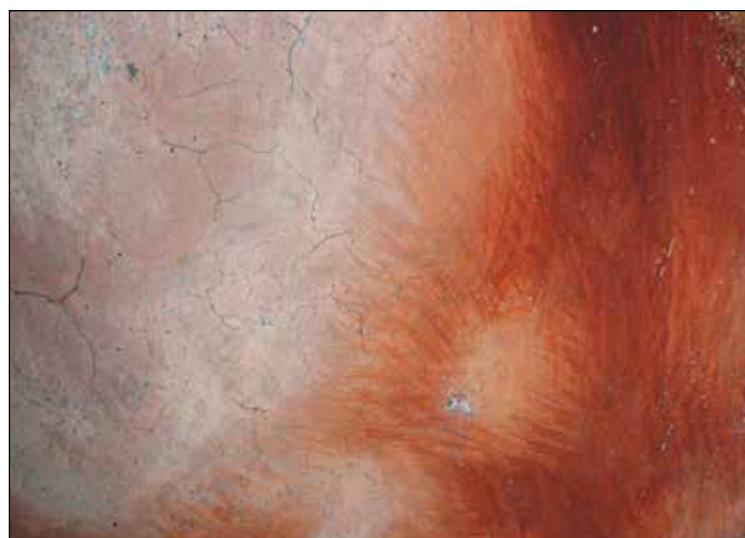


Fig. 149: I caratteristici e riconoscibili tratti impiegati dal Quaglio per l'ombreggiatura degli incarnati.



Fig. 150: Le intense ombreggiature realizzate dal Quaglio mediante linee zigzaganti.

Un esempio di pittura su intonachino umido con una densa stesura di bianco di calce si vede nella fig. 138; grazie ad una buona coesione della calce attraverso tutti gli strati, il film superficiale non si distacca e non si squama. Il pittore è riuscito a cogliere il momento giusto in cui lo scialbo si era sufficientemente indurito, tanto da poter dipingere quasi ad acquerello – se avesse iniziato troppo presto le creste dei solchi del sottostante bianco di calce sarebbero appiattite ed i tratti rossastri del pennello non apparirebbero così marcati ed intensi, bensì offuscati ed allargati poiché si sarebbero mescolati allo scialbo troppo umido. Le dita sono dipinte con pigmento rosso ad acquerello sull'intonaco fresco ovvero sullo scialbo. Sono visibili addirittura le singole impronte dei peli del pennello; sotto il colore rosso c'è uno schizzo in viola pallido che stabilisce la posizione delle dita e che nello stesso tempo funge da ombra. L'ombra riflessa aggiunta più sotto in un secondo tempo non è stata applicata ad acquerello, ma è più pastosa, con uno scialbo più denso colorato di ocre. Qui la minor coesione con il supporto ha visibilmente provocato lo stacco di frammenti di questo strato.

Sono presentati alcuni esempi delle superfici dipinte della volta della navata di San Nicola a Lubiana. Sebbene in tutti i casi si tratti dello stesso supporto, ossia la volta in mattoni ricoperta da intonaco a calce, a causa della diversa preparazione e della differente tecnica di lavorazione, delle diverse temperature dell'ambiente e quindi di diversi tempi di essiccazione, ed ancora delle successive correzioni a tempera, la conservazione degli strati di colore e addirittura degli intonaci sottostanti non è ovunque uguale. Quasi certamente i disegni preparatori rossi sono stati tracciati dal Carloni, mentre il denso bianco di calce veniva applicato dagli aiutanti. Il Quaglio aveva quindi modo di dedicarsi completamente alla pittura. Prima dell'applicazione del bianco di calce l'intonachino umido doveva essere asciutto quel tanto che bastava affinché lo scialbo bagnato non si inzuppasse: di solito si fa riferimento ad un periodo di mezz'ora.³²

Sulla scorta di numerose osservazioni compiute durante i lavori sulla volta, lo studio delle molte riprese fotografiche e prendendo in considerazione i risultati delle analisi delle pellicole pittoriche e degli intonaci possiamo ricostruire il probabile processo di realizzazione del ciclo pittorico del Quaglio. Per capire meglio le cause delle lesioni e le forme in cui si manifestano è necessaria una fondamentale comprensione dei processi che avvengono nel corso della realizzazione del vero fresco, durante la formazione del carbonato di calcio come legante dei pigmenti ed anche della variante del vero fresco in cui i pigmenti sono addizionati con un fissativo a base di calce.

Tutte e tre le figg. (151–153) mostrano soltanto i due strati superiori dell'intonaco, e precisamente l'arriccio, più grossolano, ed il più fine intonachino. Nella prima foto è rappresentata la struttura teorica del vero fresco, nelle altre due invece la variante utilizzata dal Quaglio nel dipingere la volta della chiesa.

La fig. 151 riproduce la struttura del vero fresco,³³ quando sugli intonaci a calce sottostanti – leganti e livellanti (qui non illustrati) – si

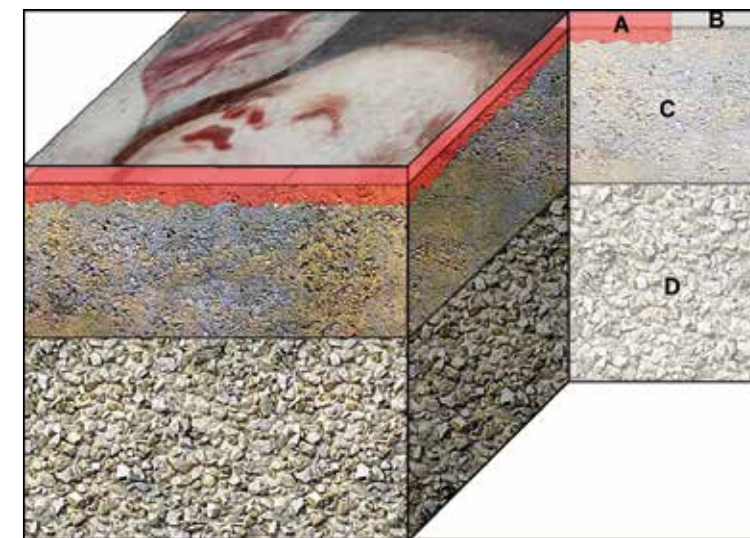


Fig. 151: A: carbonato di calcio CaCO_3 ; B: strato di colore; C: intonachino; D: arriccio.

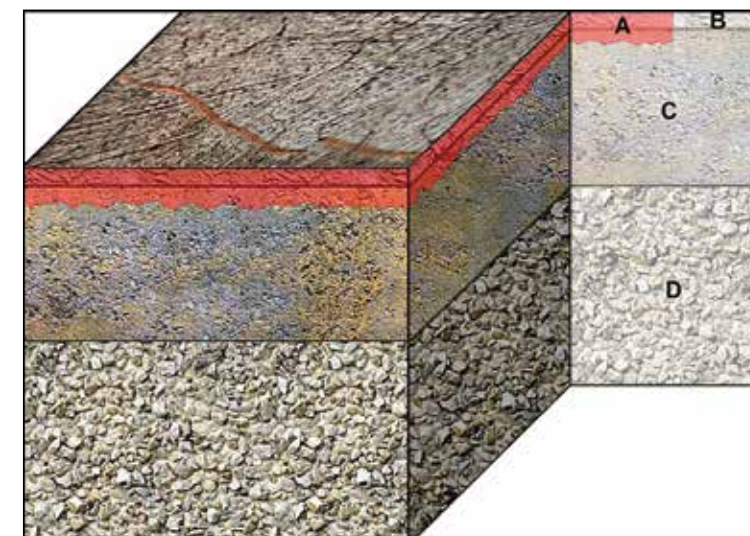


Fig. 152: A: carbonato di calcio CaCO_3 ; B: bianco di calce; C: intonachino; D: arriccio.

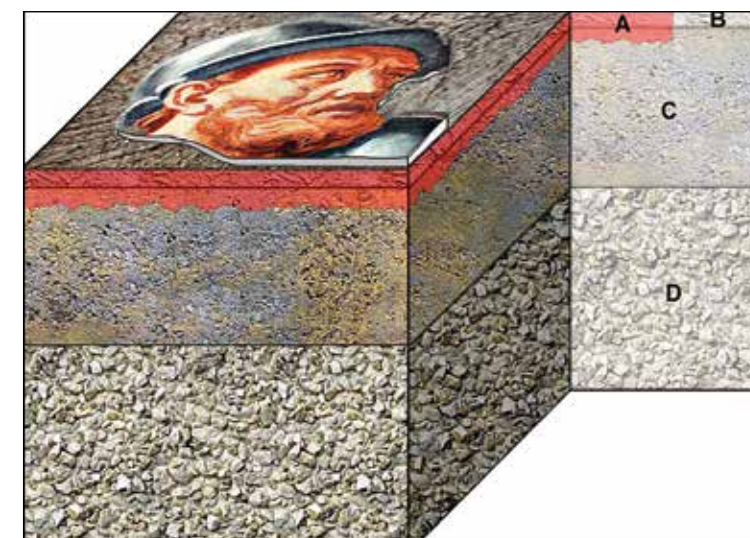


Fig. 153: A: carbonato di calcio CaCO_3 ; B: bianco di calce; C: intonachino; D: arriccio.

³² MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, p. 151.

³³ Vedi anche: Ivan BOGOVČIČ, *Ilustracija z razlago: Stratigrafija prave freske – klasična oziroma idealna zasnova*: <http://www.ff.uni-lj.si/oddelek/umzgod/umetnostne-tehnikeslikarstvo.stena.htm>; MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984, p. 12.

applicano i due ultimi strati, dapprima il ruvido arriccio e subito dopo l'intonachino, più fine ed anche più ricco di calce. Dopo l'applicazione sulla prevista estensione della giornata e la lisciatura dell'intonachino con un frattazzo di legno, il pittore iniziava a dipingere sull'intonaco fresco esclusivamente con i colori che aveva preparato mescolando i pigmenti con acqua pura. Doveva smettere di dipingere immediatamente allorché l'intonachino non assorbiva più l'acqua dal pennello. In quel momento, infatti, a causa di un noto processo chimico (fig. 17, p. 146), sulla superficie del dipinto iniziava a formarsi una pellicola trasparente di carbonato di calcio che legava saldamente all'intonaco sottostante i pigmenti applicati soltanto con l'acqua. Lo strato trasparente di carbonato di calcio è colorato in rosso. Non era necessario usare alcun altro legante per fissare i pigmenti, i frescanti dovevano solo fare attenzione a che la migrazione della calce estinta e dell'acqua verso la superficie non si fermasse a causa di un'essiccazione prematura.

Il Quaglio utilizzava e sfruttava i vantaggi della formazione della crosticina carbonatata impiegando i classici intonaci a calce, tuttavia non si affidò esclusivamente alla tecnica con cui si dipingeva direttamente sull'intonachino liscio soltanto con i pigmenti preventivamente diluiti in acqua pura, ma modificò questi passaggi iniziali applicando prima un denso strato di calce estinta (fig. 152). L'applicazione dello strato di scialbo modificava sostanzialmente l'aspetto dell'intero supporto, che era completamente bianco e non condizionato dalle sfumature che dell'intonachino a causa delle leggere variazioni nei rapporti quando si mescolava la malta. Nel caso del vero fresco, come avviene per l'acquerello, non si aggiunge calce per realizzare partizioni più chiare, bensì le zone che devono avere questo aspetto non si coprono e si sfrutta il bianco dello stesso intonaco. All'interno di questa struttura ad acquerello i maestri del vero fresco usavano come pigmento bianco solamente la calce estinta lasciata lungamente ad invecchiare sotto il sole cocente (bianco di San Giovanni). Così il carbonato di calcio, trasformatosi in polvere, dalla superficie del dipinto si legava in profondità proprio con il carbonato di calcio che si andava formando, ma che in questo caso era trasparente. Per tale motivo i bianchi e gli altri pigmenti presenti sulla superficie dell'intonachino, fissati alla pellicola di carbonato di calcio, assumono un aspetto vitreo, non si cancellano e non si fessurano, come invece avviene per le stesure pastose dipinte con bianchi di calce (figg. 137, 139).

È difficile individuare le zone dipinte dal Quaglio nella tecnica del vero fresco (fig. 151), infatti, su tutte le superfici ad intonachino abbiamo trovato le tracce del primo o dei primi scialbi (fig. 152) sui quali aveva continuato a dipingere con l'ausilio del disegno preparatorio rosso.

Perché il Quaglio interpose questo strato se in alcuni punti ci sono i segni tipici del trasferimento del disegno su intonaco fresco? Il Quaglio (o più probabilmente i suoi aiutanti) con l'applicazione sull'intonachino ancora fresco di uno strato di scialbo, denso e ricco di calce, aggiunse agli strati superiori ulteriore umidità ma soprattutto una massiccia quantità di calce estinta, prolungando così l'essiccazione, mentre la calce addizionata aumentava le possibilità di formazione di una pellicola più spessa di car-

bonato di calce. Che su questo strato cominciasse a dipingere quasi subito lo dimostrano le rapide pennellate di rosso che costituiscono lo schizzo della distribuzione dei campi dipinti (fig. 156). Da questo momento in poi il Quaglio aveva maggiori possibilità di dipingere rispetto a quelle di cui avrebbe potuto disporre se fosse stato legato soltanto al tempo di essiccazione dell'intonachino (fig. 153). Poteva dipingere ad acquerello o con colori più pastosi, con aggiunta di latte di calce o addirittura con scialbi di calce pigmentati in quanto, sino a che tutti gli strati in verticale erano ancora umidi, dalla profondità verso l'esterno si svolgeva il processo di migrazione della calce estinta e dell'acqua. Anche quando questo processo, con l'essiccazione e l'indurimento dell'intonachino e degli intonaci sottostanti, era ormai terminato, il pittore aveva ancora modo di ritoccare la superficie poiché con l'ulteriore apporto di umidità continuava a dipingere con la tempera a calce, utilizzando come legante il latte di calce o addirittura scialbi più densi.

Se non superava di molto il tempo di essiccazione dell'intonachino, tutti gli strati sulla superficie si legavano all'intonachino con una pellicola di carbonato di calcio attraverso il primo, denso scialbo di base (fig. 157). Il Quaglio sapeva per esperienza che ad ogni errore dovuto ad un'anticipata essiccazione dell'intonachino sarebbe stato necessario rimuovere l'intonaco inadeguato e applicarne uno nuovo e quindi ridipingere la stessa scena. I periodi con freddo ed umidità adeguati erano i più favorevoli, perché si allungava sensibilmente il tempo a disposizione per dipingere ed anche per completare i particolari.

Il Quaglio ha saputo fondere con abilità la pittura tradizionale, dai principi codificati, con le crescenti esigenze dei committenti che volevano ampie decorazioni sempre più movimentate e riccamente strutturate in una tecnica che consentiva all'autore di dipingere nella maniera che più si avvicinava alla pittura di cavalletto; il pittore ha la possibilità di scegliere autonomamente l'ampiezza ed i tempi della lavorazione e può realizzare la sua idea subito e non deve quindi programmare la sua attuazione per il giorno o i giorni successivi a causa di un supporto inadeguato.

Se tentiamo di definire le caratteristiche essenziali della nascita di quest'opera, sulla scorta dello studio delle numerose particolarità della pittura del Quaglio sulla volta, potremmo affermare che il punto di partenza dell'artista era sempre la tecnica a vero fresco, in quanto era ben consapevole che questo procedimento è il più persistente sui muri. Tutto il suo ciclo pittorico ha come punto di partenza il supporto umido a base di intonaco a calce. Tutti i dipinti all'interno delle giornate sono stati, in effetti, programmati in modo da poterli realizzare in un tempo che consentiva una buona carbonatazione di tutti gli strati. A causa dei numerosi fattori che incidono sull'esecuzione dei lavori, specie le alte temperature e l'umidità dell'aria, il Quaglio con l'utilizzo di uno strato aggiuntivo di idrossido di calcio sulla superficie dell'intonachino riuscì ad allungare ed adeguare i tempi di realizzazione del dipinto alle condizioni nell'edificio. Così sul dipinto della volta troviamo tutto il ventaglio di tecniche, dal vero fresco sino alla pittura su bianco di calce applicato sull'intonaco già asciutto.



Fig. 154: La tipica superficie di una stesura di base a bianco di calce. Già qui, sulla superficie non ancora dipinta, sono evidenti i frammenti decoesi di scialbo, in particolare sono visibili delle minuscole pietruzze scure, probabilmente parte integrante dello scialbo. È anche possibile che queste parti non ben coese, che avrebbero potuto staccarsi anche da sole e disturbare il lavoro di pittura, siano state volutamente rimosse spazzolando la superficie (HUDOKLIN 1955, p. 39, fig. 37).



Fig. 155: Questa non è un'impronta del disegno trasferito dal cartone, bensì un'incisione diretta nell'intonaco fresco.



Fig. 156: Le pennellate in rosso in alcuni punti hanno segnato profondamente lo scialbo denso. I solchi coperti a metà da successive stesure di scialbo ci possono indurre a ritenere, erroneamente, che si tratti delle tracce incise del trasferimento del disegno tramite il cartone.

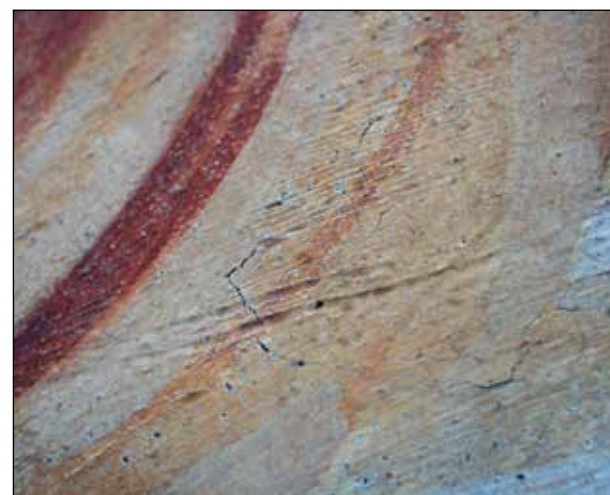


Fig. 157: Dipingendo (velocemente) ad acquerello o anche con una tecnica più pastosa sul bianco di calce, gli strati pittorici e le imbiancature ricche di calce si fissano formando una pellicola resistente.



Fig. 158: Gli strati di scialbo, applicati sull'intonaco già essiccato e sull'imbiancatura di base non si sono ben fissati al supporto a causa della superficie carbonatata. La loro adesione era assicurata solo dalla sottile e debole pellicola di carbonato di calcio che si era formata all'interno dei singoli strati di scialbo. Da ciò deriva anche il distacco e la desquamazione delle imbiancature superiori che presentano notevoli difetti di coesione.



Fig. 159

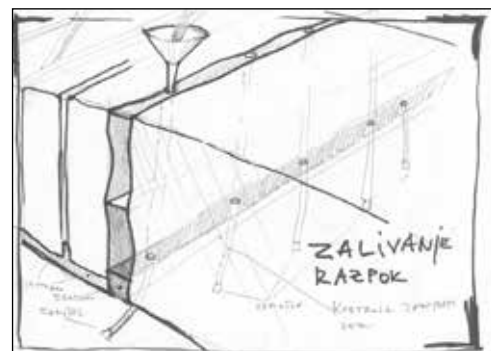


Fig. 160a e 160b: Iniezione delle fessure dall'estradosso della volta (sottotetto).



Fig. 161

IL RISARCIMENTO DELLE LESIONI – LE FESSURE

Le numerose fessure, che correvano parallele per tutta la lunghezza della navata, sono state adeguatamente preparate e stuccate con malta di calce. Attraverso i tubicini inseriti nell'intradosso (fig. 159) e nell'estradosso (fig. 160a) abbiamo effettuato delle microiniezioni con una malta idonea. Sullo schizzo (fig. 160b) è indicato il metodo di iniezione dall'alto attraverso una fessura perforata. Dal lato inferiore le cannule sono state inserite nei fori in modo da poter controllare se tutte le crepe erano completamente riempite. Prima di sigillare le fessure tutta la volta è stata ripulita con cura dal lato del sottotetto. Qui con gli anni si erano depositate alcune tonnellate di materiale. I canali per le iniezioni dovevano essere trapanati attraverso le fessure dal basso verso l'alto e soltanto in quei punti dove non c'era pericolo che

le scosse provocassero ulteriori lesioni sulle pitture. Abbiamo micro iniettato le lesioni più piccole (fig. 161) e riempito invece per strati quelle più grandi con una malta di struttura appropriata (fig. 162). La stuccatura delle fessure e l'adeguamento delle nuove superfici a quelle vicine, originali, necessita di una particolare abilità che talvolta è paragonabile a quella richiesta dalle operazioni di ritocco (fig. 163). Il nuovo supporto non deve essere né troppo liscio né troppo ruvido, in quanto in entrambi i casi, nonostante il ritocco ben eseguito, esso diventa visibile e fastidioso. Sul dipinto della volta c'erano diverse superfici che presentavano crepature simili a quelle riscontrabili sulle vernici e sulle pellicole pittoriche dei dipinti su tela (fig. 164). In queste zone l'intonaco era stato applicato in uno strato troppo spesso o



Fig. 162



Fig. 163



Fig. 164



Fig. 165



Fig. 166

troppo umido (forse il sole ha fatto capolino attraverso la finestra e lo ha riscaldato localmente) oppure, per varie ragioni, asciugava troppo rapidamente. Dopo aver dipinto questa parte con grande virtuosismo, forse il Quaglio aveva continuato a dipingere qualche metro più in là. Quando, dopo alcune ore, aveva notato che l'intonaco si stava fessurando, era già troppo tardi: qualsiasi lisciatura o rasatura delle fessure avrebbe causato un guasto irreparabile, infatti, avrebbe danneggiato la delicata pellicola di carbonato di calcio che nel frattempo aveva già coeso le particelle di colore. Il Quaglio ne era ben consapevole e quindi lasciò stare le fessure, anche perché non peggioravano l'adesione dell'intonaco al supporto. Un altro tipo di fessurazioni si è formato come conseguenza degli spostamenti che avvenivano in diverse strut-

ture dell'edificio, nel nostro caso nella volta in laterizio (fig. 165). Le fessure già sigillate in passato (dopo il terremoto del 1895) si sono nuovamente aperte su entrambi i lati a causa di microspostamenti (fig. 166).



Fig. 167: Evidenti tracce delle pitture prima dei sondaggi.



Fig. 168: Descialbatura – parte del dipinto del Quaglio che sconfinava dalla volta alla parete dell'arco trionfale. In merito a questo passaggio oltre i bordi dell'architettura reale va posta attenzione alle aggiunte tridimensionali che abbiamo trovato in alcune aree, di norma ai bordi dei pennacchi (le nuvole, la parte finale del braccio della croce di Sant'Andrea, ecc.).



Fig. 169: La situazione dopo l'eliminazione degli scialbi.

LA PARETE DELL'ARCO TRIONFALE

Sin dall'inizio dei lavori sulla fascia dell'arco trionfale, avevamo notato che attraverso l'ultimo strato di scialbature si intravedeva appena una decorazione dipinta. Dopo la rimozione di questi strati abbiamo appurato che si trattava di una decorazione monocroma a sagome che in origine era stata dipinta in maniera più plastica con l'intento di creare l'illusione di una decorazione dorata tridimensionale a stucco. Poiché dopo la rimozione di tutte le imbiancature soprammesse non disponevamo di dati sufficienti per la completa ricostruzione del modello originale, in conformità con quanto concordato con gli storici dell'arte,³⁴ abbiamo deciso di conservare il dipinto nell'estensione portata alla luce, cioè senza ombre e luci intense, ma solo uniformando tutti i gruppi di moduli. Il grado di conservazione dei dipinti riscoperti risultava, infatti, disomogeneo sull'intera lunghezza. Sulla problematica relativa al rinnovo di questo dipinto decorativo dell'arco trionfale è stato steso anche un elaborato di ricerca.³⁵

Va sottolineato che nel corso della rimozione degli scialbi sulla parete dell'arco trionfale abbiamo scoperto numerose fessure piccole e grandi già risarcite, più fitte nella chiave di volta. Le fessure sigillate con malta erano visibili soltanto nella fascia profilata superiore ed inferiore, mentre nella parte centrale erano assenti, il che sta ad indicare che nel corso del precedente intervento di risanamento dell'arco trionfale, proprio a causa del notevole numero di tali fessure, si era optato piuttosto per un nuovo strato di intonaco. Una decisione simile era stata presa dai rinnovatori di quel periodo anche per le lesioni presenti sulla controfacciata, con il fatto che in quella zona furono imbiancati anche i dipinti, il che colloca il restauro nel periodo immediatamente successivo al sisma o, più probabilmente, agli inizi del XX secolo (Anton Jebačič). Va inoltre ricordata un'ampia e profonda fessura che abbiamo scoperto durante il nostro intervento di restauro conservativo. Sulle figg. 170 e 171 si può notare che è profonda 80 cm ed anche più. Evidentemente si tratta di una specie di efflorescenza della struttura muraria dell'arco trionfale. In questa e in tutte le altre lesioni più vistose abbiamo iniettato a mano una malta a base di calce idraulica. Vogliamo menzionare altre due fessure più marcate, quasi simmetriche, localizzate sul lato settentrionale e meridionale della parete dell'arco trionfale, che correvano verso il basso in direzione del piede d'imposta dell'arco e che abbiamo seguito entrambe nell'ambito del monitoraggio della dilatazione delle fessure nel corso del nostro progetto. Sulla parete dell'arco trionfale sono stati trattati solo i fronti, poiché l'intradosso, nonostante visibili e fastidiose lesioni dovute alle infiltrazioni d'acqua, non era raggiungibile dall'impalcatura messa in opera per il restauro.

LA PARETE OCCIDENTALE (CONTROFACCIATA)

Sulla parete opposta, occidentale, le superfici con modanature simili erano gravemente degradate: qui, infatti, ampie crepe attraversavano anche le due scene dipinte. Nel corso della ristrutturazione post-sismica le estese e profonde fessure causate dal terremoto del 1895 erano state sigillate a malta con molta cura, ma poiché erano troppe per poterle dissimulare bene con un'operazione rapida, senza interventi di restauro, furono semplicemente imbiancate assieme alla modanatura lesio-

³⁴ Vedi il verbale della riunione della commissione consultiva del 1. 7. 2005, archivio ZVKDS RC.

³⁵ Vedi il capitolo relativo ai dipinti sull'arco trionfale: SITAR 2004–2006 a.



Figg. 170 e 171: Una fessura profonda oltre 80 cm.



Fig. 172: Sul bordo superiore di questa foto in bianco e nero è visibile un brano del dipinto (vedi il contributo di Mateja Neža Sitar, *Storia degli interventi operati sui dipinti*).



Figg. 173 e 174: A conclusione dell'intervento sulla parete dell'arco trionfale.

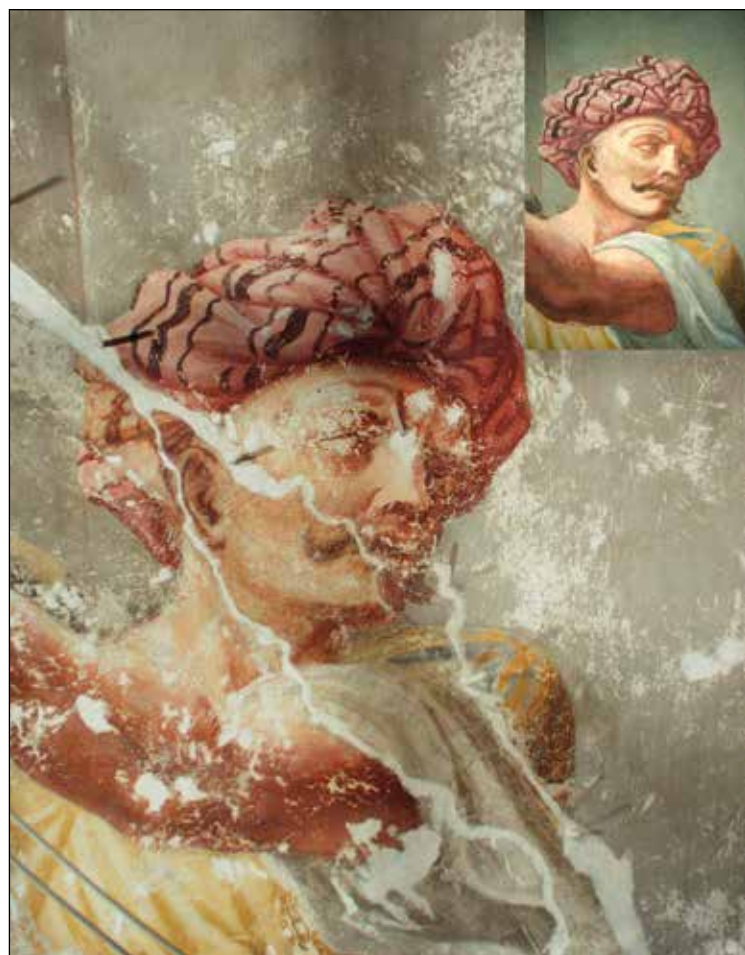


Fig. 177: Desquamazione degli intonaci ed elementi caratteristici nella struttura in mattoni nell'angolo NO.



Fig. 178: Nell'area dei dipinti e delle lesioni più caratteristiche sono stati prelevati campioni degli strati di colore (ROPRET, 25. 2. 2004).



Fig. 175 e 176: Stuccatura delle numerose lesioni.



Fig. 179: Con i sondaggi è stata individuata la colorazione ocre della modanatura dell'arco maggiore, delle profilature accanto alla finestra e dei capitelli nonché la decorazione in finto marmo dei pilastri.

nata della controfacciata. Già dopo alcuni anni, nel corso dei lavori di ristrutturazione in occasione delle celebrazioni del 200.mo anniversario della consacrazione della cattedrale barocca, furono nuovamente scoperte sotto lo strato di scialbo dal pittore Anton Jebačič.³⁶ Quasi certamente la decisione di imbiancare i dipinti lesionati sulla parete occidentale fu dettata dalla constatazione che in una fase post-sismica di ristrutturazione è più urgente risolvere i problemi statici di un edificio e dedicarsi solo in un secondo tempo della sistemazione estetica delle superfici danneggiate. Poiché in questo caso i muratori non dovevano preoccuparsi di danneggiare le superfici, si potevano accelerare i tempi. Per fortuna il Quaglio ha realizzato il dipinto sulla controfacciata nella tecnica del vero fresco, con uno spesso strato di intonaco a calce che ha fatto ben aderire la pellicola carbonatata ai pigmenti producendo una superficie liscia e vitrea sulla quale i successivi strati di bianco di calce non hanno fatto buona presa. Qui il Quaglio ha potuto permettersi come supporto per il dipinto un intonaco più spesso, il che significava più calce e la formazione di un film più consistente e spesso di carbonato di calcio. Sulla parete verticale la forza di gravità non influisce tanto sull'intonaco quanto nelle zone verso la sommità della volta; qui, infatti, oltre al problema del peso dell'intonaco, insorgeva il problema di un'essiccazione troppo rapida a causa dello strato murario relativamente sottile che sotto l'influsso di temperature maggiori si essiccava più rapidamente di quanto fosse necessario. Evidentemente nel corso del rinnovo operato dallo Jebačič agli inizi del XX secolo non fu ristrutturata l'intera controfacciata, poiché l'affresco localizzato più in basso, oggi nascosto dall'organo, fu scoperto solo nel 1911 durante i lavori di restauro dello strumento.³⁷

L'operazione di stuccatura di queste numerose piccole lesioni ed il risarcimento delle fessure più grandi e particolarmente profonde (fig. 175 e 176), è stata impegnativa e piuttosto lunga.³⁸

Nell'angolo di raccordo della volta con la controfacciata e la parete settentrionale sono visibili, oltre alle fessure, le tracce delle prolungate infiltrazioni di acque meteoriche attraverso la struttura muraria della volta (fig. 177). All'avvio del nostro intervento di restauro i segni dei colpi di martello e di scalpello su tutta la parete occidentale erano ben evidenti (figura 178).

³⁷ LAVRIČ 2003 a, p. 60, n. 306.

³⁸ L'intervento di restauro nell'area della controfacciata è stato eseguito dal restauratore accademico Darko Tratar e dalla sua équipe nell'ambito del progetto diretto dal CR.



Fig. 180: La parete occidentale dopo il rinnovo delle pitture e degli elementi architettonici.

IL PROCESSO PITTORICO DEL QUAGLIO

Nonostante i dettagliati resoconti sull'erezione della nuova cattedrale barocca e le ancor più particolareggiate descrizioni delle pitture realizzate dal Quaglio negli interni ed all'esterno dell'edificio,³⁹ non è stata ancora individuata la data precisa in cui ebbe inizio la decorazione della volta e della controfacciata. Non ci resta quindi che formulare delle ipotesi sulla base delle notizie in merito all'esecuzione degli altri lavori del Quaglio nel transetto e sulla parete occidentale nonché del lavoro degli artigiani, in particolare degli stuccatori. Secondo le fonti⁴⁰ il primo maggio del 1705 i muratori iniziarono ad intonacare dentro e fuori la chiesa (non è però riportato con precisione dove – possiamo però supporre che si trattasse del paramento murario delle cappelle e delle gallerie, come pure dell'applicazione dell'intonaco sull'intradosso della volta dopo lo smantellamento della centina). Gli stuccatori, invece, il 10 giugno terminarono tutti i lavori nella cappella del SS. Sacramento. Poiché doveva attendere che gli stuccatori finissero il loro lavoro, il Quaglio fu verosimilmente costretto ad adeguare i propri ai tempi di esecuzione dei lavori nelle altre parti della chiesa. Si può ritenere che entro il 29 agosto del 1705 (sabato) egli abbia concluso tutti i lavori su entrambi gli altari laterali del transetto, visto che in quel giorno fu pagato per aver terminato la pala per l'altare del SS. Sacramento. Da ciò si può dedurre che il Quaglio ebbe modo di lavorare ai dipinti della volta con un ritmo più sostenuto a partire dal lunedì, ultimo giorno di agosto del 1705. Tuttavia, è ancora sempre un mistero se la preparazione dell'intervento, le prime misurazioni e la ripartizione del dipinto siano state condotte dal pittore anteriormente a questa data; ma poiché era già stato allestito il ponteggio per la voltatura, è molto probabile che il Quaglio seguisse i lavori edili e di intonacatura della volta, dato che con queste operazioni gli stavano in pratica preparando il supporto per le sue pitture. I muratori, infatti, dovevano intonacare con la massima attenzione e quanto meglio la volta in mattoni e con uno strato quanto più sottile assicurare una forte presa della prima malta livellante. Infatti, a causa delle sollecitazioni di carico, uno strato troppo spesso di intonaco avrebbe causato con il tempo il distacco e la caduta dell'intonaco stesso insieme con le pitture.

È strano, inoltre, che non sia stato annotato se il 10 maggio 1705 sia giunto a Lubiana da solo o con gli aiuti. Negli ultimi mesi invernali, infatti, egli aveva lavorato intensamente nella sua casa di Laino alla preparazione del materiale per realizzare gli affreschi sulle grandi superfici della volta della cattedrale di Lubiana. Probabilmente aveva previsto che una delle prime operazioni da compiere, ossia il trasferimento dei suoi schizzi e dei disegni preparatori, avrebbe richiesto uno o più assistenti affidabili e per questo aveva contato su un gruppo già affiatato di persone di cui

si fidava. È improbabile che alla velocità con cui dipingeva abbia trovato anche il tempo per istruire degli aiuti. D'altro canto, è ben vero che nel documento attestante l'ultimo pagamento al Quaglio per quell'anno, versato il 9 ottobre, si menziona il fatto che Carlo Carloni ricevette a titolo di ricompensa l'importo di un ongaro d'oro e 4 fiorini. Sfortunatamente nelle cronache non ci sono indicazioni più particolareggiate su quanto avveniva sull'impalcatura e neppure vi è riportato quanta parte dell'intera superficie della volta e della controfacciata il pittore fosse riuscito a dipingere prima del suo improvviso ritorno a casa il 9 ottobre a causa di un «morbo quartano» (nel registro delle spese è del resto segnato: vitto per il pittore dal 10 maggio al 12 ottobre). Stupisce anche l'annotazione relativa alla sua partenza: «*!...! sebbene si fosse preparato a concludere entro l'anno la grande opera sulla volta della navata !...!*»⁴¹ Da tutti questi dati sui pagamenti al pittore e dall'elenco piuttosto preciso dei lavori svolti potremmo tentare di ipotizzare anche come il Quaglio valutava e si faceva pagare per la propria opera: dovremmo ridurre in piano tutte le superfici dipinte, confrontarle per estensione, constatare il grado di difficoltà di realizzazione sulla base della loro ampiezza, del numero e della grandezza delle figure, della plasticità dei drappaggi, dell'impiego di pigmenti preziosi e rari nonché della maniera stessa di dipingere, ovvero, nella fattispecie, intendiamo in particolare la tecnica pittorica – se nei singoli contratti era specificato con quale tecnica dovevano essere realizzati i dipinti o se vi era stata semplicemente annotata una determinata superficie, per la decorazione della quale doveva ricevere uno specifico compenso. Sarebbe interessante sapere se in questi contratti o accordi era previsto che il committente si prendesse carico di assicurare un abile muratore con il compito di preparare man mano giornalmente, e forse anche due volte al giorno, l'intonachino fresco.

Una stima sommaria del lavoro eseguito sulla volta e sulla controfacciata si può ricavare dall'elenco dei pagamenti⁴² all'artista, poiché sappiamo che il 24 novembre del 1704, alla vigilia della partenza per Laino, aveva firmato un contratto per la decorazione della volta e della controfacciata che assommava a 2000 fiorini alemanni e 50 zecchini ed ulteriori 200 fiorini per l'altare del SS. Sacramento (in seguito SS. S.). Nel 1705, dopo il suo arrivo il 10 maggio, si mise subito all'opera realizzando la pala dell'altare del SS. S. e dipingendo sulla parete occidentale della navata.⁴³ Il 7 luglio a conto dei dipinti sulla volta (o forse sulla controfacciata?) gli furono pagati 340 fiorini mentre il 29 agosto ebbe 200 fiorini per aver terminato la pala sull'altare del SS. S., il che significa (se presupponiamo che il pagamento avveniva sempre ad opera compiuta) che aveva interrotto l'eventuale lavoro sulla volta per concludere quello sull'altare del SS. S., il che era forse connesso ai lavori degli stuccatori nel transetto. Il 9 ottobre del 1705 gli furono consegnati altri 600 fiorini, ma il Quaglio, a causa delle ripetute febbri, partì improvvisamente

per Laino (12 ottobre?). Non sappiamo come tale fatto abbia inciso sui tempi di realizzazione delle pitture in alto sull'impalcatura e per quanto tempo i segni della malattia si erano ripetuti prima che egli decidesse di tornare a casa. Nonostante la sua notevole esperienza nel dipingere su grandi superfici, possiamo però supporre che il pittore, almeno agli inizi dei lavori sulla volta, fosse piuttosto sotto pressione. La misurazione e la restituzione grafica dei punti di riferimento nell'ambiente, basilari per l'ulteriore creazione della composizione, l'armonizzazione e la verifica in loco delle soluzioni disegnate ed ideate durante l'inverno passato in Italia con le misure reali della volta della chiesa di Lubiana richiesero indubbiamente uno sforzo eccezionale. Durante i lavori erano insorti dei problemi, delle difficoltà di natura tecnica? Era soddisfatto del supporto preparato? Era riuscito a trovare a Lubiana un numero sufficiente di maestranze capaci per un lavoro più rapido e facile? Forse, con una più attenta lettura ed un'analisi dei conti relativi ai prodotti acquistati, qualcuno riuscirà a scoprire altri particolari anche sul tipo di materiali che il Quaglio aveva portato con sé o che si era procurato qui in città.

Tornando ai compensi, possiamo calcolare che, sino all'improvvisa partenza per Laino e togliendo i 200 fiorini che aveva ricevuto per le pitture nella cappella del SS. S., per il lavoro sulla volta nel 1705 ricevette 340 fiorini (7 luglio) e altri 660 fiorini (9 ottobre) per un ammontare preciso di 1000 fiorini. Una cifra tonda alquanto inusuale, soprattutto se la scaliamo dal previsto pagamento di 2000 fiorini e 50 zecchini per la decorazione dell'intera volta e della controfacciata e constatiamo così che il Quaglio ricevette un compenso (eccetto i 50 zecchini) pari alla metà esatta del lavoro eseguito. Possiamo supporre che in questa metà siano stati compresi anche il completamento delle pitture sulla parete occidentale e una parte della superficie sulla volta, ma quanta parte? Sappiamo che la superficie della volta misura circa 540 m² e quella della parete occidentale 60 m²: otteniamo un rapporto di 9 : 1, il che significa che l'intera somma di 2000 fiorini va ripartita in 1800 fiorini per il soffitto e 200 fiorini per la controfacciata. Se torniamo nuovamente al pagamento del 7 luglio 1705 (340 fiorini), constatiamo che sino a quella data erano stati completati i dipinti sulla parete occidentale (200 fiorini) ed i lavori sulla volta per un valore di 140 fiorini. Sino ad ottobre per la sua opera ebbe ancora 660 fiorini, il che ammonta a 800 fiorini. Se dividiamo 2000 fiorini per una superficie di 600 m², otteniamo un valore di 3,3 fiorini al m². Dunque, per questi 800 fiorini egli dipinse 240 m² di volta. Ovviamente si tratta solo di un tentativo di valutazione sommaria per comprendere la dinamica del lavoro del Quaglio sulla parete occidentale e nella parte superiore della navata, senza un'analisi dei rapporti tra pagamenti per il lavoro eseguito, metratura, complessità dei dipinti e quadro temporale dei lavori svolti nel presbiterio, nel transetto e negli ambienti adiacenti al presbiterio. Un confronto dei risultati ottenuti con i dati relativi al dipinto del soffitto e della controfacciata servirebbe indubbiamente a chiarire ulteriormente il modo di operare del Quaglio nel passaggio dall'esecuzione di un quadro incorniciato ad un formato molto più grande, meno articolato. Una dettagliata indagine potrebbe indicare quale area del dipinto, in base ai

canoni del tempo, era considerata più impegnativa e quale invece di semplice decorazione.

L'anno successivo giunse a Lubiana con un mese di anticipo rispetto all'anno precedente, e precisamente l'11 aprile del 1706, portando con se anche il Carloni. Al suo arrivo proseguì il lavoro sulla volta. Già dopo un mese gli pagarono 500 fiorini alemanni (11 maggio 1706) e, dopo un altro mese e mezzo, ulteriori 400 fiorini (29 giugno).

Stando alle fonti, il 19 luglio del 1706 furono smantellate le impalcature (non sappiamo però quali e quante, se tutte oppure se ne era stata lasciata una parte per poter osservare il dipinto da vicino) ed i cittadini ebbero per la prima volta modo di vedere e ammirare la grandiosa opera d'arte. Poiché era un lunedì, è probabile che il Quaglio abbia terminato i lavori qualche giorno prima. Sempre secondo le fonti, dopo quasi un mese, il 21 agosto, portò a compimento anche l'affresco inferiore sulla parete occidentale, quindi aveva accelerato i tempi in quanto il giorno successivo era prevista una celebrazione nella cappella del SS. S. A conclusione dei lavori sulla volta e sulla parete occidentale (in basso) ricevette 100 fiorini, per un totale di 1000 fiorini. Per dei lavori supplementari gli pagarono a parte altri 82 fiorini e 30 corone.⁴⁴ Il compenso al Carloni a lavori finiti risultò doppio rispetto all'anno precedente, ossia fu di 2 ongaro d'oro e 8 fiorini.

Dunque nel 1706 il Quaglio ebbe bisogno di ulteriori tre mesi e mezzo per il completamento del dipinto sulla volta.

Possiamo spiegare l'arrivo del Quaglio a Lubiana già l'11 aprile da un punto di vista strettamente operativo. Per dipingere nella tecnica a fresco sono indicate le basse temperature ed un clima umido e piovoso, che assicura una più lenta evaporazione dell'acqua dall'intonaco e di conseguenza una più massiccia formazione di carbonato di calcio quale legante dei pigmenti. Poiché in quell'anno era già tutto predisposto per la prosecuzione dei lavori, egli cercò di accelerare i tempi e concludere l'affresco prima dell'avvento delle alte temperature che avrebbero asciugato troppo rapidamente l'intonaco. La regola secondo la quale l'affresco va messo in opera dall'alto verso il basso, fu sfruttata dal Quaglio per dipingere le partiture superiori nei primi mesi più freddi (e allora realizzò la fascia longitudinale più in alto, almeno sino alle figure delle Virtù). Qui, infatti, il muro in mattoni della volta è più spesso e rinforzato da inserti di blocchi di pietra e raccordato con le pareti della navata spesse un metro. Questa enorme massa di materiale concatenato reagiva più lentamente alle variazioni termiche e per questo motivo l'essiccazione dell'intonaco su tali pareti poteva avvenire in maniera più uniforme. Alla sommità, la volta in mattoni è spessa soltanto una ventina di centimetri e quindi molto più sottoposta a contrazioni e dilatazioni rispetto alla parte inferiore. Questa è la ragione per cui le fessurazioni longitudinali sulla volta delle navate sono un fenomeno alquanto frequente, il numero e la larghezza delle lesioni dipendono invece dall'ampiezza della volta stessa.

³⁹ LAVRIČ 2007. Tutte le date prima menzionate sono riprese dalla *Historia del Dolničar e dagli Accepta et exposita in novam fabricam Basilicae Labacensis ab Anno 1700 usque ad Annum 1713 / ... / del decano*: DOLNIČAR 2003 e LAVRIČ 2003 b, pp. 443–495.

⁴⁰ DOLNIČAR 2003.

⁴¹ DOLNIČAR 2003, p. 308.

⁴² STESKA 1936, pp. 143–144.

⁴³ LAVRIČ 2007, p. 13.

⁴⁴ LAVRIČ 2003 b, p. 471.

L'ILLUMINAZIONE

Per dipingere il Quaglio aveva bisogno di una determinata quantità di luce per illuminare le superfici della volta, che otteneva con apporti di luce naturale e, si può supporre, talvolta anche artificiale. All'inizio della sua campagna di pittura, nel 1705, era stato praticamente ultimato il ponteggio che permetteva di lavorare indisturbati sul soffitto della navata – che raggiunge i 20 metri in altezza ed i 14 in larghezza – sino al punto in cui la volta inizia a incurvarsi: tale imponente impalcatura era necessaria per permettere ai muratori di impostare la centina. Dopo lo smantellamento e la rimozione dell'armatura, all'altezza del cornicione venne a crearsi uno spazio simile ad una sala, tale da consentire al Quaglio ed ai suoi aiuti di tracciare agevolmente l'impianto strutturale di base della grande composizione. Non sappiamo come abbiano allestito l'impalcatura o le impalcature per permettere al Quaglio di lavorare; nelle fonti, infatti, non troviamo alcuna indicazione in merito alle pitture su queste superfici, sebbene le descrizioni degli altri suoi dipinti siano precise alla giornata. Siccome i ponteggi erano di legno, possiamo supporre che il cospicuo numero di travi e tavole trasversali impedisse quasi completamente la penetrazione della luce dal basso. L'unica fonte di luce naturale nel cantiere era quella proveniente dalle otto finestre sui lati meridionale e settentrionale e da una più grande su quello occidentale, che sopprimeva alla perdita d'illuminazione dovuta al tamponamento di altre due finestre. Ciò vale, ovviamente, se si presuppone che per il Quaglio sia stato montato un ponteggio simile al nostro, posto in quota all'incirca sotto le aperture delle finestre. È poco probabile che questa impalcatura secondaria sia stata fissa e tale da consentire l'accesso a tutte le singole parti della superficie della volta, poiché in questo caso il Quaglio sarebbe rimasto al buio quasi totale. Le nostre esperienze ci insegnano che la presenza di un ponteggio mobile, praticamente addossato alla piattaforma, riduce talmente il grado di illuminazione delle superfici della volta nella zona intorno a questa struttura che senza una fonte artificiale sarebbe stato impossibile operare anche nelle giornate più luminose. Se poi fuori il cielo era nuvoloso, il lavoro era praticamente inattuabile (senza illuminazione artificiale) anche sulle superfici che il ponteggio fisso o quello mobile non coprivano.

Il problema dell'illuminazione a quei tempi veniva risolto con l'uso di torce di legno imbevuto di resina oppure lumi ad olio nonché, ovviamente, candele che però da sole non emettevano una luce sufficientemente forte. Illuminando con un numero maggiore di candele o lumi ad olio si producevano fumo e fuliggine. Forse si evitava il depositarsi della fuliggine sulle superfici dipinte di fresco stendendo in alto, al di sopra delle fiammelle, un sottile telo bianco che aveva anche la funzione di diffondere uniformemente la luce. Naturalmente un'illuminazione aggiuntiva aveva anche il suo lato negativo – sulle superfici della volta si producevano ombre fastidiose.⁴⁵

Più volte durante il nostro intervento ci siamo trovati a riflettere sul sistema di illuminazione delle aree di lavoro ai tempi del Quaglio, specie nelle giornate nuvolose quando, nonostante il gran numero di lampade elettriche, non riuscivamo ad ottenere un soddisfacente livello di illuminazione. Un motivo di ammirazione in più per l'artista che sicuramente incontrava questi problemi ed era preparato ad affrontarli. Per questa ragione siamo sempre più convinti che al Quaglio siano state allestite le impalcature in modo tale che la penetrazione della luce nell'ambiente attraverso le finestre fosse ottimale, quindi quanto meno ostacolata dalla struttura del ponteggio. Con grandi pezzi di metallo lucidato o con degli specchi si poteva indirizzare la luce nelle aree scarsamente illuminate. Il colore per le superfici più estese, specie degli elementi architettonici, del cielo, delle cornici, veniva preparato in anticipo in dosi massicce e così si evitavano i problemi della continua miscelazione di tonalità ben definite, dato che per un preciso adeguamento tonale e coloristico avrebbero avuto bisogno di una luce quanto più naturale ed intensa. E così ci orientiamo sempre più verso l'ipotesi che per dipingere il Quaglio utilizzasse diversi ponteggi mobili o trasportabili. Verificava il proprio lavoro, come molti artisti prima di lui, osservando le scene dipinte dal basso, attraverso le fessure delle tavole tolte dall'impalcatura. Egli dipingeva su un ponteggio che naturalmente, rispetto a quelli odierni, era tecnicamente molto più semplice ma gli consentiva comunque di spostarsi ogni tanto. Siccome le possibilità di illuminazione erano modeste, doveva sfruttare in modo ottimale le aperture di tutte e otto le finestre della navata e di quella più grande sulla controfacciata. Poiché nell'edificio era costantemente impegnato un numero notevole di operai, probabilmente lo spostamento di ponteggi di più modeste dimensioni non doveva costituire un problema. Quasi certamente sull'impalcatura il Quaglio disponeva anche di un suo particolare spazio per disegnare e apportare man mano eventuali rapide modifiche alla composizione.

LA DISTRIBUZIONE DELLE PITTURE SULLA VOLTA

Per la distribuzione delle pitture sulla struttura voltata il Quaglio poteva disporre di poco meno dei due terzi dell'intera superficie a pari livello (fig. I), in quanto le partiture rientranti dei pennacchi e delle zone intorno alle finestre erano profondamente incuneate nella volta a tutto sesto, influenzando in maniera notevole sull'intera composizione. Il rettangolo, se non fosse stato interrotto dai pennacchi, avrebbe misurato 7 x 25 m (fig. II), e un formato così allungato avrebbe reso difficile rendere l'illusione di uno spazio in elevazione. A causa della diversa larghezza delle superfici comprese tra gli archi dei pennacchi, la parete occidentale e quella dell'arco trionfale, per la carenza di spazio in questa zona il Quaglio fu costretto a dipingere le figure degli apostoli leggermente più in alto rispetto alle altre, i due sull'arco trionfale addirittura più in alto degli altri due ad ovest (fig. III). Quando, per tentativi, riuscì a trovare la dimensione giusta per le figure degli apostoli e a precisare la loro posizione, fu in grado di tracciare un grande

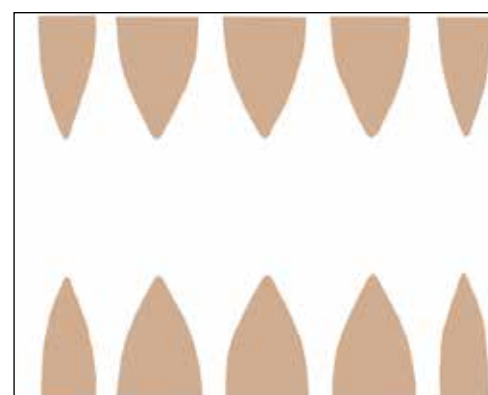


Fig. I

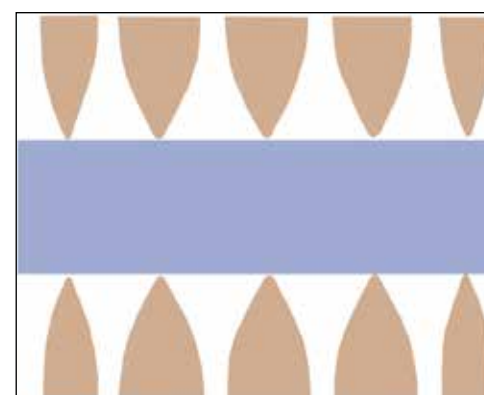


Fig. II

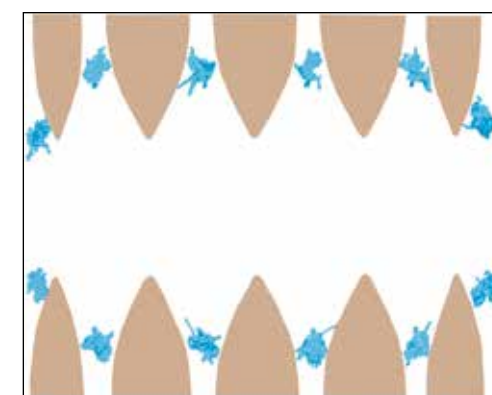


Fig. III

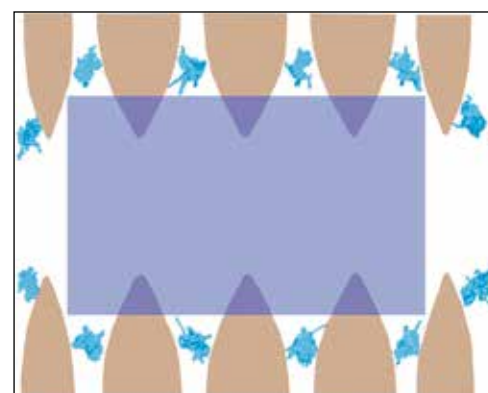


Fig. IV

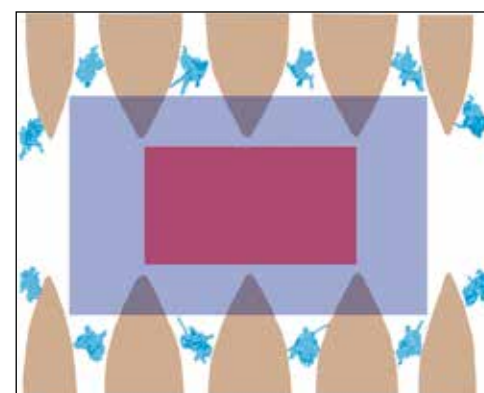


Fig. V

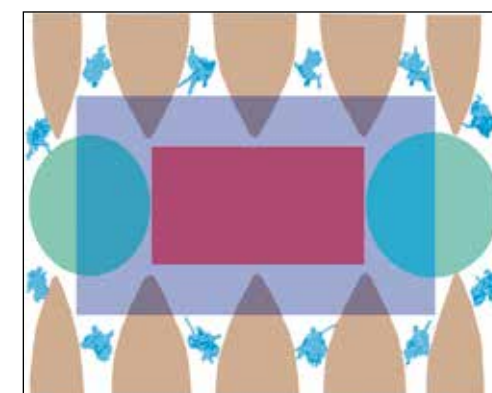


Fig. VI

rettangolo sovrastante gli otto centrali (fig. IV) all'interno del quale ne inserì uno più piccolo, apparentemente spostato nello spazio sopra i sei pennacchi (fig. V). All'interno delle due superfici circolari di forma irregolare (fig. VI) tentò poi con espedienti pittorici di ridurre la curvatura reale della volta, piegando artificialmente le due cornici esterne in modo da indurre lo spettatore a credere che le figure dipinte al centro di questa cornice fossero i personaggi più distanti. Sull'effettivo, reale dipinto del Quaglio sulla volta, i bordi della cornice più grande e delle superfici circolari esterne sono riuniti in una larga cornice esterna che separa lo spazio con gli apostoli dipinti dagli altri campi. La ripartizione dell'intera superficie della volta in grandi settori era necessaria perché, a causa della complessa tecnica esecutiva, senza una previa pianificazione, verso la conclusione dei lavori avrebbero potuti verificarsi degli errori cui sarebbe stato difficile porre rimedio.

Sebbene il Quaglio nel dipingere la volta non fosse condizionato da cornici a stucco, la suddivisione in unità minori era tuttavia molto importante. Nella fig. 181 è presentata la graduale successione dei livelli dello spazio virtuale realizzato dal Quaglio, fenomeno che all'interno di entrambe le superfici circolari è maggiormente evidente in quanto indirizza lo sguardo dello spettatore, che sfiora le figure in movimento, immediatamente e quasi verticalmente al cielo. Leggermente meno «ripida» è la traiettoria con cui si eleva il gruppo di figure intorno al Cristo sulla Croce che, assieme ad un gruppo di angeli dal lato opposto, occidentale, si solleva verso il punto centrale, più alto. Nonostante l'abile utilizzo di forti contrasti luminosi, di un disegno dal tratto deciso e di una ricca tavolozza di colori che inserisce felicemente nelle scene dipinte in primo piano, il Quaglio nelle proprie opere non si avvale appieno

di tecniche coloristiche e spaziali capaci di far percepire allo spettatore la prospettiva di oggetti distanti. Riesce particolarmente poco comprensibile la collocazione nella parte centrale della volta di una cornice bruno-verde dai lati concavi e convessi, che è dipinta in maniera troppo decisa, con colori vivaci soprattutto nel punto di contatto dei medaglioni verdi con il bordo bruno-rossastro. Impiegando tonalità meno brillanti e contorni meno marcati il Quaglio avrebbe potuto attenuare ed al contempo spostare virtualmente più in profondità nello spazio questi elementi del dipinto.

Nella fig. 183 sono evidenziati gli elementi architettonici compresi nel dipinto della volta. È presentato in modo abbastanza chiaro l'ambiente virtuale, i cui lati corrono verso il centro, dove le linee si interrompono accanto alla campitura con la cornice ribassata inscritta. In questo rettangolo il Quaglio non ha dipinto nulla che avrebbe potuto indirizzare lo sguardo dell'osservatore verso l'alto, anzi, la già citata ricca tavolozza di tonalità ed i tratti marcati sembrano avvicinare più che allontanare otticamente l'oggetto. Nella fig. 184 è illustrata una delle possibilità che, mediante un minimo disegno aggiuntivo, avrebbero potenziato la percezione di uno sfondato illusorio ancora più profondo.

⁴⁵ La conferma dell'ipotesi sul tipo di combustibile e sul sistema di illuminazione aggiuntiva potremmo forse trovarla leggendo l'elenco del materiale utilizzato o i pagamenti per l'olio (vegetale – di colza o simile), in quanto il petrolio ed i combustibili affini entrarono in uso solo molto più tardi. Vedi anche: DOLNIČAR 2003, p. 307, dove si menziona l'illuminazione degli interni con torce e lumi vari.

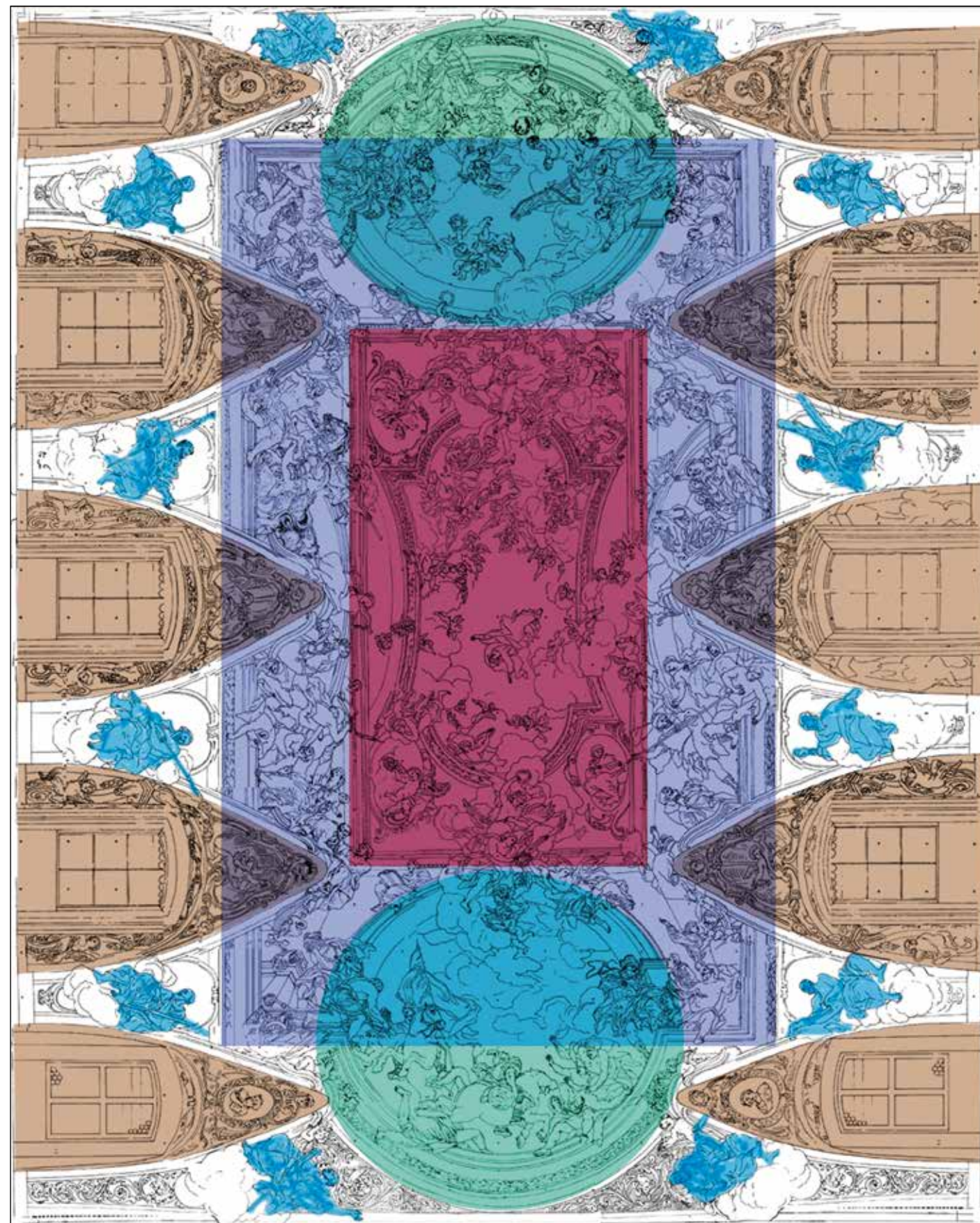


Fig. VII

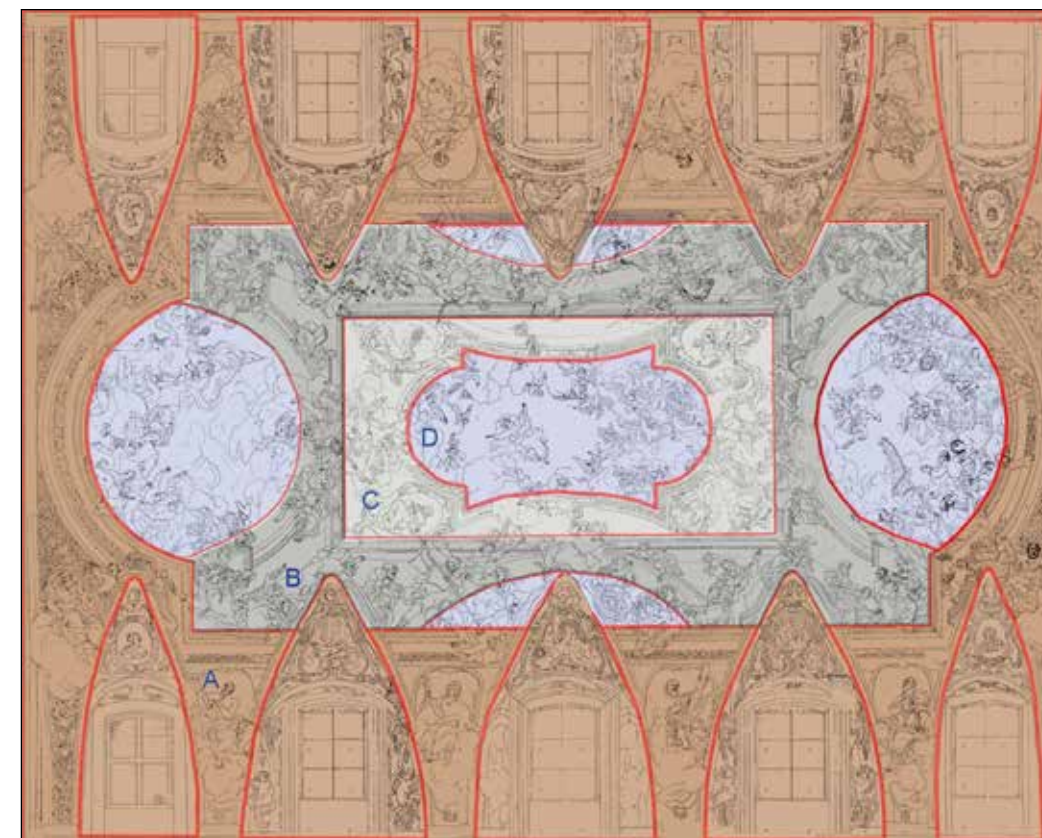


Fig. 181

Scomposizione della superficie della volta in registri spaziali che si allontanano progressivamente (ma illusoriamente) dallo spettatore: **A** – primo piano, delimitato e collegato alla struttura architettonica dei pennacchi con le finestre; **B** – uno spazio in elevazione, semicircolare ai lati e rettangolare al centro, aperto verso l'alto; **C** – piano senza prospettive architettoniche, con uno scorcio sotto forma di cornice decorativa che blocca incomprensibilmente lo sguardo dello spettatore rivolto verso l'alto su di un profilo curiosamente ribassato, che sui bordi è ulteriormente marcato da medaglioni verdi, contornati in una tonalità bruno-rossastra; **D** – sfondato.



Fig. 182: L'affresco sulla volta a conclusione dell'intervento di restauro conservativo nel 2006.

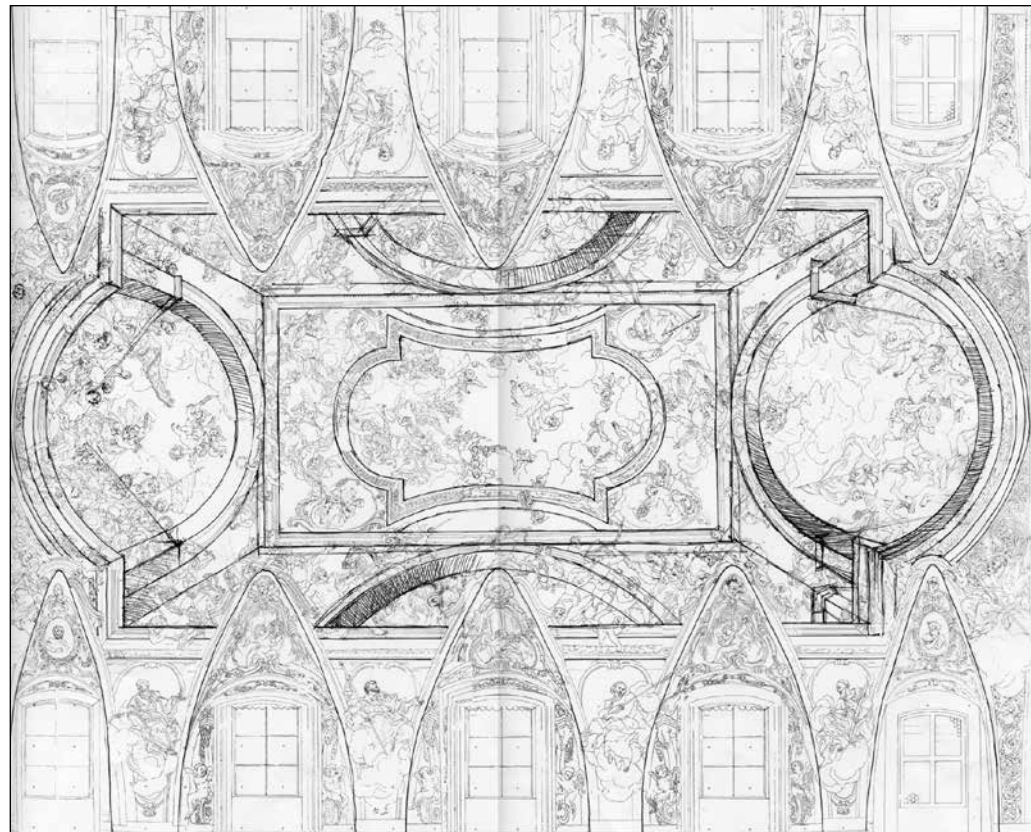


Fig. 183: Restituzione grafica dell'architettura dipinta sull'affresco del Quaglio (disegno: Rado Zoubek).

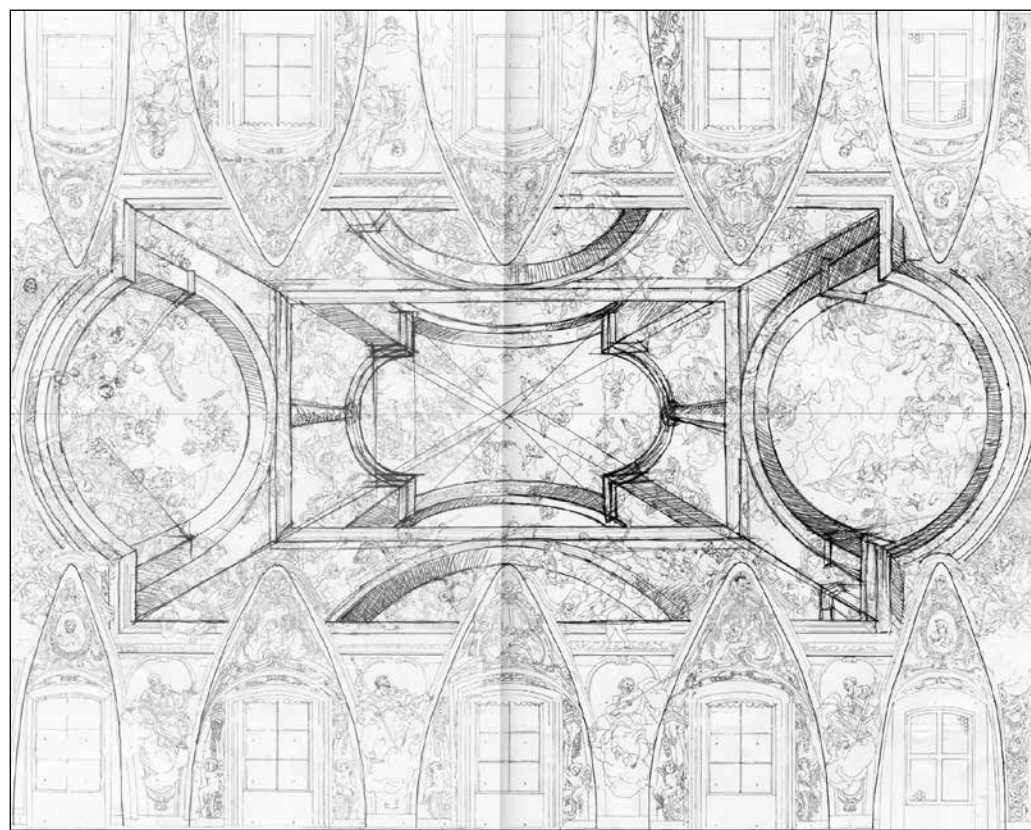


Fig. 184: Una delle possibili soluzioni per realizzare una semplice dilatazione dello spazio prospettico con il prolungamento dell'architettura esistente (disegno: Rado Zoubek).



Fig. 185: L'accurata rimozione della polvere e dello sporco sopra la finestra settentrionale tamponata

LA PULITURA MECCANICA

Le prime prove di pulitura meccanica sono state eseguite sulle superfici dipinte più facilmente raggiungibili e relativamente solide sotto forma di saggi di verifica (figg. 186, 188) mediante spugnette Wishab di diversa durezza e polvere Wishab (fig. 189). In precedenza avevamo eliminato la polvere più consistente, la fuliggine, le ragnatele ed altre impurità con dei pennelli morbidi, quasi senza toccare la superficie. Per togliere questo strato di sporco abbiamo utilizzato anche delle micro aspirapolveri (fig. 185). I primi risultati sono stati abbastanza soddisfacenti (figg. 186, 187), ma questo metodo meccanico di pulitura era utilizzabile solo su superfici non problematiche. Le parti più instabili dei dipinti (dove erano presenti fenomeni di sollevamento a scaglie, polverizzazione e caduta dello strato pittorico) non sono state trattate in

questa prima fase in quanto l'uso di metodi meccanici avrebbe causato danni irreparabili. Nella fig. 190 è chiaramente visibile la differenza tra le superfici pulite e quelle ancora sporche. Particolarmente evidenti le fessure piene di fuliggine; è probabile che attraverso queste crepe si siano fatte strada le correnti d'aria e che in questo percorso abbiano aspirato minuscole particelle di polveri e fuliggine. Lo confermano anche la fuliggine e la polvere trovate in profondità nelle fessure più grandi dopo la rimozione delle vecchie risarciture ammalorate. È una prova del fatto che, almeno sulla parte centrale della volta, le fessure erano presenti ancor prima del sisma del 1895. Nelle figg. 191 e 192 è documentata l'asportazione meccanica delle impurità per quadranti.



Fig. 186: Le prime prove di pulitura.



Fig. 187: Evidente distacco di frammenti dello strato pittorico prima della pulitura.



Fig. 188: Confronto tra le superfici prima e dopo la pulitura.

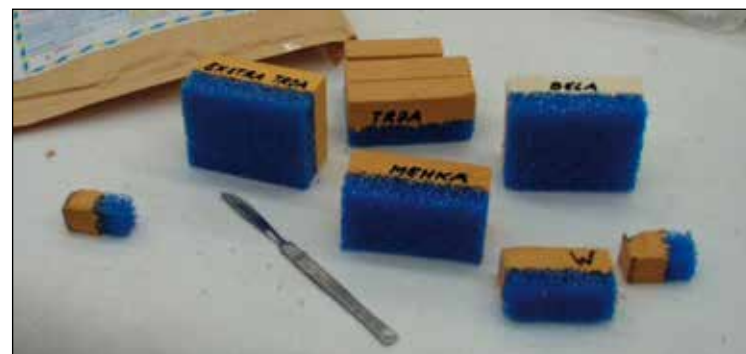


Fig. 189: Spugnette Wishab.



Fig. 190a

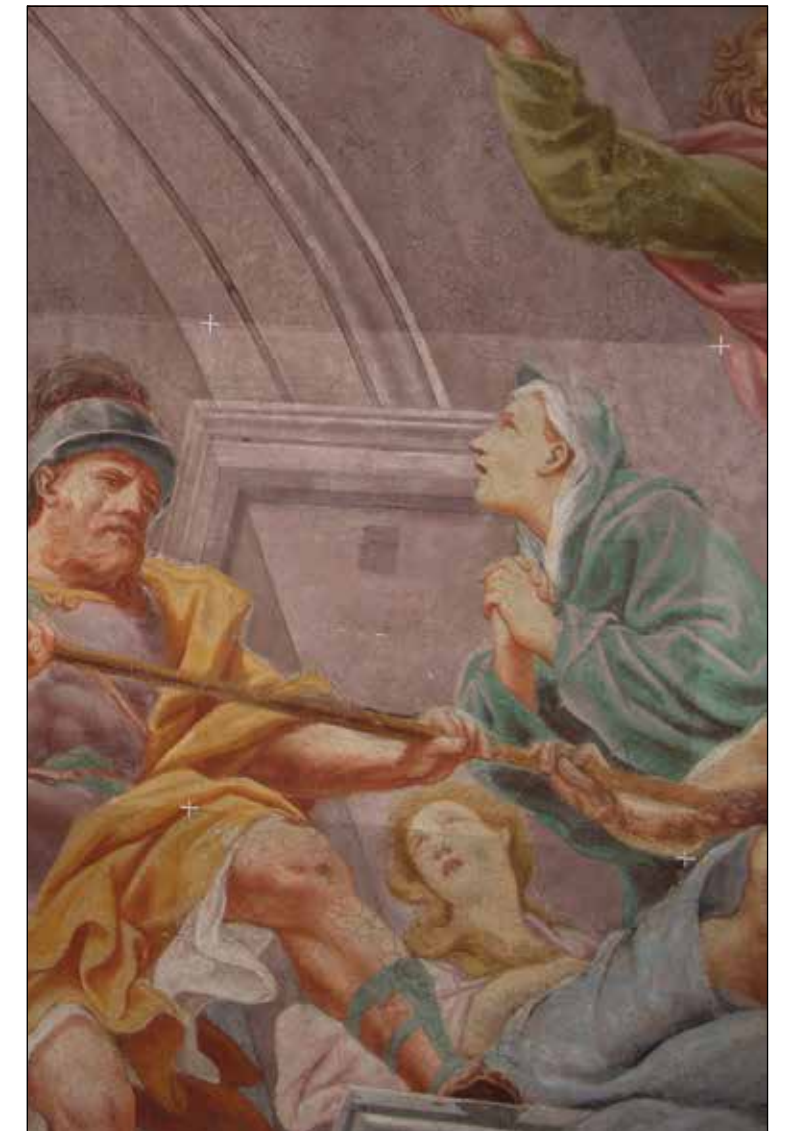


Fig. 190b



Fig. 191



Fig. 192

LA PULITURA CHIMICA

Dopo l'asportazione di tutte le impurità dall'intera superficie della volta dipinta, è stato più facile localizzare e documentato le aree che necessitavano di una maggior attenzione e richiedevano l'impiego di metodi e procedimenti differenti. Dopo numerose prove con diverse combinazioni di sostanze pulenti abbiamo optato per un metodo già in uso dagli anni Settanta del secolo scorso: di origini italiane, la sua composizione e la sua azione sono descritte in numerose pubblicazioni scientifiche.⁴⁶

La pulitura con impacchi chimici attivi, una metodologia che è stata sviluppata in Italia intorno al 1970 dal chimico Enzo Ferroni e dal restauratore Dino Dini, sino ad ora non era stata utilizzata in Slovenia in modo sistematico e su superfici così estese. L'abbiamo sperimentata per la prima volta proprio nel rinnovo dei dipinti del Quaglio e precisamente con la collaborazione dei restauratori italiani del laboratorio Nevyjel & Ragazzoni. Il procedimento originale prevede che si utilizzi dapprima una soluzione satura di carbonato d'ammonio mentre nella seconda fase si stende dell'idrossido di bario. Tutti i procedimenti di pulizia dei dipinti di Giulio Quaglio sulla volta della cattedrale di San Nicola a Lubiana sono stati costantemente accompagnati da analisi di laboratorio.⁴⁷ Il procedimento con l'idrossido di bario nel nostro caso non è stato necessario. Le prime prove di pulitura con questo metodo sono iniziate sulla volta della cattedrale alla fine del 2003, la sola pulizia invece è proseguita fino a tutto il 2004.

Una descrizione più dettagliata dell'uso dei materiali e dei procedimenti è presentata in contributi specifici di questo volume, pertanto in questa sede mi limiterò ad un breve cenno sui metodi che possiamo seguire con l'ausilio delle fotografie. Con una soluzione satura di carbonato d'ammonio abbiamo dapprima imbevuto carta giapponese da restauro nelle zone che intendevamo pulire (fig. 193). Il resto della soluzione è stato addensato in un composto di polpa di cellulosa e sepiolite e poi distribuito in modo uniforme sulla carta giapponese (figg. 194, 195). Con l'applicazione degli impacchi si coprono contemporaneamente soltanto le superfici dello stesso colore, in quanto non tutti i colori reagiscono allo stesso modo al carbonato d'ammonio. Durante il lavoro abbiamo usato le mascherine di protezione (fig. 196). Dopo qualche tempo (che abbiamo definito in modo sperimentale con dei test) abbiamo rimosso gli impacchi ed abbiamo subito proceduto al risciacquo dei dipinti sottostanti: i migliori risultati si sono avuti con spugne naturali (figg. 197, 198). Gli esiti della pulizia parziale sono visibili sulle figg. 199, 200, 201 e 202.

Variando la percentuale di soluzione satura, lo spessore dello strato di polpa di cellulosa ed i tempi di applicazione dell'impacco anche il grado di efficacia sulla superficie dipinta è stato diverso.

La differenza sostanziale tra i vecchi metodi di pulitura delle superfici degli affreschi e quelli più moderni, oltre all'uso di prodotti chimici, sta anche nel modo di asportare lo sporco dalla superficie dei dipinti. In passato polvere e fuliggine si eliminavano mediante stracci bagnati, con movimenti circolari orizzontali: compiendo questa operazione piccoli frammenti di fuliggine penetravano però nella pellicola superficiale dell'intonaco facendo ingrigire soprattutto le partiture più chiare, riducendo quindi il senso di profondità. Con gli impacchi, invece, utiliz-



Fig. 193

zando sottili fogli di carta, le impurità si fissano temporaneamente alla superficie, dove le particelle rimangono ferme per tutto il tempo di attività dei prodotti chimici. Alla rimozione degli impacchi (asportandoli in verticale si tolgono anche le impurità) segue il lavaggio. La possibilità di introdurre fuliggine e polvere nell'intonaco è ridotta al minimo.

Dopo la perfetta rimozione di tutte le ridipinture inadeguate, dei consolidanti impiegati nei precedenti interventi di restauro ma, in particolare, di tutto lo sporco che negli anni si era depositato sotto forma di particelle microscopiche sulla superficie dei dipinti, l'aspetto della volta rinnovata si è nuovamente avvicinato a quello che avevano potuto ammirare i visitatori della chiesa 300 anni fa. In particolare è sparita la patina grigia formata a causa del lavaggio ovvero dell'asportazione della fuliggine in modo inadeguato. L'esperienza ci insegna che lavando le pareti sulle quali si trova della fuliggine, una parte di essa, nonostante la massima attenzione, rimane nella superficie porosa e ruvida dell'intonaco di calce. Con questo nuovo metodo di pulizia la scala luminosa e cromatica si è nuovamente avvicinata a quella della cappella di Puštal ed a quella dei palazzi di Udine.

Con l'asportazione dello sporco e degli altri strati non originali (fig. 203), sono apparse evidenti tutte le piccole e grandi lesioni della pellicola pittorica ed anche degli strati di intonaco più profondi. La pittura murale con il suo supporto è indissolubilmente legata all'intera costruzione, pertanto sulla sua superficie si riflettono tutti gli spostamenti, tutte le contrazioni e le dilatazioni dei materiali. Questa dissonanza tra le ricche cromie riscoperte e le numerose lesioni è stata appianata con un ritocco meditato e, in misura minima, anche con la ricostruzione dei frammenti mancanti. In merito al legante che abbiamo usato, si potrebbe parlare di ritocchi con colori ad acquerello, dei quali il fissativo e la percentuale dello stesso sono noti.⁴⁸ Anche la maniera di applicare, mescolare e modellare era simile all'acquerello, infatti, dopo la stesura gli strati inferiori si scioglievano. L'operazione di ritocco, a causa del diverso grado di assorbimento delle superfici, è stata alquanto difficile, almeno in confronto al metodo che prevede l'uso di leganti acrilici.

⁴⁶ MATTEINI 1991, pp. 137-148.

⁴⁷ L'intervento di pulitura è stato condotto dall'equipe del CR in stretta collaborazione con quella dei restauratori italiani, verificando costantemente l'andamento delle operazioni con i risultati delle analisi chimiche: ROPRET, 8. 1. 2004; ROPRET, 19. 3. 2004; ROPRET, 24. 5. 2004; ROPRET, 2. 6. 2004.

⁴⁸ Nella letteratura scientifica e nelle relazioni di lavoro si può spesso leggere che per il ritocco delle pitture murali sono stati utilizzati colori ad acquerello, ma non viene rivelato quale legante si trova in questi colori, dato che i produttori ne custodiscono gelosamente l'esatta composizione.



Fig. 194



Fig. 195



Fig. 196



Fig. 197



Fig. 198

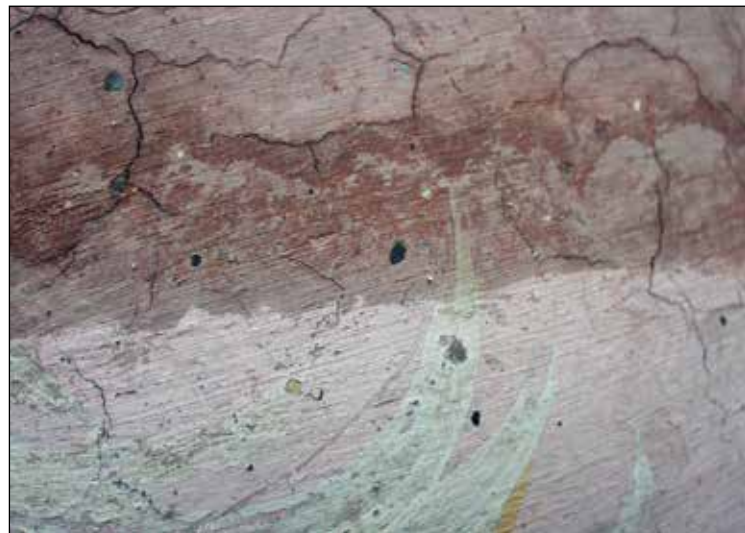


Fig. 199



Fig. 200

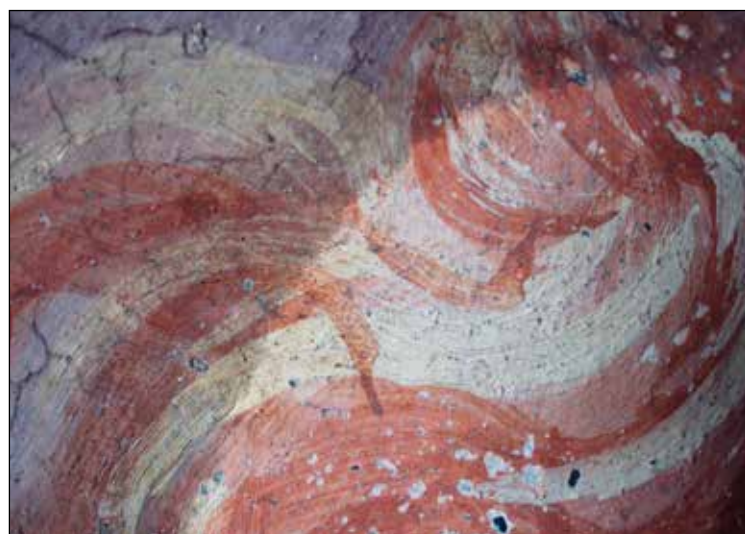


Fig. 201



Fig. 202



Fig. 203: L'area della volta sopra l'organo con il quadro fessurativo più fitto; al centro e a sinistra, accanto al drappeggio rosso, i ritocchi scuriti del precedente intervento di restauro.

IL RITOCOCCO E LA RICOSTRUZIONE

La decisione in merito al fissativo da impiegare è stata presa sulla scorta dei test condotti per verificare l'influenza di cicli ravvicinati di variazione termica e dell'umidità relativa sui potenziali leganti. Il Tylose MH 300 è un collante che, in confronto agli altri preparati simili, nelle condizioni estreme di invecchiamento artificiale ha conservato il colore caratteristico dei pigmenti ed anche un'adesione relativamente buona con il supporto. La scelta del fissante per una pittura murale così importante e allo stesso tempo così estesa non è né facile né semplice. Dopo aver attentamente esaminato tutte le superfici dipinte e constatato che dalle pitture si erano staccati migliaia di microscopici frammenti che sarebbe stato necessario sostituire, abbiamo cercato un legante per i pigmenti che dopo l'asciugatura non subisse alterazioni cromatiche (schiarimenti o scurimenti), affinché i restauratori non dovessero tornare più volte con i pennelli sullo stesso posto e cercare ogni volta di mescolare i colori nella giusta tonalità. La preparazione e l'uso dell'adesivo doveva essere semplice ed agevole. Il procedimento di invecchiamento artificiale è stato affidato ad un Ente dotato delle adeguate attrezzature e delle necessarie referenze. Ovviamente l'ideale sarebbe stato avere la possibilità di provare i leganti in loco con un invecchiamento reale e confrontare dopo dieci anni le condizioni del collante e dei pigmenti e solo allora iniziare il lavoro sui dipinti. Questa possibilità di confronto e monitoraggio dei cambiamenti su questo fissativo potrà essere usata con profitto dai colleghi restauratori in occasione di un eventuale futuro intervento di restauro sulla volta. Oltre ai risultati dell'invecchiamento artificiale, per scegliere il legante era necessario verificare l'adeguatezza dell'applicazione su una superficie reale e non solo su quella, asettica, in laboratorio. La scelta è stata operata a ragion veduta e portandola a conoscenza di entrambe le commissioni di esperti che hanno seguito il nostro lavoro.

Nella scelta di un fissativo tecnicamente non problematico e quanto più compatibile con l'originale, gran parte degli esperti avrebbe indub-



Fig. 204: Riempimento delle numerose piccole lesioni.



Fig. 205: Preparazione dei colori ad acquerello sulla piattaforma.



Fig. 206: Prova del legante su un supporto a base di calce.



Fig. 207: Le prime prove di ritocco sono state eseguite con caseinato di ammonio.



Fig. 208: Ritocco della fessura (fig. 203) ripulita e nuovamente sigillata, dove durante gli ultimi interventi di restauro era stato utilizzato un legante che con gli anni è scurito.

biamente optato per la calce, e precisamente vecchia calce estinta stagionata. Ma la calce è più indicata per colmare le lesioni più gravi, come le fessure e le ampie zone di caduta degli intonaci, dove si adatta bene alle superfici circostanti, specie perché viene addizionata con sabbia, un aggregato con il quale raggiunge un sufficiente grado di durezza. Come sappiamo, a differenza dell'intonachino, il bianco di calce, a causa dello spessore ridotto e di un minor contenuto di fissativo di calce, forma una pellicola estremamente sottile e fragile di carbonato di calcio, una crosticina che spesso e volentieri polverizza e si stacca. Per di più ogni strato successivo non migliorerebbe l'adesione di tutte le stesure soprammesse sul supporto – che in 300 anni ha subito un efficace processo di carbonatazione – e di conseguenza il ritocco con il solo legante a base di calce senza resine acriliche sarebbe risultato problematico. Qui si pone immediatamente la questione di quanto sia opportuno l'uso di aggiunte o addirittura fissativi acrilici nella conservazione e nel restauro dei dipinti murali di Giulio Quaglio, domanda alla quale potrebbe dare risposta soltanto uno studio preparato e condotto in maniera approfondita.



Fig. 209: Ritocco del busto antico nel quadrante P25.



Fig. 211: Riempimento delle piccole lesioni nel punto O18, N18.



Fig. 210: Ritocco dei fiori nella posizione E14 e F14.



Fig. 212: Ritocco delle ali dell'angelo, K10.



Fig. 213: L'area della cornice centrale dopo la pulitura, il riempimento delle fessure, il ritocco e la ricostruzione dei dipinti.

Tra le poche ricostruzioni operate sui dipinti della volta in questa sede menzioniamo soltanto le due più importanti, il cui svolgimento è visibile nelle foto. La prima, illustrata dalla fig. 214, è stata realizzata tra i quadranti 1M e 1N sul lato ovest della volta, a ridosso del punto di contatto con la controfacciata sopra l'organo. Una parte della mano

era stata dipinta in una tonalità più scura dell'originale su intonaco più recente e ruvido, che aveva sostituito quello caduto durante il terremoto del 1895. Nell'opera di ricostruzione la restauratrice si è avvalsa della foto della sua mano che era stata collocata in una posizione idonea.

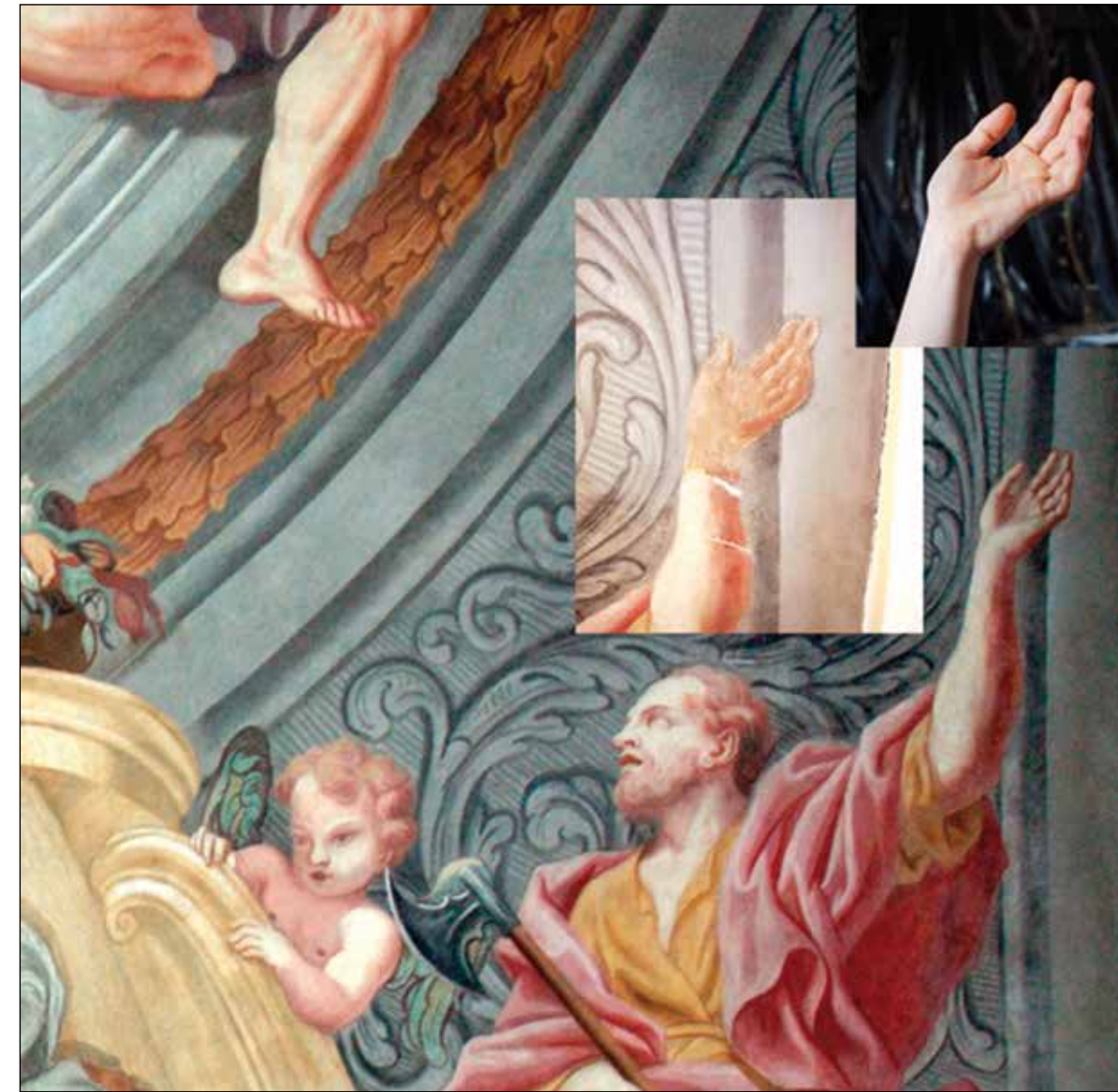
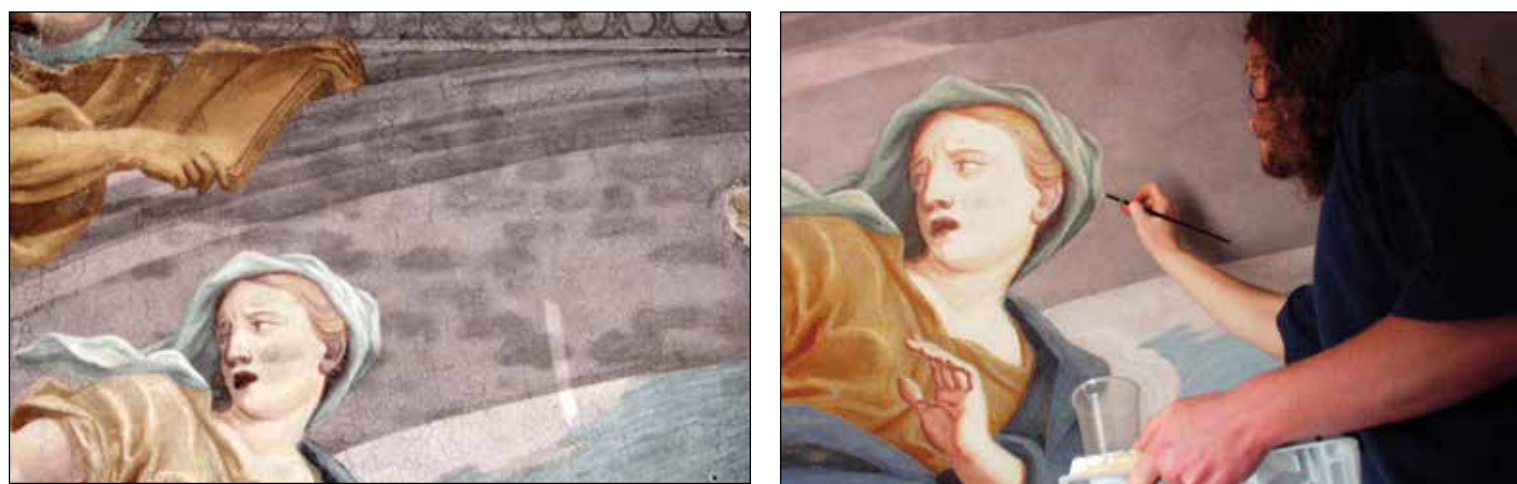


Fig. 214: La zona con il S. Matteo (nella foto più piccola sopra la testa dell'apostolo la situazione prima della ricostruzione della mano). A destra la fotografia della mano in base alla quale la restauratrice ha operato la ricostruzione.



Figg. 215 e 216: Sulla parete della volta, più precisamente nell'area dei quadranti G12 e G13, si è prodotta una tipica lesione dovuta all'infiltrazione d'umidità attraverso strati di differente permeabilità. Si vede la situazione prima e dopo la risarcitura di tutte le lesioni.

La ricostruzione della testa dipinta della Virtù (centro dei quadranti G8, G9 e H8, H9), diventata irriconoscibile per effetto della massiccia efflorescenza e della conseguente caduta dello strato pittorico e dell'intonachino, è stata realizzata sulla scorta di una vecchia fotografia in bianco-nero.

Nelle pagine seguenti, per un confronto, sono presentate alcune foto dalle quali si possono dedurre l'ampiezza ed i risultati del lavoro svolto.

È interessante notare che le lesioni più gravi sulla pellicola pittorica e sugli intonaci sono comparse agli angoli del rettangolo dipinto sopra i pennacchi, il che sta a indicare il perdurare di probabili percolazioni lungo l'ossatura lignea del tetto.

La risarcitura delle lesioni, laddove, a causa della persistente umidità, il fissante a base di calce ha perduto la propria forza di adesione a tal punto da provocare lo sfaldamento degli strati di intonaco dalla superficie della volta, è un'operazione estremamente difficile. In presenza di abbondante umidità, i sali solubili in acqua ed altre sostanze disciolte presenti in profondità all'interno della volta in mattoni possono nuovamente raccogliersi sulla superficie dei dipinti e degli intonaci, dove i cristalli che si formano fanno sollevare frammenti di intonaco e gli strati pittorici.

Terminati i lavori nella chiesa di Lubiana, il 25 settembre del 1706 il Quaglio partì alla volta di Puštal presso Škofja Loka e qui, nella piccola cappella della Santa Croce, liberato dalle tensioni che lo avevano accompagnato in tutti gli anni durante i quali aveva dipinto nella cattedrale, realizzò, per proprio diletto, un affresco raffigurante la *Deposizione dalla Croce*. Ne faccio menzione poiché sul dipinto non si notano tracce di restauri e, tranne qualche piccola lesione, lo possiamo vedere nel suo aspetto originale risalente a 300 anni orsono: vi si possono ammirare,

intatti, il colorismo del Quaglio, i forti contrasti cromatici e luminosi, i contorni decisi, marcati e pieni di movimento. Se nella parete sulla quale si trova l'affresco non inizierà ad infiltrarsi dell'acqua dall'esterno e dato che il dipinto si trova in un ambiente non molto visitato, è possibile che questa opera del Quaglio rimanga ancora a lungo intatta e come tale punto di riferimento per qualunque ulteriore indagine e comparazione. Vi dovranno fare riferimento tutti coloro che studieranno la pittura del Quaglio e cercheranno le sue cromie originali, le sue caratteristiche pennellate. Prima di proseguire con i lavori di restauro nella cattedrale di Lubiana, specie nel presbiterio, sarebbe opportuno realizzare una copia molto precisa dell'affresco di Puštal, che poi potremmo portare nel presbiterio e ci servirebbe da referenza, punto di partenza e supporto nelle operazioni di rimozione delle impurità e degli evidenti ritocchi nonché nella ricerca dell'originale colorismo del Quaglio.



Figg. 217 e 218: Prima della ricostruzione, sull'area danneggiata è stato steso uno strato di intonaco a calce di struttura adeguata. Questa è stata la più vasta ricostruzione operata sul dipinto della volta.

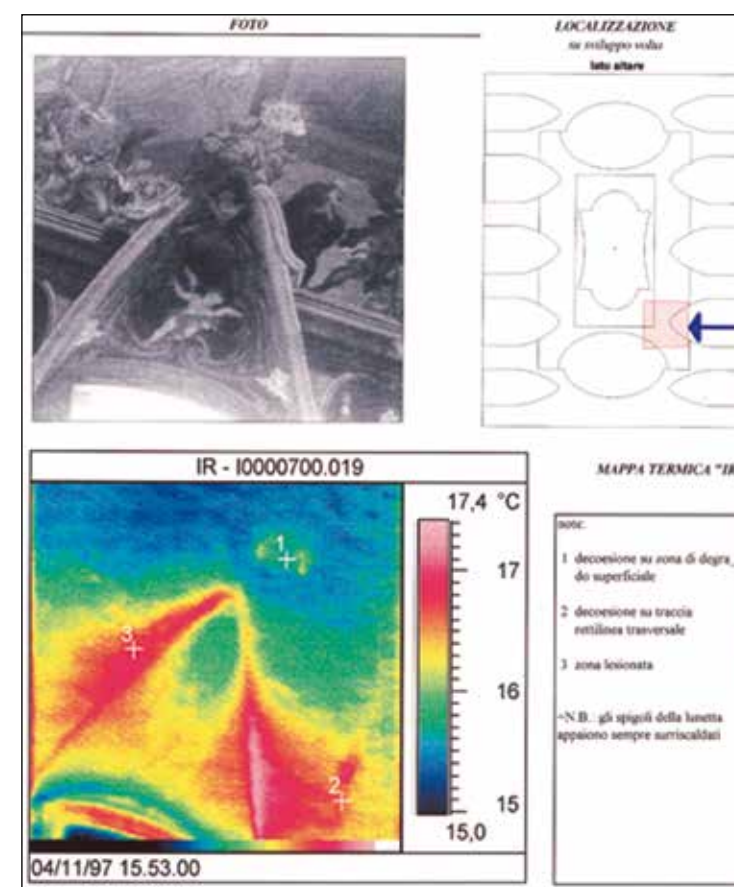


Fig. 219: Nell'immagine termografica è visibile una lesione causata dal prolungato dilatamento e precisamente nella zona del vertice dei pennacchi H8 e H9.



Fig. 220: La situazione dopo prolungate infiltrazioni d'acqua attraverso la muratura in mattoni con la perdita della pellicola pittorica nella zona del volto e della capigliatura. Situazione delle lesioni prima dell'intervento.



Fig. 221: Parte del dipinto restaurato sulla volta, compresa la ricostruzione.



Fig. 222: La personificazione della Virtù al termine della ricostruzione.



Fig. 223: La testa della figura nel quadrante F7 con massicci segni di solfatazione.



Fig. 224: L'area F7 dopo la ricostruzione del dipinto.



Fig. 225: La situazione prima dell'intervento: accanto ad una fessura piuttosto notevole sono visibili numerose ridipinture.



Fig. 226: La situazione al termine degli interventi di conservazione e restauro.



Fig. 227: La situazione prima dell'intervento di pulitura e del ritocco: si notano numerose piccole fessure.



Fig. 228: Situazione a rinnovo concluso: dopo la pulitura ed il ritocco le fessure sono meno visibili.



Fig. 229: Il punto K23, prima dell'intervento.



Fig. 230: Situazione dopo la preparazione ed il riempimento delle fessure ed una parziale pulitura.



Fig. 231: Punto J23, situazione dopo la pulitura ed il ritocco.



a



b

Figg. 232 a e 232 b: L'intonaco con il gruppo più movimentato di figure al centro, immediatamente sopra la chiave di volta dell'arco trionfale, era segnato da un vasto quadro fessurativo, indotto probabilmente dagli spostamenti avvenuti durante il terremoto.



Fig. 233: L'apostolo Pietro prima dell'intervento: è visibile la patina grigiasta di impurità che lo ricopriva.



Fig. 234: Situazione dopo il rinnovo: è evidente la differenza nell'intensità dei colori.

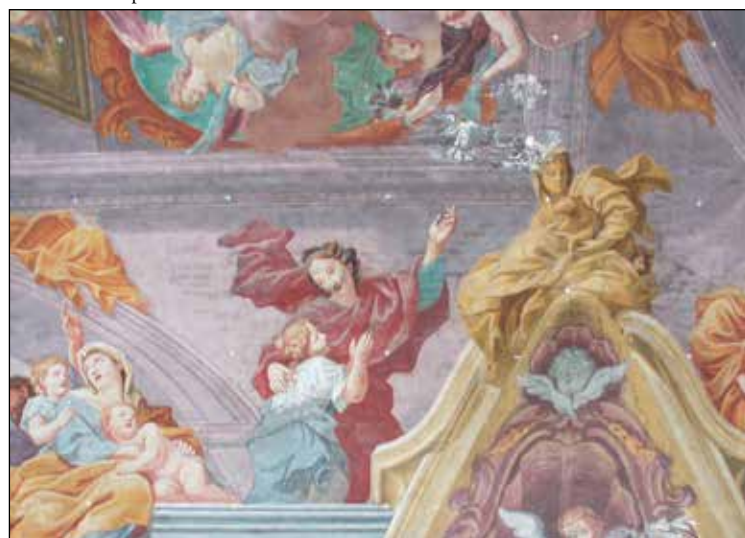


Fig. 235: Situazione prima dell'intervento: un'ampia zona con evidenti tracce di infiltrazioni d'acqua.



Fig. 236: Situazione dopo il rinnovo con l'eliminazione dei segni della solfatazione.

I LAVORI CONCLUSIVI

Dopo quattro anni, a conclusione dei lavori di restauro conservativo sui dipinti della volta, dell'arco trionfale e della controfacciata nonché delle modanature, delle cornici e delle campiture intorno alle finestre, la piattaforma di lavoro è stata smantellata. Per poterla smontare è stato necessario allestire un'impalcatura temporanea poco più sotto (fig. 237). Da questo nuovo ponteggio l'equipe di restauratori del CR ha dapprima rimosso tutte le stesure soprammesse non idonee dalle superfici che prima erano irraggiungibili a causa della piattaforma di lavoro. Nei punti in cui la struttura di tale piattaforma era stata ancorata alle pareti (fig. 238) si è reso necessario risarcire le zone modanate che avevano subito lesioni, ritoccare e ricostruire le pitture nei medaglioni, preparare i profili per la doratura ed infine dorarli (fig. 239).

GLI EVENTI CHE HANNO ACCOMPAGNATO IL PROGETTO

Oltre all'intervento di restauro conservativo vero e proprio sulla piattaforma di lavoro si sono svolte varie presentazioni del progetto – al termine anche una conferenza stampa per i media (25. 7. 2007 – fig. 240) – nonché diverse riunioni della commissione di esperti e di quella internazionale che per tutti questi anni hanno assolto il loro compito di controllo e supervisione del progetto (22. 5. 2006 – fig. 241).



Fig. 237: La piattaforma per il restauro a 13 metri d'altezza dopo la rimozione della superficie di calpestio.



Fig. 238: Le aperture in cui erano alloggiati i supporti del ponteggio e le evidenti differenze tra le superfici pulite e non.



Fig. 239: Doratura delle cornici sulla parete settentrionale della navata.



Fig. 240: Conferenza stampa sulla piattaforma al termine dei lavori.



Fig. 241: I componenti la commissione internazionale e quella di esperti sloveni durante la visita al cantiere.



Figg. 242 e 243: Particolari degli affreschi di palazzo Antonini ad Udine.

CONCLUSIONE / RISULTATI

Molti degli studiosi che si sono occupati dell'opera del Quaglio hanno notato che la decorazione pittorica sulla volta della cattedrale lubianese appariva mutata, dal tono più sommesso e dai timbri poco espressivi rispetto alle opere realizzate prima del suo arrivo a Lubiana (Udine – palazzo Antonini) e dopo la sua partenza (Puštal – cappella di Santa Croce). Una diversità apparentemente illogica, tanto che alcuni hanno addirittura ipotizzato un cambiamento del suo stile pittorico.⁴⁹ Il perché di queste considerazioni appare chiaro se confrontiamo le figg. 242 e 243 (palazzo Antonini) con la fig. 247 (Puštal, cappella di Santa Croce) dove, nonostante differenze minime, si può immediatamente notare la continuità della ricca tavolozza del Quaglio, le ombre nette ed il disegno tozzo ma deciso.

La fig. 244 (volta della navata) ci illustra la situazione prima della pulitura meccanica nel corso dei lavori di restauro sulla volta (2002–2006). Questo aspetto piuttosto monotono, appiattito e a volte illeggibile delle pitture ha giustamente richiamato l'attenzione dei conoscitori dell'opera del Quaglio. È interessante la zona con la testa del Cristo eccessivamente scurita, sulla quale, probabilmente per l'importanza della figura, in passato si erano particolarmente impegnati nell'intervento di pulitura con acqua, tentando di lavare molto bene da quest'area la fuliggine e la polvere. La superficie è stata effettivamente ripulita, ma in questa maniera un pigmento fuliginoso estremamente sottile è stato fatto penetrare nella pellicola porosa dell'intonaco di calce.

Dopo l'asportazione di tutti gli strati non originali mediante pulitura meccanica e chimica, il risarcimento delle svariate e numerose lesioni della pellicola pittorica e del supporto ed a conclusione del ritocco (fig. 245), possiamo riparlare di un aspetto delle pitture sulla volta che con i suoi valori di luce e cromia si è nuovamente avvicinato all'originale.

Naturalmente non abbiamo potuto ripristinare appieno lo stato di 300 anni fa a causa di almeno un intervento inadeguato di pulitura ma anche per via della caduta di un numero rilevante di micro particelle dello strato pittorico e delle imbiancature, delle conseguenze delle ripetute percolazioni, di grandi e piccoli guasti presenti nella struttura degli intonaci e delle murature. La scena nella fig. 245 (pittura della

volta, cattedrale di Lubiana) presenta meno contrasto e meno varietà della *Deposizione dalla Croce* di Puštal (fig. 247) sebbene siano forse state entrambe dipinte nello stesso anno (1706). Le due opere sono state realizzate a distanza di poche settimane, pertanto sarebbe logico aspettarsi variazioni minime nel colorito e nello stile, infatti, il dipinto di Puštal è in realtà la continuazione dell'opera del Quaglio nella cattedrale. La differenza nella varietà dei toni cromatici tra le due opere può essere ascritta ai numerosi interventi «di abbellimento» che ha subito la pittura sulla volta della cattedrale, che all'epoca erano giustificati per la posizione più esposta ed il conseguente maggior numero di lesioni.

Abbiamo cercato di simulare l'aspetto delle pitture del Quaglio nella cattedrale di Lubiana (quello del 1706) utilizzando una tecnica digitale: alla fig. 245 – che mostra la situazione dell'affresco restaurato nel 2006 – abbiamo aggiunto i valori luminosi e coloristici della fig. 247, che sappiamo essere stata realizzata anch'essa nell'autunno del 1706, subito dopo terminati i dipinti sulla volta della cattedrale di Lubiana. Le foto delle pitture murali di Puštal risalgono al 2005.

Di norma le superfici dipinte situate negli ambienti di più facile accesso e più visitati sono oggetto di operazioni di pulizia più frequenti rispetto a quelle accessibili soltanto mediante alte e costose impalcature. Ciò però non significa che per via di tali ricorrenti rinnovi queste opere siano meglio conservate; di solito puliture troppo frequenti sono più dannose che utili per gli affreschi. Nella cattedrale questo ambiente è certamente il presbiterio con le quattro grandi scene dipinte di facile accesso, in alcuni punti delle quali si possono a malapena intuire le originali pennellate del Quaglio sotto le numerose ridipinture (fig. 248). Qui i restauratori avranno ancora molto da lavorare.

Un confronto tra tre drappaggi con un motivo simile, dipinti dal Quaglio negli anni 1697/1698 ad Udine (palazzo Antonini, fig. 249), nel 1705/1706 a Lubiana (volta della cattedrale, fig. 250) e nel 1706 a Puštal presso Škofja Loka (cappella di S. Croce, fig. 251) mostra un'evidente velatura grigia, scurita e spalmata nelle aree originariamente dipinte con una sfumatura più chiara (palese soprattutto nella fig. 250). Sul dipinto più recente (fig. 249) di primo acchito non notiamo cambiamenti o lesioni di sorta. Anche sulla pittura murale della cappella di Santa Croce di Puštal, eccezionalmente ben conservata, ad un esame più accurato dell'insieme si notano delle partiture chiare scurite, e non soltanto sui drappaggi ma pure sui capelli della

⁴⁹ SITAR 2004–2006, p. 38 e SITAR 2004–2006 b, p. 35.



Fig. 244: La situazione dell'affresco sulla volta di Lubiana prima del rinnovo.



Fig. 245: L'aspetto dello stesso particolare dopo il restauro.

figura femminile (fig. 251). Evidentemente questi due dipinti sono stati oggetto di meno attenzioni da parte dei conservatori; per quella di Puštal possiamo affermare con certezza che sino ad oggi non è stata sottoposta a nessun intervento di restauro conservativo. Le partiture scurite dei drappaggi gialli, un tempo più chiare, che pensavamo fossero esclusivamente conseguenza dei «lavaggi»⁵⁰ eseguiti sull'affresco della volta, sono invece dovute anche ai mutamenti subiti dal pigmento utilizzato. Le analisi compiute sui campioni prelevati dalla pellicola cromatica hanno confermato cambiamenti chimici del pigmento giallo.⁵¹ Con l'impiego di una sfumatura gialla più intensa, il Quaglio aveva tentato di ottenere l'effetto di una illuminazione particolarmente accesa, splendente di alcune figure, risultato che non era riuscito raggiungere con l'impiego di terra ocre gialla. Lo stesso effetto «raggiante» lo ottenne usando il cinabro rosso vivo, in particolare sulle

⁵⁰ SITAR 2004–2006 a, pp. 7 e 11.

⁵¹ ROPRET 2006.



Fig. 246: Simulazione al computer dell'aspetto dei dipinti sulla volta di Lubiana nel 1706.

guance e sulle labbra, ma anche questo pigmento con gli anni si è indebolito ed è progressivamente scurito. Oltre all'impiego del giallo di piombo e del rosso, qui abbiamo un evidente esempio dell'uso del bianco piombo che i maestri come il Quaglio sapevano non essere opportuno adoperare nella pittura murale. Ciò nonostante di quando in quando era comunque impiegato per rifinire una pittura a tempera con un legante proteico, di solito a base di uovo.⁵²

Nonostante le numerose lesioni su tutta la superficie delle pitture, non ce n'era nessuna che per entità interessasse in maniera fondamentale la struttura originale della composizione del Quaglio. Adirittura l'unica grande ricostruzione della testa della Virtù all'incrocio dei quadranti H8, H9 e G8, G9 è stata operata sulla scorta di una foto in bianco e nero ben conservata, tanto che possiamo parlare di interventi di restauro veramente minimi per quanto riguarda ritocchi e ricostruzioni. Il legante impiegato, di notevole potere reversibile, assicura una facile

⁵² GIOVANNONI, MATTEINI, MOLES 1990, pp. 21–25.



Fig. 247: Particolare degli affreschi del Quaglio a Puštal.

rimozione, lasciando l'originale immutato e quindi più facilmente trattabile per la futura generazione di restauratori.

Oltre a svolgere il nostro principale incarico, ossia lo studio e quindi l'intervento di rinnovo dell'affresco sul soffitto della cattedrale di Lubiana, abbiamo richiamato l'attenzione anche sulla problematica legata alla parte NO della travatura del tetto.

Confrontando le zone dipinte rinnovate – della volta, della parete occidentale e delle campiture intermedie, risultato di un progetto di restauro conservativo protrattosi per diversi anni – e le altre pitture presenti nello stesso edificio, un osservatore attento può facilmente individuare sotto una velatura grigiastra le numerose superfici dove sono ancora celate le originali sfumature cromatiche del Quaglio.⁵³

⁵³ Foto: Valentin Benedik e Rado Zoubek, ZVKDS RC; disegni ed illustrazioni: Rado Zoubek.



Fig. 248: Particolare del dipinto del Quaglio nel presbiterio della cattedrale di Lubiana.



Fig. 249: Particolare della decorazione pittorica di Palazzo Antonini ad Udine.



Fig. 250: San Nicola, particolare dell'affresco sulla volta nella cattedrale di Lubiana.



Fig. 251: Particolare dell'affresco con la *Deposizione dalla Croce*, Puštal.

Sulla nascita di una monumentale
opera figurativa. La decorazione pittorica
della volta della navata.

Josip Korošec



Sulla nascita di una monumentale opera figurativa. La decorazione pittorica della volta della navata.*

Josip Korošec

PAROLE CHIAVE:

pittura murale, genesi, metodo, impianto della composizione, prospettiva, quadratura, curva, cartone, luce

RIASSUNTO

Nel contributo si prende in esame il processo esecutivo dell'affresco, condotto in sequenza secondo cinque tappe consolidate, ossia le metodologie impiegate nelle monumentali pitture parietali che – accanto agli altri traguardi artistici e scientifici dell'età barocca, nelle condizioni offerte dalla Lubiana del tempo ed in un contesto culturale, peculiare soprattutto dell'area centro e sud europea – permisero al Quaglio di produrre, proprio sulla volta della navata della cattedrale, la più compiuta tra le opere da lui sino ad allora realizzate.

INTRODUZIONE COME ARGOMENTAZIONE

Negli anni 1705 e 1706¹ Giulio Quaglio dipinse il soffitto e le porzioni superiori delle pareti sud e nord della navata della cattedrale di Lubiana. Tra gli incarichi portati a termine dalla Fabbrica di San Nicola questo fu, insieme alle opere edili, il più ampio e complesso: si doveva, infatti, far ricoprire nella tecnica pittorica murale prescelta circa 545 m² di superficie e collocare in maniera convincente le scene entro quel movimentato insieme costituito dall'articolata struttura architettonica della volta. Per la bottega del Quaglio si trattava della più grande sfida, che metteva alla prova attitudini organizzative e capacità di esecuzione, nonché l'efficacia nella resa figurativa di contenuti sacri. I preparativi e la realizzazione stessa furono un processo relativamente limitato nel tempo, che è possibile parzialmente ricostruire analizzando la decorazione medesima, le testimonianze materiali conservate e quanto sappiamo su esperienze pregresse di progetti analoghi. Nel 1999, con l'accordo tra l'Arcidiocesi, il Centro di restauro della RS e l'Ente regionale di Lubiana per la tutela dei beni culturali in merito al restauro del soffitto della cattedrale, si presentò l'opportunità di far diventare oggetto di trattazione scientifica anche la genesi di questa, che è la pittura più grande nella cattedrale, atto fondamentale il cui risultato assolve il proprio compito entro lo spazio della chiesa in maniera esemplare. In questo modo non fu soltanto possibile un effettivo esame delle dimensioni pratiche e teoriche delle manifestazioni del genio figurativo barocco, ma anche approntare una valutazione in merito alla sua presenza ed alle sue conseguenze nell'area in cui è compresa pure la Slovenia e non ultimo accertare la maestria del Quaglio, che accomunava sapere ed abilità, attitudini che a seconda dei contenuti sapeva potenziare, offrendo quindi alle proprie capacità nuove opportunità di sfida.

Infatti, proprio la pratica del restauro con i suoi interventi diretti nella sostanza del bene artistico permette di giungere a delle conoscenze che rivelano nella maniera più tangibile o consentono almeno in parte di accedere agli intricati, abbastanza complessi processi di nascita ossia della vera genesi di un'opera figurativa. In questo caso esso diventa interessante non solo grazie alle sue proprietà generiche, ma anche a quelle genetiche, quindi alle qualità dettate dalle circostanze e connesse a cognizioni ereditate e assimilate ad obiettivi più attuali: finalità soggettive ed obiettive che danno un senso o almeno giustificano una determinata azione. Confermare con il sapere acquisito quanto riconosciuto ed en-

tro la sfera del riconoscibile scoprire ed accertare caratteristiche non ancora definite, indeterminate o persino dimenticate, insieme a quelle per vari motivi trascurate, rappresenta una sfida primaria, che conferisce all'opera d'arte un significato duraturo o almeno di lungo periodo, in parte, addirittura, anche quando la sua essenza materiale è distrutta.

Naturalmente, nel caso della genesi, si tratta di un fenomeno che nel campo del restauro non si può esaminare dal punto di vista attuale della nascita di un'opera d'arte, sebbene questi interventi di tutela avvengano oggi. E non è possibile analizzarlo neppure nella sua consequenzialità ovvero come risultato riferito a singole questioni, interessante e valido esclusivamente per determinati settori professionali. Ma, soprattutto, non basta comprendere e studiare unicamente quello che è accaduto, ma anche ciò che è avvenuto perché un determinato fatto potesse accadere.

La genesi, infatti, è un fenomeno dinamico, costituito da un intreccio di processi che danno origine ad una nuova natura con un contenuto ben concepito, soggetta a regole specifiche e che acquista un senso grazie alla sua esplicita finalità. Nel contempo pone l'accento sul processo di concretizzazione di un'idea figurativa, sulle condizioni generali e sulle circostanze che ne hanno favorito la realizzazione e l'affermazione, sui preparativi tecnici e le abilità artistiche nell'esecuzione. È anche la prova del suo coinvolgimento organico in processi meglio definiti che plasmarono la coscienza culturale della Lubiana barocca, la sua attiva partecipazione alla creazione di un alto livello artistico, come l'avevano progettato i promotori e gli organizzatori del rinnovo culturale. Ed infine la genesi è testimonianza dell'orientamento creativo dell'arte, dell'indirizzo del suo sviluppo futuro, della capacità dei suoi esecutori di aderire a quelle pulsioni e a quegli influssi che non sono direttamente riconoscibili nel funzionamento del dipinto stesso, ma di cui la branca del restauro ha bisogno come punto di partenza per programmare i propri interventi.

In breve, mediante l'analisi della genesi dell'opera si assicurano le basi fondamentali per la salvaguardia della sostanza da tutelare, comprese le particolarità del bene in questione. In tale contesto, riconoscendo i processi da cui trae origine, si affermano anche le sue qualità come opera d'arte, che indubbiamente travalicano il risultato del puro manufatto e svelano le circostanze in cui ha avuto origine. Consente, inoltre, una più obiettiva valutazione del periodo e del luogo del suo perdurare ed anche la raccolta di un primo nucleo di dati utili per la successiva disamina, soprattutto professionale, della sua manifestazione. In fin dei conti si tratta di una maniera particolare e collaudata di conservare direttamente i suoi requisiti di patrimonio artistico.

Una sorta di «motore perpetuo» nell'arte è certamente lo sviluppo, ovvero una serie di fenomeni e processi che le sono di stimolo e che dapprima nel tempo ne indirizzano le attività, le rendono capaci di sopravvivere con l'esperienza e di affermarsi con i risultati ed infine di perfezionarsi, completarsi e trasformarsi con nuove idee ed orientamenti. Da tempo queste tendenze, quando costruivano un rapporto armonico con

un'altra cultura, rappresentavano un'importante prova di vitalità di un determinato stile, corrente o movimento; in altre parole, se nel caso di predominanza di un singolo fattore o della sua esclusione mostravano i segni di una graduale chiusura entro determinati limiti, di solito era questo l'annuncio del tramonto di un'epoca.

Naturalmente, con la sua maniera già collaudata, per un singolo artista o un gruppo di artisti lo stile costituiva un considerevole supporto che, commisto indissolubilmente ai suoi contenuti in una formazione e in una pratica ulteriormente corredate da regole corporative, modelli e quant'altro, indirizzava e assicurava un certo livello qualitativo nell'esecuzione. Il superamento, più o meno significativo, del livello previsto era invece una questione di maestria nell'esecuzione, di stimoli creativi nell'ideazione, di inventiva e originalità nella realizzazione. Soprattutto quando dimensioni monumentali devono coincidere con l'impianto architettonico ed in questo contesto hanno un posto ed un ruolo ben definiti, l'adeguamento alle condizioni figurative, ambientali ed architettoniche esterne accresce la complessità dell'esecuzione. Diversa risulta anche la responsabilità dell'autore per opere con una destinazione già definita a priori, soprattutto quella progettata per usi pubblici profani o sacri. In questo caso il parere ed i condizionamenti del committente sono molto più rigorosi e le attese rispetto all'opera compiuta più precise.

IL PUNTO DI PARTENZA

Se quanto sinora esposto è stato probabilmente il motivo che ha portato alla commissione della decorazione pittorica del duomo di Lubiana, per Giulio Quaglio fu invece una sfida l'incontro con il nuovo ambiente borghese, con personaggi dal gusto non ancora ben definito ma a conoscenza delle moderne tendenze artistiche in alcuni centri prestigiosi, Roma in primis. Persone che, tuttavia, in linea con le specifiche opportunità a disposizione, stavano dando vita ad un'immagine culturale della città nella quale si rifletteva anche la loro ambizione e nel contempo la consapevole responsabilità che, per raggiungere il loro scopo, dovevano portare a compimento quelle idee che trasformano il quotidiano in una diversità raffinata. Particolarmente emozionante è il fatto che egli fu chiamato perché con le referenze del suo lavoro² assicurava la qualità che poteva compensare l'intento non realizzato di far decorare ad Andrea Pozzo la nuova chiesa.

La sfida successiva, certamente non inferiore, fu determinata proprio dall'incontro diretto del Quaglio con l'opera di questo famoso teorico e prestigioso maestro della pittura e dell'architettura; al completamento dell'edificio, di cui il Pozzo aveva realizzato il progetto definitivo, doveva contribuire con un'opera altrettanto prestigiosa e importante, una decorazione pittorica che avrebbe dovuto creare, soprattutto negli inter-

* Tutti i termini in corsivo (ad eccezione dei titoli dei libri e dei dipinti) sono riportati così come compaiono nell'originale (N.d.T.).

¹ Più precisamente dopo il 5 maggio e fino al 9 ottobre 1705 e dall'11 aprile al 1 luglio 1706. In: DOLNIČAR 2003, pp. 153, 155, 156, 159 o 306, 308, 309, 312.

² Fu chiamato da Giovanni Andrea nob. Coppini e dal vicedomino della Carniola conte Francesco Lanthieri; ne scrive il DOLNIČAR 2003, pp. 121, 139 e 293.



Fig. 1: Analisi geometrica della composizione architettonica verticale del presbitero.

ni, un'atmosfera rispettosa dell'ambiente religioso ed essere d'ausilio ad un'appropriata contemplazione rituale (fig. 1).³ Nondimeno, tutto ciò doveva accordarsi con i principi che l'autore degli affreschi nella chiesa romana di Sant'Ignazio aveva fissato nel suo trattato sulla prospettiva in pittura e in architettura (*Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1693).⁴

Comporre le richieste e le attese del committente e della sua cerchia di collaboratori ed anche quelle dell'opinione pubblica che verifica regolarmente i propri interessi, con le suggestioni dell'ambiente sacro, la sua organizzazione di base e l'interpretazione delle singole soluzioni in un'immagine unitaria, in armonia con i concetti sostenuti in teoria dal Pozzo, era un compito particolare e piuttosto arduo. Con questa decorazione il Quaglio doveva sviluppare o almeno arricchire la propria pratica, il modo, la *maniera*, che gli aveva permesso di affer-

marsi in Friuli e in Lombardia ed in virtù della quale aveva anche ottenuto la commessa di Lubiana. Il suo stile personale derivava dalle conoscenze tradizionali del Seicento nell'Italia settentrionale, combinate a quelle tendenze di sviluppo e linee guida che, insieme ad una qualità eccellente, venivano offerte da Roma; ed ancora da una capacità di esecuzione già assodata, non solo come preparazione a livello organizzativo e di realizzazione, ma anche come potenza creativa, la cui persuasiva espressività legittimava i propositi del programma pianificato.

A causa dei limiti temporali, della tecnica scelta per la realizzazione delle pitture nonché dell'idea di base elaborata dopo i primi esperimenti – derivante dalle ipotetiche richieste dei committenti e dal *bozzetto* – il Quaglio preparava almeno in buona parte la struttura dei suoi impianti compositivi negli intervalli invernali, prima di far ritorno a Lubiana. In confronto alle esperienze friulane ed alle opportunità che venivano assicurate dalle altre attività in corso d'opera, ad es. dagli stuccatori,⁵ la nuova cattedrale di Lubiana richiedeva un tipo di approccio notevolmente diverso. Pertanto, quello che sul soffitto, tra le singole scene di grandi dimensioni, sarebbe dovuto essere occupato da una decorazione chiara, molto più autosufficiente, fu sostituito dalla fantasia e dall'abilità pittorica.

Del resto, la realizzazione di pitture parietali e in genere la decorazione dei soffitti era una questione cui si dava molta importanza in età barocca e la decisione in merito ad una data forma e di conseguenza al tipo di intervento necessario era un atto di grande responsabilità, molto più di quanto non sembri. Derivanti dal Rinascimento, si erano andate sviluppando alcune correnti, che possono essere divise in quattro gruppi distinti. Il primo si caratterizzava per una tipica ripartizione geometrica degli spazi, soprattutto delle superfici piane, nelle cosiddette *lacuneae*, di norma comprese entro cornici opportunamente decorate e dai profili elaborati. Si trattava di una sorta di combinazione di ornamenti o di pitture, che gradualmente, con l'impiego delle stucature, spesso dorate, e proprio grazie a questa componente scultorea così accentuata, si trasformò nel secondo gruppo. Non soltanto le cornici, ma le singole parti della composizione stessa ne completavano in maniera tridimensionale i contenuti, includendo in modo ancora più convincente i segmenti dipinti nell'architettura dell'ambiente. Il terzo gruppo si distingueva per la tipica svolta verso una geometrizzazione autosufficiente, resa anche in foggia plastica, abbinata e adattata in maniera astratta alla forma delle superfici date. Grazie ad approcci pittorici, il quarto gruppo dava vita ad un poderoso *trompe-l'oeil* con il quale non soltanto si smaterializzava il soffitto reale, ma nello stesso ambiente si costruiva un nuovo concetto architettonico inserendovi le proprie storie. Tutto ciò avveniva prevalentemente a Roma, con echì che raggiungevano anche gli altri centri creativi e che in tal modo permettevano di imitare questi validi esempi, dimostrando, inoltre, quale vastità può avere il problema del soffitto e quante possibilità offra all'innovazione.

Il percorso operativo del Quaglio era invece più direttamente vincolato alla preparazione, alla collocazione delle scene, alla trasposizione della composizione, alla realizzazione delle giornate, alla loro successione ed a tutto quanto faceva da corollario a questo tipo di intervento. La costruzione della chiesa dettava una gradualità di esecuzione e dava modo di effettuare diversi esperimenti, che spaziavano

dalla pittura ad olio a quella parietale, ognuno illustrante episodi tratti dall'agiografia di San Nicola. Si trattava dei preparativi fondamentali per il gran finale dell'intervento di decorazione pittorica del soffitto della navata, durato poco meno di due stagioni, per la precisione nove mesi.

Per la realizzazione di questo tipo di composizioni – qui il Quaglio era a capo di una *bottega* rinnovata,⁶ – è importante un bagaglio di conoscenze ampio e relativamente complesso: quello che ne permette l'esecuzione e quello che assicura una prevista riutilizzazione anche in un altro luogo. L'apoteosi del santo di Myra è il risultato di ben tre categorie di conoscenze.

Una collettiva, generalmente valida e, in considerazione dell'approfondimento di tale sapere, elevata sino al rango professionale; infatti, l'area culturale che Lubiana prendeva a modello e in cui cercava stimoli per il proprio sviluppo accomunava le conoscenze veneziane con le esperienze emiliane e lombarde, completandole con quelle mutuate da Roma. Tale accumulo di influssi elevava il livello pubblico generale, infatti – a cagione di una qualità della produzione artistica e di una dinamica creatività di ricerca e culturale, teologicamente accertate e fondate sulle conoscenze tradizionali – era indubbiamente tra quelli dominanti all'epoca del Barocco europeo.

Una conoscenza di gruppo, ovvero il sapere della bottega del Quaglio, abilitata a svolgere svariati tipi di lavoro, e quella di cui disponevano i collaboratori, che si occupavano sul piano teorico, operativo o in altra maniera della realizzazione della commessa; si trattava di conoscenze specialistiche, concentrate e verificate in pratica e, in caso di necessità, completate oppure occasionalmente modificate con eventuali approcci diversi ed adattate alle situazioni contingenti.

La conoscenza creativa dell'artista, che rispecchiava l'originalità dell'idea, la fantasia della composizione, la compiutezza dell'esecuzione e la qualità dei contenuti e dell'impressione. Se l'originalità si estrinsecava nell'effetto della riconoscibilità dell'impianto entro la cornice dei dettami stilistici, la composizione rifletteva il concetto di ordine, dato dalle singole componenti organizzate in un tutt'uno dal senso compiuto, capace di esprimere esattamente uno specifico contenuto, naturalmente sostenuta da una comprovata sicurezza professionale e da una forza di persuasione che elimina nel modo più logico e semplice la differenza tra mostrato e visto.⁷

L'interpretazione figurativa costituisce, infatti, la rappresentazione reale di un'idea che può essere molto complessa sia dal lato intellettuale sia da quello visivo, una raffigurazione che è paragonabile alla realtà oggettiva ed allo stesso tempo all'immagine prestabilita di tutte le scene, anche quelle create dall'immaginazione.

Ed è proprio la combinazione dei vari modi di percepire i contenuti fissati – sensitivo, emozionale, intellettuale – che permette in gran misura un approccio d'autore. La qualità di ogni singola opera d'arte si valuta in base a quanto vengono sfruttate le capacità attitudinali ed anche virtuosistiche di un dato creatore, a quanto egli sappia avvalersi

delle conoscenze dettate dallo stile – codificato da trattati, da modelli e simili – ed ancora delle soluzioni offerte e di altri elementi di supporto; nel medesimo tempo è importante con quanta sensibilità tutto ciò viene interpolato in un ambiente delimitato dall'architettura che, soprattutto con il livello della coscienza sociale esistente, vedeva arricchita e addirittura nobilitata la propria destinazione d'uso. E, probabilmente, ciò che rendeva personale la percezione della qualità di un'opera d'arte era la circostanza che in essa, oltre all'ammirazione generale ed al rispetto delle peculiarità esibite, fosse pure possibile trovare abbastanza stimoli e opportunità anche per una co-creazione di contenuti specifici. La presenza creativa ed il coinvolgimento del singolo a contatto con l'opera d'arte esistente è sicuramente il motivo per cui egli ritorna continuamente nel suo «ambito», mantiene con essa un contatto diretto o indiretto e coglie le sue qualità come valori reali. Si tratta di vanità in senso positivo, di cui si compiace anche perché essa non solo mette alla prova la sua capacità di comprensione della cultura, ma gli garantisce, a prescindere da tutti i vigenti imperativi esistenziali, una fruizione indipendente delle opere d'arte più prestigiose.

A quanto sembra, è proprio attraverso questa esperienza personale che avviene la metamorfosi dei valori in beni duraturi, in qualche cosa che forse modifica in maniera più consona le loro impegnative caratteristiche in componenti di rilievo delle percezioni personali, anche di messaggi tanto elevati come possono esserlo, nel caso di una cattedrale, le esperienze religiose.

L'IDEA E L'IMPIANTO

Poiché la cattedrale di Lubiana è dedicata a San Nicola dell'antica città di Myra e dato che le scene più significative nell'edificio sacro che stava gradualmente prendendo forma narravano già di lui e dei suoi miracoli, era del tutto logico che la navata con la sua superficie più ampia, il soffitto voltato, fosse riservata alla decorazione murale contestualmente e compositivamente più complessa, naturalmente intesa, in primo luogo, come opera che visivamente e per contenuti avrebbe dovuto accomunare altri messaggi figurativi indirizzandoli al fine ultimo. Pertanto – in accordo con le richieste del committente ed anche con la definizione dei temi, compresi alcuni elementi che all'edificio erano indispensabili per assolvere la sua missione – per realizzare la propria idea Giulio Quaglio mosse dall'ambiente stesso, dallo sviluppo delle sue partizioni spaziali e dall'armonia tra i particolari architettonici esistenti.

Sta di fatto che l'apoteosi di San Nicola come motivo centrale era un elemento atteso; ed il suo impianto generale doveva ovviamente assicurare una relazione con motivi similari. Nel centro della composizione il pittore collocò il cielo con la SS. Trinità, che si apre in tutte le direzioni ed è visibile da ogni punto. Attraverso la drammatica prova del patrono della cattedrale e mediante un eloquente linguaggio pittorico, sono posti in evidenza la grandezza della sua personalità connessa al cielo ed i meriti che gli valsero una particolare grazia.

In questa maniera la visualizzazione dell'idea era stata, in effetti, la prima visione della navata nella sua nuova veste. Dopo aver dimostrato quali benefici sarebbero derivati alla navata con la decorazione pittorica, nello stesso tempo aveva assicurato che questo spazio non sarebbe stato solo uno degli elementi costitutivi della sequenza architettonica dell'edificio, ma un vero *naos*, una parte contenutistica e non solo fisica, nella quale i fedeli avrebbero potuto avere un incontro più profondo con le proprie convinzioni.

³ Le simulazioni al computer sono state realizzate da Paola Korošec.

⁴ Dell'importanza di A. Pozzo per il lavoro assegnato al Quaglio si veda: CANKAR 1920, p. 81.

⁵ BERGAMINI 2000, pp. 235–245.

⁶ Allievo ed aiuto di questa bottega era Carlo Carloni; DOLNIČAR 2003 lo cita alcune volte, pp. 140, 145, 151, 156 o 293, 298, 303 insieme ad altri quattro allievi che ricorda alle pp. 145 o 298. Ne parlano anche CANKAR 1920, p. 80 e BERGAMINI 1994, pp. 173, 174. Quest'ultimo riprende un'affermazione dello Stelè, secondo il quale nel 1703 erano all'opera allievi sloveni; in questo gruppo di aiutanti vanno inclusi anche i muratori che si occupavano degli intonaci e che di norma erano a stretto contatto con il maestro, come già illustrato da Andrea Pozzo nel suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1693 e ribadito da KOLLER 1990, pp. 293–294.

⁷ HRIBAR 1984, p. 271.

L'inizio effettivo della realizzazione del concetto previsto per la pittura fu la preparazione dell'impianto compositivo che, insieme alla realizzazione dell'aspetto finale, significava anche la sua divisione in parti tecnicamente eseguite. La linea guida di questo lavoro era connessa alla maniera impiegata per dare esecuzione pratica all'idea approvata e restituirla in un monumentale dipinto sul soffitto. Questo avrebbe dovuto collegare il cielo e la SS. Trinità alle scene con i massacri dei cristiani a Myra e con una galleria di apostoli che con le loro esperienze personali, supportate da eloquenti attributi, alla pari di un consesso di saggi collocato al limite del mondo oggettivo, esortano i fedeli ad intraprendere il vero, ma molto arduo cammino verso l'eternità.

Nella composizione stessa era necessario riunire quel qualcosa che più tardi nella teoria di David Hume fu nuovamente definito come dicotomia o più precisamente differenza «aprioristica» ed «a posteriori»,⁸ ovvero raffigurare in maniera convincente il passaggio da una qualità ad un'altra, soprattutto non come un processo che le separa, ma le completa e le trasforma in un'effettiva unitarietà. Per un'atmosfera contemplativa è, infatti, importante che il fedele diventi da osservatore passivo, potenziale o occasionale, una personalità che percepisca attivamente il contenuto dei motivi dipinti; a dimostrazione che i fenomeni dell'effimero sono solamente episodi dell'eterno.

Indubbiamente il Quaglio aveva preannunciato la visione spaziale e l'assetto di questo complesso e composito motivo già nel dipinto della finta cupola, che nel 1703 aveva realizzato in sei settimane nella crociera tra presbiterio, transetto e navata.⁹ La cupola, come forma centrale del soffitto – soprattutto la sua calotta – costituiva un grande motivo di stimolo per i pittori anche in età barocca, a prescindere dal fatto se fosse o no reale o se la sua esistenza doveva essere solo fittivamente (di)mostrata. Le diverse esperienze, ma anche gli studi e addirittura i modelli in scala – *modellini*,¹⁰ testimoniano quale vasto campo di interesse rappresentassero per la pittura. In questa estensione quasi monumentale il Quaglio sperimentò la generale validità della sua stessa idea ed anche dell'impianto programmato, ma nello stesso tempo verificò l'opinione del pubblico, ovvero la valutazione dell'immagine definitiva della pittura prevista sul soffitto della navata. L'apprezzamento che il pubblico mostrò per la sua interpretazione figurativa del motivo lo convinse che il dipinto nella navata sarebbe stato corrispondente alle attese dei committenti e dei fedeli.

Nella cupola, infatti, come più tardi nella navata, egli raffigurò le stesse unità tematiche, lo stesso rapporto tra sacro e celeste. In ciò che doveva conferire realismo all'avvenimento – in questo caso gli scorci prospettici della terza fascia – nei quattro pennacchi furono aggiunte le figure degli evangelisti, personaggi che, ognuno alla propria maniera, hanno concorso alla stesura dei fondamentali scritti della dottrina cristiana. In questa maniera il Quaglio illustrò in tre categorie – solenne, drammatica, elevata – il vero contrasto barocco. Per significato e forma, la cupola come tale era estremamente interessante per numerosi artisti. La forma a emisfero è una componente dominante, per mezzo della quale la singola chiesa mostra al mondo, anche all'esterno, la propria importanza, all'interno è invece il simbolo del cielo che con la raffigurazione del suo nucleo energetico e contenutistico

diventa il motore principale di tutto il creato. Proprio la forma della cupola facilita l'avvicinamento a questo punto d'origine. È da qui che nelle prime architetture e nelle chiese orientali il Cristo Pantocratore affermava la potenza del giusto, sottolineata, oltre che dal significato iconografico, anche dal colore dorato (divino) – simbolicamente la luce dell'eternità; come tale è di solito supportata dalla luce diurna che è garantita allo spazio a pianta centrale circolare o poligonale sottostante dalle finestre, a volte un oculo, più tardi completato da un lucernario.

La cupola risale alle epoche più antiche, infatti, da tempo immemorabile l'uomo proprio attraverso la sua forma accedeva allo spazio nella maniera più convincente. Durante l'impero romano acquisì la sua forma più compiuta come elemento costitutivo di un complesso architettonico (terme, palazzi, ville...) o come edificio a sé stante. Probabilmente la sintesi di tutte le conoscenze era espressa nel Pantheon, costruzione del periodo adrianeo, la cui destinazione d'uso fu modificata da quella di tempio antico in chiesa cattolica; nel XVII secolo il Bernini le aggiunse due campanili, sottolineando anche all'esterno la sua nuova funzione.

Sta di fatto che il Pantheon era, per così dire, una fonte di conoscenze, cui va il merito di aver dato vita ad importanti imprese, come ad esempio la cupola del Brunelleschi nel complesso di S. Maria del Fiore di Firenze; l'architetto realizzò il suo progetto dopo uno studio approfondito condotto a Roma, dove si recò a questo scopo per ben due volte.¹¹ Forse fu proprio per questa ragione che le caratteristiche del Pantheon costituirono uno dei principali problemi affrontati nei loro studi da teorici quali l'Alberti ed il Palladio.

A giudicare dalla copia realizzata dal Langus intorno al 1843 – a causa della definitiva edificazione di questa parte della chiesa la *falsa cupola* del Quaglio fu rimossa¹² – la composizione aveva una struttura sferica ed al vertice era chiusa da un oculo di dimensioni piuttosto notevoli (fig. 2a).¹³ In questo modo rappresentava la forma dell'universo, nella cui dimensione cosmica era inserita.

Attraverso una finestra circolare aperta, contornata da una balaustra, guarda direttamente al nucleo stesso del cielo e verso l'incoronazione della Vergine che, sistemata in una specifica prospettiva, diversa rispetto a quella con cui sono state dipinte le scene più in basso e circondata da un coro di angeli, irradia una luce particolare. Insieme a quella delle finte finestre, trasforma l'architettura dell'interno della cupola in un ambiente enfatizzato dal colore. Ad una possibile transizione dallo spazio inferiore a quello superiore fa invece riferimento la figura di San Nicola, collocata nel centro geometrico dell'intera composizione.

Più della struttura stessa della cupola – «progettata» in maniera così efficace dal Pozzo nella chiesa di Sant'Ignazio e che indica la forte influenza del famoso Pantheon e dell'architettura rinascimentale (fig. 2b) – il dipinto del Quaglio seguiva un'altra organizzazione, che prevedeva la disposizione orizzontale di singoli insiemi tematici, ricordati secondo un asse verticale ed un contrasto cromatico molto più liricamente impostato, ovvero secondo quella maniera barocca di comporre i contenuti in un tutt'uno drammaticamente animato.

La cupola del Pozzo, concepita solo architettonicamente, è sormontata da una lanterna, nel dipinto del Quaglio è invece raffigurato sola-



Fig. 2: Particolarità compositive della cupola finta; a) G. Quaglio, analisi del dipinto un tempo esistente nella cattedrale di Lubiana; b) A. Pozzo, analisi del dipinto nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma; c) A. Mantegna, analisi del soffitto nella Camera degli Sposi a Mantova.

mente un oculo, circondato da una balaustra¹⁴ – al pari di quello del Mantegna nella Camera degli Sposi in Palazzo ducale a Mantova – e aperto direttamente verso il cielo giallo-oro, ovvero, nell'esempio rinascimentale, verso un cielo azzurro (fig. 2c). Con un'impostazione simile, circondato da ghirlande, lo replicò parecchio tempo dopo nella scenografia per il melodramma *Venere gelosa*, andato in scena a Venezia nel 1643, Giacomo Torelli, il più insigne maestro di allestimenti teatrali.¹⁵

La differenza tra i due esempi non sta soltanto nel colore e nei contenuti, ma anche nella collocazione degli oculi. Mantegna dipinse il suo esattamente al centro del soffitto quadrato voltato,¹⁶ come composizione a sé stante; il Quaglio, come del resto il Pozzo, spostò il lucernario

proprio sull'orlo del tondo del dipinto, in direzione della navata. In entrambi si tratta dell'illusione di una finestra; la differenza sta soltanto nel fatto che quello di Lubiana è ricordato per colori e contenuti alla parte più alta, centrale del soffitto della navata, similmente alle due fasce inferiori presenti in entrambi gli ambienti. La finta cupola romana è soltanto la raffigurazione illusionistica dell'interno di una porzione non ancora realmente costruita di una forma architettonica, mentre l'esempio lubianese dà l'impressione di due parti di uno stesso motivo.

Non si tratta, quindi, soltanto dell'elevazione dello spazio, ma anche di una delle scene capitali, la cui composizione conica ha il proprio vertice nel centro dell'oculo, enfatizzata dalla sfera come rappresentazione simbolica delle opere del Creatore, rapportata alla quale è anche l'incoronazione della Vergine. Vista in piano, la scena ha il proprio cardine nella costruzione fatta di forme circolari e triangolari mentre lo scorcio adottato gli ha permesso di sistemare la maggior parte degli avvenimenti nella calotta della cupola. Lo spostamento dell'oculo fece in modo che le scene della volta fossero ben visibili anche dalla navata, mentre dal presbiterio si poteva ammirare soprattutto la finestra circolare che pro-

⁸ HUME 1974, pp. 73–79.

⁹ Egli avrebbe appreso queste conoscenze fondamentali dal Guercino: CANKAR 1920, p. 132.

¹⁰ KEMP 1990, pp. 43 e 73.

¹¹ VASARI 1877, p. 161–175.

¹² La copia del Langus è conservata nel convento delle Orsoline di Lubiana, i due frammenti del dipinto del Quaglio nel Museo nazionale, sempre a Lubiana.

¹³ Autore di tutti i disegni è il dr. Josip Korošec.

¹⁴ G. Quaglio realizzò una pittura simile nel 1700 sul soffitto dell'ex chiesa di S. Francesco della Vigna ad Udine, continuando e sviluppando gli indirizzi dell'*Assunta*, dipinta nel 1696 per la cappella del Monte di Pietà sempre ad Udine. CANKAR 1920, pp. 136 e 137.

¹⁵ Oggi è conservata nel Museo malatestiano di Fano.

¹⁶ Che con la sua curvatura poteva rappresentare la parte più alta della cupola.

seguiva nel centro della grande composizione. Quindi la sua esteriorità nella ricostruzione teorica coincide con quella che si vede nel presbitero della cattedrale sul dipinto in cui San Nicola salva miracolosamente gli abitanti di Myra condannati a morte. Proprio i due esempi citati rivelano la differenza concettuale tra i due dipinti, affine alla differenza tra le decorazioni della chiesa di Sant'Ignazio e quelle della cattedrale di Lubiana. Se il Pozzo aveva cercato di rappresentare con metodi convincenti un ambiente architettonicamente elaborato ed articolato, singole componenti architettoniche erano servite al Quaglio per organizzare tre parti della composizione progettata in un tutt'uno logico, quindi andare oltre il significato dei racconti che aveva dipinto.

Indubbiamente, il successo riscosso dalla cupola finta fu di estrema importanza per il Quaglio.¹⁷ Si cimentò nuovamente con questo motivo nella decorazione del soffitto, facendo prevedere anche la soluzione monumentale per la navata della chiesa, il progettato collegamento compositivo tra tutti e tre gli insiemi contestuali,¹⁸ l'assetto cromatico e non ultimo anche una diversa visione del dipinto come tale.¹⁹ È chiaro che i riconoscimenti e le attestazioni di merito dell'opinione pubblica furono uno sprone per la continuazione del lavoro, ma anche un obbligo per l'artista a perseguire quest'idea.

Per questa ragione è molto probabile che, come già era avvenuto nel caso del soffitto della Biblioteca del Seminario nel 1720, il Quaglio abbia preparato il concetto del dipinto sulla volta della navata come un *bozzetto*.²⁰ Giuseppe Bergamini, autore della monografia sul pittore, afferma, infatti, che per lui costituiva un vero e proprio punto di partenza per la realizzazione finale dell'opera, come ben si vede dalla struttura della composizione, dalla distribuzione delle figure²¹ e dall'armonia dei colori. Per poter realizzare l'assetto definitivo del dipinto e per programmare i passi necessari per la sua esecuzione, il Quaglio aveva bisogno di un piccolo dipinto, contenente tutti gli elementi fondamentali dell'immagine finale, anche perché aveva intenzione di portare a termine questo impegnativo compito nello spazio di un solo anno. Come Luca Giordano e prima di lui Pietro da Cortona, egli era uno dei maestri conosciuti per il *fa presto*, il che significava che, prima della veloce e virtuosistica realizzazione,²² si dedicavano ad una minuziosa e ponderata «preparazione», che l'opinione pubblica di norma non calcolava nei tempi di esecuzione. Era invece spesso parte della sfera più intima dell'artista, quella che dava alla sua creatività un alone di mistero e di unicità. È molto probabile che il Quaglio custodisse i materiali essenziali per i suoi studi a Laino.

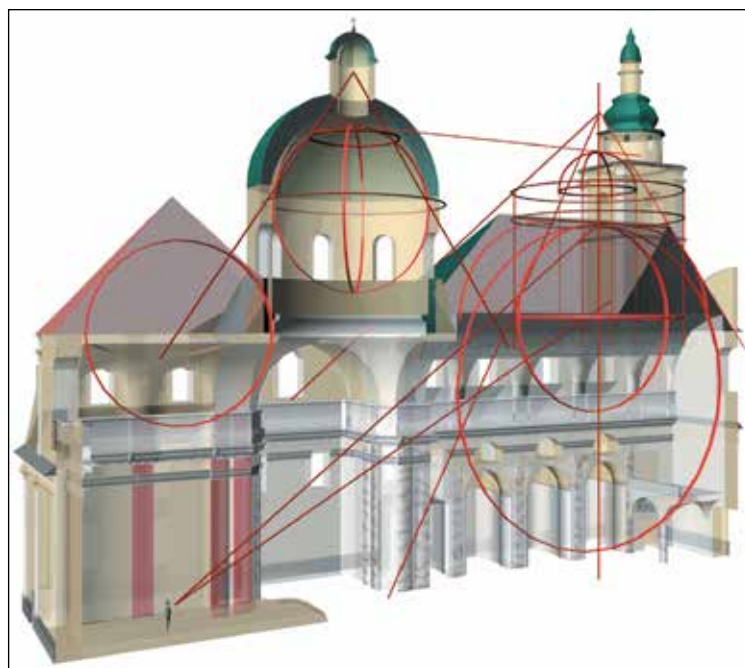


Fig. 3: Sezione grafica della dimensione spaziale della composizione del Quaglio.

LA PREPARAZIONE DELLA COMPOSIZIONE

Se la composizione va intesa come conseguenza di un processo di costruzione del campo pittorico in cui, in accordo con la situazione e le condizioni presenti, va sistemata tutta la complessità dell'idea e successivamente adeguata alle peculiarità della superficie esistente, per Giulio Quaglio costituì l'occasione per superare le aspettative ed esprimere nella sua realizzazione tutta la potenza della propria creatività.

Tenendo conto dell'alto livello di espressione artistica prefissato, supportato dall'appartenenza alla tradizione ed incessantemente implementato con i risultati di un'intensa opera di ricerca, era importante la perseveranza nel superamento di un livello artigianale ed il raggiungimento di una qualità di statura artistica. Nonostante le difficoltà insite nella messa a punto di un'opera che rispecchiasse i risultati attesi, più che l'ambizione e la vanità nel pittore aveva il sopravvento la potenza creativa, che evidentemente l'artista avvertiva; indubbiamente era incalzato da un senso di urgenza, dall'impressione di poter fare di più di quanto concessogli dalle opportunità di cui si era potuto avvalere fino a quel momento. La consapevolezza che su una superficie limitata doveva far coesistere in maniera convincente lo spirito delle passate decisioni nicene con le risoluzioni dell'ultimo concilio di Trento e Bologna, costituiva una sfida ed una responsabilità.²³ In questa maniera entrambi i concili diventavano limiti temporali e nello stesso tempo anche avvenimenti caratterizzati dalla strenua difesa di precisi principi cristiani.

Il soffitto della navata nella chiesa lubianese, composto da una pronunciata volta a botte e scompartito dai triangoli dei pennacchi, è delimitato ad est da un arco profilato e sull'altro lato dalla possente lunetta sulla parete ovest, mentre sui lati nord e sud si congiunge con i muri portanti svilup-

²³ Al primo concilio ecumenico svoltosi nel 325 a Nicea nell'Asia Minore partecipò attivamente anche San Nicola. Il concilio svoltosi a Trento, in Italia, nella patria del Quaglio tra il 1545 e il 1563, si concluse cinque anni prima della nascita del pittore.

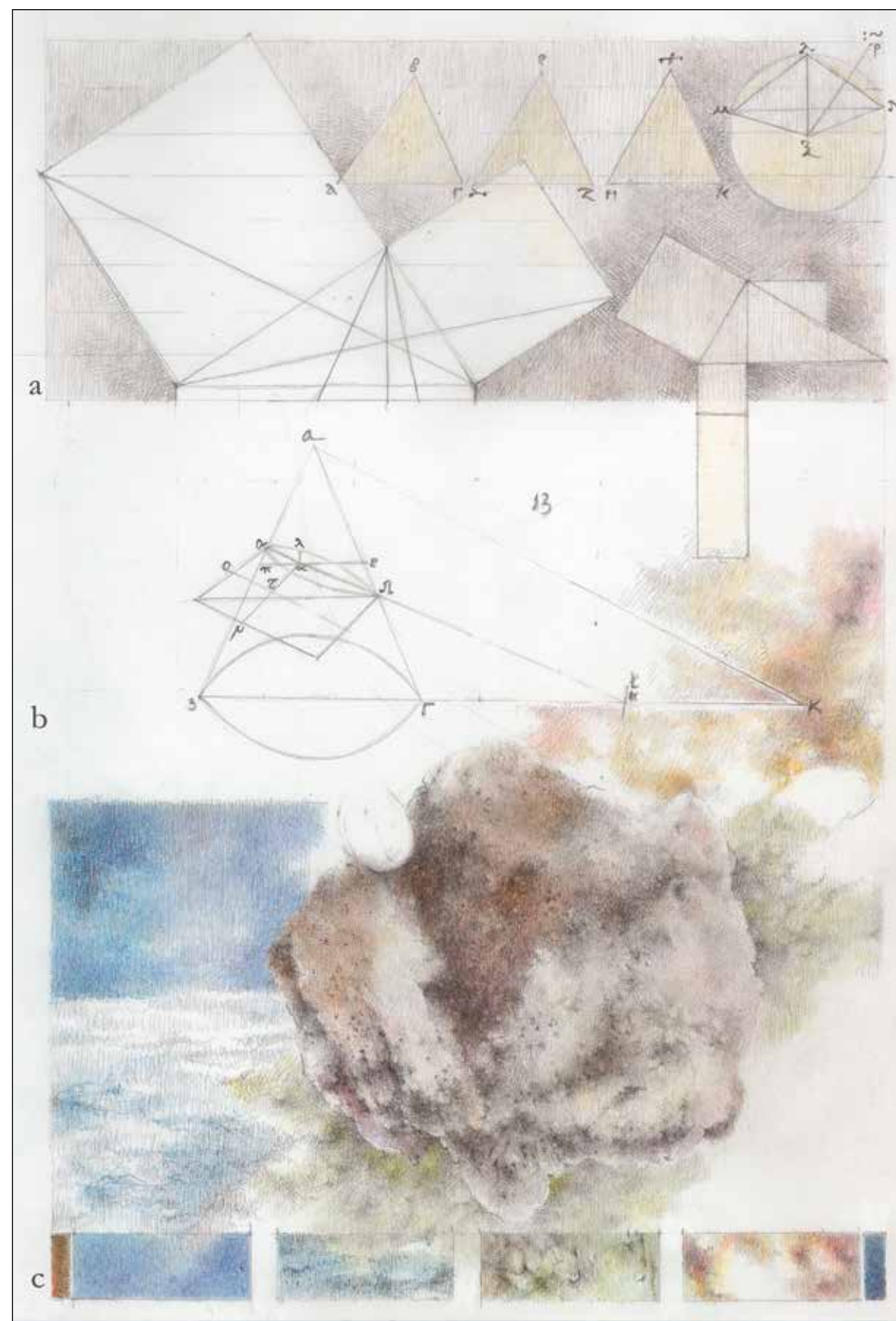


Fig. 4: Le conoscenze di geometria e scienze naturali dell'antichità classica, punto di partenza teorico dell'arte barocca; a) Euclide di Alessandria; b) Apollonio di Perga; c) Empedocle di Akragas.

¹⁷ Ne scrive già DOLNIČAR 2003, pp. 143, 144 o 296, 297, e lo riassume CANKAR 1920, p. 80, e BERGAMINI 1994, p. 174. Anche le opere successive del Quaglio, ad esempio il *bozzetto* per il soffitto della chiesa di S. Giuseppe a Laino del 1717 (oggi nella collezione privata Mauro), citato da BERGAMINI 2006, pp. 197-200, indicano una similitudine con la pittura lubianese; di più: il suo influsso è evidente addirittura nel tondo con *l'Adorazione della vera Croce* (circa del 1718, oggi all'Indianapolis Museum of Art) dipinto dal suo aiuto e collaboratore di bottega Carlo Carlone.

¹⁸ Una differenza e perfino una novità rispetto al suo ultimo dipinto sul soffitto del duomo ovvero l'antica parrocchiale dei Santi Ilario e Taziano di Gorizia.

¹⁹ Niente più divisione in singole scene, delimitate con stucchi o cornici relativamente modeste, come nel presbitero della cattedrale, o cornici più elaborate come quelle che contornano i dipinti da lui realizzati nei palazzi udinesi ed altrove e che collegano gli episodi dipinti in una sorta di polittico di rappresentanza.

²⁰ Oggi conservato in Casa Quaglio a Laino.

²¹ BERGAMINI 2006, p. 197.

²² BERGAMINI 1994, p. 184.

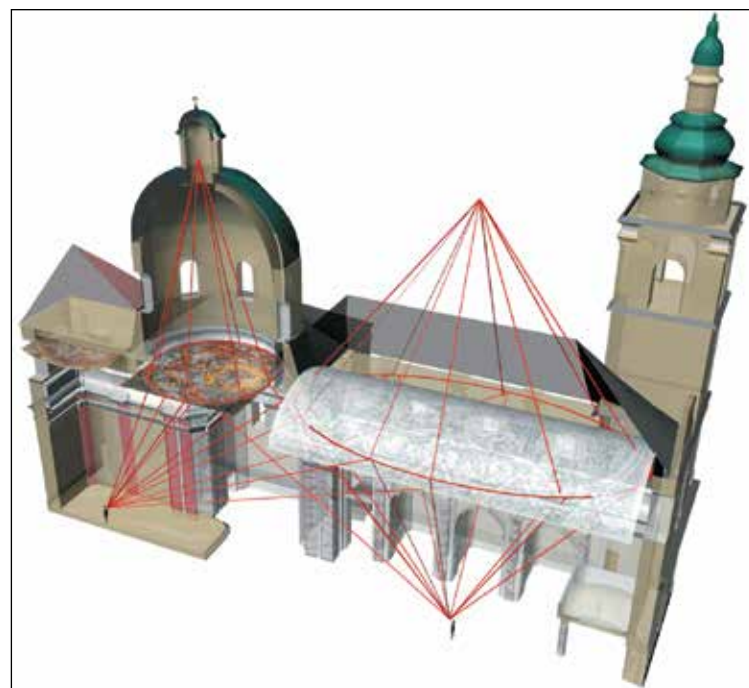


Fig. 5: Angoli visuali delle superfici osservate dei soffitti collegati in forme coniche.

pati in lunghezza del naos. Grazie alla sua superficie uniforme, soltanto la porzione centrale, longitudinale del campo compositivo rendeva possibile la realizzazione «indisturbata» di tutta la scena e permetteva una adeguata preparazione del suo processo esecutivo.

Lo spazio che dalla navata passa nella struttura della composizione dipinta, ovvero si trasforma in una delle componenti della superficie pittorica come conseguenza della percezione visiva dell'osservatore, è un elemento importante ma, soprattutto, un basilare punto di partenza (fig. 3).

Con l'analisi della collocazione spaziale del dipinto sulla volta mediante l'impiego delle sezioni coniche teorizzate in geometria già da Apollonio di Perga²⁴ (fig. 4) appare evidente che il Quaglio non stabilì il punto focale del nuovo spazio apparente sul soffitto della navata nell'intersezione delle sue diagonali, come del resto non aveva dipinto al centro l'oculo della finta cupola, infatti, lo spostò leggermente verso il transetto ed il presbiterio. Così il nuovo asse di simmetria, che da questo punto collega verticalmente le parti costitutive sistemate lungo una linea orizzontale in un insieme unitario, diventa una caratteristica e addirittura la particolarità di questo spazio (fig. 5). Per usare una metafora: si tratta di un asse di simmetria che, anche mediante l'impiego della prospettiva, genera un effetto simile a quello che unisce l'ordito alla trama, ovvero, nell'esempio in questione, trasforma gli episodi prescelti ed interpretati in un qualche cosa che nella sua dimensione visiva permette costantemente di trovare la propria, ma sempre certa via che conduce al cielo o, come ebbe a dire Platone, verso l'«immagine mobile dell'eternità» (Timeo 37 d).

Il superamento della distanza verticale mostrata – mediante gli episodi reali e quelli idealmente concepiti e ricostruiti secondo le narrazioni,

sistemati sulla volta e nei registri più alti delle pareti – fu dal Quaglio progettato in tre passaggi, ovvero in tre unità collegate verticalmente. La divisione fra questi campi è affidata a tre cornici dai profili molto articolati (fig. 6). Ognuna si distingue dalle altre per geometria e decorazione: la prima è composta da un rettangolo e da due semicerchi nell'asse della navata, orientati rispettivamente verso est e verso ovest; la seconda è formata soltanto da un rettangolo, mentre la terza, quella collocata più in alto, è simile alla prima, con la differenza che qui i lati più lunghi sono incurvati verso l'interno. In effetti, riprendono lo stesso arco che compare nelle strutture architettoniche portanti che si susseguono negli spazi sottostanti: l'unica differenza sta nel fatto che questi servono da sostegno e rappresentano gli archi delle aperture spalancate sull'infinito dell'universo, sullo spazio aperto che circonda illusionisticamente la scena dipinta. Indubbiamente le cornici furono realizzate nello spirito della sempre valida geometria euclidea che, grazie all'applicabilità delle sue definizioni, dei postulati e delle proposizioni, in seguito raccolte nel libro *Elementa*,²⁵ costituiva una preziosa risorsa comune e un «ingrediente» della pratica pittorica (fig. 4a). In questo modo la volta con la sua forma concorreva a movimentare le cornici rettangolari: a seconda del punto da cui li si osserva, i lati più corti sembrano curvarsi leggermente. L'ortogonalità delle cornici viene quindi maggiormente in espressione in punti chiave, costituiti soprattutto dagli angoli dove si incontrano le pareti.

Lo spostamento del punto di osservazione ed anche di realizzazione della pittura verso il presbiterio potrebbe essere inoltre dovuto ad un impiego meno formale, più intuitivo, delle regole tradizionali della quadratura e dell'organizzazione della composizione e di conseguenza anche della prospettiva lineare.

È più probabile che il concetto stesso di questo spazio – che con la sua forma e gli elementi architettonici forniva del resto in maniera semplice una sua propria immagine illusionistica – fosse troppo rifinito per il progetto del Quaglio e meno adatto all'improvvisazione per via delle pitture che egli aveva già realizzato nelle altre parti della chiesa.

La generale inclinazione verso i motivi dinamici, ma meno narrativi e attentamente selezionati che bisognava inserire sulla volta e sulle pareti esistenti, esigeva un ritmo diverso, più manifesto, cui la composizione doveva sottostare in maniera molto più evidente.

Siccome, relativamente a certe regole di movimento ed alla destinazione d'uso peculiarmente religiosa della chiesa, i fedeli potevano trovarsi in diversi punti d'osservazione ed essere testimoni effettivi di avvenimenti immaginari,²⁶ il Quaglio mise a frutto il suo talento scenografico.

La popolarità e la considerazione di cui godevano le arti del palcoscenico in quel periodo in Europa continuavano ad aumentare. Di conseguenza non soltanto la letteratura e la musica, ma anche l'architettura, le arti figurative e l'artigianato artistico svilupparono particolari ambiti di attività entro le proprie competenze specifiche, contribuendo a trasformare alcuni aspetti della vita reale in avvenimenti teatrali. E fu proprio per merito dell'arte e della scienza che il confine che separava l'illusione dal reale andò sparendo.²⁷ Le possibilità offerte dal teatro sembravano infinite e l'età barocca seppe sfruttarle appieno; e l'Italia, compresa l'area veneta, corse in maniera significativa alla realizzazio-

²⁵ Libro che ha destato molto interesse e che, a partire dal Rinascimento, è stato molte volte tradotto dall'arabo e dal greco nelle moderne lingue europee.

²⁶ GOMBRICH 1984, p. 143.

²⁷ MOLINARI 1982, p. 151.

²⁴ Nato nel 262 a.C. a Perga in Panfilia, morì nel 190 a.C. ad Alessandria; la sua opera *Le coniche – Konikà ovvero »Apollonii Pergasi conicorum Lib. VIII«* fu pubblicata da Halley nel 1710.

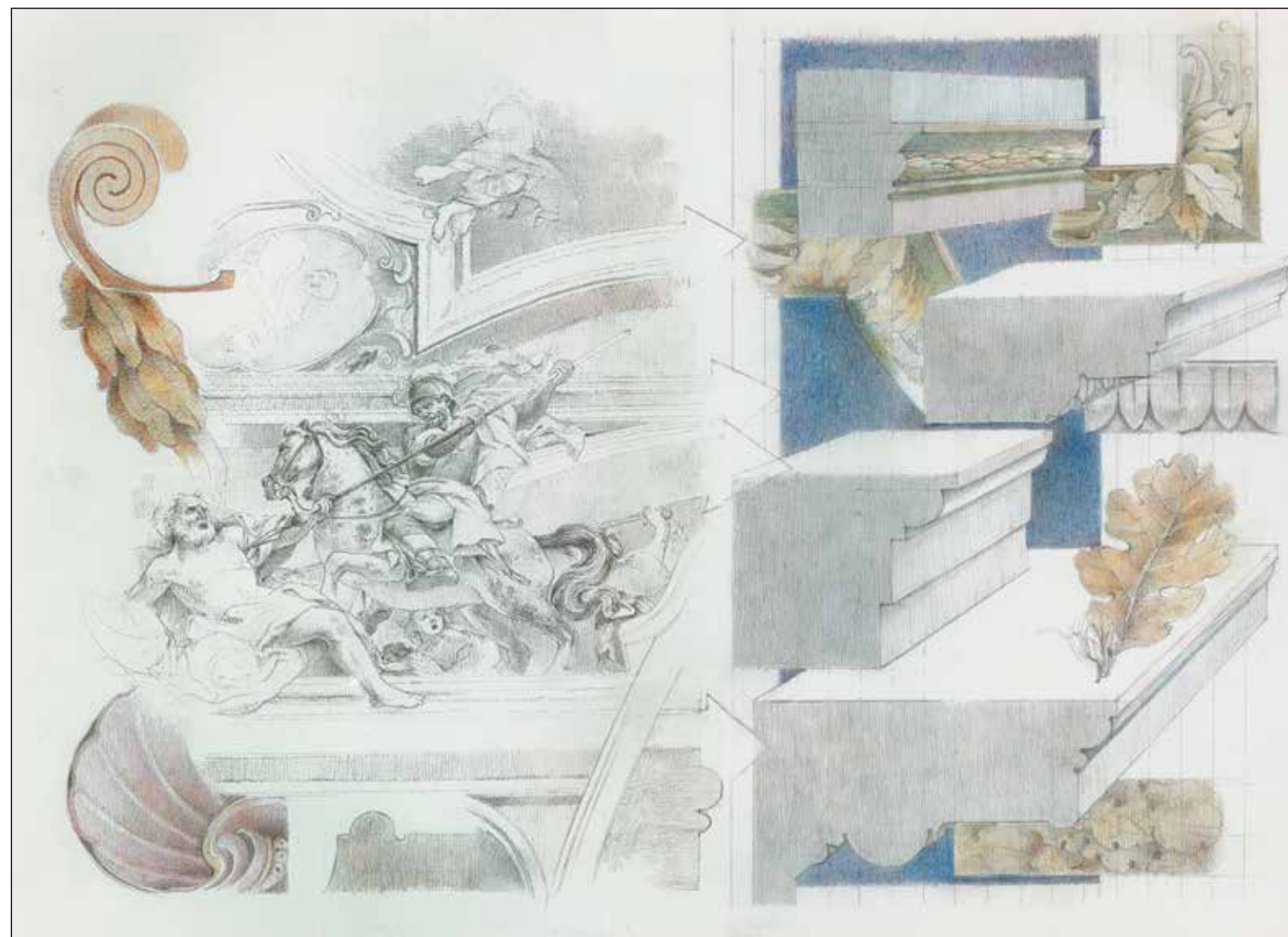


Fig. 6: Rappresentazione tridimensionale delle cornici dipinte.

ne di questi intenti. Accanto agli attori, ai cantanti ed agli strumentisti, una serie di altri artisti si dedicava alla scenografia, agli indispensabili accorgimenti tecnici ed agli effetti speciali come il *coup du théâtre*. Questi, insieme agli intermezzi – atti unici ed altre invenzioni scherzose –, garantivano il successo della rappresentazione, che troppo spesso necessitava di un consistente «aiuto» a causa delle trame monotone, prolisse e poco fantasiose.

La fine del teatro quale arte destinata unicamente ad una classe sociale privilegiata, e poi la sua internazionalizzazione e la possibilità di mettere in scena anche lavori di contenuto religioso, contribuirono a far sì che la richiesta di questo tipo di spettacoli a volte superasse le capacità artistiche di quei centri culturali che provvedevano ad assicurare il repertorio alle sempre più numerose case teatrali in Europa.

Ad ogni modo l'arte scenica di quel periodo si insinuò in maniera decisiva nella percezione uditiva e visiva del quotidiano e di conseguenza anche nella comprensione dei suoi processi e nella spiegazione dei fenomeni; senza di essa l'immagine del mondo agli occhi di un singolo e della collettività sarebbe stata parecchio diversa, indubbiamente meno incoraggiante, meno misteriosa e, soprattutto, troppo pervasa di trivialità.

Le nuove scoperte ed i loro primi risultati contribuirono a rafforzare le certezze sul reale potere della mente umana e la fiducia in sé stessi; la scienza, l'arte e la religione le mettevano in pratica come dati di fatto e concorrevano a trasformarle in gioia di vivere ed in quello che ne derivava. Ed è pressappoco con questo spirito che si esprime la premura del Quaglio per il fedele: assicuragli la visione della personalità di San Nicola nella maniera e nella forma che il momento culturale dell'epoca gli consentiva.

Questi punti di vista sono uguali a quelli professati e sviluppati dall'ordine gesuita nel teatro²⁸ ed in altri campi artistici. La realizzazione dei dipinti nella chiesa, costruita su modello di quella del Gesù a Roma, ed inoltre l'indiretta presenza di un maestro della teoria architettonica e pittorica, un innovatore nel campo della scenografia teatrale, il gesuita Andrea Pozzo (fig. 7b), sono dati di fatto che indubbiamente guidarono il Quaglio nel suo lavoro, ma lo hanno anche sorretto nelle sue convinzioni personali. Nello stesso tempo gli permettevano di dare corpo al suo *da capo* al pari di un cantante d'opera. La sua fama di pittore

²⁸ GREGOR 1933, pp. 379–391.

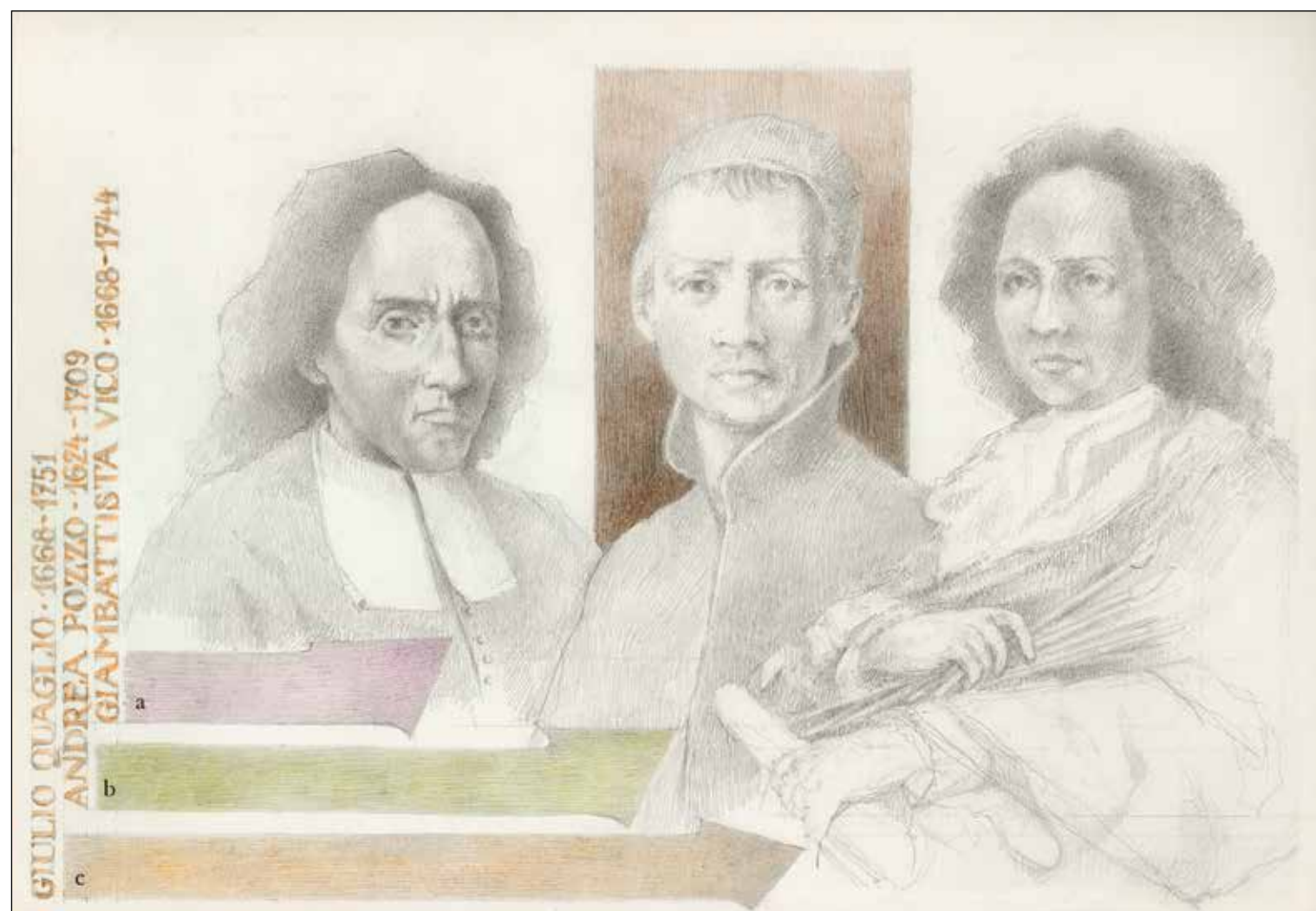


Fig. 7: I personaggi che hanno influito in maniera determinante sulla nascita e sulla comprensione del dipinto sulla volta della navata della cattedrale; a) Giambattista Vico; b) Andrea Pozzo; c) Giulio Quaglio.

gli assicurò il rispetto dell'opinione pubblica lubianese, della bottega e all'interno della sua attività pedagogica a Luino. Ma, in primo luogo, con questa riconoscibilità egli si garantiva libertà d'espressione, essenziale in ogni opera creativa.

Il motivo della sua propensione per la scenografia come forma artistica attiva dell'epoca, accanto ai postulati di contenuto, stile e teoria professionale, nel Quaglio era da ricercare in un'attività familiare. Suo zio Giulio Quaglio senior era, infatti, un famoso scenografo, operante anche presso l'esigente corte viennese; il massimo della sua fortuna internazionale fu l'assegnazione di un titolo nobiliare da parte della casa d'Austria.²⁹

Oltre alla fama dei maestri italiani dell'architettura e della scenografia teatrale, era evidente soprattutto la maestria per cui erano diventati famosi L. Burnacini, N. Sabbatini, G. Torelli, i componenti la famiglia Galli Bibiena, ecc. Si ha l'impressione che il loro contributo al progresso dell'arte scenica a Vienna, Praga ed altrove sia stato eccezionale.

Per l'ulteriore sviluppo del teatro si trattò di un'opportunità per influire, come fenomeno, anche sull'immagine del vivere quotidiano. Senza questi contenuti l'evoluzione della visione e della comprensione, della contemporaneità e della mutua dipendenza, dell'oggettivo e dell'immaginario avrebbe indubbiamente avuto un altro corso.

La generale inclinazione culturale ed il consenso della Chiesa all'uso degli effetti scenici, insieme alla tradizione familiare ed all'impegno professionale – che consentivano e guidavano direttamente questo suo orientamento nell'architettura e nell'arte figurativa – sono i fatti che confermano come il Quaglio abbia intenzionalmente spostato l'asse verticale e l'angolo visuale delle pitture esistenti. In questo modo egli indicò come tutto lo spazio della chiesa fosse indirizzato verso l'altare, invitando ad una più dinamica percezione delle sue componenti, il che ben si adattava anche all'assetto degli episodi sulla volta della navata da lui progettato.

Ovviamente questo spostamento assiale era destinato al fedele, che aveva bisogno di una particolare atmosfera per raccogliersi in meditazio-

²⁹ CANKAR 1920, p. 78.

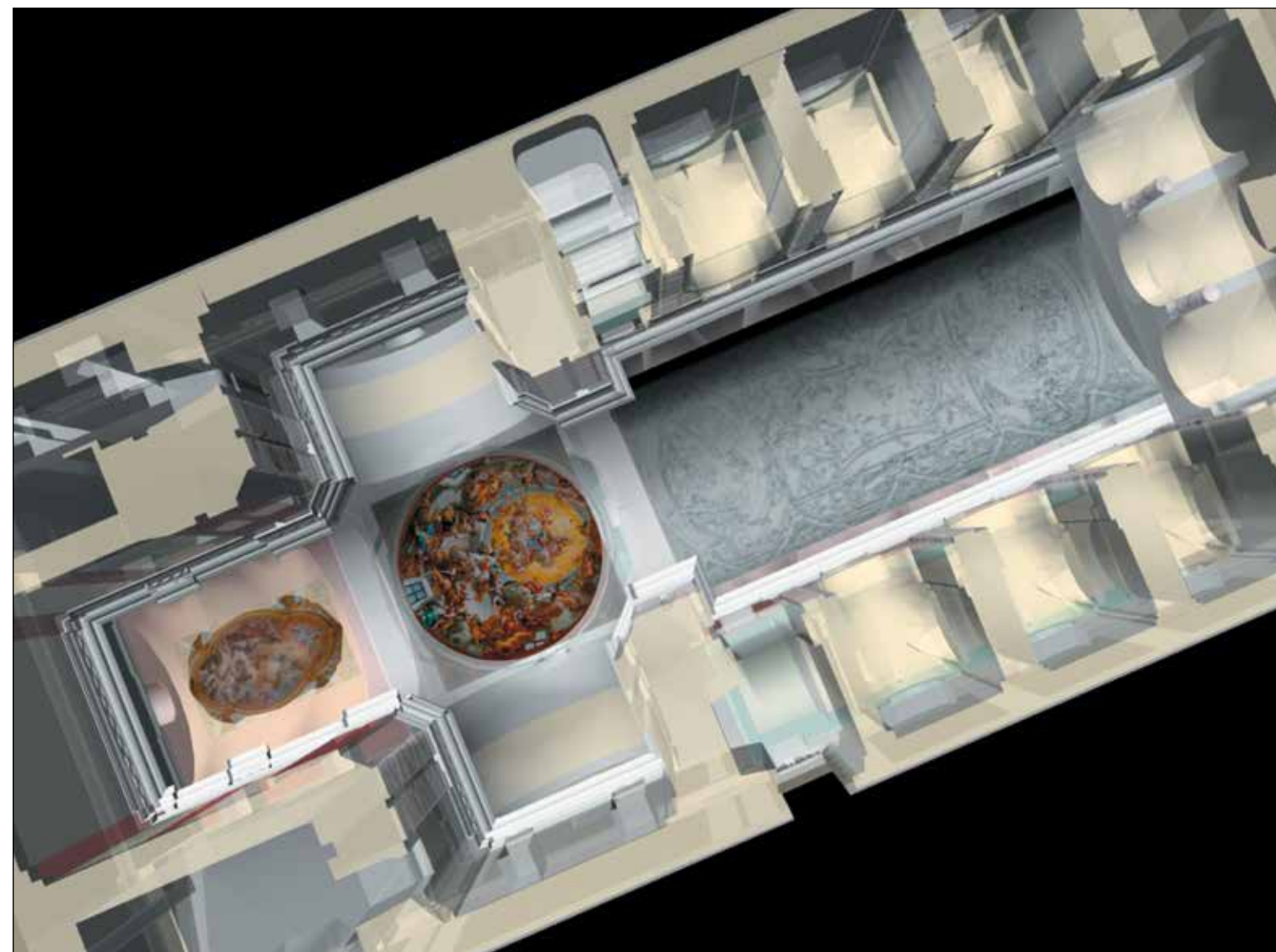


Fig. 8: Collegamento compositivo tra il dipinto sul soffitto del presbiterio e sulla cupola finta ed il dipinto sul soffitto della navata della chiesa.

ne, assistere al rito, compiere i doveri prescritti dalla sua appartenenza religiosa e per riconoscere quelle funzioni cui le chiese ovvero le loro parti erano dedicate. Sul piano figurativo esprimeva l'intenzione che le pitture presenti in quella parte della navata delimitata dai singoli elementi architettonici potessero essere collegate ai dipinti distribuiti negli altri spazi della chiesa, alla volta del presbiterio ed alla cupola finta, ed in questo modo ne fosse sottolineata l'unità tematica, la causalità tra i motivi raffigurati e di conseguenza il graduale arricchimento dei contenuti (fig. 8).

Le nozioni generali accumulate, sulle cui basi si fondava scientemente o inconsciamente la sua pratica artistica, nel Quaglio erano in una fase crescente³⁰ e quindi il fatto stesso di voler superare il livello qualitativo raggiunto nell'ambito della pittura monumentale, anche per quanto concerne i contenuti, costituiva una sfida estremamente interessante.

³⁰ Ne consegue una maggiore qualità di forme e contenuti del dipinto sul soffitto della navata, come sottolineano CANKAR 1920, pp. 188–190 e BERGAMINI 1994, pp. 184–185.

Che si trattasse di un'intenzione ampiamente meditata, si evince analizzando l'impianto della composizione dipinta sul soffitto. La progettazione della sua geometria, entro la quale erano sistemati con un andamento circolare storie e personaggi, trascendeva la forma rettangolare del soffitto stesso ed in tal modo si riallacciava alla sagoma della cupola dipinta e suggeriva un nesso armonico con la forma dell'universo (fig. 9a). Anche la costruzione verticale dava l'illusione che la navata fosse più alta affinché meglio potesse accordarsi, sebbene solamente in senso virtuale, con gli spazi esterni al suo ambito, ai quali quindi sarebbe effettivamente appartenuta. Con il triangolo e con il quadrato, ovvero con un'oculata scelta di figure geometriche, anche il Quaglio creava uno spazio tridimensionale fittizio in tutto il suo simbolismo³¹ e nel contempo nella sua reale plausibilità. Con questa visione e con queste conoscenze egli collaborò addirittura alla realizzazione dei campanili

³¹ KURENT 2002, p. 109.

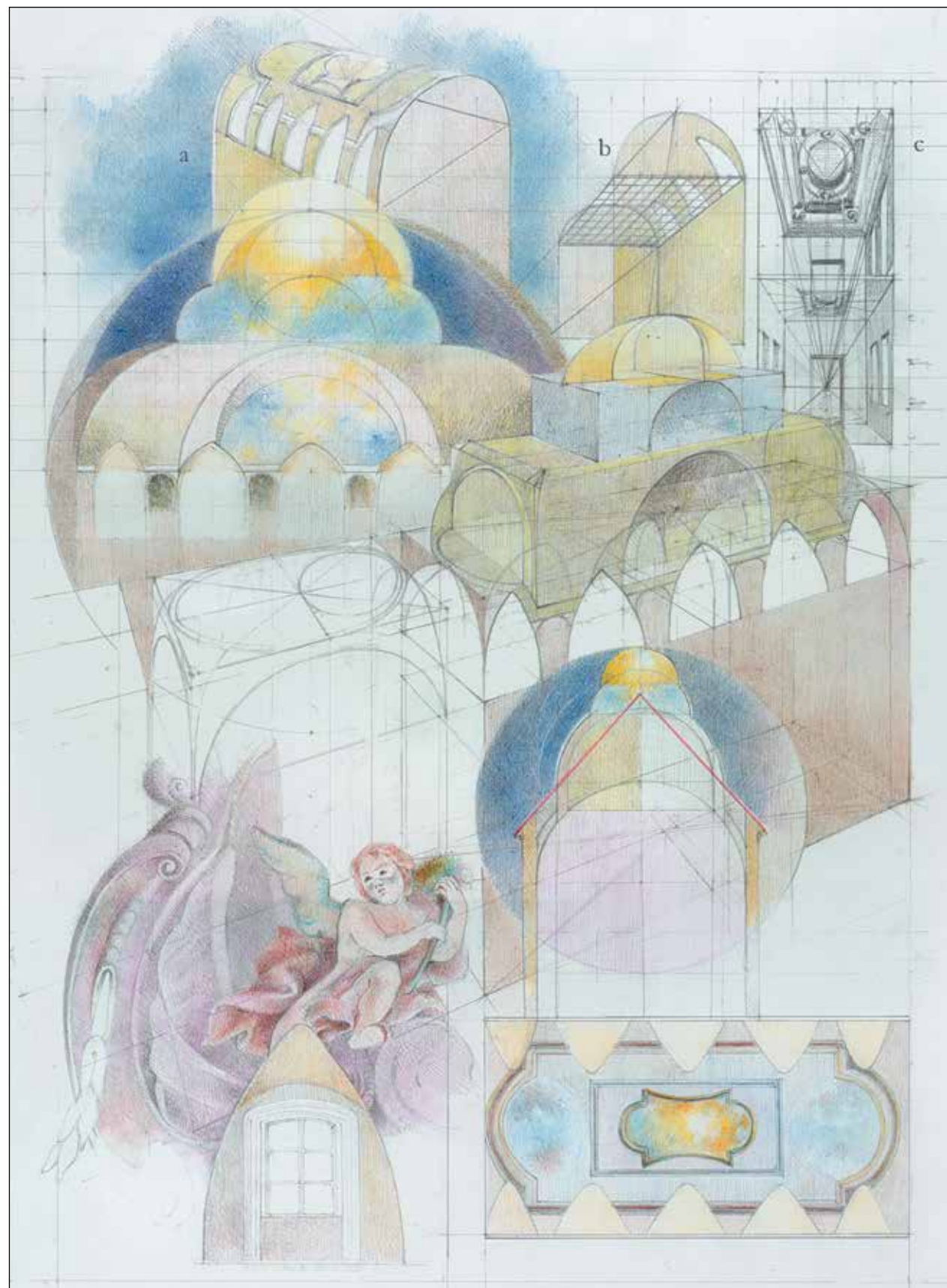


Fig. 9: Principio architettonico ed impianto immaginario della composizione; a) di G. Quaglio nella cattedrale di San Nicola; b) quadratura di A. Pozzo; c) la proiezione dalla costruzione secondo F. Galli da Bibiena.

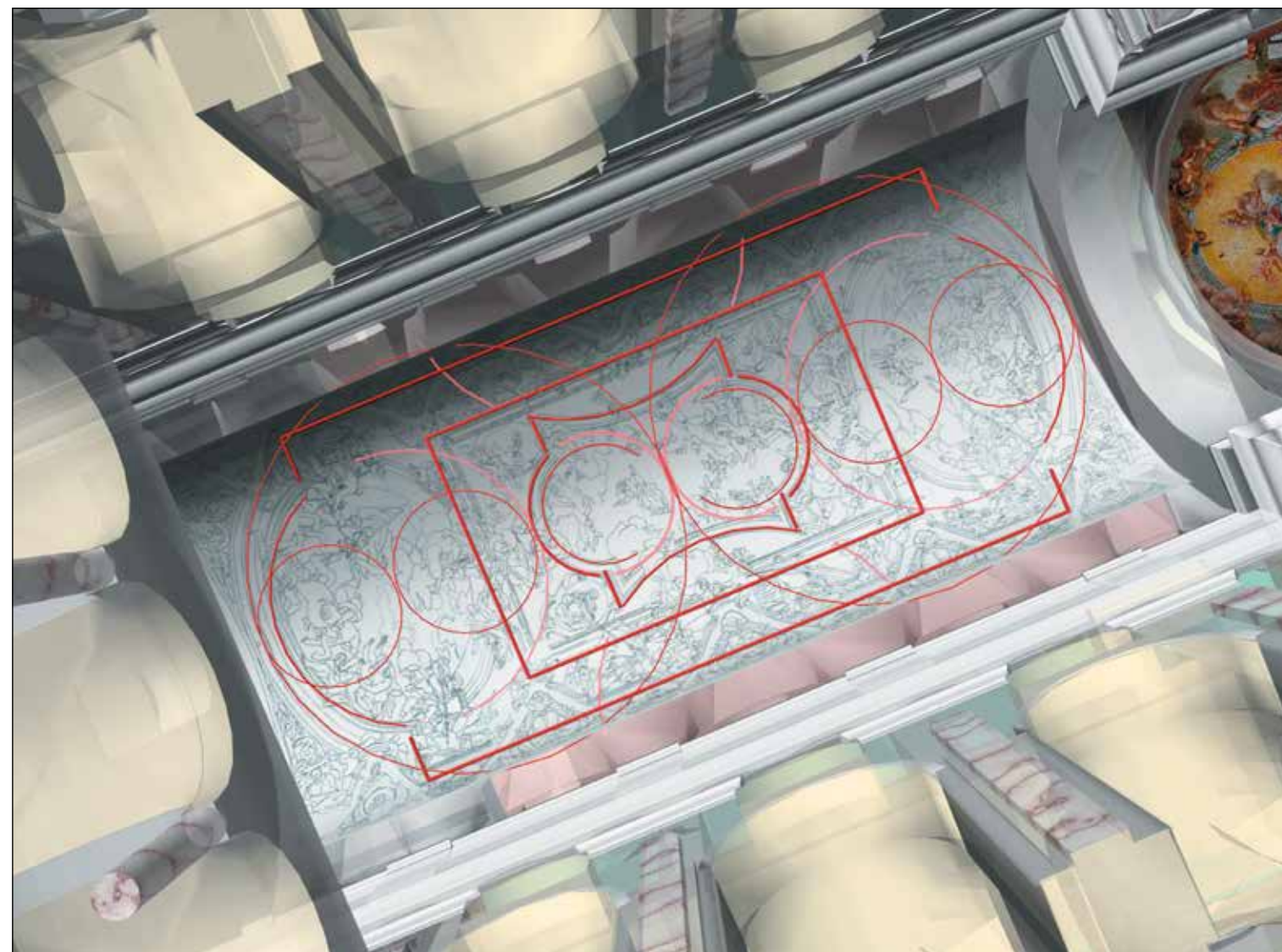


Fig. 10: Impianto geometrico dell'organizzazione dei motivi sul soffitto della navata.

della chiesa.³² La precisione e una certa severità progettuale si ravvisano più nell'impianto della composizione che non nell'aspetto finale della pittura. È interessante notare che nel corso dell'esecuzione egli creò un efficace sostegno ed una più vasta concezione spaziale proprio con le cornici che corrono orizzontali, riccamente profilate e cromaticamente armonizzate. L'artista ha invece collocato il resto dell'architettura, resa in maniera piuttosto semplificata, nella fascia centrale dove diventa quasi muratura pastello e sfondo della composizione figurale che ha maggior rilievo.

Il compito del Quaglio era quello di dipingere il soffitto e la parte superiore delle pareti della navata, la cui volta molto pronunciata era scompartita da dieci pennacchi, sotto ai quali c'erano altrettante finestre, mentre un'altra si trovava al centro della parete ovest conclusa a semicerchio. La sua presenza e la sua collaborazione nel corso della costruzione della chiesa, soprattutto nella finalizzazione dei lavori, gli permisero di acquisire le misure, ossia la grandezza e la forma delle su-

perfici che dovevano essere dipinte. In lunghezza, la pianta della navata è costituita da un po' più di due quadrati. Proprio questo «sovrappiù» gli ha consentito di non dover sottostare alle rigide regole della matematica, ma determinare il centro dopo la costruzione dell'ambiente e dei due pennacchi centrali. La superficie, la cui cornice doveva essere sostenuta dai vertici di tutti e sei i pennacchi, fu destinata dal Quaglio ad ospitare il «cielo» – nucleo centrale della sua composizione – ed uno spazio intermedio, una sorta di bordo che delimita il fregio con la scena raffigurante l'eccidio dei cristiani a Myra in Licia. Dal punto di vista geometrico la parte mediana era un quadrato e gli altri due, identici nelle dimensioni, che ne derivavano e lo spartivano, creavano con i propri bordi un'altra cornice, questa volta rettangolare. Affinché i due lati lunghi non si confondessero con l'altra cornice più grande, li raffigurò come degli archi; i lati corti, invece, li divise con elementi semicircolari, indicando così la direzione longitudinale dei due quadrati, avvicinando il loro insieme ad una forma ovale. Le diagonali delle figure rettangolari creavano all'interno i rettangoli della composizione ed una evidente piramide, sul cui vertice convergevano gli assi prospettici. La

³² LAVRIČ 2003 a, p. 56; PRELOVŠEK 1998, p. 156.

grandezza delle figure progettate provvedeva ad aumentare artificiosamente l'altezza, soprattutto dell'ambiente nel quale il racconto previsto avrebbe dovuto svolgersi intorno alla parte centrale del soffitto e creare nell'osservatore l'impressione che si svolgesse in uno spazio tra il cielo – anche tra le aperture a tutto sesto nelle pareti – e la terra, ovvero la parte inferiore della navata (fig. 10).

Nella composizione risaltano soprattutto le figure delle virtù, riprese dall'*Iconologia*, il famoso manuale di Cesare Ripa,³³ autore che al tramonto del Rinascimento aveva raccolto i simboli di varie attività ovvero «*tutto quello, che può cadere in pensiero humano*», come si legge sul frontespizio della terza edizione del libro.³⁴ In genere la personificazione di virtù o difetti, ovviamente corredata da attributi convenzionali, eccitava la fantasia di persone di vario profilo, anche di Leonardo, che sembra abbia iniziato e mai concluso un *Libro titolato da figura umana*. È importante sottolineare che il manuale del Ripa offriva «soltanto» una descrizione; pertanto la sua parola scritta doveva essere visualizzata, il che dava campo libero alla creatività di un abile artista.

Il Quaglio dedicò loro, accanto a profeti e sibille, un'attenzione particolare; le pensò e le raffigurò apparentemente monocrome, affinché dessero l'impressione di statue, sculture plastiche a tutto tondo in pietra o rilievi in bronzo (fig. 11). Sistemate entro un'architettura, di cui sono l'ornamento, o come supporti di singoli elementi o ancora come sculture indipendenti, testimoniano tutta l'ampiezza di questa forma d'arte. Saperla tradurre in pittura, stava a significare che il Quaglio era molto più di un semplice conoscitore di quest'arte. La sua precedente, molto intensa collaborazione con gli stuccatori lombardi,³⁵ insieme ad un talento naturale gli diede modo di comprenderla non soltanto per il suo ruolo nello spazio, nella dimensione del volume e nel tipo di materiale impiegato per interpretarla in forma monumentale, ma anche nei metodi della sua realizzazione e nell'uso di determinati tipi in relazione alla funzione cui era destinata; statue a tutto tondo al centro dell'avvenimento ed un raffinato rilievo in oro da qualche parte al suo intimo limite.

Questo comune intreccio funzionale tra una sorta di cariatidi ed acroteri barocchi, ulteriormente arricchiti con applicazioni a cammeo, nonostante tutto il simbolismo che racchiudono e una specie di correlazione con i contenuti della composizione, fa sì che le figure monocrome appartengano più ai bordi architettonicamente costruiti di spazi immaginari ideati in maniera astratta. Nella pratica pittorica questi elementi erano presenti da tempo come conseguenza della volontà di provare le capacità di espressione, mediante le quali erano realizzabili ogni idea ed ogni motivo che trasformavano l'ignoto e l'incerto in una verità raggiungibile. In passato anche il Quaglio si era cimentato con straordinaria perizia ed efficacia in questo genere di espressione, come ad esempio nel Palazzo della Porta ad Udine, come rilevato anche dal Bergamini.³⁶

Così le tre cornici «spaziali» insieme ai particolari architettonici esistenti costituivano la base della tettonica compositiva, lo spostamento dell'asse verticale invece un mutamento ragionato e non casuale del centro geometrico del dipinto della cattedrale, infatti, da un punto del suo margine inferiore partiva la percezione visiva del fedele che

la osservava. Era possibile determinare le dimensioni delle singole figure all'interno di spazi così concepiti tenendo conto degli scorcii e delle riduzioni delle figure anche in base ai dettami della prospettiva. Gli apostoli sono collocati entro delle finte nicchie tra le finestre ed i loro pennacchi; nonostante le condizioni oggettive e l'importanza simbolica sono in un rapporto appropriato con gli altri personaggi presenti, naturalmente raffigurati in maniera da essere reciprocamente equivalenti, in accordo con il ruolo del consesso cui appartenevano. Anche secondo la spiegazione offerta da Norberg Schulz³⁷ è possibile definire la questione dello spazio nella composizione in progetto secondo una sequenza un po' diversa: dapprima uno spazio pragmatico ed uno esistenziale, seguiti da uno spazio percepibile ed infine da uno cognitivo, nel quale possono intrecciarsi le sue peculiarità fisiche con quelle astratte entro rapporti perfettamente logici. Nel cielo, lo spazio più lontano, le dimensioni delle figure derivano dalle esperienze pregresse del Quaglio nella realizzazione di composizioni monumentali, ad esempio il soffitto nel duomo di Gorizia. Cronologicamente vicino – fu terminato, infatti, nel 1702, poteva offrire soluzioni utili proprio per la parte centrale della volta lubianese. La collocazione più idonea per gli attori del drammatico episodio di Myra era la parte centrale della scena, non soltanto in termini spaziali, ma anche per ampiezza. Era quindi agevolata la preparazione del progetto delle cornici per la proiezione architettonica sul soffitto della navata e certamente anche dei cartoni per il trasferimento sull'intonaco fresco dei disegni degli apostoli e di altri personaggi che dovevano comparire nella scena celeste. È del tutto probabile che il Quaglio li abbia preparati, almeno per le parti fondamentali della composizione centrale, già a Laino, poiché intendeva terminare tutto il dipinto entro un anno. Comunque, non si sa con certezza se gli scontri armati tra Francesci e Tedeschi – a causa dei quali nella primavera del 1706 era ritornato a Lubiana via Bologna proprio per documentare in disegno le stragi compiute dai due eserciti – lo abbiano aiutato a potenziare la scena dell'eccidio dei cristiani.³⁸

La visibilità e la riconoscibilità dell'operato di ogni singolo artista e della sua *bottega* nella parte centrale e orientale dell'Italia settentrionale, particolarmente sviluppata sul piano culturale, si rivelava nel campo delle capacità e dell'acquisizione creativa, e quindi del successivo, regolare impiego di conoscenze via via perfezionate e di cognizioni derivate da un assiduo lavoro di ricerca. Queste, motivate in ogni possibile senso, si attecchivano alle esigenti aspettative, superandole sul piano innovativo e trasformandosi in tal modo in una «forza motrice» che, da diversi punti di vista, era ritenuta il propulsore fondamentale. Di conseguenza la nascita di un'opera d'arte di destinazione pubblica era la conseguenza di sforzi emozionali ed intellettuali, tramite i quali si confermavano e si affermavano diverse regole e metodologie, ma si andavano chiarendo anche le basi per nuove tesi e norme professionali, che diventavano le basi del futuro sviluppo. Certamente la prospettiva era un campo di ampio impegno scientifico ed artistico.

Nel Rinascimento si misurava la qualità di un artista dalla sua abilità e dalla maniera creativa con cui la impiegava. Su di essa si basava l'impianto della composizione e l'organizzazione spazio-temporale del motivo illustrato. In età barocca, invece, fu usata per collegare ed unire le componenti reali ed immaginarie in un tutt'uno oggettivo completamente nuovo, di cui anche il singolo, ovvero il fruitore di questo nuovo

³⁷ NORBERG SCHULZ 1971.

³⁸ Cfr. BERGAMINI 1994, p. 174.

³³ *L'Iconologia* fu pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593 (senza apparato iconografico); la seconda edizione, Roma 1603, conteneva un apparato illustrativo con xilografie attribuite al Cavalier d'Arpino.

³⁴ Pubblicata a Padova nel 1611.

³⁵ BERGAMINI 2000, pp. 235–245.

³⁶ BERGAMINI 1994, p. 67.



Fig. 11: Rappresentazione «monocroma» dei particolari scultorei e decorativi; a) cammeo; b) stucco; c) bronzo; d) alabastro; e) tufo – calzare.

valore che si era venuto a creare, diventava elemento costitutivo. Questo è il motivo per cui l'interesse per la prospettiva, per l'uso e la trattazione delle scoperte di famosi studiosi teorici e pratici rinascimentali e manieristi continuò anche nel XVII e nel XVIII secolo, incrementato con le innovazioni presentate al pubblico mediante trattati, manuali e contenuti didattici, che dettavano la costruzione di strumenti e l'impiego di tutta una gamma di metodi per la messa in pratica dei compiti progettati.

Proprio in Emilia e nel Veneto – con in prima fila Venezia, Bologna, Padova, Parma, ... – rimaneva vivo l'interesse per questa problematica, che non riguardava soltanto la mera, possibile ampiezza dell'espressione artistica, ma il generale livello di comprensione di uno spazio. Anche i committenti e l'opinione pubblica si attendevano un'ideale preparazione degli autori che dovevano realizzare sia progetti architettonici sia opere figurative. Questi lavori dovevano soddisfare la loro visione

e la loro comprensione dello spazio e degli avvenimenti che vi avevano luogo ed eventualmente anche arricchirli con approcci virtuosistici e qualche sorpresa.

Al pari dello spazio reale, anche le conoscenze relative alle sue dimensioni ed ai suoi componenti erano oggetto di nuove scoperte e trattazioni più moderne.³⁹ Con i suoi contenuti costituisce, in effetti, un invito ad ulteriori approfondimenti in merito alle conoscenze acquisite e ad una verifica dei risultati a cui si era giunti, sui quali si fondavano e che erano anche un interessante punto di partenza per nuove ricerche. Con il patrocinio di famiglie famose, come ad esempio i Barberini, e mediante l'interpretazione di potenti personalità in campo intellettuale

³⁹ Tra coloro che propugnarono l'affermazione teorica e pratica delle conquiste del Rinascimento vanno ricordati, ad esempio, Tommaso Laureti, Romano Alberti, Lorenzo Sirigatti, e poi Annibale Carracci ecc.

le, Roma, Firenze e Bologna riunivano e sviluppavano ulteriori conoscenze. Fu così che, grazie all'aiuto di Cassiano dal Pozzo, si affermò il teorico Matteo Zaccolini di Cesena con i suoi quattro trattati;⁴⁰ nei manoscritti, in cui dissertava di prospettiva, colore ed ombra, riuni le conoscenze cui era giunta una serie di teorici del passato, in primo luogo quelle del molto apprezzato e più volte copiato *Trattato della pittura* di Leonardo, che ebbe un'influenza significativa su una larga schiera di importanti artisti barocchi.⁴¹

In effetti, fu l'Italia la fondamentale caposcuola e promotrice dello sviluppo di questo stile, molto rispettosa delle proprie tradizioni e delle stagioni culturali del passato sulle cui idee furono innestate. Per l'espressione figurativa, in confronto al cartesianesimo, questa corrente di pensiero era diversa, soprattutto estremamente impegnativa e complessa. Non si trattava soltanto di uno stimolante racconto sul cielo, di un percorso religioso che portava ad esso, bensì di una raffigurazione dello spazio, che è eterno anche per il fatto che mostra il cosiddetto mondo oggettivo come un'interessante parte della sua propria realtà. Ed è soprattutto l'illusionismo che riunisce diversi avvenimenti in un unico episodio d'azione, una scena che interpreta il tempo come una categoria in cui il futuro, grazie al passato ed alle esperienze del presente, diventa definito e determinato.

Se, secondo Euclide, «il punto è quello che non ha parte» (*Elementi*, Libro I, Definizione 1), la vastità dell'universo le unisce. Le sue dimensioni sono tali, che si poteva immaginarlo solo con limiti astratti. Per non farci perdere nell'ampiezza della nostra stessa comprensione di questo fenomeno, la prospettiva e gli altri elementi costituenti la composizione hanno il compito di collegare visivamente, in maniera precisa e convincente, ciò che è più importante in un nucleo tematico ed energetico, facendone il motore di tutto quello cui è destinata l'attenzione espressa. E ciò non soltanto perché lo indirizza verso il più sacro, ma anche per fare in modo che così, attraverso la cura e la volontà, la sua presenza attiva venga affermata dovunque, in particolare là dove sarebbe più utile a causa di fatali equivoci ed errori. Naturalmente questa interpretazione indica l'effettiva comprensione dello spazio attraverso l'ampiezza delle proprie esperienze personali del mondo oggettivo; là dove le direttrici della prospettiva si incontrano, là finisce il suo percorso. Quello che sta al di là, si comporta secondo altre regole anche sul piano della comprensione delle proporzioni e dei rapporti entro una data dimensione; pressappoco come se un gigante guardasse attraverso la finestra di una casa di bambole.

Esiste una sostanziale differenza tra l'impiego di quella prospettiva che con l'ausilio di metodi convenzionali e con la distribuzione geometrica degli elementi che compongono un dato spazio definisce il posto di ogni singolo soggetto e la sua posizione globale, rispetto a quella propria ad un determinato apparato figurativo, come parte di un sistema che dà vita con parti architettoniche o altri elementi ad uno spazio nuovo, conseguenza di una diversa comprensione del suo ruolo e della sua dimensione. Nel primo caso la prospettiva è strumento, un tipo di approccio che permette all'autore di dipingere in maniera convincente il racconto programmato; nel secondo, invece, diventa obiettivo, parte del contenuto e prova della sua efficace realizzazione. Tra i maestri che concepivano in questa maniera la sua importanza va annoverato pure il Quaglio. Come prova possiamo addurre l'infittirsi degli avvenimenti

nel triangolo che si allarga dal centro della composizione verso il presbiterio. Le due scene che vi sono racchiuse sono regolate da due prospettive indipendenti mentre la terza le collega, quasi nel modo in cui l'universo accomuna e comprende le diversità e addirittura gli estremi. Con le loro dimensioni e le loro derivazioni, la cornice architettonica e le cornici progettate sono la prova più evidente della sua presenza e della sua validità costruttiva.

Anche i dettagli architettonici solo accennati o gli insiemi e gli oggetti dalle geometrie più accentuate sono in sintonia con tutto questo. I due archi trionfali e l'altare sul lato sinistro ai piedi di quello occidentale, le figure sui fianchi, le armi, gli attributi dei santi e la croce di Cristo – la componente dei cieli più materialmente espressa – sono parti più o meno pronunciate della prospettiva e indicatori della distanza della scena dipinta. Soltanto così il Quaglio poteva inserirvi i protagonisti dell'avvenimento e crearsi le condizioni per poter, a volte anche improvvisando, «riempire» con altre figure questa parte della composizione. Anche in questo caso è emerso il suo senso per la teatralità, per la distribuzione ed il rilievo dato ai ruoli scenicamente più significativi a dispetto di quelli marginali, per l'effetto della massa, del collettivo o dell'individuale nell'immagine dipinta. Per renderli visivamente e contenutisticamente adeguati, per poterli inserire in ogni scena, sono raffigurati in tutte le età della loro vita; e proprio con la rappresentazione del ciclo della vita questi personaggi testimoniano in maniera eloquente l'unitarietà del tempo come parte di una dimensione ancora più complessa.

Nella diretta interpretazione dei tre motivi scelti ovvero concordati, il Quaglio seguì la già abituale maniera di dipingere, alcune, a suo giudizio, proficue esperienze pregresse – ovviamente conformi e utilizzabili nel concetto del dipinto che andava eseguendo – ed anche delle cognizioni che significavano, almeno in rapporto alla grandezza ed alla complessità dei motivi, un tentativo di offrire la propria visione degli avvenimenti sacri. Da questo punto di vista probabilmente il consesso degli apostoli è iconograficamente il meno ricco di inventiva. Infatti, con la galleria di nobili ritratti – una fascia soggetta alla scompartizione delle pareti sud e nord della navata – ha raffigurato la dedizione e la saggezza, caratteristiche che, grazie al portamento, si permeavano di contenuti. La parte centrale del soffitto con il Crocifisso, lo Spirito Santo, Dio e gli angeli, indubbiamente culmine di tutta la composizione, concepita, insieme ai contenuti attesi, come una movimentata scena simbolica, rappresenta l'eternità in maniera sublime. La qualità del motivo risiede nella distribuzione delle figure, che con la loro orchestrazione superano idealmente la rigida cornice raggiungendo altre zone. Un particolare interessante, ovvero la scena con il Crocifisso che gli angeli trasportano verso il centro del cielo, è un esempio di questo proposito.

Tra i due motivi citati, si trova l'eccidio dei cristiani a Myra in Licia: una raffigurazione, resa in maniera estremamente drammatica, della potenza della fede religiosa. In un ambiente piatto, con i due lati corti chiusi ad abside, circonda tutta la volta con un ritmo dettato dagli intervalli dei pennacchi e suddiviso in singole scene. Un po' inusuale è la scelta del motivo, che di norma non compare nelle frequenti agiografie dipinte di San Nicola nella Chiesa orientale. Nel manuale gesuitico sulla vita dei santi, intitolato *Flos sanctorum*, punto di riferimento anche dell'arte figurativa al tempo del Quaglio, il suo autore, Pedro de Ribadeneira, tratta di questo episodio in maniera

⁴⁰ Furono scritti tra il 1618 ed il 1622: *De Colori, Prospettiva del Colore, Prospettiva lineale e Della Descrizione dell'Ombre prodotte da corpi opachi rettilinei*.

⁴¹ KEMP 1990, pp. 132–133.

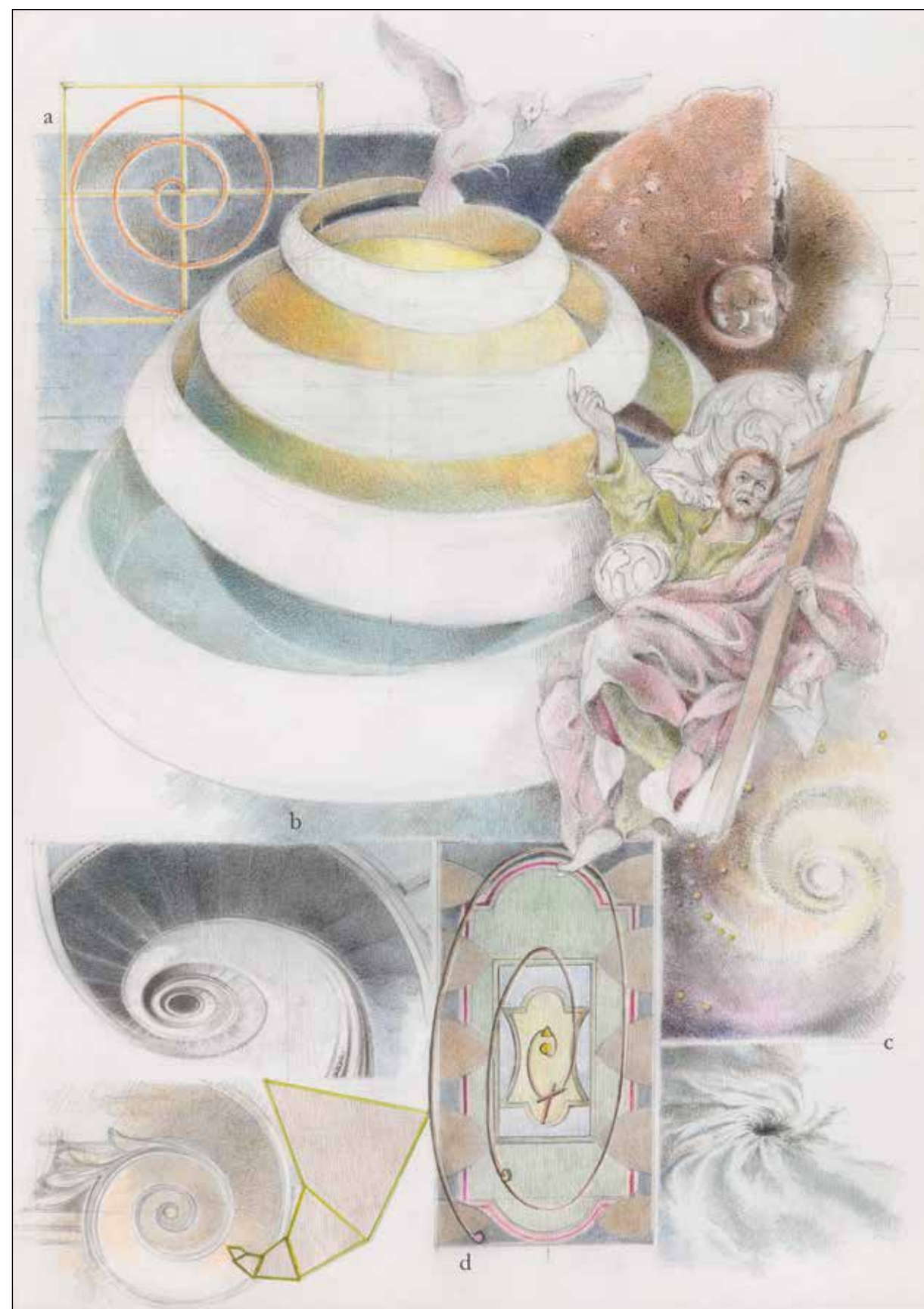


Fig. 12: La spirale, forma naturale ed artificiale, come elemento di raccordo dei motivi e di collegamento dei contenuti; a) in matematica; b) in architettura; c) in natura; d) nella composizione del dipinto sulla volta della navata.

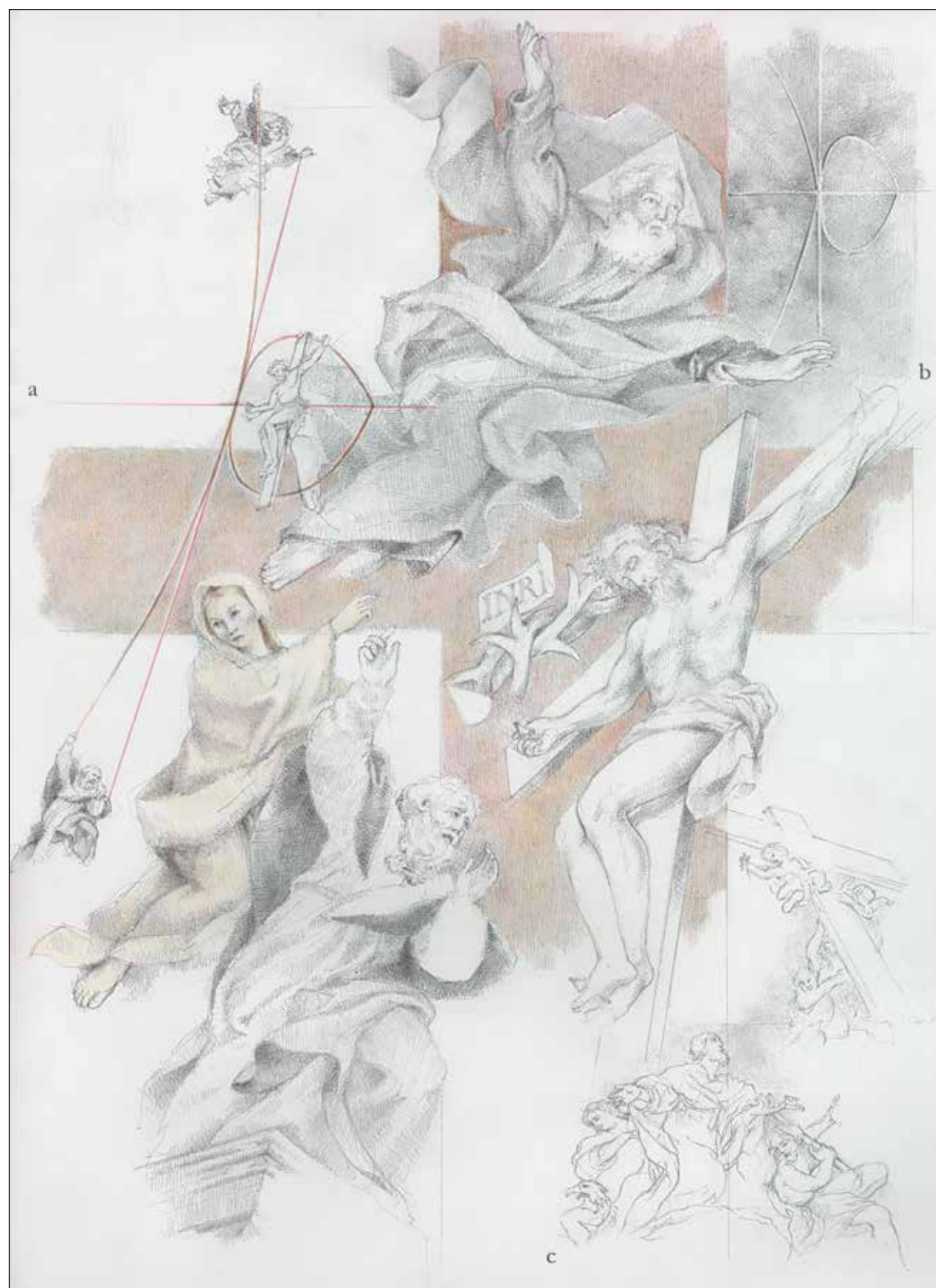


Fig. 13: Il nucleo geometrico ideale della composizione; a) le componenti figurali e le curve che le uniscono; b) «la perla» di René François Walter de Sluse; c) schizzo del disegno di G. Quaglio *L'apparizione della vera Croce*.

piuttosto succinta e per principi.⁴² La questione che si pone è quindi: quale era in quel momento la sua importanza, che cosa significava per il pittore e per i committenti, se entrambi se ne servivano per rivolgersi ai fedeli?

Accanto al classico contrapposto dei singoli personaggi e l'orchestrazione dei gruppi di persone in un effetto teatrale, egli ha saputo unire in un ordine armonioso il movimento o la staticità delle scene nei fregi inferiori e in quello con l'area del cielo nell'universo, conferendo ai diversi avvenimenti il loro vero significato contestuale. Già diverso tempo fa René Huyghe aveva sottolineato l'importanza di questa struttura delle opere figurative⁴³ ed una sua spiegazione relativamente ai problemi sollevati da tale questione l'ha offerta anche Erich Gombrich,⁴⁴ – su come la pratica stessa ne facesse uso come metodo di realizzazione del compito prefissato. Oltre ai movimenti individuali e di gruppo, era proprio il globale che conferiva al tutto una dimensione temporale. Nel caso del soffitto di Lubiana questo tipo di movimento seguiva in forma circolare quello dell'universo e dal nucleo, ossia dal suo punto di partenza – lo Spirito santo, si muoveva lungo il cammino della spirale di Archimede (fig. 12a), ovvero di quella logaritmica più sviluppata (fig. 12c), includendo in essa l'energia dell'avvenimento messo in risalto. Evidentemente questa forma elementare, della quale si occupavano sia quelle visive che le altre arti (fig. 12d) sin dai loro primordi,⁴⁵ aiutò il Quaglio a realizzare il dipinto barocco in modo da poter conservare l'immagine di una composizione unitaria nonostante la diversità delle varie scene (fig. 12b).

Nel caso della cattedrale i motivi raffigurati, a partire dalla parte superiore delle pareti sud e nord verso il centro del soffitto della navata, seguivano una curvatura sferica, suggerita più da ciò che era una percezione piuttosto che dalla forma empirica dell'universo. In un certo senso a ciò fa seguito anche la prospettiva utilizzata, più precisamente quella a *quadro verticale*, un po' diversa da quella pensata dal Pozzo (fig. 9b) con la sua *graticolare* o da Ferdinando Galli da Bibiena (fig. 9c) con la proiezione speculare della dimensione spaziale del mondo oggettivo ed il disciplinato succedersi delle singole parti secondo i suoi principi. Nella concezione del Quaglio, invece, la forma dell'universo definita in maniera astratta trascendeva il significato di un simile assetto.

In quel periodo un particolare collegamento aggiuntivo tra alcuni degli accenti tematici poteva svolgersi grazie alla ricerca, scientificamente interessante, sulle curve. Tutta una serie di studiosi si occupavano di questo problema e con l'ausilio di metodi matematicamente misurabili e dimostrabili enunciavano le leggi relative alle loro scoperte come una sorta di patenti personali.⁴⁶ Sta di fatto che con questo incontestabile metodo di lavoro prettamente teorico anche i processi pratici ed empirici offrivano dei risultati con cui si evidenziava e si confermava la giustezza delle conoscenze acquisite.

Questa contemporaneità ovvero la sincronica comparsa di tali risultati era indubbiamente il risultato di un complesso processo di comprensione dei principi che regolavano il mondo e di conseguenza separavano ciò che era effettivamente importante da quello che

era marginale. Questo esempio è evidente nell'impianto della parte centrale della composizione realizzata dal Quaglio, un dettaglio che confermava la pianificazione e la studiata preparazione per la messa in pratica della sua idea, riducendo la possibilità di soluzioni casuali. Si tratta, infatti, del collegamento tra Dio, Spirito Santo, Crocifisso e San Nicola nella porzione «più visibile» dell'affresco. La linea conoide leggermente curva che, partendo dal nucleo di questa zona, circonda con una sorta di cappio Gesù in croce e termina sulla figura di Nicola (fig. 13a), è, infatti, uguale alla cosiddetta «Perla di Sluse» (fig. 13b) ideata a metà del Seicento,⁴⁷ naturalmente adattata alle regole dell'esistente prospettiva verticale. È quasi certo che il Quaglio ignorasse la legge matematica che la curva citata provava, tuttavia, con profonda riflessione e rendendosi conto di quale messaggio trasmetteva il tema, egli stesso deve averla indubbiamente scoperta e quindi inserita nella sua propria esperienza.

A volte egli diede grande rilievo alla struttura delle sue opere anche mediante linee rette, come ad esempio sul soffitto dello scalone di Palazzo Antonini Belgrado ad Udine.⁴⁸ Là dove lo spazio nella composizione non trovava sufficiente supporto nella prospettiva e nell'architettura, egli impiegò gli elementi più simili alla geometria, come ad es. le armi, per illustrare il movimento ovvero la direzione della scena illustrata e nel contempo la divisione del campo pittorico. La sua maestria si estrinseca nel fatto che non li considerava come particolare risultato di sforzi intellettuali, ma come procedimento naturale, ovvio, del processo creativo. In questa maniera riuscì a sottolineare la presenza ed il ruolo di San Nicola nel tragico frangente del massacro come quella di un personaggio che riesce ad evitare il peggio con i fondamenti del suo credo, una fede che gli consente di avere la visione dell'immagine del Crocifisso.

Quale sia stato il probabile studio preparatorio per questa scena si vede dal disegno con *L'apparizione della Croce a San Pietro*⁴⁹ (fig. 13c). Il rapporto abbastanza chiaramente definito tra le figure del santo, degli angeli e del simbolo raffigurato in maniera geometrica, senza dettagli elaborati, ci mostra quale era la maniera adottata dal Quaglio per iniziare un lavoro, indica inoltre che il disegno era del tutto bastevole in questo suo ruolo introduttivo, considerata anche la tecnica dell'artista che consisteva nel lasciare al processo pittorico la realizzazione dell'aspetto finale del dipinto.⁵⁰ Evidentemente, tenendo conto della sua grande pratica nell'ambito della pittura monumentale, il Quaglio aveva sviluppato un vero e proprio sistema di preparativi, che adeguava e organizzava a seconda della complessità del compito che gli era stato assegnato e della situazione oggettiva in cui veniva realizzato. Indubbiamente, nel suo positivismo, egli sottometteva tutte queste operazioni al raggiungimento del traguardo finale.

⁴² RIBADENEIRA 1700, p. 556.

⁴³ HUYGHE 1966, pp. 72–102.

⁴⁴ GOMBRICH 1984, pp. 182–252.

⁴⁵ Ad esempio nell'architettura manierista lo scalone a spirale del Vignola nella Villa Farnese a Caprarola, dopo il 1559, e la scalinata ellittica di Palazzo Contrari – Boncompagni a Vignola, dopo il 1559.

⁴⁶ Così gli enunciati di Cartesio si svilupparono, ad esempio, nella spirale logaritmica, detta *spira mirabilis*, scoperta da Jakob Bernoulli (vissuto dal 1654 al 1705) e che nella forma sferica corrisponde al concetto della composizione del Quaglio.

⁴⁷ René François Walter de Sluse, visse dal 1622 al 1685; la sua curva, che ebbe il nome da Blaise Pascal, fu studiata e dimostrata tra il 1657 ed il 1698.

⁴⁸ Dipinto nel 1698, BERGAMINI 1994, pp. 125–128 e 137.

⁴⁹ Il disegno, realizzato intorno al 1702, è oggi conservato nei Musei Provinciali di Gorizia; BERGAMINI 2006, p. 207.

⁵⁰ Nonostante il suo talento, il Quaglio usava anche i disegni più antichi, come quello preparatorio per *Latona trasforma in rane i villici della Licia* nel Palazzo della Porta di Udine (oggi nella collezione Mullaly, Londra), ricordato da BERGAMINI 1994, p. 67, solo per la realizzazione di una specifica opera; tuttavia più tardi, nel corso del processo pittorico, si serviva proprio di questi disegni per integrare e finalizzare singole parti del dipinto.

L'ESECUZIONE DEL DIPINTO SUL SOFFITTO⁵¹

Ci furono diversi fattori operativi che influirono sulla realizzazione dell'impianto progettato. Il contatto diretto con la grande superficie delle pareti e del soffitto ed anche il loro rilievo richiedevano una valutazione ed un'eventuale correzione in corso d'opera. Il coinvolgimento del Quaglio nel processo di costruzione della chiesa ed anche nel successivo aspetto della volta contribuì al fatto che non si verificassero significative discordanze ed indubbiamente fu di supporto all'obiettività nell'esecuzione dei lavori.

I ponteggi ed il trasferimento della composizione

I ponteggi sono uno dei requisiti chiave che permettono la realizzazione delle pitture: consentendo l'accesso alle pareti e con il loro assetto ordinato creano l'atmosfera adatta ad un lavoro creativo. Siccome si tratta di elementi che per funzione e bilancio finanziario sono molto importanti, Janez Gregor Dolničar ne fa menzione quando parla della costruzione della volta, operazione che si cercava di affrettare per permettere al Quaglio, rientrato da Laino a Lubiana il 10 maggio 1705, di continuare a dipingere gli interni della chiesa, questa volta nella navata.⁵² Evidentemente le impalcature da muratore, già presenti, potevano servire anche ai lavori di decorazione. Certamente erano idonee alla preparazione degli intonaci e dei colori ed anche a sorreggere il ponteggio mobile mediante il quale le maestranze ed il pittore potevano raggiungere tutte le superfici del soffitto voltato appena costruito. La distanza tra di esse ed il ponteggio portante era indubbiamente tale da permettere di vedere le singole parti della composizione.

Ancora abbastanza incerta è la questione relativa alla maniera in cui fu trasferito il disegno preparatorio, in quanto i ponteggi, evidentemente chiusi a causa della loro primitiva destinazione, non permettevano la sua proiezione sul soffitto. Infatti, una proiezione come quella teorizzata dal Pozzo e da Ferdinando Galli da Bibiena, richiede una superficie pittorica aperta (fig. 9b, c), per permettere che il reticolo o il suo schema tettonico possano essere abbozzati sul soffitto per mezzo delle ombre prodotte dalla luce di un fonte luminosa, posta a livello dell'occhio di chi guarda, naturalmente sistemato in asse, la cui posizione è dettata dall'intersezione delle diagonali di un dato ambiente. I ponteggi già in situ ed il breve periodo concesso per la decorazione richiedevano però un altro sistema di quadratura ovvero di retinatura della composizione allo scopo di trasferirla sulla superficie della volta. L'esperienza aveva insegnato al Quaglio l'importanza dei pennacchi che penetravano la struttura della volta stessa, ne costituivano una sorta di elemento di ripartizione e di suddivisione in comparti minori, ma, soprattutto, facevano da supporto geometrico e tettonico alla collocazione delle singole partiture sulla superficie da dipingere (fig. 9a). In questa maniera fu possibile sistemare esattamente le tre cornici ideali entro il rettangolo del soffitto già sulla base del solo progetto architettonico. Le distanze fra loro erano determinate dalla prevista dimensione del motivo e dalla grandezza delle figure coinvolte nella scena. Che i pennacchi costituisse-

ro un'effettiva divisione del campo pittorico ed anche di tutto lo spazio della navata è attestato dallo spostamento verso il presbiterio dell'incrocio delle diagonali e della verticale che univa questo punto al fulcro ideale situato sul pavimento della chiesa.

In questa maniera era possibile realizzare la quadratura senza una particolare proiezione della struttura della composizione, anche grazie al fatto che era collocata in prospettiva, come si può rilevare dall'assottigliamento delle cornici man mano che si allontanano e dalla riduzione delle figure verso il suo centro. La grandezza di ogni singolo episodio era determinata dallo spazio ad esso riservato, infatti, coincideva con le dimensioni di tutto quello che era compreso nel dipinto. Pertanto la sinopia⁵³ sul primo intonaco (*arriccio*) includeva soprattutto gli elementi geometrici sui quali si fondava tutto il resto della struttura compositiva; il disegno delle cornici era stato inciso con un arnese duro nell'intonaco fresco ed era la linea guida per tutto il successivo lavoro di pittura. Infatti, mediante la misurazione delle distanze dalle pareti e con un accurato trasferimento dei bordi delle singole campiture dal disegno preparatorio della composizione, il Quaglio adeguò il metodo della sinopia acquistando tempo ed evitando in tal modo eventuali inconvenienti organizzativi. Intanto, con i risultati della quadratura eseguita, acquisiva il senso realistico della composizione appena realizzata e l'opportunità di un primo giudizio sull'idoneità delle cornici disegnate e sulla qualità dell'intonaco.

L'esecuzione del dipinto

A giudicare dalla cronaca del Dolničar anche la stesura dell'intonaco fu un'operazione piuttosto veloce.⁵⁴ Il secondo intonaco, a paragone del primo, per granulometria della sabbia e struttura della calce ed anche per il rapporto tra le rispettive quantità, costituiva già una supporto su cui era possibile disegnare e stendere i colori, compresa la levigatura finale e le correzioni delle singole superfici.⁵⁵ Il Quaglio ebbe quindi modo di realizzare subito nelle dimensioni previste il disegno dell'impianto compositivo preparato, di completarlo man mano o di cambiare singoli particolari. Egli impiegò solo parzialmente i cartoni preparatori per la trasposizione delle figure fondamentali dell'impianto narrativo e compositivo. Come hanno appurato le analisi dei restauratori, egli non li fissava all'intonaco fresco con i chiodi, all'epoca pratica pittorica abituale,⁵⁶ ma li appoggiava semplicemente alla parete tracciando alcune linee, per completare invece le altre partiture direttamente con il pennello, integrandole sulla base del disegno preparatorio.⁵⁷ Per questa operazione poteva disporre di qualche aiuto oppure poteva anche, a seconda della complessità del dettaglio, eseguire egli stesso il trasferimento. Ugualmente importante era inoltre stabilire il susseguirsi delle giornate, ovvero le campiture che potevano essere dipinte in un lasso di tempo circoscritto. Dipendevano sia dalla velocità sia dall'abilità di esecuzione, dalla maniera personale di dipingere del pittore ma anche dalle circostanze contingenti che influivano sull'andamento del lavoro. La costruzione della volta e la stesura dei primi due strati di intonaco in

⁵³ Con il termine sinopia non si intende solo la realizzazione del disegno con la terra rossa, il cui nome indica il luogo della sua origine (Sinope), ma anche tutti gli altri metodi – incisione o spolvero per il trasferimento della polvere colorata attraverso le linee perforate di un cartone, ecc. – che nel XVI secolo divennero parte della tecnica dell'affresco.

⁵⁴ DOLNIČAR 2003, p. 152 o 305.

⁵⁵ KOLLER 1990, p. 63.

⁵⁶ Vedi il contributo di Rado Zoubek, *Il progetto di conservazione e restauro ed il processo pittorico del Quaglio*.

⁵⁷ Idem.

⁵¹ Oltre alla bibliografia citata cfr. anche: Ernst Berger, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit* (XVI.–XVIII. Jahrhundert), (a cura del dr. Martin Sändig), München 1901; Kurt Wehlte, *Wandmalerei, Praktische Einführung in Werkstoffe und Techniken*, Ravensburg 1938; Max Doerner, *Material und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1941; Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, Vicenza 1971; Metka Kraigher Hozo, *Slikarstvo – Metode slikanja – Materiali*, Sarajevo 1991; Milorad Medić, *Stari slikarski priručnici*, Beograd 1999.

⁵² DOLNIČAR 2003, pp. 139–140 ovvero pp. 152–153 o 305–306.



Fig. 14: Rapporto tra linea e colore – dall'abbozzo all'aspetto cromatico finale; a) intonaco; b) arriccio; c) strato dipinto.

un periodo relativamente breve, ossia dalla fine dell'inverno alla prima metà della primavera, determinarono, almeno in un primo tempo, un processo di asciugatura più lento della pellicola cromatica ovvero permisero che, almeno nelle parti meno impegnative sul piano pittorico, l'intonachino fosse anche la stesura finale del dipinto (fig. 14a, b): contrariamente all'*arriccio*, poteva essere più parte della superficie pittorica piuttosto che supporto della stessa.

Tutti i progetti preparati, la sicurezza acquisita con l'esperienza ed i propositi creativi acquistavano il loro aspetto definitivo, ovvero un'immagine che andava prendendo forma sul terzo strato di intonaco, obbligatoriamente fresco, e si trasformava in una pellicola solida e duratura (fig. 14c). In essa erano concentrati tutti gli sforzi ponderati del Quaglio, tutte le esperienze ed il sapere pregressi, sia suoi, sia di altri profili professionali, stimolati da una medesima curiosità per i misteri delle convinzioni umane, mediante i quali può accedere a dimensioni diversamente misurabili.

I colori prescelti tendevano ad uno spettro più espressivo, anche ad un rapporto tra luce ed ombra che non è solo un fatto di dialogo che si produce con i contrasti, ma un modo di esprimere – tematicamen-

te armonizzato – situazioni enfatizzate, più importanti o contrastanti. Proprio attraverso il colore e la luce è raggiunto un effetto che può essere definito con parametri estetici e per il quale il puro racconto non costituisce il punto di partenza dominante dell'espressione figurativa.

In pratica, si tratta di un più ampio spettro cromatico dei pigmenti⁵⁸ e quindi era necessario procurarseli in tempo. Proprio quella legata al rifornimento ed alla preparazione dei colori era una consuetudine ed un processo accuratamente condotto in ogni bottega. La qualità e la scelta era determinata dal prezzo,⁵⁹ ma a volte anche dalla quantità di colore a disposizione. La scoperta di nuovi giacimenti di minerali o l'organizzazione di nuovi metodi di produzione dava luogo a fenomeni di prestigio, o anche di mode,⁶⁰ che contribuivano a vivacizzare l'aspetto tecnologico della pittura.⁶¹ Ciò in un certo senso indicava la capacità

⁵⁸ Vedi il contributo di Polonca Ropret, *Indagini sugli strati pittorici*.

⁵⁹ Ne ha parlato BERGAMINI 1994, pp. 126, 134, 137, 141, ricordando, ad esempio, l'esecuzione dei dipinti in Palazzo Antonini Belgrado.

⁶⁰ Ad esempio l'America offriva, accanto ad altri metalli, nuove piante e beni simili, anche particolari pigmenti cromatici.

⁶¹ È noto l'impiego razionale del colore blu oltremare prodotto con i lapislazzuli.

generalmente invalsa di riconoscimento sensoriale dei colori, entro il quale l'uomo percepiva le proprietà visibili del mondo oggettivo. I metodi figurativi cercavano, con approcci diversi e l'abilità di usare le loro prerogative, di superare questa limitazione; le scienze, dal canto loro, contribuivano, anche con le aporie, ad uno sviluppo che portava a modificare la spiegazione e la comprensione della realtà.

Il promotore dello studio e della definizione matematica dei fenomeni ottici fu indubbiamente l'autore del trattato *De aspectibus* (Kitab al Manazir), il poliedrico scienziato arabo Alhazen o, più esattamente, Ibn al-Haytham.⁶² Le sue scoperte, che, desunte dalle antiche teorie offrirono le basi all'ottica e motivarono diverse scienze ad occuparsi più attivamente delle sue problematiche, riecheggiano nel Seicento nelle opere di Keplero, Cartesio e Huygens.⁶³ È interessante notare che, se avessero avuto una più vasta eco, i risultati del Quaglio avrebbero potuto influenzare direttamente lo sviluppo di questa branca della fisica.

Un tempo l'architettura greca, mediante la correzione delle deformazioni della realtà oggettiva che pesano sulla percezione visiva dell'uomo, permise alla *tebne*, all'arte, alla scienza ed alla filosofia di comprendere non solo che è possibile superare i propri limiti sensoriali, ma anche arricchirli con la trascendenza e trasformarli in una qualità, la cui estensione dipenderà soprattutto dalla potenza e dall'originalità della creatività. In questo modo, l'apparentemente semplice entasis, con un intervento nell'essenza stessa del materiale permise a numerose attività – in piena consapevolezza e in maniera quasi presuntuosa – di umanizzare la realtà in un mondo proprio, anche ciò che generava come una impreveduta casualità.

Muovendo da questi presupposti, indubbiamente con il supporto della trattatistica medievale sull'ottica, nell'evo moderno ci si diede alla ricerca nel campo del visibile, mentre fu l'epoca barocca a sviluppare ulteriormente ed ad indirizzare queste ricerche per svariati fini, tra oggettivo ed immaginario, tra utile ed assurdo. Pertanto, interpretare sulla base della fisica e della matematica un'immagine del mondo tale da poter essere – per le sue caratteristiche spaziali, formali e cromatiche – compresa dall'occhio umano come reale, rappresentava un'impresa vincolante. E quindi per addestrare la maniera di guardare e con l'incremento della capacità visiva furono indubbiamente costretti a perfezionare i loro metodi, rendendoli sempre più impegnativi e complessi. L'arte figurativa e l'architettura seguirono queste tendenze impiegando scrupolosamente i risultati ottenuti, integrandoli anche con conoscenze proprie. Accanto alle numerose varianti della prospettiva e degli scorci calcolati, l'anamorfoosi divenne un interessante segmento dell'espressione artistica.⁶⁴ Si trattava di un'accentuata trasformazione della forma scelta di un dato ambiente o di una struttura in accordo con le leggi dell'ottica, con l'intento di rappresentarne l'immagine reale da un preciso angolo visuale.⁶⁵ Nonostante la sua inclinazione per simili sfide, la complessità del procedimento e la particolarità della collocazione dei cambiamenti ottenuti costituivano anche per l'arte barocca un impegno notevole. Pertanto è giusta l'osservazione del Kemp secondo il quale, a dispetto di un generale interesse per questo aspetto dell'ottica, fino agli inizi dell'Ottocento il suo effettivo impiego nei programmi illusionistici risulta abbastanza modesto.⁶⁶ Tra quelli che nel periodo in questione

contribuirono in pratica all'affermazione dell'anamorfoosi prospettica c'è proprio Andrea Pozzo: a giudizio degli esperti lo fece nella maniera più esplicita nel dipinto della falsa cupola nella chiesa di Sant'Ignazio. Com'era già avvenuto precedentemente per la cupola finta, anche nel dipinto del Quaglio sulla volta della navata l'uso di questa tecnica è appena percettibile, tanto che viene da chiedersi se egli aveva avuto effettivamente l'intenzione di applicarla in quelle scene.

Piuttosto diverso era invece il rapporto del pittore nei confronti del terzo fenomeno entro i limiti della raffigurazione dell'immaginario – ovvero nei confronti del *trompe-l'œil*. In questo caso si trattava di riuscire a rendere credibili e reali quelle parti che potevano contribuire in maniera significativa ai contenuti dell'opera stessa. Naturalmente qui il realismo non è una qualità stilistica, ma viene impiegato soltanto come una tecnica che concorre ad avvicinare dei fatti, che avvalorano il tema del dipinto e con la quale si persuade il pubblico a convincersi del suo alto significato.

La storia di questo procedimento è stata lunga, con sempre nuove ragioni per il suo impiego e sempre nuovi metodi di realizzazione. Proprio in epoca barocca era considerata un metodo appropriato poiché consentiva di superare il fastidio e le dissonanze di alcune soluzioni oppure semplicemente persuadeva con i suoi approcci alla realtà o all'oggettività di quanto raffigurato. Era anche una maniera per verificare l'abilità artistica dei singoli autori, misurabile con i fatti del mondo concreto.

E proprio di questo poteva vantarsi il Quaglio. Con il *trompe-l'œil* dimostrava la realtà della sua propria concezione. L'imitazione dei materiali usati in scultura, ma anche le maniere di tradurli in una plastica a tutto tondo o in un rilievo sono così abbondanti, che le sculture sono diventate un elemento complesso e caratterizzante della composizione. Mettere in risalto la monocromia, in realtà più illusoriamente che nell'effettiva realizzazione, si fondava sul dominio delle leggi delle ombre,⁶⁷ una conoscenza che l'artista rivelava anche nei motivi cromaticamente più vivaci. In ogni caso è possibile trovare un più grande numero di soluzioni monocromatiche anche nel superamento dei limiti spaziali previsti, nella sostituzione di partiture decorative, ecc.

Con tutto ciò, egli non soddisfò soltanto l'impressione di una grande varietà di valori illustrati nelle scene dell'apoteosi di San Nicola e neppure di contenuti nuovi, aggiuntivi, che singoli tra essi assicuravano, ma confermò che con un adeguato metodo pittorico era capace di realizzare proprio tutto quello che aveva progettato e che pensava fosse pertinente inserire nella totalità della composizione. Si trattò di un'operazione eseguita in maniera spontanea e proprio questa discreta, non invadente *leggerezza* denota un pizzico di virtuosismo, in breve una magistrale capacità di portare a compimento in maniera pregevole la propria idea.

Comune a tutti e tre gli insiemi della composizione – il cielo, la strage e gli apostoli – è la supremazia dell'elemento figurale che nell'immagine antropomorfa mostra l'uomo e le sue azioni così come sono, ma anche quei concetti con i quali attesta la realtà umana della propria spiritualità. Tutto quello che poteva aver ulteriormente aiutato il Quaglio nella raffigurazione della sua idea era soltanto un mezzo ovvio, una sorta di complemento, un abbellimento stilistico della struttura e della tessitura di ogni singola scena. Pertanto il grande dipinto sul soffitto della navata può essere inteso anche come un tema musicale, che con un grande numero di variazioni si ripete in tutti e tre i movimenti e

sottolinea la comune essenza del contenuto stesso. Così la figura umana prevale su tutte le altre componenti della magniloquente scena a favore di una maggiore chiarezza del suo messaggio. Tuttavia, ciò che nel concetto della composizione costituisce una qualità eccezionale e distintiva sta nella moderazione degli accenti e nel numero dei personaggi presenti. Nessuna esagerazione nello spirito dell'*horror vacui*, che potrebbe colmare l'assenza di altre eventuali componenti e neppure un banale accanimento nel voler ottemperare a dei principi puramente formali. È ovvio, quindi, che l'approccio con cui il Quaglio affrontò l'esecuzione del compito prefissato era conseguenza di una sua matura motivazione.

Quella dell'affresco è una tecnica pittorica complessa, che impiega in maniera particolare colori e pigmenti fissati con latte di calce e acqua di calce.⁶⁸ È un procedimento che mostra la sua vera natura soltanto dopo un certo periodo di tempo, quando il colore ed il suo supporto sono completamente asciutti. A prescindere dall'esperienza, il metodo si basa più su una sorta di previsione dell'effettivo risultato cromatico della composizione.

La galleria degli apostoli, raffigurati tra le finestre dalle cornici riccamente decorate, è collocata nel luogo in cui la parete diventa volta della navata. Sistemati in nicchie fittizie incorniciate da un ricco ornamento a stucco, inserite tra le luci delle finestre, sono raffigurati come ritratti grazie ad una chiara riconoscibilità. Nello stesso tempo la maniera in cui sono presentati e l'impianto coloristico ne fanno un consenso visivamente univoco, che con la sua importanza e la sua presenza ha un ruolo comune in tutta la scena. La serietà e la nobiltà dei personaggi è raggiunta mediante un espressivo ma moderato contrasto; la serie di particolari piuttosto dettagliati delle vesti, di decorazioni e di oggetti sottolinea in maniera ancora più decisa la resa delle figure svolta in maniera classica. Vi si riflette una particolare attenzione all'armonia tra le dimensioni cromatiche e gli effetti attenuati che le determinano. La ripartizione delle pareti e la collocazione, geometricamente esatta, dei ritratti conferiscono a tutta la scena un senso di ritmo.

Nella fascia più in alto questo ritmo si fa più marcato e complesso e si riflette anche nel colorismo della scena. L'eccidio dei cristiani a Myra in Licia, pensato come un fregio che circonda lo spazio della navata e abbraccia la parte centrale della composizione, è illustrato in un unico piano ed in maniera dinamica e contrastata in tutte le sue parti. I pennacchi non interrompono il suo svolgimento, ma lo coprono soltanto, in modo che la continuità dell'episodio è evidente: come in motivi con situazioni conflittuali simili, il gruppo che effettua l'atto violento e quello che rappresenta le vittime sono dipinti con un contrasto tematico. Anche l'affollamento ed il modellato contribuiscono a creare, in maniera più evidente che altrove, quel senso di tensione che è anche il pregio del tema. L'ombreggiatura tonale determina rapporti uguali nell'ambito degli elementi chiari e scuri, in primo luogo con l'intento di far risaltare la plasticità delle forme dipinte.

Degno di nota è il tentativo del Quaglio di trasferire questo rapporto anche nella dimensione temporale del motivo stesso. In realtà, e secondo l'agiografia di San Nicola del Ribadeneira, le persecuzioni più violente contro i cristiani avvennero al tempo degli imperatori romani Diocleziano e Massimiano.⁶⁹ Il vescovo di Myra sosteneva i concittadini nella loro fede proprio quando era in carica il secondo, pertanto i

carnefici sono raffigurati come soldati con un'armatura simile a quella romana. Tuttavia tra essi ne troviamo degli altri che indossano vesti e armi alla turca. Una combinazione inusuale di eserciti così lontani nel tempo, ma accomunati da un intento comune, che serviva a dimostrare l'eterna attualità delle più aspre contraddizioni nelle condizioni più diverse, ed anche la similitudine tra i vari tipi di violenza perpetrati. E molto vicino, proprio quando il pittore stava dipingendo l'eccidio, era in corso la guerra di successione tra gli eserciti francese e tedesco.⁷⁰ La presenza delle truppe turche non faceva che ammonire sul crescente pericolo che l'Impero ottomano costituiva per gli stati europei: pochi anni prima, esattamente nel 1682, Vienna ne respinse l'assedio mentre nel 1687 le navi della Serenissima bombardarono Atene.⁷¹ In realtà, la diversità dell'abbigliamento orientale aveva già scatenato la fantasia dei maestri rinascimentali, come ad esempio Gentile Bellini,⁷² mentre nei periodi di pace tra le grandi potenze era possibile vedere i Turchi anche nella mondana Vienna. Motivi con accenti esotici erano soggetti frequenti nell'arte figurativa,⁷³ certamente un qualche cosa le cui caratteristiche erano note sin nei minimi particolari.

Oltre alle figure umane, nel fregio compaiono dalla parte dei persecutori anche dei cavalli, un motivo di cui aveva padronanza nelle varie dimensioni, anch'esso abbastanza frequente nelle opere del pittore che, in accordo con il proprio stile, ne faceva l'elemento centrale delle scene.⁷⁴ La parte cromaticamente più vivace, contrastata e movimentata, in un ambiente in cui si affacciano anche allegorie, angeli, putti e svariati ornamenti, accomuna qualità che possiedono, accanto a quello religioso e mitologico, soprattutto un carattere storico. Si tratta di un contenuto che racchiude tutta l'esperienza pregressa del Quaglio, nella quale si riflettono gli echi di diversi contrasti, dalle battaglie, ai crimini sino ai frequenti omicidi ed ai rapimenti, in breve tutto quanto di cui lui si occupava direttamente. Per quanto la scena raffigurata sia terribile, nella sua interpretazione risulta incoraggiante poiché in sostanza celebra la vittoria della fede religiosa, che è più forte di ogni timore e delle conseguenze di qualsiasi follia compiuta.

La parte più alta del dipinto monumentale sulla volta della navata della cattedrale è il Cielo, presente diverse volte nelle creazioni del Quaglio prima del suo arrivo a Lubiana. Se la coreografia delle figure relativamente poco numerose era già iconograficamente prestabilita, in particolare quella della SS. Trinità e degli angeli, in questo caso la scena è interessante e fantasiosa, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto cromatico. Equivalente alle figure, la luce dipinta si fa centro dell'Universo, quella che lo regola e gli dà contenuto; in essa il colore giallo-biancastro che irradia, nella realtà e simbolicamente, al pari dell'oro rappresenta le peculiarità del nobile metallo – il più prezioso tra gli elementi ed il più completo tra le sostanze.⁷⁵ L'incontro con l'azzurro nello stesso campo pittorico crea un vero contrappunto nell'infinito. Nonostante la loro differenza cromatica, queste diversità equivalgono ad una vitalità

⁷⁰ DOLNIČAR 2003, p. 146 e 152 ovvero pp. 156, 158, 159, 309, 312.

⁷¹ Durante questo scontro armato il fuoco dei loro cannoni danneggiò anche l'Acropoli ed in particolare il Partenone.

⁷² Tra il 1480 e il 1490 il *Ritratto del sultano Moametto II* ora alla National Gallery di Londra; tra il 1479 e il 1481 il dipinto *Lo scrivano turco* (Oturán Katip), oggi nella galleria Isabella Gardner di Boston; tra il 1504 e il 1507, *La predica di S. Marco ad Alessandria d'Egitto*, oggi alla Pinacoteca di Brera a Milano.

⁷³ Albrecht Dürer, *Tre orientali*, acquerello 1494–1495; Pieter de Jode, *Scena dal carnevale di Venezia*, olio su tela, 1595–1598.

⁷⁴ Ad esempio *La caduta di Fetonte* nel salone di Palazzo Belgrado ad Udine, dipinta nel 1698.

⁷⁵ ELIADE 1982, pp. 53–55.

⁶² Ibn al-Haytham nacque nel 965 a Bassora e morì nel 1039, probabilmente al Cairo.

⁶³ FARUQI 2006, pp. 395–396.

⁶⁴ KEMP 1990, pp. 207–212.

⁶⁵ Si ritiene che l'anamorfoosi sia un'invenzione di Leonardo da Vinci; ne parla nel CA 191ra.

⁶⁶ KEMP 1990, p. 212.

⁶⁷ Si tratta di un campo di cui si occupano diverse teorie, anche la geometria, come ad esempio il manuale del prof. Elia Bonci, *Elementi della teoria delle ombre*, Milano 1908.

⁶⁸ Vedi il contributo di Rado Zoubek, *Il progetto di conservazione e restauro ed il processo pittorico del Quaglio*.

⁶⁹ RIBADANEIRA 1700, p. 556.

tà dell'energia, pertanto non dipingendole entrambe non sarebbe stato presente il fenomeno chiave e quindi neppure lo spazio destinato agli eventi nei cieli.

La sistemazione delle figure era un'impresa molto complessa, infatti, non dovevano coprire le parti più eloquenti dell'immensità spaziale dipinta in maniera astratta. Di più: non dovevano metterla sotto tono neanche sul piano del colore, ma nello stesso tempo dovevano risultare abbastanza evidenti poiché si trattava di personaggi sacri. Ciò stava a significare che il pittore li aveva dipinti in rapporti figurativi simili con il cielo e con tutto quanto li circondava, in posizione dominante nella composizione. Il Quaglio in questo modo raggiunse un eccezionale risultato: sul piano estetico questa parte del dipinto con i suoi contenuti religiosi si può definire sublime e con essa l'opera nel suo complesso ha acquistato una straordinaria qualità.

Sulla base delle analisi eseguite dal Centro di restauro, di conclusioni logiche relative all'esecuzione dell'affresco e considerati i metodi di lavoro del tempo, ogni singolo ciclo di giornate fu realizzato entro i bordi delle cornici.⁷⁶ Tenuto conto di ciò risulta che la prima ad essere terminata fu proprio la parte centrale della composizione, non soltanto per via di un'esigenza tecnologica, ma anche perché proprio la sua complessità e indubbiamente lo stile personale dell'artista – che le circostanze dell'esecuzione trasformarono nella variante di una pratica generalmente impiegata – ne fecero per il Quaglio il punto di partenza di tutto il dipinto.

Di conseguenza il susseguirsi delle giornate era determinato più dal concetto di costruzione della scena, dalle osservazioni risultanti dal raffronto tra le parti già affrescate e, naturalmente, dalla possibilità di integrare e correggere i particolari. Pertanto l'ampiezza di ogni singola giornata non era tanto dettata dal periodo necessario per l'asciugatura dell'intonaco o il rapprendimento della pellicola cromatica, come accertato dalle analisi eseguite dai restauratori; queste, infatti, hanno appurato che il Quaglio dipingeva *a fresco*, ma sottolineava o completava singole partiture quando l'intonaco era già asciutto (fig. 14c).⁷⁷ La differenza di dimensioni e la difficoltà di esecuzione dei dettagli delle singole giornate, come del resto la corrispondenza del loro numero con il tempo impiegato per realizzare tutto il dipinto, supporta l'ipotesi che egli abbia eseguito il lavoro in maniera più dinamica, complessa e con più combinazioni di quanto i manuali tematici ed i trattati dell'epoca non prescrivessero.

Da questo punto di vista le differenti condizioni per l'esecuzione della scena centrale rispetto alle altre due – l'eccidio di Myra e la galleria di ritratti degli apostoli – sono solo un segmento del problema che l'autore seppe risolvere in maniera magistrale. Questa diversità risulta evidente dalla realizzazione disciplinata e meno elaborata, ad es. della decorazione nei pennacchi rispetto allo stimolante allestimento delle scene drammatiche, oppure delle parti più cromaticamente in risalto in confronto alle sfumature delle figure a monocromo, o ancora delle scene ricche di dettagli e quelle che non avevano praticamente bisogno di una trattazione così particolareggiata, o non ne era possibile realizzare un'efficace riproduzione. Infatti, sfruttare le opportunità presenti ed affrontare tutti gli imprevisti sono processi che collocano la pittura monumentale tra i metodi di espressione figurativa più complessi e impegnativi.

LA QUINTESSENZA

Il tema, indirettamente promosso dai committenti e dai cittadini di Lubiana, fu ideato e combinato dal Quaglio in una composizione di cui lo spazio, come co-autore, rese possibile la realizzazione mentre il colore le diede l'aspetto finale. In tal modo le componenti di tutti e quattro gli elementi, come valori effettivi del dipinto, creano nella struttura compositiva e nei suoi tre comparti unitari un dialogo costante tra quello che è il diretto atto figurativo e quello che è un contributo delle circostanze esistenti. Una particolarità, soprattutto delle creazioni monumentali, sta nel fatto che con la loro presenza assolvono lo scopo per il quale sono state create, con i loro contenuti invece indirizzano il fruitore verso un'esperienza reale, intellettuale, emozionale e sensoriale.

La perizia del Quaglio non si rivela soltanto nell'opulenza delle soluzioni più culturali, scientifiche, artistiche o pittoriche cui abbiamo accennato e di cui può vantarsi il soffitto della navata, ma sta anche – accanto a tutto ciò che abbiamo elencato, a quello che è raffigurato e a quello che costituisce il suo fondamento – nel fatto di consentire una personale interpretazione delle conoscenze acquisite.⁷⁸ Evidentemente egli aveva bisogno di una tale possibilità per poter realizzare il compito prefissato secondo le regole vigenti e quelle da lui stesso definite; infatti, egli intendeva la creatività come immanente alle competenze professionali e come una ovvia necessità.

Non soltanto le possibilità tecnologiche ma anche un approccio semplice alla problematica artistica lo proteggevano da superflue e spesso inutili deviazioni verso singole particolarità, aiutandolo a portare a termine la sua idea – condizionata sul piano formale, tematico ed esecutivo – con l'aiuto del quinto elemento – la luce.

Similmente alla spiegazione che della natura offre Empedocle (fig. 4c) sulla falsariga della concezione eleatica, in particolare in merito ai concetti di aggregazione dell'amore e dell'odio⁷⁹ e delle riflessioni di Aristotele in merito alla sostanza (*Metafisica* VII 16, 1042 a-b) egli definisce questo suo nuovo elemento come una categoria che incanalava quanto dipinto in un sistema ordinato, organizzato. È indubbio che il Quaglio l'abbia concepita grazie ad un innato senso dell'ordine ed in armonia con i processi di creazione del dipinto; non si è trattato quindi del risultato di un uso razionale delle cognizioni in materia di fisica, metafisica ed altre simili interessanti conoscenze, ma dell'intento dell'artista di illustrare l'interezza di un'idea complessa.

In essa il quinto elemento aveva due punti di origine. Dal centro del cielo arriva come ispirazione divina, naturalmente come una perfetta qualità cromatica nell'ambiente (fig. 15a). Qui le ombre dipinte non vogliono significare il conflitto tra chiaro e scuro, ma sono semplicemente di supporto alla luce, evidentemente come mezzo per esprimere la ricchezza del colorismo immateriale. L'altro punto di origine è costituito dalla luce diurna, reale, dinamica, flessibile e tanto intensa quanto la determinano le varie stagioni; grazie ad essa nella fascia inferiore si può vedere il consesso degli apostoli (fig. 15b). Nella zona centrale si incontrano pertanto le due luci ed ognuna a modo suo contribuisce alla drammaticità dell'evento e, come in altre parti, si trasformano nel suo contenuto (fig. 15c).

Il Quaglio considerava la luce un elemento con una sua propria espressività. E proprio con essa egli ha saputo magistralmente col-

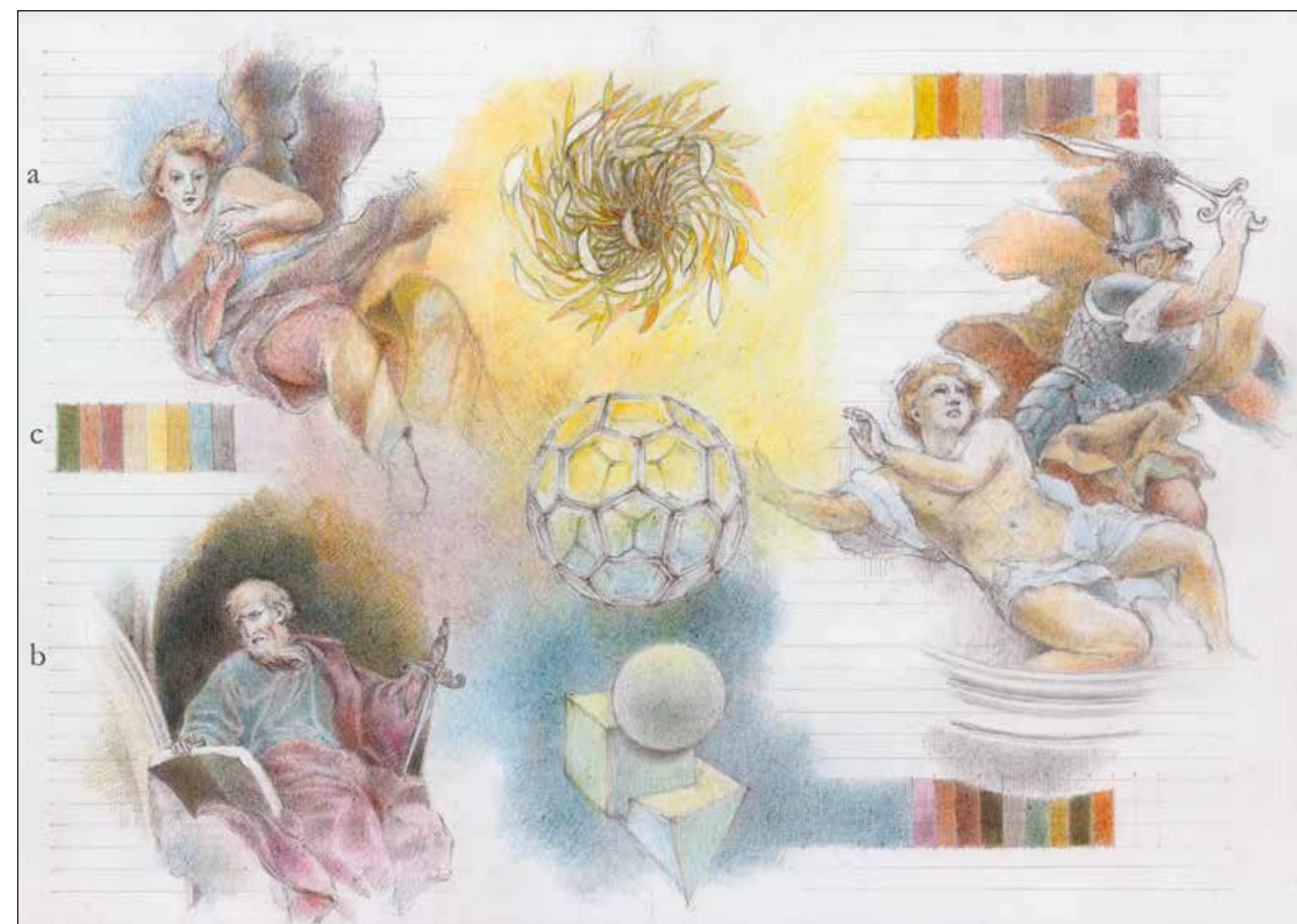


Fig. 15: La quinta dimensione, la luce: a) luce celeste; b) luce diurna; c) luce combinata.

legare le differenze create tra i singoli episodi, trasformando la loro diversità in qualità, parte della quale era diventata la luce stessa.

Lo smantellamento dei ponteggi il 19 luglio 1706 significò l'effettiva fine dei lavori legati al dipinto sulla volta della navata della cattedrale, la conclusione del lavoro comune di una fiorente bottega impegnata nel compito più complesso e nel contempo più stimolante nella nuova chiesa. Significò anche che il suo autore era diventato un semplice osservatore,⁸⁰ che insieme ad altri poteva considerare da lontano la qualità dell'opera dipinta e, a differenza degli altri, valutare da conoscitore quanto dello scopo prefissato era stato raggiunto.

IN SOSTITUZIONE DEL RIASSUNTO

La distanza o lo spostamento dell'artista dall'abbraccio della propria creazione probabilmente lo porta a percepire il dipinto come un lavoro effettivamente terminato e addirittura anche per lui irraggiungibile. Ad una distanza adeguata, si arriva ad un punto dal quale è possibile

dedurre ciò che nella qualità del dipinto è dato dalla realtà culturale e quello che è invece conseguenza della pratica diretta dell'artista ed ancora quanto i risultati raggiunti permettano alla persona cui il quadro si rivolge di comprendere in maniera differente i diversi fenomeni e di riconoscere nuove verità nella loro essenza.

Una risposta tangibile alla questione relativa alla qualità di una singola opera, risultato di processi creativi, è indubbiamente offerta dalla filosofia dell'arte, principalmente in rapporto ad alcuni processi che hanno plasmato l'immagine e dato sostanza al periodo in cui l'opera stessa è stata realizzata. In effetti, è possibile comprenderla come un metodo che mediante una sintesi di pensiero può, attraverso i valori creati, pervenire alle cause della nascita ed agli effetti della loro presenza – con le conoscenze acquisite definisce i principi e le leggi dell'arte e con ciò anche della cultura come atto di civilizzazione. Le sue speculazioni costruiscono così un sistema di riferimento, una sorta di metro di misura della qualità, e nel contempo inventano strumenti per un generale raffronto tra i risultati raggiunti entro le singole unità temporali.

È curioso notare come le questioni legate all'arte possono costituire un particolare ambito di riflessione intellettuale oppure soltanto un'interessante parte di una più ampia problematica sociale. Ed è proprio

⁷⁶ Vedi n. 68.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ In merito alle iniziative storico-culturali: TRSTENJAK 1981, pp. 364–371.

⁷⁹ EMPEDOCLE 2007, pp. 27–150.

⁸⁰ Probabilmente fino alla partenza per Škofja Loka il 25 agosto 1706.

così che la inquadrava Giambattista Vico (fig. 7a), il napoletano che concepì una sua propria immagine del mondo mediante conoscenze antropocentriche. Una personalità il cui pensiero, nonostante una a volte insolita organizzazione e un'inconsistente deduzione, si può considerare vicino alla filosofia dello spirito,⁸¹ in breve un personaggio che la scopriva sempre a modo suo, rimarcando così l'indispensabilità della propria presenza nelle antologie e nelle teorie del pensiero europeo.

Giulio Quaglio (fig. 7c), contemporaneo del filosofo⁸² e inconsapevolmente seguace del suo pensiero, a differenza dei razionalisti scopriva una verità matematicamente determinata attraverso le regole della sua stessa esperienza. Con essa arrivava gradualmente a delle conoscenze che indicavano una comprensione spiritualizzata di punti di vista già affermati, basati sugli stimoli delle conoscenze scientifiche come scoperte, accessibili soprattutto a coloro che erano in grado di comprenderli e trasformarli in una qualità del proprio lavoro.

Simile era pure il loro punto di vista in merito ai fatti ed alle azioni storiche, che creavano la vera dimensione del tempo, conferivano ai suoi intervalli un determinato significato e offrivano, soprattutto con i valori conservati, degli incentivi utilizzabili. Il ritmo del movimento all'interno dei suoi intervalli, la definizione delle distanze e la combinazione di temi validi offriva la possibilità di un'ispirazione, una sorta di *licentia poetica* del lavoro creativo; qui non andavano trascurati i fatti generalmente accettati nei quali si estrinsecavano le posizioni delle singole discipline che con il loro lavoro ne confermavano la giustezza e che qui addirittura con la qualità offrivano nuove soluzioni.

Compito basilare dell'immaginazione⁸³ è il superamento delle lacune, una sorta di vuoti esistenti, determinate costanti con un contenuto ipotetico che nel tessuto e nella struttura di un singolo periodo costituiscono la maniera in cui sono ordinati dei fatti consolidati in un insieme logico ed il completamento di quanto creato con ingegnosi risalti, che danno alle cose il loro vero senso. Il suo ruolo diretto fu sottolineato dal Vico in particolare nel volume *Scienza nuova*,⁸⁴ mentre il Quaglio, con gli stessi fini, lo metteva ininterrottamente in pratica nella prassi figurativa come caratteristica saliente del suo lavoro creativo.

Così le caratteristiche basilari – che definiscono l'opera creativa, la collocano in un determinato contesto sociale e temporale, offrono un possibile confronto con altre azioni ed una valutazione della qualità – sono conseguenza di processi scientifici empirici e sensitivo-intellettuali, di fatti storici, mitologici, di reminiscenze nonché di capacità d'immaginazione, in breve un processo attivo di scoperta della verità ossia, come lo definì il Vico, del *verum factum*. Indubbiamente ciò che da un senso all'affinità tra la teoria del Vico e la pratica del Quaglio è il

modo diverso, comune ad entrambi, di comprendere il reale – con un orientamento notevolmente più umanistico-sociologico – come conseguenza di processi razionali, immaginari ecc., che contribuivano a creare il carattere della spiritualità sociale di singole epoche, sia in ambito italiano sia in un ambito più vasto. Pertanto, in questo caso, lo stile non è soltanto una maniera di esprimere il livello di creatività artistica di un certo periodo e non soltanto la dimostrazione di un collegamento organizzato, disciplinato di contenuti concordati ovvero di aree tematiche supportate dalle referenze di artisti, scienziati, dei fattori principali in campo ideologico, politico ed economico, dei creatori delle posizioni dell'opinione pubblica, ma è anche il riflesso della mentalità di una certa epoca e di una società cui era propria una sorta di manifestazione di intenzioni cosce e casuali, il che contribuiva a collegare o addirittura a dividere tutto in maniera intenzionale o involontaria.

Apparati

Abbreviazioni

Fonti e bibliografia

Referenze fotografiche ed apparato illustrativo

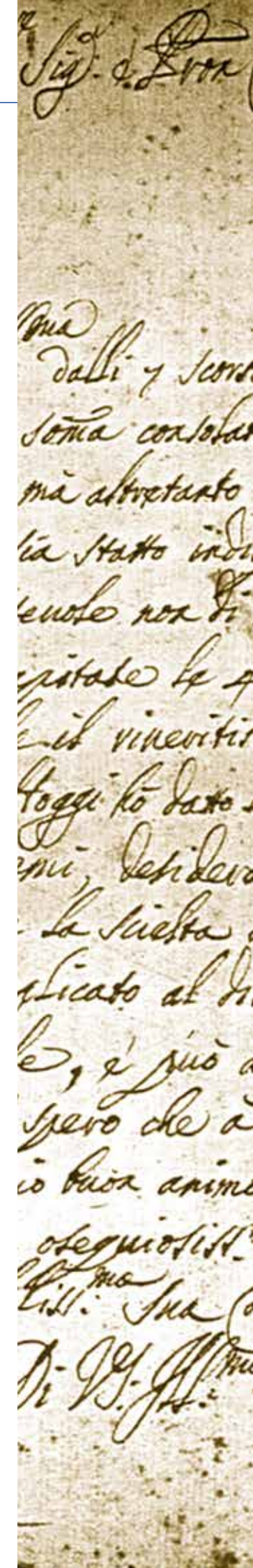
Autori dei contributi

⁸¹ Così la definì: CROCE 1934, p. 315.

⁸² Giambattista Vico nacque proprio nel 1668 a Napoli, dove morì nel 1744.

⁸³ VOLPE 1979, pp. 43–45

⁸⁴ Fu pubblicata per la prima volta nel 1725 a Napoli; l'importanza delle concezioni estetiche del Vico fu ribadita in particolare da B. Croce nel libro *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano – Palermo – Napoli 1902.



Abbreviazioni

e denominazioni originali di Enti, istituzioni ed imprese, che nei testi compaiono solo tradotte in italiano

abbr. – abbreviazione

a. C. – avanti Cristo

ALUO – Akadēmija za likovno umetnost in oblikovanje = Accademia di Arti figurative e Design

Amministrazione economica arcivescovile, Arcidiocesi di Lubiana = Nadškofijska gospodarska uprava, Nadškofija Ljubljana

Archivio arcivescovile, Lubiana = Nadškofijski arhiv, Ljubljana

Archivio della Repubblica di Slovenia = Arhiv Republike Slovenije

Archivio storico = Zgodovinski arhiv

AS – Arhiv Republike Slovenije = Archivio della Repubblica di Slovenia

ASSA – Accademia slovena delle Scienze e delle Arti = Slovenska akademija znanosti in umetnosti

Biblioteca del Seminario, Arcidiocesi di Lubiana = Semeniška knjižnica, Nadškofija Ljubljana

Bogoslovno semenišče = Seminario

Centro di informazione e documentazione = INDOK center

Centro di restauro della RS = Restavratorski center RS

cfr. – confronta

Comitato popolare distrettuale, segreteria per la cultura, Lubiana = Okrajni ljudski odbor, tajništvo za kulturo Ljubljana

Commissariato agli affari interni della città di Lubiana = Poverjenišтво za notranje zadeve mesta Ljubljane

Commissione per i rapporti con le comunità religiose dell'Assemblea comunale di Lubiana = Komisija za odnose z verskimi skupnostmi, Skupščina mesta Ljubljana

Comune città di Lubiana = Mestna občina Ljubljana

cons. – conservatore/conservatrice

cons.- cons. – conservatore consigliere

cons.-rest. – conservatore-restauratore/conservatrice-restauratrice

cons.-rest. coll. – conservatore-restauratore collaboratore

cons.-rest. cons. – conservatore-restauratore consigliere

cons.-rest. consul. – conservatore-restauratore consulente

cons.-rest. sup. – conservatore-restauratore superiore

CPR – Comitato popolare repubblicano (vedi: RLO)

CR – Centro di restauro = Restavratorski center

CSR ASSA – Centro scientifico e di ricerca dell'Accademia slovena delle Scienze e delle Arti (vedi: ZRC SAZU)

Dipartimento di restauro, Accademia di Arti figurative e Design, Università di Lubiana = Oddelek za restavratorstvo, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani

Direzione per la tutela del patrimonio culturale, Ministero per la cultura della Repubblica di Croazia = Uprava za zaštitu kulturne baštine, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

ecc. – eccetera

Ente per la sistemazione di Lubiana Vecchia = Zavod za ureditev Stare Ljubljane

Ente per la tutela dei monumenti della RPS, Lubiana = Zavod za spomeniško varstvo LRS, Ljubljana

Ente per la tutela dei monumenti della RSS = Zavod za spomeniško varstvo SRS

Ente regionale per la tutela dei monumenti, Lubiana = Regionalni zavod za spomeniško varstvo, Ljubljana

Ente regionale per la tutela dei beni naturali e culturali, Lubiana = Regionalni zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine, Ljubljana

Ente repubblicano per la tutela dei monumenti = Republiški zavod za spomeniško varstvo

ERTBNCL – Ente regionale per la tutela dei beni naturali e culturali, Lubiana = Ljubljanski regionalni zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine

ERTML – Ente regionale per la tutela dei monumenti, Lubiana = Regionalni zavod za spomeniško varstvo, Ljubljana

es. – esempio

EŠD – evidenčna številka dediščine = numero d'identificazione del bene nel Registro dei beni culturali

ETMRPS – Ente per la tutela dei monumenti della Repubblica popolare di Slovenia = Zavod za spomeniško varstvo Ljudske Republike Slovenije, Ljubljana

FA – Fakulteta za arhitekturo = Facoltà di Architettura

Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Zagabria = Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu

FAGG – Fakulteta za arhitekturo, gradbeništvo in geodezijo = Facoltà di Architettura, Edilizia e Geodesia (oggi FGG)

fasc. – fascicolo

FGG – Fakulteta za gradbeništvo in geodezijo = Facoltà di Edilizia e Geodesia

FKKT – Fakulteta za kemijo in kemijsko tehnologijo = Facoltà di Chimica e Tecnologie chimiche

FTIR – Fourier Transform Infrared Microspectroscopy = Microspettroscopia infrarossa in trasformata di Fourier

Galleria nazionale, Lubiana = Narodna galerija, Ljubljana

GIS – Geodetski inštitut Slovenije = Istituto di Geodesia della Slovenia

IJS – Institut Jožef Stefan = Istituto Jožef Stefan

i. r. – imperial-regio/a

Istituto di Storia dell'arte France Stele del Centro scientifico e di ricerca dell'Accademia slovena delle Scienze e delle Arti, Lubiana = Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana

Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia = Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije

Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia, Unità territoriale di Lubiana = Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Ljubljana

ITBCS – Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia (vedi: ZVKDS)

ITBCS UT di Lubiana – Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia, Unità territoriale di Lubiana (vedi: ZVKDS OE Ljubljana)

KAL – Kapiteljski arhiv = Archivio capitolare

LRS – Ljudska republika Slovenija = Repubblica popolare di Slovenia

LRZSV – Ljubljanski regionalni zavod za spomeniško varstvo = Ente regionale di Lubiana per la tutela dei monumenti

MK INDOK center – Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Informacijsko-dokumentacijski center = Ministero per la cultura della Repubblica di Slovenia, Centro di informazione e documentazione

MK RS – Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije = Ministero per la cultura della Repubblica di Slovenia

MPa - Mega Pascal (unità di misura della pressione)

mons. – monsignor

Museo del Cristianesimo in Slovenia = Muzej krščanstva na Slovenskem

Museo nazionale della Slovenia, Lubiana = Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

n. – nota; nell'indice bibliografico: numero

N.d.T. – nota del traduttore

NIB – numero d'identificazione del bene nel Registro dei beni culturali (vedi: EŠD)

n. inv. – numero d'inventario

NŠAL – Nadškofijski arhiv Ljubljana = Archivio arcivescovile di Lubiana

NUK – Nacionalna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani = Biblioteca nazionale e universitaria di Lubiana

Officina di fabbro Mehle, Grosuplje = Ključavničarstvo Mehle, Grosuplje

OM – Optical Microscopy = microscopia ottica

PDF – Powder Diffraction File = database della diffrazione da polveri

RC – Restavratorski center = Centro di restauro

rest. cons. – restauratore consigliere

RH – Relative humidity = umidità relativa

RLO – Republiški ljudski odbor = Comitato popolare repubblicano

RPS – Repubblica Popolare di Slovenia = LRS – Ljudska Republika Slovenija

RS – Republika Slovenija = Repubblica di Slovenia

RSS – Repubblica socialista di Slovenia (vedi: SRS)

SCT s. p. a., Reparto costruzioni soprassuolo, Lubiana = SCT d.d., Oddelek za visoke gradnje, Ljubljana

SEM/EDS – Scanning Electron Microscopy – Energy Dispersive Spectroscopy = Microscopia elettronica a scansione – spettroscopia a dispersione di energia

SNL – Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani = Cattedrale di S. Nicola a Lubiana

Società per parte cristiana = Duštvo za krščansko umetnost

Soprintendenza ai monumenti della Baviera, Monaco = Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München

SRS – Socialistična republika Slovenija = Repubblica socialista di Slovenia

SV – spomeniško varstvo = tutela dei monumenti

ŠAL – Škofijski arhiv Ljubljana = Archivio diocesano di Lubiana

Škofijska palača = Palazzo vescovile

T – temperatura

Ufficio federale per i monumenti, Vienna = Bundesdenkmalamt, Wien

Ufficio parrocchiale di San Nicola, Lubiana = Župnijski urad sv. Nikolaja Ljubljana

Ufficio per i monumenti = Spomeniški urad

UVF – Ultraviolet Fluorescence = fluorescenza agli ultravioletti

UVFM – Ultraviolet Fluorescence Microscopy = microscopia in fluorescenza agli ultravioletti

VIS – visible light = luce visibile

VS – *Varstvo spomenikov* (abbr. del nome della rivista: *Tutela dei monumenti*)

ZAG – Zavod za gradbeništvo = Ente per l'Edilizia

ZAL – Zgodovinski arhiv Ljubljana = Archivio storico di Lubiana

Zg. zap. – Zgodovinski zapiski = note storiche, memorie

ZRC SAZU – Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti,

Ljubljana = Centro scientifico e di ricerca dell'Accademia slovena delle Scienze e delle Arti, Lubiana

ZRMK – Zavod za raziskavo materialov in konstrukcij = Ente per la ricerca sui materiali e le costruzioni

ZVKDS – Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Ljubljana = Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia, Lubiana

ZVKDS OE Ljubljana – Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Ljubljana = Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia, Unità territoriale di Lubiana

ZUZ – *Zbornik za umetnostno zgodovino* (abbr. del titolo della rivista: *Miscellanea di storia dell'arte*)

ŽA – Župnijski arhiv = Archivio parrocchiale

μPDSM – Micro Powder Diffraction Search Match

Fonti e bibliografia

Academia Operosorum 1994: Academia Operosorum, *Zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti (a cura di Kajetan Gantar), Ljubljana 1994.

Accepta et exposita: Ioannes Antonius THALNITSCHER, *Accepta et exposita in novam fabricam Basilicae Labacensis ab Anno 1700 usque ad Annum 1713* ovvero *Liber Accptorum et Expositorum pro Fabrica Ecclesiae Cathedralis Labacensis Divo Nicolao sacre de Anno MDCC et sequentibus* (NŠAL, ŠAL/Zg, zap., fasc. 2).

ALBERTI 1970: Leon Battista ALBERTI, *De pictura*, Firenze 1435 (*On Painting* [traduzione e note critiche di John R. Spencer], New Haven 1970 [prima edizione 1956]).

APOLLONIO 1710: Apollonio di Perga, *Le coniche*, ovvero *Apollonii Pergasi conicorum Lib. VIII*, Edmund Halley 1710.

Arbeitshefte, 1996: Putzsicherung, Sicherung von Malereien auf gemauerten und hölzernen Putzträgern, *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Beiträge einer Fortbildungsveranstaltung der Restaurierungswerkstätten des Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege am 17. November 1992*, 79, 1996.

ARENDT 1987: Claus ARENDT, The Role of the Architectural Fabric in the Preservation of Wall Paintings, *The Conservation of wall paintings. Proceedings of a symposium organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute, London, July 13–16*, London 1987.

ARISTOTELE 1960: Aristotel, *Metafizika*, Beograd 1960.

ASHOK 1993: Roy ASHOK, *Artists' pigments, a handbook of their history and characteristics*, 2, Oxford – Washington 1993.

Atti del Convegno, 2005: Sulle pitture murali, *Atti del Convegno di Studi, Ricerche, Scienza e Beni Culturali*, 21, Bressanone, 12–15 luglio 2005.

AŽMAN 1889: Janez AŽMAN, Jožef Zupan, stolni prošt ljubljanski, *Drobtinice*, 23, 1889, pp. 169–217.

BALDINI 1978: Umberto BALDINI, *Teoria del restauro*, 1, Firenze 1978.

BALDINI 1981: Umberto BALDINI, *Teoria del restauro*, 2, Firenze 1981.

BANDINI, BOTTICELLI 1990: Francesco BANDINI – Guido BOTTICELLI, Influenza delle tecniche e dei materiali esecutivi nel degrado delle pitture murali, *Le pitture murali*, Firenze 1990.

BARBIELLINI AMIDEI 2003: Rosanna BARBIELLINI AMIDEI, La volta di Sant'Ignazio a Roma di Andrea Pozzo, *Barockberichte* 34/35, 2003, p. 263.

BARIGOZZI BRINI 1989: Amalia BARIGOZZI BRINI, Giulio Quaglio, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, Bergamo 1989, pp. 475–484.

Barok na Slovenskem 1961: *Barok na Slovenskem*, catalogo della mostra, Narodna galerija Ljubljana (a cura di Karel Dobida), Ljubljana 1961.

BAROZZI, DANTI 1583: Giacomo BAROZZI da VIGNOLA – Egnazio DANTI, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentari del R. P. M. Egnazio Danti*, Roma 1583.

BELL, CLARK, GIBBS 1997: Ian M. BELL, Robin J. H. CLARK, Peter J. GIBBS, Raman spectroscopic library of natural and synthetic pigments (pre - -1850 AD), *Spectrochim. Acta*, A 53, 1997, pp. 2159–2179.

BENEDIK 1982: Valentin BENEDIK: Poročilo o restavratsorskih akcijah v letu 1981, Ciril-Metodov trg – stolnica, *Varstvo spomenikov*, 24, 1982, p. 244.

BENEDIK 1989: Valentin BENEDIK, Restavratsorski center, konservatorska poročila: Stolnica, župnijska cerkev sv. Nikolaja, *Varstvo spomenikov*, 31, 1989, p. 357.

BENEDIK 1990: Valentin BENEDIK, Restavratsorski center, akcije 1989, konservatorska poročila: stolna cerkev sv. Nikolaja, *Varstvo spomenikov*, 32, 1990, p. 281.

BENEDIK 1991: Tine BENEDIK, Restavratsorski center: Konservatorska poročila, Ljubljanska, stolna cerkev sv. Nikolaja, *Varstvo spomenikov*, 33, 1991, p. 337.

BENKO MÄCHTIG 1989: Beta BENKO MÄCHTIG, Stolnica v Ljubljani, Poročilo o sondiranju in analizah vzorcev z vhodne fasade, Ljubljana 1989 (archivio ZVKDS RC).

BENSA, NEMEC, NEVYJEL, RAGAZZONI, ROPRET, SITAR, ZOUBEK 2004: Marta BENSA – Ivo NEMEC – Giovanna NEVYJEL – Claudia RAGAZZONI – Polona ROPRET – Mateja Neža SITAR – Rado ZOUBEK, Sestanek ekspertne komisije – Restavratsorska dela na oboku cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani, ZVKDS RC (dattiloscritto delle relazioni sugli interventi 2003–2004), Ljubljana 29. 7. 2004 (archivio ZVKDS RC).

BERGAMINI 1994: Giuseppe BERGAMINI, *Giulio Quaglio*, Udine 1994.

BERGAMINI 1995: Giuseppe BERGAMINI, Il contributo di Giulio Quaglio alla decorazione a fresco del primo Settecento in Austria, *Barockberichte*, 11/12, 1995, pp. 429–434.

BERGAMINI 2000: Giuseppe BERGAMINI, Stuccatori in Friuli al seguito del Quaglio: Lorenzo Retti e Gio. Battista Bareglio, *Francesco Robba in beneško kiparstvo 18. stoletja. Zbornik predavanj mednarodnega simpozija Ljubljana, 16.–18. oktober 1998*, Ljubljana 2000.

BERGAMINI 2006: Giuseppe BERGAMINI, Giulio Quaglio: Inediti e considerazioni, *Vis imaginis. Baročno slikarstvo in grafika. Jubilejni zbornik za Anico Cevc*, Ljubljana 2006, pp. 191–222.

BERGER 1901: Ernst BERGER, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI. –XVIII. Jahrhundert)*, München 1901.

BINDER, SCHAUMANN, HASS, LÄPPL 1996: Paul BINDER – Fritz SCHAUMANN – Meinrad HASS – Karl LÄPPL, *Stukkateur Handbuch, Die Gipsfibel*, Hannover 1996.

BLUNT 1959: Anthony BLUNT, Illusionistic Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance, *Journal of the Royal Society of Arts*, 57, 1959.

Bogoljub, 1907: *Bogoljub – Cerkevni list za Slovence*, 5, 1907, p. 144.

BOGOVČIČ 1990: Ivan BOGOVČIČ, Hra-stovlje. Restavratsorski posegi na stenskih slikah. *Razprave*, Ljubljana 1990.

BOGOVČIČ 2004: Ivan BOGOVČIČ, O restavratsorski stroki in dejavnosti, *Dnevi ev-*

ropske kulturne dediščine. Vračanje izvornih podob. Restavratsorski posegi (a cura di Damjana Prešeren), Ljubljana 2004, pp. 5–18.

BONCI 1908: Elia BONCI, *Elementi della teoria delle ombre*, Milano 1908.

BORGIO, GIOVANNONI F., GIOVANNONI S. 2001: Luigi BORGIO – Francesco GIOVANNONI – Sabino GIOVANNONI, Un nuovo supportante per la pulitura degli affreschi, *Il Carbogel, Kermes*, Ottobre-Dicembre 2001, pp. 63–68.

BOTTICELLI 1992: Guido BOTTICELLI, *Metodologia di restauro delle pitture murali*, Firenze 1992.

BOTTICELLI 1999: Guido BOTTICELLI, Gli affreschi absidali della basilica di Aquileia: tecnica pittorica, stato di conservazione e proposta d'intervento conservativo, *Affreschi absidali nella Basilica di Aquileia: progetto di restauro* (a cura di Emanuela Accornero), Villa Manin di Passariano 1999, pp. 109–143.

BOTTICELLI G. BOTTICELLI S., FELICI 2005: Guido BOTTICELLI – Silvia BOTTICELLI – Alberto FELICI, Gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Ducale di Mantova. La tecnica pittorica, stato di conservazione, intervento di restauro. Sulle pitture murali: Riflessioni, conoscenze, interventi, *Atti del convegno di studi*, Bressanone, 18–15 luglio 2005.

BOTTICELLI, DANTI, GIOVANNONI 1984: Guido BOTTICELLI – Cristina DANTI – Sabino GIOVANNONI, Twenty years of Barium Application on Mural Paintings. *Methodology of application*, Kopenhagen 1984.

BOTTICELLI, DANTI, RODELLA 1987: Guido BOTTICELLI – Cristina DANTI – Giovanni RODELLA, La Deposizione del Pordenone nel Duomo di Cremona. Dai restauri antichi all'ultimo intervento, *O. P. D. Restauro*, 2, 1987.

BURGIO, CLARK 2001: Lucia BURGIO – Robin J. H. CLARK, Library of FT – Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to existing library of Raman spectra with visible excitation, *Spectrochim. Acta*, Part A 57, 2001, pp. 1491–1521.

CANKAR 1920: Izidor CANKAR, Giulio Quaglio. Prispvek k razvoju baročnega slikarstva, *Dom in Svet*, 33, 1920, pp. 77–84, 131–137, 186–192, 240–245.

CANKAR 1952: Izidor CANKAR, Quaglio Giulio, *Slovenski biografski leksikon*, 2, 1933–1952 (1952), pp. 609–610.

CASELLATO, SOROLDONI 1999: Umberto CASELLATO – Luigi SOROLDONI, Le indagini scientifiche sugli affreschi del catino absidale della basilica di Aquileia, *Affreschi absidali nella basilica di Aquileia: progetto di restauro* (a cura di Emanuela Accornero), Villa Manin di Passariano 1999, pp. 87–108.

CATHER 1987: Sharon CATHER, *The Conservation of Wall Paintings*, London 1987.

CENNINI 1982: Cennino CENNINI, *Il libro dell'Arte*, 1437 (a cura di F. Brunello), Vicenza 1982.

CENNINI 1933: *Cennino d'Andrea Cennini, The Craftsman's Handbook »Il Libro dell'Arte«* by Cennino d'A. Cennini (traduzione di Daniel V. Tohomson, Jr.), New Haven 1933.

CEVC A. 1987: Anica CEVC, Barok, Slikarstvo, *Enciklopedija Slovenije*, 1, 1987, pp. 194–197.

CEVC A. 1990: Anica CEVC, Iluzionistično slikarstvo, *Enciklopedija Slovenije*, 4, 1990, pp. 114–116.

CEVC A. 1996: Anica CEVC, Quaglio Giulio, *Enciklopedija Slovenije*, 10, 1996, pp. 25–26.

CEVC E. 1966: Emilijan CEVC, *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966.

CEVC E. 1982: Emilijan CEVC, Veider Janez, *Slovenski biografski leksikon*, 4, 1980–1991 (1982), pp. 386–387.

CEVC E. 1984: Emilijan CEVC, Likovna umetnost v srednjeveški Ljubljani. Zgodovina Ljubljane. *Prispevki za monografijo. Gradivo s posvetovanja o zgodovini Ljubljane, 16. in 17. novembra 1983 v Ljubljani*, Ljubljana 1984, pp. 96–102.

COLLALUCCI 1987: Giancarlo COLLALUCCI, The frescoes on the vault of the Sistine Chapel: original technique and conservation, *Conservation of Wall Paintings, Proceedings of a Symposium organized by the*

Courtland Institute of Art and the Getty Conservation Institute, London 13–16 July 1987, pp. 67–76.

CROCE 1934: Benedetto CROCE, *Estetika*, Beograd 1934.

CROCI 1998: Giorgio CROCI, *The Conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage*, Southampton 1998.

Četrto izvestje, 1907: *Četrto izvestje Društva za krščansko umetnost v Ljubljani za leta 1903–1906*, 1907, pp. 12–13.

ČOPIČ 1966: Špelca ČOPIČ, *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966.

DAL MAS 1996: Roberta Maria DAL MAS, Le opere architettoniche a Ragusa, Lubiana, Trieste, Montepulciano, Belluno e Trento, *Andrea Pozzo* (a cura di Vittorio De Feo, Valentino Martinelli), Milano 1996, pp. 184–203.

DECKER 1711–1716: Paul DECKER, *Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis*, Augsburg 1711–1716 (Hildesheim – New York 1978).

DEI, BAGLIONI, SARTI, FERRONI 1996: Luigi DEI – Pietro BAGLIONI – Giuseppe SARTI – Enzo FERRONI, Agin Effects in Ammonium Carbonate /Acetone Solutions and Cleaning of Works of Art, *Studies in Conservation*, 41/1, 1996, pp. 9–18.

DELLA VOLPE 1979: Galvano DELLA VOLPE, *Istorijska ukusa*, Beograd 1979.

DOERNER 1941: Max DOERNER, *Material und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1941.

DOLENC 1973: Jože DOLENC, Nikolaj (Miklavž), škof, *Leto svetnikov*, 4, 1973, pp. 458–463.

DOLNIČAR 2003: Janez Gregor DOLNIČAR, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve* (a cura di Ana Lavrič), Ljubljana, 2003, originale: Ioannes Gregorius THALNITSCHER, *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis, Labaci 1701–1714* (1882 – stampa), Semeniška knjižnica, rkp. 5.

Dom in svet, 1891: Ljubljanska stolnica in škofijska palača, *Dom in svet*, 4, 1891, pp. 40–41.

DOSTAL 1912: Josip DOSTAL, Računska knjiga o zidanju ljubljanske stolnice in

stroški za slikanje cerkve, *Čas. Znanstvena revija*, 6, 1912, pp. 395–400.

DUDINE, FIORINO, MARESA, MARINI, ZAMBON 1999: Elenora DUDINE – Albarita FIORINO – Morena MARESA – Chiara MARINI – Tamara ZAMBON, *L'intervento di restauro di una fascia decorata con affreschi di Giulio Quaglio e stucchi attribuiti a Lorenzo Retti e Giovanni Battista Bareglia nella chiesa di Santa Chiara a Udine* (tesi di laurea), Villa Manin di Passariano 1999.

ELEA IC 2005: Cerkev sv. Nikolaja v Ljubljani. Sanacija ostrešja, ELEA IC, d. o. o., Ljubljana, april 2005 (archivio ZVKDS RC)

ELIADE 1982: Mircea ELIADE, *Kovači in alkemičari*, Zagreb 1982.

EMPEDOCLE 2007: Empedokles, *Fragments*, Ljubljana 2007.

Epitome: Ioannes Gregorius THALNITSCHER, *Epitome chronologica, continens res memorabiles nobilis & antiquissimae urbis Labacensis, metropolis inlyti Ducatus Carnioliae*, Labaci 1714 (Semeniška knjižnica Ljubljana)

FARUQI 2006: Yasmine M. FARUQI, Contributions of Islamic scholars to the scientific enterprise, *International Education Journal*, 7/4, 2006.

FELLER 1986: Robert L. FELLER, *Artists' pigments, a handbook of their history and characteristics*, 1, Cambridge: Cambridge – Washington, 1986.

FELLER, WILT 1990: Robert L. FELLER – Myron WILT, *Evaluation of cellulose ethers for conservation*, Marina del Rey 1990.

FERRONI 1982: Enzo FERRONI, Restauro chimico-strutturale degli affreschi solfatati, *Metodo e Scienza*, catalogo della mostra, Firenze 1982.

FISTER 1986: Peter FISTER, *Umetnost stavbarstva na Slovenskem*, Ljubljana 1986.

FONTANA 1938: Piero FONTANA, *Giulio Quaglio (1669–1751) ed artisti di sua famiglia*, 1938, manoscritto, Archivio parrocchiale di Laino.

FREY 1946: Dagobert FREY, Die Realitätscharakter des Kunstwerkes, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Wien 1946.

GALLI BIBIENA 1711: Ferdinando GALLI BIBIENA, *L'Architettura civile preparata sulla geometria, e ridotta alle prospettive, considerazioni pratiche /.../*, Parma 1711 (ristampa anastatica, a cura di Diana M. Kelder, New York 1971).

GASPAROLI 1999: Paolo GASPAROLI, *La conservazione dei dipinti murali*, Firenze 1999.

GIMPEL 1983: Jean GIMPEL, *The Cathedral Builders*, New York 1983.

GOMBRICH 1960: Ernst H. GOMBRICH, *Art and Illusion. A study in psychology of pictorial representation*, London 1960.

GOMBRICH 1973: Ernst H. GOMBRICH, *Illusion in Art. Illusion in nature and art*, London 1973.

GOMBRICH 1984: Ernst H. GOMBRICH, *Umetnost i iluzija*, Nolit, Beograd 1984.

Gradbena mehanika, 67: *Gradbena mehanika*, 2, (Knjižnica za vzgojo strokovnih kadrov) 67, Ljubljana 1948.

Gradbeni elementi, 5: *Gradbeni elementi*, 5, *Ometi in napušči. Masivni podi. Izolacije* (Skripta za visoke in nizke gradnje), Ljubljana 1950.

GREGOR 1933: Joseph GREGOR, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933.

GRUDEN 1915: Josip GRUDEN, Šola pri sv. Nikolaju in ljubljansko nižje šolstvo po reformacijski dobi, *Carniola*, 6, 1915, pp. 1–12.

HEMPPEL 1965: Eberhard HEMPEL, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth 1965.

HERITAGE, GOWING 2002: Adrian HERITAGE – Robert GOWING, The production of wall painting conservation documents, *Practical Information Leaflet*, 1, London 2002.

HESS 1949: Friedrich HESS, *Konstruktion und form in Bauen*, Stuttgart 1949.

Historia: Ioannes Gregorius THALNITSCHER, *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis*, Labaci (1701) 1882 (originale in: Semeniška knjižnica Ljubljana, rkp. 5; trascrizione manoscritta in: NŠAL, ŽA/Zg. zap., fasc. 2).

HRIBAR 1984: Tine HRIBAR, Kopernikanski obrat, *Slovenska filozofska misel*, 1, Ljubljana 1984.

HUDOKLIN 1955: Radoje HUDOKLIN, *Tehnologija materialov, ki se uporabljajo v slikarstvu*, 1, Ljubljana 1955.

HUME 1974: David HUME, *Raziskovanje človeškega razuma*, 14, Ljubljana 1974.

HUYGHE 1966: René HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, Paris 1966.

ILG 1884: Albert ILG, Kunstnotizen aus Laibach, *Mitteilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, N. F. 10, 1884, CXII–CXVIII.

Ilustrirani Slovenec, 1927: *Ilustrirani Slovenec*, 3, 16. 1. 1927, 12/3, p. 19; 6. 3. 1927, 53/10, p. 73 e 27. 11. 1927, 270/48, pp. 392–393.

Ilustrirani Slovenec, 1928: *Ilustrirani Slovenec*, 4, 25. 3. 1928, 13/71, p. 392.

JACKSON 1993: Michael J. JACKSON, *Engineering a Cathedral*, London 1993.

KAJZER 1995: Janez KAJZER, *S tramovi podprto mesto*, Ljubljana 1995.

KANT 1955: Immanuel KANT, *O lepom u zvišenom*, Beograd 1955.

KARNER 1995: Herbert KARNER, *Zur Rezeption des Scheinarchitektonischen Werkes von Andrea Pozzo in den habsburgischen Ländern nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert*, Wien 1995.

KEMP 1990: Martin KEMP, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990.

KERBER 1965–1966: Bernhard KERBER, Ein Bozzetto des Andrea Pozzo im Düsseldorf Kunstmuseum und verwandte Altäre, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12 (1965–1966), pp. 145–150.

KERBER 1971: Bernhard KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin – New York 1971.

KIMOVEC 1944–1954: Kronika: Franc KIMOVEC, *Kronika stolnice sv. Nikolaja, začeta 6. 12. 1944* (NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 28, spisi).

KOLLER 1985: Manfred KOLLER, Spurensuche zum Werk Andrea Pozzos in Wien: Intuition und Darstellung, *Festschrift für Erich*

Hubala zum 4. März 1985, Wien 1985, pp. 203–210.

KOLLER 1990: Manfred KOLLER, Wandmalerei der Neuzeit, *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Wandmalerei, Mosaik*, 2, Stuttgart 1990.

KOLLER 1993: Manfred KOLLER, Barocke Wandmalerei – Entwurf und Ausführung, Barock, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 25, 1993 (a cura di G. Pochat – B. Wagner), pp. 110–119.

KOLLER 2003: Manfred KOLLER, Barocke Wand – und Deckenmalerei in Österreich – Technologie und Restaurierung, *Barockberichte* 34/35, 2003, pp. 325–331.

KOLLER, LEITNER, PASCHINGER 1990: Manfred KOLLER – Harald LEITNER – Hubert PASCHINGER, Reconversion of Altered Lead Pigments in Alpine Mural paintings, *Studies in conservation*, 35, 1990, pp. 15–20.

KOMELJ 1973: Ivan KOMELJ, *Gotska arhitektura na Slovenskem. Razvoj stavbnih členov in cerkvenega prostora*, Ljubljana 1973.

KOPRIVA 1989: Silvester KOPRIVA, *Ljubljana skozi čas. Ob latinskih in slovenskih napisih in zapisih*, Ljubljana 1989.

KOS 2004: Jože KOS, Elaborat o opravljenem pregledu nosilne konstrukcije oboka glavne ladje cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani s statično in protipotresno analizo konstrukcije s smernicami za izvedbo najnujnejših ojačitvenih posegov, Gradbeni inštitut ZRMK, Ljubljana 2004 (archivio ZVKDS RC).

KOZLOV, KOZ'MINA, PLISKO, DANILOV 1963: M. P. KOZLOV – O. P. KOZ'MINA – Y. A. PLISKO – S. N. DANILOV, Mechanism of oxidation of cellulose ethers by oxygen-XV. Effect of the chain length on the rate of their oxidation, *Polymer Science USSR*, 4, 1963, pp. 1089–1093.

KOZ'MINA 1968: O. P. KOZ'MINA, On the mechanism of thermo-oxidative degradation of cellulose ethers, *Journal of Polymer Science*, Part C 16, 1968, pp. 4225–4240.

KOZ'MINA, KURLYANKINA, ZHADAN PUSHKINA, MOLOTKOV 1963: O. P. KOZ'MINA – V. I. KURLYANKINA – S. ZHADAN PUSHKINA – V. A. MOL-

OTKOV, The mechanism of oxidation of ethyl cellulose ethers by oxygen-XII. The synthesis and oxidation of ethyl cellulose from cellulose labelled with radiocarbon at glucosidic carbon atom, *Polymer Science USSR*, 4, 1963, pp. 1160–1164.

KRAIGHER HOZO 1991: Metka KRAIGHER HOZO, *Slikarstvo – Metode slikanja – Materiali*, Sarajevo 1991.

KRAMAR 2007: Sabina KRAMAR, Poročilo o preiskavi ometov, ZVKDS RC, Ljubljana, februar 2007 (archivio ZVKDS RC).

KRIŽNAR 2006: Anabelle KRIŽNAR, *Slog in tehnika srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem*, Ljubljana 2006.

KÜHLENTHAL, ZUNHAMER 1982: Michael KÜHLENTHAL – Martin ZUNHAMER, Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carporofo Tencallas, *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, 12, 1982.

KUKULJEVIĆ SAKCINSKI 1858–1860: Ivan KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovenik umjetnikah jugoslavenskih*, 1–5, Zagreb 1858–1860.

KURENT 2002: Tine KURENT, *Arhitektov zvezek*, Ljubljana 2002.

Laibacher Zeitung, 1902, 1905, 1906: *Laibacher Zeitung*: Renovierung der Domkirche, 97, p. 805 (20. 4. 1902); Die Restaurierung der Laibacher Domkirche, 146, pp. 1315 e 1316 (28. 6. 1905); Die Laibacher Domkirche, 123, p. 1101 (29. 5. 1905); Restaurierung der Laibacher Domkirche, 15, p. 126 (19. 1. 1906).

LANZI 1822: Luigi LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 3, Firenze 1822, pp. 224–225.

LANZI 1970: Luigi LANZI, *Storia pittorica d'Italia (1795–1796)*, 2 (a cura di M. Cappucci), Firenze 1970.

LAVRIČ 1996 a: Ana LAVRIČ, Goldensteinova kritika obnove ljubljanske stolnice, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 2–3/44, 1996, pp. 26–38.

LAVRIČ 1996 b: Ana LAVRIČ, Giulio Quaglio v korespondenci Janeza Antona Dolničarja, *Acta historiae artis Slovenica*, 1, 1996, pp. 79–89.

LAVRIČ 1996 c: Ana LAVRIČ, Umetnostni spisi Aleša Žige Dolničarja, *Acta historiae artis Slovenica*, 1, 1996, 1996, pp. 35–78.

LAVRIČ 1997: Ana LAVRIČ, Načrtovanje in zidava kupole ljubljanske stolnice, *Varstvo spomenikov*, 37, 1997, pp. 32–53.

LAVRIČ 2001: Ana LAVRIČ, Ustanavljanje umetnostnih akademij v Ljubljani na pragu 18. stoletja, Statut Academie trium Artium in Academie inculorum, *Acta historiae artis Slovenica*, 6, 2001, pp. 67–82.

LAVRIČ 2003 a: Ana LAVRIČ, Janez Gregor Dolničar in njegova zgodovina ljubljanske stolne cerkve, in: Janez Gregor DOLNIČAR, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve*, Ljubljana 1701–1714 (a cura di Ana Lavrič), Ljubljana 2003, pp. 11–62.

LAVRIČ 2003 b: Ana LAVRIČ, Zgodovina ljubljanske stolne cerkve po dokumentih Janeza Antona Dolničarja, in: Janez Gregor Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve*, Ljubljana 1701–1714 (a cura di Ana Lavrič), Ljubljana 2003, pp. 443–495.

LAVRIČ 2005: Ana LAVRIČ, Janez Gregor Dolničar – kronist ljubljanskega mesta, *Ad fontes. Otorepčev zbornik*, (a cura di Darja Mihelič), Ljubljana 2005, pp. 139–157.

LAVRIČ 2006: Ana LAVRIČ, Prispevek k biografiji Giulia Quaglia, *Barok na Gorškem / Il Barocco nel Goriziano* (a cura di Ferdinand Šerbelj), Nova Gorica – Ljubljana 2006, pp. 349–355.

LAVRIČ 2007: Ana LAVRIČ, *Ljubljanska stolnica. Umetnostni vodnik*, Ljubljana 2007.

LAVRIČ 2008: Ana LAVRIČ, Umetnostna podoba stolnice ob posvetitvi, *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani: 1707* (a cura di Metod Benedik), Ljubljana – Celje 2008, pp. 188–201.

LIN VIEN, COLTHUP, FATELEY, GRASSELLI 1991: Daimay LIN VIEN – Norman B. COLTHUP – William G. FATELEY – Jeanette G. GRASSELLI, *The handbook of infrared and Raman characteristic frequencies of organic molecules*, San Diego – New York – Boston – London – Sydney – Tokyo – Toronto 1991.

LIPOGLAVŠEK 1983: Marjana LIPOGLAVŠEK, *Iluzionistično slikarstvo 18. stoletja*

- na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s., 19, 1983, pp. 15–47.
- LIPOGLAVŠEK 1996:** Marjana LIPOGLAVŠEK, *Baročno stropno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1996.
- LOŽAR 1937:** Rajko LOŽAR, Slovenska umetnostna zgodovina, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 14, 1937, pp. 28–30.
- MANIAGO 1923:** Fabio di MANIAGO, *Storia delle Belle Arti Friulane*, Udine 1823 (prima edizione 1819), pp. 139–142, 259–262.
- MARINI 1954:** Remigio MARINI, Giulio Quaglio e gl'inizi friulani, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. 2, 23, 1954, pp. 197–203.
- MARINI 1955:** Remigio MARINI, Giulio Quaglio ed il suo primo decennio in Friuli, *Arte Veneta*, 9, 1955, pp. 155–170.
- MARINI 1958:** Remigio MARINI, Giulio Quaglio. La maturità e la vecchiezza, *Arte Veneta*, 12, 1958, pp. 141–157.
- MATTEINI 1991:** Mauro MATTEINI, In review: An Assessment of Florentine Methods of Wall Painting Conservation Based on the Use of Mineral Treatments. *The Conservation of wall paintings. Proceedings of a symposium organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute*, London, July 13–16 1987, Marina del Rey 1991, pp. 137–148.
- MATTEINI 1999:** Mauro MATTEINI, Consolidanti e protettivi in uso sui materiali inorganici porosi di interesse artistico ed archeologico, *Atti del Convegno*, Trento, 25–27 febbraio 1999, pp. 48–84.
- MATTEINI, MOLES 1984:** Mauro MATTEINI – Arcangelo MOLES, *Scienza e restauro*, Firenze 1984.
- MATTEINI, MOLES 2003:** Mauro MATTEINI – Arcangelo MOLES, *La chimica nel restauro*, Firenze 2003.
- MATTEINI, MOLES, GIOVANNONI 1994:** Mauro MATTEINI – Arcangelo MOLES – Sabino GIOVANNONI, *Calcium oxalate as a protective mineral system for wall paintings: methodology and analyses*, Venezia 1994, pp. 214–221.
- MEDIĆ 1999:** Milorad MEDIĆ, *Stari slikarski priručnici*, Beograd 1999.
- MERRIFIELD 1846:** Mary MERRIFIELD, *The Art of Fresco Painging*, London 1846.
- MESESNEL 1922:** France MESESNEL, Slikar Janez Wolf (dissertazione di dottorato, Praga 1922), *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s., 22 (a cura di Andreja Žigon) 1986, p. 49.
- MIKLAVČIČ 1952:** Maks MIKLAVČIČ, Prešeren Janez Krstnik, *Slovenski biografski leksikon*, 2, 1933–1952 (1952), pp. 564–566.
- MIKUŽ 1939/40:** Stane MIKUŽ, Ilovšek Franc, baročni slikar (1700–1764), *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 16, 1939/40, pp. 1–61.
- MIKUŽ 1940:** Stane MIKUŽ, *Ilovšek Franc, baročni slikar (1700–1764). Življenjepis* (dissertazione inaugurale), Ljubljana 1940.
- MIKUŽ 1942:** Stane MIKUŽ, Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška (1700–1764), *Dom in svet*, 52, 1942, pp. 36–42, 111–116, 180–186, 273–282.
- MILLS, WHITE 1987:** John S. MILLS – Raymond WHITE, *The organic chemistry of museum objects*, London 1987.
- Mitteilungen, 1902, 1904, 1905, 1906:** *Mitteilungen der k. k. ZentralKommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, 1902, pp. 152; 1904, p. 398; 1905, p. 458; 1906, p. 186.
- MOLÈ 1965 a:** Izidor MOLÈ, Propadanje Wolfovih fresk, *Varstvo spomenikov*, 9, 1962–1964, (1965), pp. 99–103.
- MOLÈ 1965 b:** Izidor MOLÈ, O restavriranju fresk v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom, *Varstvo spomenikov*, 9, 1962–1964, (1965), pp. 53–59.
- MOLINARI 1982:** Cesare MOLINARI, *Istorijska pozorišta*, Beograd 1982.
- MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1977:** Paolo MORA – Laura MORA – Paul PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977, pp. 443–449.
- MORA P., MORA L., PHILIPPOT 1984:** Paolo MORA – Laura MORA – Paul PHILIPPOT, *Conservation of Wall Paintings*, London 1984.
- MOSCHETTI 1931:** Andrea MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle*

Venezie nella guerra mondiale 1915–1918, 4, Venezia 1931.

MUROVEC 2000: Barbara MUROVEC, *Evropski likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji* (dissertazione di dottorato), Ljubljana 2000.

MUROVEC 2003: Barbara MUROVEC, Likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 39, 2003, pp. 92–141.

MUROVEC 2005: Barbara MUROVEC, Quaglie oltarne slike v ljubljanski stolni cerkvi, *Umetnostna kronika*, 7, 2005, pp. 2–5.

MUROVEC 2006: Barbara MUROVEC, Raziskovanje baročnega stropnega slikarstva na Slovenskem, *Vis imaginis. Baročno slikarstvo in grafika. Jubilejni zbornik za Anico Cevc* (a cura di Barbara Murovec), Ljubljana 2006, pp. 109–110.

MUROVEC 2006 a: Barbara MUROVEC, Barocke Deckenmalerei in Slowenien und ihre Beziehungen zu Süddeutschland, *Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock: Architektur, Skulptur, Malerei* (a cura di Janez Höfler, Frank Büttner), Regensburg 2006, str. 133–143.

NEMEC, FISTER, 21. 11. 2002: Ivo NEMEC – Sonja FISTER, *Tabela vzorcev, Analize in preiskave*, RC RS – naravoslovni oddelek, Ljubljana 21. 11. 2002.

NEVYJEL, RAGAZZONI 2005: Giovanna NEVYJEL – Claudia RAGAZZONI, Ljubiana. Cattedrale di San Nicola. Affresco di Giulio Quaglio con la Gloria di San Nicola e la Persecuzione dei cristiani sotto Nerone e Diocleziano situato sul soffitto della navata. Relazione conclusiva sull'intervento di pulitura, Trieste 10. 6. 2005 (archivio ZVKDS RC).

NORBERG SCHULZ 1971: Christian NORBERG SCHULZ, *Existence, Space and Architecture*, New York 1971.

OUSTERHOUT 1999: Robert OUSTERHOUT, *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999.

PANOFSKY 1924–25: Erwin PANOFSKY, Die Perspektive als symbolische Form, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 4, 1924–25.

PAVLOVEC 1976: Andrej PAVLOVEC, † Mirko Šubic, *Loški razgledi*, 1976, pp. 371–372.

PDF 1999: PDF, Sets 1–49 and 70–86, International Centre for Diffusion Data, Newton Square, 1999.

PERUSINI 1985: Giuseppina PERUSINI, *Introduzione al restauro: storia, teorie, tecniche*, Udine 1985.

PERUSINI 2003: Giuseppina e Teresa PERUSINI, Gli affreschi di Giulio Quaglio nel Palazzo Antonini di Udine: storia, tecnica e restauro, *Barockberichte*, 34/35, 2003, pp. 380–392.

PESKAR 2005: Robert PESKAR, *Arhitektura in arhitekturna plastika okoli leta 1400 v Sloveniji* (dissertazione di dottorato), Ljubljana 2005.

Peto izvestje, 1913: *Peto izvestje Društva za krščansko umetnost v Ljubljani 1907–1912*, 1913, pp. 17–18.

PEVSNER 1966: Nikolaus PEVSNER, *Oris evropske arhitekture*, Ljubljana 1966, pp. 208–211.

PIEMONTE 2006: Cinzia PIEMONTE, Restauri del presbiterio di S. Giuliano a Stazzone e dell'abside di S. Rocco a Germasino, *Quaderni della Biblioteca del Convento Francescano di Dongo*, 17/47, 2006, pp. 70–75.

PIERO DELLA FRANCESCA 1984: Piero della FRANCESCA, *De Prospectiva Pingendi*, ca. 1474 (edizione critica a cura di G. Nicco Fasola, con una lettura di Eugenio Battisti, Firenze 1984).

PIRNAT 1972: Miha PIRNAT, Tehnike stenskega slikarstva na Slovenskem, *Varstvo spomenikov*, 11, 1972, pp. 51–56.

Poročilo 2003: Vzpostavitev mreže točk na stropu glavne ladje stolnice sv. Nikolaja, Geodetski inštitut Slovenije (relazione), Ljubljana 2003 (archivio ZVKDS RC).

Poročilo 2004: Povzetek poteka restavratskih del na poslikavi oboka glavne ladje v stolni cerkvi sv. Nikolaja v Ljubljani (relazione per la commissione di esperti), Ljubljana, julij 2004 (archivio ZVKDS RC).

Poročilo 2006: Poročilo o meritvah vlage in temperature za obdobje od 20. 3. 2006 do 14. 6. 2006, Naravoslovni oddelek RC, Ljubljana 2006 (archivio ZVKDS RC).

POTOČNIK 1942: Alojzij POTOČNIK, Stolnica, *Jutro*, 283, 1942, p. 3.

POZZO 1693 – 1700: Andrea POZZO, *Perspectivae pictorum atque architectorum*, 1–2, Roma 1693 e 1700 (edizione custodita nella Biblioteca nazionale ed universitaria di Lubiana: *Perspectiva pictorum et architectorum Andree Putei* (incisori: Vincenzo Mariotti, Theodor Verucruys; Joannis Jacobi Komarek Bohemi /.../, Romae, 1693–1700).

POZZO 1707: Andrea POZZO, *Perspective in Architecture and Painting: an Unabridged Reprint of the English-and-Latin Edition of the 1693 »Perspectivae Pictorum et Architectorum«* (ristampa della prima edizione inglese, London 1707, traduzione di John James of Greenwich, New York 1989).

PRELOVŠEK 1984: Damjan PRELOVŠEK, Ljubljanska arhitektura 18. stoletja, *Zgodovina Ljubljane. Prispevki za monografijo. Gradivo s posvetovanja o zgodovini Ljubljane*, 16. in 17. novembra 1983 v Ljubljani, Ljubljana 1984, pp. 177–188.

PRELOVŠEK 1993: Damjan PRELOVŠEK, Martinuzzi Carlo, *Enciklopedija Slovenije*, 7, 1993, p. 11.

PRELOVŠEK 1995: Damjan PRELOVŠEK, Pozzo Andrea, *Enciklopedija Slovenije*, 9, 1995, pp. 209–210.

PRELOVŠEK 1997: Damjan PRELOVŠEK, Razvoj baročne likovne umetnosti na Slovenskem, *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba* (a cura di Ivan Klemenčič), Ljubljana 1997, pp. 51–60.

PRELOVŠEK 1998: Damjan PRELOVŠEK, Baročna umetnost na Slovenskem, *Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do danes*, Ljubljana 1998, pp. 147–183.

Program 2003: Stolna cerkev sv. Nikolaja v Ljubljani – poslikan strop. Program restavratorsko-konservatorskih del, ZVKDS RC, Ljubljana, januar 2003 (archivio ZVKDS RC).

PURSCHE 1988: Jürgen PURSCHE, Historische Putz-Befunde in Bayern. Zu ihrer Typologie, Konservierung und Dokumentation, Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jahrgang 2/1988, Heft 1, 1. 7. 52.

PURSCHE 1996: Jürgen PURSCHE, Zur Schadenproblematik salzbelasteter Wandmalereien, Salzsäuren an Wandmalereien, *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Beiträge einer Fortbildungsveranstaltung der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege am 28./29. November 1988*, 78, 1996, pp. 6–10.

PURSCHE 1998 a: Jürgen PURSCHE, Das Hauptdeckenbild Mariä Himmelfahrt von Josef Schöpf 1784, *Josef Schöpf in Asbach, Person – Werke – Geschichte*, Passau 1998, pp. 22–32.

PURSCHE 1998 b: Jürgen PURSCHE, Das Deckenbild Johann Evangelist Holzers in St. Anton, Partenkirchen, Barocke Wandmalereien – Technische Probleme und aktuelle Konservierungsmethoden, Bundesdenkmalamt, *Arbeitshefte zur Baudenkmalpflege / Kartause Mauerbach*, Wien 1998, pp. 150–155.

PURSCHE 2003: Jürgen PURSCHE, Architekturoberfläche. Betrachtungen zu historischen Putzbefunden, Historische Architekturoberflächen, Kalk – Putz – Farbe, *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, 20.–22. November 2002, 117, 2003, pp. 7–28.

QUINZI 2005 a: Alessandro QUINZI, Giulio Quaglio na Goriškem. Oltarna slika Kapele Lantierijevega dvorca v Vipavi, *Goriški Letnik*, 30/31, 2003–2004, Nova Gorica 2005, pp. 367–372.

QUINZI 2005 b: Alessandro QUINZI, Giulio Quaglio tra il Friuli veneto, la Contea di Gorizia, la Carniola, Artisti in viaggio 1650–1750. Presenze foreste in Friuli-Venezia Giulia, *Atti del III Convegno, Udine, Università degli Studi – Passariano, Villa Manin 21–23 ottobre 2004*, Udine 2005, pp. 194–204.

RAU, BRAUNE 1995: Otfried Rau – Ute BRAUNE, *Der Altbau Renovieren, Restaurieren, Modernisieren*, Leinfelden – Echterdingen 1995.

RENZONI 1997: Maria RENZONI, Sull'uso della tempera nella tecnica ad affresco, *Kermes*, 10, 1997, p. 30.

- Restauratorenblätter, 1995–1996:** Fassadenmalerei, Forschungsprojekt EUROCARE 492, Muralpaint, *Restauratorenblätter*, 16, 1995–1996.
- RIBADENEIRA 1700:** Pedro de RIBADENEIRA, *Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los santos*, 3, Barcelona 1700.
- ROPRET, 4. 6. 2003:** Polonca ROPRET, Stolna cerkev sv. Nikolaja – Poročilo o preiskavi patologije rdečega in modrega pigmenta, ZVKDS RC, Ljubljana 4. 6. 2003 (archivio ZVKDS RC).
- ROPRET, 20. 11. 2003:** Polonca ROPRET, Stolna cerkev sv. Nikolaja – Poročilo o preiskavi premaza na stenskih slikah, ZVKDS RC, Ljubljana 20. 11. 2003 (archivio ZVKDS RC).
- ROPRET, 6. 1. 2004:** Polonca ROPRET, Stolna cerkev sv. Nikolaja – Poročilo o ugotavljanju stanja barvnih slojev, ZVKDS RC, Ljubljana 6. 1. 2004 (archivio ZVKDS RC).
- ROPRET, 8. 1. 2004:** Polonca ROPRET, Stolna cerkev sv. Nikolaja – Poročilo o analitičnem spremljanju čiščenja, ZVKDS RC, Ljubljana 8. 1. 2004 (archivio ZVKDS RC).
- ROPRET, 25. 2. 2004:** Polonca ROPRET, Stolna cerkev sv. Nikolaja – zahodna stena – Poročilo o ugotavljanju stanja barvnih slojev, ZVKDS RC, Ljubljana 25. 2. 2004 (archivio ZVKDS RC).
- ROPRET, 19. 3. 2004:** Polonca ROPRET, Stolna cerkev sv. Nikolaja – 2. poročilo o analitičnem spremljanju čiščenja, ZVKDS RC, Ljubljana 19. 3. 2004 (archivio ZVKDS RC).
- ROPRET, 24. 5. 2004:** Polonca ROPRET, Stolna cerkev sv. Nikolaja – 3. poročilo o analitičnem spremljanju čiščenja, ZVKDC RC, Ljubljana 24. 5. 2004 (archivio ZVKDS RC).
- ROPRET, 2. 6. 2004:** Polonca ROPRET, Stolna cerkev sv. Nikolaja – 4. poročilo o analitičnem spremljanju čiščenja, ZVKDS RC, Ljubljana 2. 6. 2004 (archivio ZVKDS RC).
- ROPRET, 29. 6. 2005:** Polonca ROPRET, Stolna cerkev sv. Nikolaja – Poročilo o ana-
- lizi glavnega venca, ZVKDS RC, Ljubljana 29. 6. 2005 (archivio ZVKDS RC).
- ROPRET 2006:** Polonca ROPRET, Stolna cerkev sv. Nikolaja – Poročilo o preiskavi rumenega pigmenta, ZVKDS RC, Ljubljana 2006 (archivio ZVKDS RC).
- ROPRET, ZOUBEK, SEVER ŠKAPIN, BUKOVEC 2007:** Polonca ROPRET – Rado ZOUBEK – Adrijana SEVER ŠKAPIN – Peter BUKOVEC, Effects of ageing on different binders for retouching and on some binder – Pigment combinations used for restoration of wall paintings, *Materials Characterization*, 58, 2007, pp. 1148–1159.
- ROZMAN 1963:** Ksenija ROZMAN, Konservatorska poročila; a) umetnostni spomeniki in urbanizem: Ljubljana, obnovitvena dela na stolnici, *Varstvo spomenikov*, 8, 1960–1961 (1963), p. 126.
- SALVADORI, HELLER 1979:** Mario SALVADORI – Robert HELLER, *Konstrukcije v arhitekturi*, Ljubljana 1979.
- SAPAČ 2007:** Igor SAPAČ, Baročni arhitekti na Slovenskem, in: Nace Šumi: *Arhitektura 18. stoletja na Slovenskem: obdobje zrelega baroka: katalog razstave Arhitekturnega muzeja Ljubljana na gradu Fužine v Ljubljani od 10. maja do 20. avgusta 2007* (a cura di Igor Sapač), Ljubljana 2007, pp. 250–252.
- Science for Conservators**, 2005 a: Cleaning, *Science for Conservators*, 2, 2005.
- Science for Conservators**, 2005 b: An Introduction to Materials, *Science for Conservators*, 1, 2005.
- SERAŽIN 2000:** Helena SERAŽIN, Goriške in gradiščanske stavbarske delavnice v 18. stoletju, *Vita artis perennis. Ob osemdesetletnici akademika Emilijana Cevca* (a cura di Alenka Klemenc), Ljubljana 2000, pp. 392–393.
- SER. CO. TEC. 2006:** SER.CO.TEC., Termografska, magnetoskopska in endoskopska preiskava stropa stolnice sv. Nikolaja v Ljubljani – Slovenija, 26. 7. 2001–25. 7. 2006, Legnano 2006 (archivio ZVKDS RC).
- SITAR 2004–2006 a:** Mateja Neža SITAR, Stolna cerkev sv. Nikolaja v Ljubljani – Raziskovanje historiat s poudarkom na obnavah Quaglievih poslikav, ZVKDS RC (dat-

tiloscritto del lavoro di ricerca), Ljubljana 2004–2006 (archivio ZVKDS RC).

SITAR 2004–2006 b: Mateja Neža SITAR, Prispevek k rekonstrukciji Quaglievega umetniškega procesa na ladijskem oboku ljubljanske stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani, ZVKDS RC (dattilocritto del lavoro di ricerca), Ljubljana 2004–2006 (archivio ZVKDS RC).

SITAR, 16. 5. 2005: Mateja Neža SITAR, Slavoločna stena stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani, ZVKDS RC (relazione), Ljubljana 16. 5. 2005 (archivio ZVKDS RC).

SITAR, 25. 4. 2006: Mateja Neža SITAR, Obarvanost arhitekturnih elementov v stolnici sv. Nikolaja v Ljubljani, primer: glavni zidni venec, slavolok in okenska ostenja med/pod obočno poslikavo, ZVKDS RC (relazione), Ljubljana 25. 4. 2006 (archivio ZVKDS RC).

SITAR 2006: Mateja Neža SITAR, Portret ljubljanskega škofa Žiga Kristofa Herbersteina (1644–1716) iz benediktinskega samostana sv. Petra v Perugi, *Umetnostna kronika*, 13, 2006, pp. 2–9.

SITAR 2007: Mateja Neža SITAR, Zapuščina ljubljanskega škofa Žiga Kristofa Herbersteina (1644–1716) v benediktinskem samostanu sv. Petra v Perugi, *Arhivi, Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 30/1, 2007, pp. 97–109.

SITAR 2008: Mateja Neža SITAR, Edini Quagliev (avto)portret in posledice obnov / The Only (Self)Portrait of Quaglio and the Consequences of its Renovation, *Varstvo spomenikov*, 44, 2008, pp. 86–106.

SLÁNSKÝ 1953: Bohuslav SLÁNSKÝ, *Tehnika malby: Mališský a conservační materiál*, 1, Praha 1953.

Slovenec, 1927: Ljubljanska stolnica, *Slovenec*, 55/170, 31. 7. 1927, pp. 3–4.

Slovenski narod, 1989: Nove dopisnice razglednice, *Slovenski narod*, 266, 19. 11. 1989, p. 3.

Slovenski narod, 1905: »Spectator«, Quaglieve freske, *Slovenski narod*, 144, pp. 1–2 (26. 6. 1905) e *Slovenski narod*, 145, p. 1 (27. 6. 1905).

SMOLE 1973: Majda SMOLE, *Ljubljanska stolnica*, Ljubljana 1973 (seconda edizione 1982).

SOKLIČ 2006: Boštjan SOKLIČ, *Giulio Quaglio, Snemanje s križa v kapeli sv. Križa v Pušalskem gradu – Deposition from the cross in St. Cross Chapel at Puštal Castle*, Loški muzej, Škofja Loka 2006.

SOVRE 1946: Anton SOVRE, *Predsokratiki*, Ljubljana 1946.

STELE 1927: France STELE, Ljubljana. Obnovitev zunanščine stolne cerkve, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 7, 1927, p. 176.

STELE 1937: France STELE, Varstvo spomenikov 1935–1938, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 14, 1937, p. 62.

STELE 1938, VS: France STELE, Varstvo spomenikov 1935–1938, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 15, 1938, 1938, p. 98.

STELE 1938: France STELE, Slikarstvo baroka in romantike, Iluzionistično slikarstvo, *Monumenta artis slovenicae*, 2, 1938, pp. 25–27.

STELE 1949: France STELE, Pozzo Andrej, *Slovenski biografski leksikon*, 2, 1933–1952 (1949), p. 469.

STELE 1951: France STELE, Nekrologi. Dr. France Mesesnel, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., 1, 1951, pp. 192–194.

STELE 1957: France STELE, Uvod. *Umetnost baroka na Slovenskem, Vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani* (a cura di Melita Stele Možina, Karel Dobida), Ljubljana 1957, pp. 5–20.

STELE 1960: France STELE, Samerl Mihael, *Slovenski biografski leksikon*, 3, 1960–1971 (1960), p. 196.

STELE 1965: France STELE, Rezultati čiščenja fresk pri sv. Primožu nad Kamnikom, *Varstvo spomenikov*, 9, 1962–1964 (1965), pp. 47–52.

STESKA 1901: Viktor STESKA, Dolničarjeva ljubljanska kronika od l. 1660 do l. 1718, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 11, 1901, pp. 143–144.

STESKA 1902: Viktor STESKA, Slike v ljubljanskih cerkvah okoli l. 1715, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 12, 1902, pp. 49–57.

STESKA 1903: Viktor STESKA, Slikar Julij Quaglio, *Dom in svet*, 16, 1903, pp. 486–490, 527–533.

STESKA 1904 a: Viktor STESKA, Quaglieve freske v stolnici in Semeniški knjižnici, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 14, 1904, pp. 143–144.

STESKA 1904 b: Viktor STESKA, Matej Langus, *Dom in svet*, 17, 1904.

STESKA 1908: Viktor STESKA, Slikar Frančišek vitez Kurz pl. Thurn in Goldenstein, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 18, 1908, pp. 76–78.

STESKA 1910: Viktor STESKA, *Slikar Janez Wolf (1825–1884)*, Ljubljana 1910.

STESKA 1921: Viktor STESKA, O nekaterih ljubljanskih spomenikih, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 1, 1921, pp. 49–55.

STESKA 1923: Viktor STESKA, Naši stavbarji minule dobe, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 3, 1923, pp. 1–9.

STESKA 1924: Viktor STESKA, Obnova ljubljanske stolnice ob dvestoletnici l. 1907, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 4, 1924, pp. 26–38.

STESKA 1925: Viktor STESKA, Bombasio Francesco, *Slovenski biografski leksikon*, 1, 1925–1932 (1925), p. 52.

STESKA 1926: Viktor STESKA, Ferratta Francesco, *Slovenski biografski leksikon*, 1, 1925–1932 (1926), p. 177.

STESKA 1927: Viktor STESKA, *Slovenska umetnost. Slikarstvo*, 1, Prevalje 1927.

STESKA 1933 a: Viktor STESKA, Dve pismi Julija Quaglia, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 12, 1933, p. 120.

STESKA 1933 b: Viktor STESKA, Martinuzzi Karel, *Slovenski biografski leksikon*, 2, 1933–1952 (1933), p. 64.

STESKA 1934/35: Viktor STESKA, Računi ob gradnji stolne cerkve v Ljubljani (1701–1714), *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 13, 1934–1935 (1936), pp. 143–144.

STESKA 1939: Viktor STESKA, Kupola ljubljanske stolnice, *Kronika slovenskih mest*, 6, 1939, pp. 158–164.

STOPAR 1996: Ivan STOPAR, *Ljubljanske vedute*, Ljubljana 1996.

Studies in Conservation, 1990: Paintings,

Studies in Conservation, 35/1, 1990, pp. 15–20.

ŠERBELJ 2002: Ferdinand ŠERBELJ, *Baročno slikarstvo na Goriškem / La pittura barocca nel Goriziano*, catalogo della mostra, Ljubljana 2002.

ŠIJANEC 1959: Fran ŠIJANEC, Barok. Slovenija. Slikarstvo, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 1, 1959, pp. 265–267.

ŠKULJ 1989: Edo ŠKULJ, *Orgle v ljubljanski stolnici*, Ljubljana 1989.

ŠKULJ, DOLENC 1985: Edo ŠKULJ – Oskar DOLENC, *Orgle na Slovenskem*, Ljubljana 1985.

ŠUMI 1961: Nace ŠUMI, *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961.

ŠUMI 1969: Nace ŠUMI, Baročna arhitektura, *Ars Sloveniae*, Ljubljana 1969.

ŠUMI 1992: Nace ŠUMI, *Po poti baročnih spomenikov Slovenije*, Ljubljana 1992.

ŠUMI 2007: Nace ŠUMI, *Arhitektura 18. stoletja na Slovenskem: obdobje zrelega baroka: katalog razstave Arhitekturnega muzeja Ljubljana na gradu Fužine v Ljubljani od 10. maja do 20. avgusta 2007* (a cura di Igor Sapač), Ljubljana 2007.

TAVČAR 2006: Lidija TAVČAR, *Odsotnost/ prisotnost likovnih ustvarjalcev v leksikonih in enciklopedijah*, Narodna galerija, Ljubljana 2006.

THIEME, BECKER 1912: Ulrich THIEME – Felix BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste*, Leipzig 1912, p. 494.

TINZL 1994: Christoph TINZL, *Removal of Salts from Lime Plaster by Means of Poulting* (tesi di laurea), London 1994.

TRINKO 1934: Ivan TRINKO, Notizie su Giulio Quaglio pittore, *Atti della Accademia di Udine*, s. 5, 12 (1932–1933), 1934, pp. 227–259.

TRIVELLA 2004: Giulio Quaglio pittore, *Atti del convegno*, 27 ottobre 2001 (a cura di Livio Trivella), Como 2004.

TRSTENJAK 1981: Anton TRSTENJAK, *Psihologija ustvarjalnosti*, Ljubljana 1981.

Uffizi gallery, 2006: *The Uffizi gallery. Art History Collections* (catalogo, a cura di Gloria Fossi), Firenze 2006.

- Umjetnost, 1985:** *Umjetnost na tlu Jugoslavije. Barok* (a cura di Nataša Tanasijević – Popović), Beograd 1985.
- VALVASOR 1689,** Die Ehre: Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre des Herzogthums Krain* XI., Laibach – Nürnberg 1689.
- VARDJAN 1989:** Franc VARDJAN, Fasada. Naloga za konservatorja, *Varstvo spomenikov*, 31, 1989, pp. 5–12.
- VARDJAN, RIBNIKAR 1988:** Franc VARDJAN – Stojan RIBNIKAR, Stolna cerkev sv. Nikolaja. Načrt obnovitve in rekonstrukcije baročnega timpanona. Restavratorski center SRS, Ljubljana 1988 (archivio ZVKDS RC).
- VASARI 1568:** Giorgio VASARI, *Vasari on technique*, 1568 (traduzione di Louisa S. Maclehoose, a cura di G. Baldwin, New York 1860).
- VASARI 1877:** Giorgio VASARI, *Prose scelte con le notizie dell'autore*, Milano 1877.
- VEIDER 1944:** Janez VEIDER, Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 20, 1944, p. 120.
- VEIDER 1947:** Janez VEIDER, Stara ljubljanska stolnica. Njen stavbni razvoj in oprema, *Razprave Umetnostnozgodovinskega društva*, 1, 1947.
- VOLKELT 1919:** Joannes VOLKELT, Illusion und ästhetische Wirklichkeit, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 13, 1919.
- VS 1948:** Delo zavoda od 1945 do 1948: b) strokovno področje del spomeniškega varstva – čiščenje in konserviranje fresk v stolnici v Ljubljani, *Varstvo spomenikov*, 1, 1948, p. 10.
- VS 1949:** Poročila: Restavriranje fresk, *Varstvo spomenikov*, 1–2, 1949, p. 45.
- VURNIK 1928:** Stanko VURNIK, K slikarstvu na prehodu od XVII. v XVIII. stoletje, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 8, 1928, pp. 1–18.
- WALLNER 1890:** Julius WALLNER, Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII. und XVIII. Jahrhundert, *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, 3, 1890, pp. 103–139.
- WARREN 1998:** John WARREN, *Conservation of Brick*, Oxford, 1998.
- WEHLTE 1962:** Kurt WEHLTE, *Wandmalerei, Praktische Einführung in Werkstoffe und Techniken*. Ravensburg 1962.
- ZABAGLIA 1743:** Niccola ZABAGLIA, *Castelli e ponti di maestro Niccola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche e con la descrizione del trasporto dell'Obelisco Vaticano, e di altri del cavaliere Domenico Fontana, Roma MDC-CXLIII, Nella stamperia di Niccolò, e Marco Pagliarini, Mercanti Librari e Stampatori a Pasquino* (NUK Ljubljana).
- ZACCOLINI 1618–1622:** Matteo ZACCOLINI, *De' Colori, Prospettiva del Colore, Prospettiva lineale, Della Descrittione dell' Ombre prodotte da corpi opachi rettilinei* (1–4), 1618–1622.
- ZADNIKAR 1960:** Marjan ZADNIKAR, Sladka Gora, *Varstvo spomenikov*, 7, 1958–1959 (1960), pp. 224–230.
- ZADNIKAR 1982:** Marjan ZADNIKAR, *Romanika v Sloveniji. Tipologija in morfologija sakralne arhitekture*, Ljubljana 1982.
- ZALAR 1969:** France ZALAR, *Ljubljanska baročna stolnica* (dattiloscritto della tesi di laurea), Ljubljana 1969.
- Zapisnik 1955:** *Zapisnik o komisijem ogledu Wolfvoh fresk na zunanjsčini stolnice v Ljubljani*, 21. 7. 1955 (MK, INDOK center, arhiv spisov in fototeka).
- Zapisnik 2004:** Mateja Neža SITAR, Zapisnik posvetovalne komisije 28. septembra 2004 (archivio ZVKDS RC).
- ZEHNDER 1993:** Konrad ZEHNDER, *New aspects of Decay caused by Crystallization of Gypsum, Conservation of stone and other materials, Proceedings of the International RILEM/UNESCO Congress*, London, 21. 1. 1992, pp. 107–114.
- ZELINGER, HEIDINGSFELD, KOTLIK, ŠIMUNKOVA 1987:** Jiří ZELINGER, Viktor HEIDINGSFELD, Petr KOTLIK, Eva ŠIMUNKOVA, *Chemie v praci konzervatorja a restauratorja*, Praha 1987.
- Zgodnja Danica, 1854:** *Zgodnja Danica*, 1854, p. 47.
- Zgodnja Danica, 1872:** Slikarstvo, *Zgodnja Danica*, 1872, 31/31, pp. 275, 414.

Zgodnja Danica, 1886: *Zgodnja Danica* 1886, pp. 300, 308, 316.

Zgodnja Danica, 1896: Listek za raznoterosti. Spomenica, *Zgodnja Danica*, 26/26, 1900, p. 207.

Zgodnja Danica, 1900: A. M., Stolna cerkev v Ljubljani, *Zgodnja Danica*, 52, 1900, pp. 275, 414, 415.

Zgodnja Danica, 1901: A. M., Stolna cerkev v Ljubljani, *Zgodnja Danica*, 1, 1901, pp. 5 e 6; *Zgodnja Danica*, 6, 1901, pp. 43 e 44.

Zgodnja Danica 1905: *Zgodnja Danica*, 21, 26 maggio 1905, p. 168.

ZOUBEK 1990: Rado ZOUBEK, Obnova stenske slike: Oznanjenje, stolnica sv. Nikolaja, RC RS z rezultati preiskav laboratorija RC, ZVKDS RC (relazione), Ljubljana 1990 (archivio ZVKDS RC).

ZOUBEK 1991: Rado ZOUBEK, Poročilo o restavratorsko-konzervatorskih delih na stenski sliki »Oznanjenje« na južni fasadi stolnice v Ljubljani, ZVKDS RC Ljubljana 1991 (archivio ZVKDS RC).

ZOUBEK 2004: Rado ZOUBEK, Poslikave Giulia Quaglia na oboku ladje: EŠD 333, *Dnevi evropske kulturne dediščine. Vračanje izvirmih podob. Restavratorski posegi*, Ljubljana 2004.

ZOUBEK, 22. 5. 2006: Rado ZOUBEK, Meeting of the attending and supervision committee for conservation-restoration works on Quaglio's wall paintings in the Cathedral of Saint Nicholas in Ljubljana, ZVKDS RC, Ljubljana 22. 5. 2006 (archivio ZVKDS RC).

ZUPAN 1855–1863: Jožef ZUPAN, *Pro memoria* (18. julij 1855–1. oktober 1863), Semeniška knjižnica, Ljubljana.

ZUZ 1922: Spomini slovenskega slikarja, Simon Ogrin – Vrhnika, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 2, 1922, p. 43.

ZUZ 1925: Varstvo spomenikov, Ljubljana – frančiškanska cerkev, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 5, 1925, p. 110.

ŽELEZNIK, 26. 5. 1944, Proračun: Peter ŽELEZNIK, Proračun za čiščenje freske in treh oljeno voščenih slik ter barvanje ostalih ploskev zakristije v stolnici v Ljubljani, 26. maj 1944 (NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 26, spisi – razno).

ŽELEZNIK, 25. 6. 1944, Proračun: Peter ŽELEZNIK, Proračun za čiščenje in izpunkiranje vseh fresk pod glavnim zidnim vencem prečne in v kapelah glavne ladje v stolnici v Ljubljani, 25. junij 1944: (NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 26, spisi – razno).

ŽELEZNIK, 1945, Račun: Peter ŽELEZNIK, Račun slikarskih, pozlatarskih in tesarskih del v stolnici v Ljubljani, 17. januar 1945 (NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 26, spisi – razno).

ŽELEZNIK, 1948, Poročilo: Peter ŽELEZNIK, Poročilo o čiščenju in restavriranju Quaglievih fresk in toniranju ostalih ploskev stolnice sv. Nikolaja v Ljubljani, 15. februar 1948 (NŠAL, ŽA, Ljubljana – sv. Nikolaj, fasc. 26, spisi – razno).

ŽELEZNIK M. 1960: Milan ŽELEZNIK, Ob restavriranju fresk, *Varstvo spomenikov*, 7, 1958/1959 (1960), p. 74.

ŽIGON 1979: Andreja ŽIGON, Obnavljanje in ohranjanje stenskih slikarij druge polovice in poznega 19. stoletja na Slovenskem, *Varstvo spomenikov*, 22, 1979, pp. 205–213.

ŽIGON 1982: Andreja ŽIGON, *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*, Celje 1982.

ŽIVANOVIČ 2004: Milan ŽIVANOVIČ, *Georadarske raziskave stropnega oboka v cerkvi sv. Nikolaja v Ljubljani*, Inštitut ZRMK Ljubljana, Ljubljana 2004 (archivio ZVKDS RC).

μPDSM 4.30: μPDSM. Micro Powder Diffraction Search Match, Release 4.30.

Referenze fotografiche ed apparato illustrativo

Giuseppe Bergamini,

Giulio Quaglio, pittore europeo

Fig. 1: **foto: Elio Ciol, Casarsa della Delizia 1994**

Figg. 2, 3, 4: **foto: Riccardo Viola, Mortegliano 1998**

Fig. 5: **foto: Archivio fotografico Egger, Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo Udine**

Figg. 6, 7, 12, 13: **foto: Marjan Smerke, Ljubljana 1994**

Figg. 8, 9, 14: **foto: Giuseppe Bergamini, Udine 2000**

Figg. 10, 11: **foto: Enrico Palmieri, Porlezza 2005**

Mateja Neža Sitar,

La cattedrale di Lubiana e la sua decorazione pittorica

Figg. 1a e 2 (riproduzioni da: *Ilustrirani Slovenec*, 3, 1927, n. 10 e 4; 1928, p. 392); 1b e 3a (incisore: Elias Bäck); 7a e 7b (due contratti dall'appendice) dalla *Historia* di Janez Gregor Dolničar (*Semeniška knjižnica Ljubljana*; 2005); 3g (autoritratto nel presbiterio della cattedrale di Lubiana) e 5b (2007): **foto: Valentin Benedik, © archivio ZVKDS RC**

Figg. 3b, 3c, 3d (dalla scena *San Nicola eletto vescovo di Myra* dipinta sopra l'ingresso principale, sulla parete occidentale della cattedrale di Lubiana): **foto: Rado Zoubek, 2004, © archivio ZVKDS RC**

Figg. 3e (ritratto, cm 69 x 56, olio su tela; *Abbazia benedettina di S. Pietro a Perugia*); 7c (riproduzione da: STESKA 1933 a, p. 120): **foto: Mateja Neža Sitar 2006, © archivio ZVKDS RC**

Fig. 3f (particolare dell'autoritratto con il modello della cupola dipinta su tela per Sant'Ignazio, ca. 1680-1688, olio su tela, cm 160 x 170; inv. 1890, n. 1755) su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali © **2011 Galleria degli Uffizi, Firenze**

Fig. 4a: Istituto per geodezijo in fotogrammetrijo v Ljubljani, 2000: © **archivio ZVKDS RC**

Fig. 4b: fonte internet 3. 8. 2009: http://hanser.ceat.okstate.edu/3083/il%20gesu/il_gesu.htm

Figg. 5a, 6a, 6b: **riproduzioni: Darija Mavrič da: MOSCHETTI 1931**, p. 23, fig. 362, p. 19, fig. 358 e p. 24, fig. 363

Fig. 5c: soffitto di Sant'Ignazio, **foto: Bruce McAdam**, nell'ambito del **Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0 Generic (CC BY-SA 2.0)**; fonte internet 3. 8. 2009: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant_ignazio_ceiling.jpg

Fig. 5d: (penna, inchiostro grigio e marrone, acquerellato di grigio, due fogli uniti di carta fatta a mano, cm 50,4 x 91,2, 1685/1690, dono di Roberto M. e Anna T. Bass): © **2011 National Gallery of Art, Washington**

Figg. 8a, 8b, 8c, 9a: © **riproduzioni dall'archivio NUK, Ljubljana**

Fig. 9b: **riproduzione da: KOLLER 1990**, p. 310

Fig. 9c: (il motivo è dipinto sul soffitto della Stanza del vescovo nel monastero di S. Florian in Austria); **foto: dr. Friedrich Buchmayr, 2007, © Stiftsbibliothek St. Florian**

Rado Zoubek,

Presentazione del progetto

Figg. 1-26: **foto: Rado Zoubek e Valentin Benedik, © archivio ZVKDS RC**

Mateja Neža Sitar,

Storia degli interventi operati sui dipinti

Figg. 1, 10b a sinistra, 10c a sinistra, 10d a sinistra, 16a a destra, 16c totale e particolare, 17a seconda da destra, 17a prima da destra: **foto: Barbara Blaznik, 2006, © archivio ZVKDS RC**

Fig. 2a: **riproduzione da: STOPAR 1996**, p. 12

Figg. 2b (foto: Kristijan Pajer da: *Dom in svet*, 1891, pp. 40-41), 6c (da: *Slovenski narod* 27 giugno 1905), 6d (da: *Laibacher Zeitung* 28 giugno 1905): © **riproduzioni dall'archivio NUK, Ljubljana**

Figg. 2c, 4c in alto (foto: Damjan Prelovšek, 1976), 7a, 16b – particolare della 7a, 17d – particolare, a destra, della 14a (foto: France Stele), 18b – particolare della 18a, 18d: © **Archivio fotografico – Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana**

Figg. 2d, 3b, 3c, 3d: © **Narodni muzej Slovenije, Ljubljana**

Figg. 2e (2009), 3e e 6a (foto delle due riproduzioni da: *Ilustrirani Slovenec* 1927, p. 19 e 1928, p. 99), 6b (2006), 4c in basso (2002), 10b a destra, e 10c a destra e 10d a destra (foto dei tre disegni dal lascito del Železnik presso il **Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična**, 2006), 14b a destra (2006), particolare 15f (2007), 15b (foto della riproduzione da: *Ilustrirani Slovenec* 1927, p. 393), 16a a sinistra e 16a al centro (2003), 16g (2009), 17a prima da sinistra (2002), 17a seconda da sinistra (2003), 17b (2006), particolare 17c e particolare 17d a sinistra (2004), 18c (2004), 18g (2007): **foto: Valentin Benedik, © archivio ZVKDS RC**

Figg. 3a (ritratto di Matija Medved, Matevž Langus, carboncino su carta, cm 19,5 x 16; n. inv. NG G 1094), 4a (Matevž Langus, autoritratto, olio su tela, cm 34 x 25,5; n. inv. NG S 197), 11a: © **Narodna galerija (Archivio fotografico), Ljubljana**

Figg. 4b in alto (pubblicato in: STESKA 1904, p. 393), 5a, 15a – particolare del totale 5b, 5c, 5d (tutte le foto: Janez Kotar) e 9b (foto del documento: Mateja Neža Sitar), 9c (foto del documento: Valentin Benedik): © **Nadžkofijski arhiv Ljubljana**

Fig. 4b in basso (foto dell'originale dopo il restauro): **foto: Zoja Bajde, 2007, © archivio ZVKDS RC**

Figg. 8a (foto: France Stele), 8b: © **Fototeca – Zgodovinski arhiv Ljubljana**

Figg. 9a (ritratto del 1960 ca.), 10a: © **archivio familiare di Jurij Železnik**

Figg. 11b, 11c – particolare dell'11b e 11d (due foto di autore e data ignoti), particolari: 14b a sinistra e 14c (dalle foto: Nace Šumi, 1952), 16e e 17c totale (foto: Nace Šumi, 1952), particolare 14d e 16f (foto di autore e data ignoti): © **Fototeca, archivio ZVKDS, OE Ljubljana**

Figg. 12a (foto: Izidor Mole), 12b, 12c, 13a (foto: France Mesesnel), 13b (foto: France Stele), 13c (foto: Vidmar), 15c (foto: Jože Gorjup da una foto del 1952), 15d (riproduzione da una foto del 1958): © **Fototeca – MK INDOK center, Ljubljana**

Figg. 14b al centro (1981), 18f (1996): © **foto: Marjan Smerke, dalla fototeca personale dell'Autore**, escluso il particolare 15e: © **foto: Marjan Smerke dalla fototeca personale di Josip Korošec**

Figg. 14e (2004), 18e (2005): **foto: Rado Zoubek, © archivio ZVKDS RC**

Fig. 16d: **realizzazione grafica: Maša Gostinčar, 2005, © archivio ZVKDS RC**

Figg. 1-18, esclusa la 16d: **cura grafica: Mateja Neža Sitar**

Polonca Ropret,

Indagini sugli strati pittorici

Particolari dei dipinti sulla volta della navata: **foto: Valentin Benedik, Rado Zoubek, © archivio ZVKDS RC**

Foto delle immagini al microscopio delle sezioni e dei campioni, foto dei grafici, degli spettri e delle tabelle: **foto: Polonca Ropret, © archivio ZVKDS RC**

Marta Bensa,

Relazione sui primi interventi di pulitura e preconsolidamento

Figg. 1 (2004), 2 e 6 (2003), 3-5 e 7 (2004): **foto: Rado Zoubek, Valentin Benedik, © archivio ZVKDS RC**

Giovanna Nevyjel, Claudia Ragazzoni,

Relazione conclusiva sull'intervento di pulitura

Figg. 1-7 (2004): **foto: Nevyjel & Ragazzoni, © archivio fotografico delle Autrici**

Rado Zoubek,

Applicazione dei risultati delle analisi chimiche nell'intervento di ritocco

Figg. 1-11: **foto: Valentin Benedik, Rado Zoubek, © archivio ZVKDS RC**

Rado Zoubek,

Il progetto di conservazione e restauro ed il processo pittorico del Quaglio

Figg. 1-251: **foto: Valentin Benedik, Rado Zoubek; disegni ed illustrazioni: Rado Zoubek, © archivio ZVKDS RC**

Josip Korošec,

Sulla nascita di una monumentale opera figurativa. La decorazione pittorica della volta della navata

Figg. 2, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15: **disegni: Josip Korošec, 2007**

Figg. 1, 3, 5, 8, 10: **simulazione computerizzata: Paola Korošec, 2007**

Autori dei contributi

Marta Bensa

storica dell'arte, restauratrice (cons.-rest.)
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Območna enota Nova Gorica
Delpinova 18, SI-5000 Nova Gorica
marta.bensa@zvkd.si

prof. Giuseppe Bergamini

storico dell'arte
Direttore del Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine
Piazza Patriarcato 1, IT-33100 Udine
giuseppebergamini@alice.it

dr. Josip Korošec

storico dell'arte, restauratore (rest. cons.)
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Center za konservatorstvo
Poljanska 40, SI-1000 Ljubljana
josip.korosec@rescen.si

Giovanna Nevyjel

restauratrice
Restauro d'opere d'arte snc
Via Orlandi 39, IT-34100 Trieste
nevrag@tiscalinet.it

Claudia Ragazzoni

restauratrice
Restauro d'opere d'arte snc
Via Orlandi 39, IT-34100 Trieste
nevrag@tiscalinet.it

dr. Polonca Ropret

dottore di ricerca in scienze chimiche (cons.-rest. sup.)
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Restavratski center, Naravoslovni oddelek
Poljanska 40, SI-1000 Ljubljana
polona.ropret@rescen.si

Mateja Neža Sitar

storica dell'arte (cons.)
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Restavratski center, Oddelek za konservatorstvo
Poljanska 40, SI-1000 Ljubljana
mateja.neza.sitar@rescen.si

mag. Rado Zoubek, capo progetto

pittore, restauratore (con.-rest. cons.)
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Restavratski center, Oddelek za stensko slikarstvo
Poljanska 40, SI-1000 Ljubljana
rado.zoubek@rescen.si

Indici

Indice dei nomi

Indice dei luoghi

BREV



Vendo m
amma
giunger
diping
di prati
sone pra

bisogno . Havendolo du
A fine poi di proceder in
parti stesse in varie fette
premettere alla pittura ,
Muratore . Nella secon
tiene .

P A R

A Ncorche il primo
meno considera
quello più arrischiato
perche finalmente l'altr

S

C Osi chiamano in l
Qui è da auverti
ciati , e molto meno se
fanità ; etala dalla calce

A Rricciata,& arida
le dà una mano
chiamasi intonacatura.
e si mescoli con rena p
In Roma i Pittori usano
lo spianarla perfettame
altro qualche volta cid
la spiani ugualmente ,
giorno .

LEGENDA

dopo ogni singola voce sono riportati i numeri delle pagine in cui essa compare nel testo,
 dopo il segno - la pagina in cui la voce compare nelle note
 dopo il segno + la pagina con l'apparato illustrativo riferito alla voce

A. M., corrispondente della *Zgodnja Danica* 58
 Abramo, patriarca 22
 Adriano, imperatore romano 248
 Alberti, Leon Battista 248
 Alberti, Romano -259
 Alhazen (Ibn al-Haytham) 266, -266
 (de) Allio, Paolo 22
 Andrea, santo 23, 65, 75, +75, 76, +206
 Andrejka, Rudolf -73
 Antonio Eremita, santo → *Železniki*, chiesa
 Antonini/Antonini-Belgrado, famiglia →
 Udine, palazzo
 Antonini, Antonio 15
 Apollo 22
 Apollonio di Perga +251, 252, -252
 Archimede (spirale di Archimede) +261, 263
 Aristotele 268
 Arnšek, Simon 48
 Arnšek, Uroš 48
 Attems, famiglia → Gorizia, palazzo
 Bäck, Elias 284
 Bajde, Zoja 284
 Barbara, santa 19, 75, +75
 Barberini, famiglia 258 → Roma, palazzo
 Barbieri, Giovanni Francesco → Guercino
 Bareglio, Giovanni Battista 15
 Bassin, Aleksander -82
 Bellini, Gentile 267
 Benedik, Valentin 48, -84, -241, 284, 285
 Benoni, Giuseppe 15
 Bensa, Marta -38, 48, 49, -98, -107, 122, -135,
 285, 286
 Bergamini, Giuseppe 9, 13, 14, 28, -28, 29,
 -32, 47, 85, -85, 250, 258, 284, 286
 Berger, Ernst -264
 Bernik, France 8
 Bernini, Gianlorenzo 248
 Bernoulli, Jacob -263
 Bitenc, Anton -72
 Blaznik, Barbara 48, 284
 Blaži, Katra 48
 Blažič Gyura, Staša 74
 Bogataj -84
 Bogovčič, Ivan 9, 47, -81, -82, -99, -201
 Bombasi, Francesco 27, -27
 Bonanni, Filippo -24
 Bonci, Elia -266
 Brozovič, Marjana 48
 Brunelleschi, Filippo 248
 Buchmayr, Friedrich 284
 Bukovec, Peter -45
 Burnacini, Lodovico Ottavio 254
 Cankar, Izidor 19, 28, -28, 29, -29, -32, -54,
 56, 76
 Canuti, Domenico Maria 29
 Cappucci, Martino -28
 Carlone, Diego Francesco 22
 Carloni (Carlone), Carlo Innocenzo 14, 17,
 22, 24, 32, -32, 34, -72, 194, 196, 201, 210,
 211, -247, 250
 Carniola (personificazione) +53, 54
 Carracci, Annibale -259
 Carracci, famiglia 14, 29
 Cartesio (René Descartes) -263, 266
 Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari) -258
 Cennini, Cennino 181, -264
 Cevc, Emilijan 3, -72, 74
 Chiara, santa → Udine, chiesa
 Cignani, Carlo 14, 29
 Ciol, Elio 284
 Coconi, Francesco 54
 Comeas +16
 Coppini, Giovanni Andrea 17, -29, -245
 Correggio (Antonio Allegri) 29
 da Cortona, Pietro 16, 29, 250
 Croce, Benedetto -270
 Čermelj, Mojca 48
 Černigoj, Mica 74
 Daneluzzi, famiglia → Udine, palazzo
 David, re +75
 Delneri, Clemente -28
 Demšar, Anton -74
 Dini, Dino 220
 Diocleziano, imperatore romano 6, 24, 36,
 267
 Disma, santo 19, -29, -36, 75, 76, 81, -85, 142
 Doerner, Max -264
 Dolenc Kambič, Nuška 48, -90
 Dolinšek, Saša 48
 Dolničar, Aleš Žiga -24, -29, -72
 Dolničar, Janez Anton, decano 6, 17, 24, +25
 e +26 (ritratto), 26, 27, -27, 28, 29, -29, 32,
 33, +33, 34, -34, 36, -36, 54, -72, 77, -77,
 80, 85, -85, 91, -210

Dolničar, Janez Gregor, cronista 14, 18,
 24, -24, 25, +25 (cronaca), -25, 26, +26
 (ritratto), -27, -28, 29, -29, -32, 33, -33, 34,
 -34, -36, 75, -77, 85, 91, 142, 194, -210,
 264, 284
 Domijan, Miljenko 5, 7, 9, 47
 Dostal, Josip -59, 64, 81, -81, -88, -95
 Draksler, Peter 48
 Drobež, Matej 48
 Dürer, Albrecht -267
 Dvořák, Max -59, 61
 Echter, Matthias 19
 Eisl, Janez Jurij (Johann Georg) 77
 Emona +53, 54
 Empedocle (da Akragas) +251, 268
 Erberg, Jožef Ferdinand -54
 Erberg, Jožef Kalasanc (Giuseppe Calasan-
 zio) +53 (ritratto), 54, -54
 Fetonte 15, -267
 Faleschini, Franc 88
 Farnese, famiglia → Caprarola, Villa
 Ferrata, Francesco 27, -27
 Ferrata, Tommaso 88
 Ferroni, Enzo 220
 Fiammenghino → della Rovere, Giovanni
 Mauro
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 22
 Fister, Sonja 48
 Flis, Jonja 59, -59
 Florentianus Ponnensis (Florenziano), frate
 cappuccino -26, 27, -27
 Forabosco, Giovanna 22
 Franceschini, Marcantonio 14, 29
 Francesco, santo → Udine, chiesa
 Frelj Ribič, Majda -70, -81
 Freyer, Henrik 54
 Gaberšček, Silvester 8, 47
 Galli da Bibiena, famiglia 254, Ferdinando
 +35, +256, 263, 264
 Geiger, Hans -36
 Gianni, Pietro 27
 Giordano, Luca 29, 250
 Giorgio, santo 55, 75
 Gioseffi, Decio -36
 Giovanni Battista, santo 72, 74
 Giovanni Evangelista, santo 165
 Giuda (Taddeo), santo 88

Giuda, santo → Simone e Giuda, santi
 Giulitta, santa → Quirico e Giulitta, santi
 Giuseppe, santo → Laino, chiesa → Trieste, cappella nella cattedrale
 Giusto, santo → Trieste, cattedrale
 Glas, Jelka 48
 Goldenstein, Franz → Kurz zum Thurn und Goldenstein, Franz
 Goldstein, Carl -36
 Gombrich, Erich 263
 Gorjup, Jože -84, 285
 Gorše, France -72
 Goršič, Franc 77
 von Görz, Matthias 19
 Gostinčar, Maša 48, 285
 Govže, Špela 48
 Grafenstein, Joseph 19
 Grašek, Živa 48
 Gregorin, Dinko -82
 Grilc, Ludvik 88, -88
 Gruđen, Josip -25
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 14, -248
 Halbax, Michael Wenzel +35 (autoritratto)
 Halley, Edmond -252
 Herberstein, Žiga Krištof (Sigismondo Cristoforo), +27 (ritratto)
 Hren, Tomaž -26
 Hudolin, Jernej 5, 8, 47
 Hume, David 248
 Huygens, Christiaan 266
 Huyghe, René 263
 Ibn al-Haytham (Alhazen) 266, -266
 Ignazio, santo → Roma, chiesa
 Ilario, santo → Ilario e Taziano, santi
 Ilario e Taziano, santi → Gorizia, chiesa
 Ivins, William Mills -36
 Jakopič, Rihard -72
 Janeček, Janez Frančišek 77
 Jebačin, Anton 50, 58, +58 (ritratto) 59, +59, 60, +60 (critiche al restauro dello Jebačin), +62 (foto del restauro della volta operato dallo Jebačin), 64, 65, 72, 75, +78, 80, -80, 81, 85, 88, -88, 91, 93, 97, 98, 122, 206, 209
 Jeblinger, Rajmund 78
 Jeglič, Anton Bonaventura 59, 87, -87

Jelovšek, Franc 18, 29, -32
 Jerman, Jernej 48
 de Jode, Pieter -267
 Jugovic, Pavel 28
 Kamnikar, Nina 48
 Karner, Herbert -27
 Kastelic, Maja 48
 Kastner, Joseph jr. -59
 Kavkler, Katja 48
 Kemp, Martin 266
 Keplero (Friedrich Johannes Kepler) 266
 Kimovec, France -58, 65, +66, 68, 69, -69, -72, -81, 90, 93
 Klemenc, Alenka -88
 Klemenčič, Matej -87
 Kokalj, France -54, -81
 Komelj, Ivan -72
 Kopriva, Silvester 84, 85
 Korošec, Josip 5, 8, 9, 47, -81, -84, 243, 244, -248, 285, 286
 Korošec, Paola -246, 285
 Košir, Metka -84, -87
 Kotar, Janez +55, +57, +82, 83, -83, 84, 85, 87, -92, -95, 284
 Kovačič, Polona 48
 Kraigher Hozo, Metka -264
 Kregar, Ivan 67
 Krese, Noemi 48
 Križančič, Karmen 48
 Križman, Frančišek Ksaver 77
 Križnar, Anabelle -132
 Kromar, Janez 8
 Kučera, Josip Alojz 77
 Kuenburg, Ferdinand +27 (ritratto), -27, -34, -77
 Kühlenthal, Michael 9, 47
 Kulavic, Janez -59
 Kunat, Janez 77
 Kurz zum Thurn und Goldenstein, Franz 55, 56, -56, 58, 93, 97
 Kušar, Jože 9, 43, 47
 Kvas, Tomaž -70, 76, -76, 77, -77, -81, 82, 83, -83, 84, 85
 Langus, Matevž 26, 50, +51 (autoritratto), 54, -54, 55, +55 (copia del Langus della cupola illusionistica del Quaglio e decorazione della cupola ad opera del Langus), 56, -56,

60, 67, 68, -72 (bottega), 73, 75, 76, 81, 85, 91, 97, -122, 181, 248, -248, 284
 Lanthieri, Francesco 17, -29, -245
 Lanzi, Luigi 28, -28
 Lap, Jožef 9
 Latona -263
 Laureti, Tommaso -259
 Lavrenčič, Miloš 81, 82, -82, 83, 85
 Lavrič, Ana -24, 25, -26, -27, -29, -32, -34, -36, 54, -54, 55, 56, 58, -64, 75, -75, 77, -77, 85, -85, -88, -91
 Lehne, Andreas -58
 Leonardo (Leonardo da Vinci) 258, 260, -266
 Lešnik, Maja 48
 Lipoglavšek, Marjana 36
 Lubej, Uroš 47, 74, -89
 Lukman, Franc Ksaver -24
 Macaulay, David 142, -142
 Maček, Gregor 17, 28
 Maddalena, santa 55, 75, 76
 Maderni, Antonio 19
 Malahovski, Ferdinand 56, 77
 di Maniago, Fabio 28, -28, -29
 Mantegna, Andrea 249, +249
 Marc, Mojca 48
 Marco, santo -267
 Maria (Madonna) → Castiglione Intelvi, oratorio → Firenze, chiesa → Lugano, oratorio → Obršljan, chiesa → Porlezza, chiesa → Roma, chiesa → Sforzatica, chiesa → Udine, cappella nel Monte di Pietà
 Marini, Remigio 28
 Marinšek, Ivan 65, -65
 Marković, Vladimir 9, 48
 Martino, vescovo di Pedena -91
 Martinengo Palatini → Brescia, palazzo
 Martinuzzi, Carlo 27
 Massimiano, imperatore romano 6, 24, 36, 267
 Matteo, santo 168, +229
 Mauro, Ferruccio -250
 Mavrič, Darija 284
 Maurizio, santo → Porlezza, cappella nella chiesa
 Medić, Milorad -264
 Medved, Matej 26, +53 (ritratto), 54, 284
 Maometto II (Ala ad-Din Muhammad II) -267

Mehra, Vishwa Raj -185
 Merlak, Ivan -70
 Mesesnel, France 65, -72, +75, 87, -87, 284
 Metzinger, Valentin 18
 Milavec, Ivan 77
 Mioč, Tihana 48
 Molè, Izidor -68, 73, +73, 74, -74, 284
 Murovec, Barbara -27, -32
 Nadrah, Ignacij 73
 Nečimer, Mojca 48
 Nemec, Ivo -43, 48
 Nevyjel, Giovanna -38, 43, 44, 48, 49, -98, 127, -135, 220, 285, 286
 Nicola (Niccolò), santo 6, 8, 18, 19, 24, 25, -25, 34, -34, 36, 54, 55, +57, 77, +78, 80, +80, 81, 83, -83, 84, 85, 127, +242, 247, 248, 250, -250, 253, 260, 263, 266, 267, 284 → Lubiana, cattedrale → Lubiana, ufficio parrocchiale
 Noè, patriarca 22
 Norberg Schulz, Christian 258
 Novo, Giovanni Battista 14
 Novo, Margherita in Quaglio 15
 Ogrin, Simon -59, -73, 90
 Osojnik, Ursula 48
 Pajer, Kristjan +52, 284
 Pajk, Jurij 26, 54
 Palladio, Andrea 248
 Palmieri, Enrico 284
 Paolo, santo → S. Paolo d'Argon, chiesa
 Pascal, Blaise -263
 Pasinelli, Lorenzo 14, 29
 Paškulin, Suzana 48
 Perne, Miha 48
 Peršolja, Igor 48
 Perusini, Giuseppina -29, -97
 Perusini, Teresa -29, -97
 Pietro, santo 75, 76, +236, 263 → Lubiana, chiesa → Perugia, abbazia
 Pirnat, Miha st. -81, -82
 Pisistrato + 16
 Platone 252
 Pogačnik, Jožef -54
 Pohl, Emil -54, 74
 della Porta, Giacomo -27
 Pozzo, Andrea 16, 18, 24, 27, -27 (Putti), +27 (autoritratto), -27, 28, +31 (disegno preparatorio) +34 (trattato), +35, -54, 77, -77,

-97, -123, 245, 246, -246, -247, 248, 249, +249, 250, 253, +254 (disegno dell'autoritratto), +256, 263, 264, 266
 dal Pozzo, Cassiano 260
 Prelovšek, Damjan -88, 284
 Prešeren, Janez Krstnik -24, +26 (ritratto), 34, -34, -77
 Primo, santo → Primož, santo
 Primož, santo → Sv. Primož nad Kamnikom, chiesa
 Pristov, Tjaša 48
 Pursche, Jürgen 9, +40, 43, 48, -124
 Putti, Andrea → Pozzo, Andrea
 Putti, Angelo 85, -85
 Quaglio, Domenico 14, 15, 22, 23, -29
 Quaglio, Giovanni Maria 14, 15, 23, -29
 Quaglio, Giulio 4–285
 Quaglio, Giulio il Vecchio -29, 254
 Quaglio, Lucia n. Traversa 14
 Quaglio, Margherita n. Novo 15
 Quaglio, Michelangelo 23
 Quaglio, Raffaele 14, 15, 22, 23, 32, -32
 Quirico, santo → Quirico e Giulitta, santi
 Quirico e Giulitta, santi → Lezzeno, chiesa
 Rabatta, Giuseppe 26
 Ragazzoni, Claudia -38, 43, 44, 48, 49, -98, 127, -135, 220, 285, 286
 Rava, Bartolomeo 14, 15
 Ravnikar, Andreja 48
 Ravnikar, Mitja 48
 Recchi, Giovanni Battista 14, 29, -29
 Recchi, Giovanni Paolo 14
 Remb, Franc Karel 19
 Reni, Guido 14
 Resman, Blaž -80, -88
 Retti, Lorenzo 15
 Ribadeneira, Pedro 34, -36, 260, 267
 Riegel, Alois 59
 Rihter, Andreja 8
 Ripa, Cesare 34, 258
 Robba, Francesco → Ljubljana, fontana
 Rode, Franc 8, +39
 Ropert, Polonca -38, -43, -44, 48, 49, -94, -98, 99, -135, -265, 285, 286
 Rotta, Antonio -28
 della Rovere, Giovanni Mauro (detto il Fiammenghino) 14

Rozman, Ksenija -69, 70, -70, -71, -72, -81
 Rus, Mitja 48
 Saje, Nuša 48
 Sändig, Martin -264
 Sever Škapin, Adrijana -114
 Schöne, G. -36
 Simčič, Danica 8
 Simone, santo → Simone e Giuda, santi
 Simone e Giuda, santi 76 → Črnuče, chiesa
 Sirigatti, Lorenzo -259
 Sitar, Marjeta 48
 Sitar, Mateja Neža 13, 24, -38, 48, 49, 50, -80, +207, 284, 285, 286
 de Sluse, René François Walter +262, 263, -263
 Smerke, Marjan -81, -84, 284, 285
 Smolik, Marijan 9, 48, -56
 Smrekar, Andrej 8
 Smrekar, Josip -59
 Stele, France +63, -64, 72, -72, 73, -73, 74, +75, 76, -76, +78, 81, -84, -88, 90, +90, 91, -91, -95, 98, -247, 272, 284, 285
 Sternen, Matej -59, 72, -72, 73, -73
 Steska, Viktor -26, 28, -28, -29, -32, 54, 58, 59, 61, 64, 72, -72, 75, 80, 83, -84, -181
 Strassoldo, famiglia → Udine, palazzo
 Stroj, Alojzij -29
 Stubenberg, conte Leopold 19
 Sušnik, Ivan -59
 Šerbelj, Ferdinand 9, 47, -87
 Šijanec, Fran -72, 90
 Šimenc, Josip -69
 Škerl, Blaž -71
 Štukelj, Katja 48
 Šubic, Ivan 60
 Šubic, Jurij -59
 Šubic, Mirko 68, 70, -72, 74, -97
 Šumi, Jadranka -70, -81
 Šumi, Nace 3, -26, -69, 70, -70, -72, 74, +79, -81, +87, 88, +90, 91, 284
 Šuštar, France 9, 47, -71
 Tavželj, Samo 48
 Taziano, santo → Ilario e Taziano, santi
 Thalnitscher → Dolničar
 Tiepolo, Giambattista 19, 284, 286
 Timeo 252
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 14, 29

Tiziano (Tiziano Vecellio) 29
Torazzo, Nicola -56
Torelli, Giacomo 249, 254
Torri, Pietro Antonio 16
Tratar, Darko 44, 48, -68, 80, -80, -209
Traversa, Lucia in Quaglio 14
Turnher, Edo -68, -74
Uran, Alojz 5, 6
Vardjan, Franc -74, -78, -81
Vasari, Giorgio -248
Veider, Janez 24, -26
Velepčič, Ciril -72
Venere 249

Veronese, Paolo 14, 29
Vico, Giambattista +254 (ritratto), 270, -270
Vidmar, fotografo +75, 285
Viertelberger, Hans 61
da Vignola, Giacomo Barozzi 27, -27, +28, -263

Viola, Riccardo 284
Vogel, Nikolaj 48
Vovk, Anton -65, -72
Vrečko, Lea 48
Vrečko, Sabina 48
Vrhunc, Franc -70
Vrišer, Sergej 3
Wehlte, Kurt -264
Weinberger, Uroš 48
Werner, Friedrich Bernhard +52
White, John -36
Wolf, Anton Alojzij 54
Wolf, Janez -59, 72, -72, 73, +73, -73, 74, -74, -88

Zaccaria, santo 72, 73, +73, -74
Zaccolini, Matteo 260
Zadnikar, Marjan -72, 74
Zakrajšek, Peter 9, 47, -56
Zamejic, Andrej -59
Zamerl, Mihael 27
Zorman, Mateja 48
Zorn, Karel 54, 56
Zoubek, Gregor 48
Zoubek, Jure 48
Zoubek, Rado 4, 6, 7, 9, 37, 38, -44, -45, 47, 48, 49, 74, -80, -85, -87, -90, -98, -113, 132, -133, 139, 140, +216, -241, -264, -267, -268, 284, 285, 286

Zupan, Jožef 54, 55, 56, -88
Zupančič, Matej 48, -90
Železnik, Jurij 71, -71, 72, -72, -75, 284
Železnik, Milan 71
Železnik, Peter 50, 58, -58, 64, +64, 65, -65, +66 (ritratto, relazione), 67, +67 (elenco dei luoghi in cui ha lavorato), -67, 68, +68 (disegni dei volti dipinti dal Quaglio sulla volta), +69, -69, 70, +70, 71, +71, 72, -72, 73, -74, 75, -75, 76, 77, -80, 81, -81, 85, +87 (foto della cattedrale restaurata), 88, 91, 93, 97, 98, 122, 284

Žigon, Andreja 88, -88

^[1]

– chiesa parrocchiale dei Santi Ilario e Taziano (Duomo di Gorizia) 14, 16, +17, 24, 28, -28, +30, +32, 36, -93, -250, 258
– Musei Provinciali -263
– palazzo Attems 19
Gradisca d’Isonzo 16, 29
Graz 19, 72
– castello di Meerscheinschlössl 16, 19, +19, 29, -36
Grosuplje 48, 273
Il Cairo (al-Qāhira) -266
Indianapolis, Museum of Art -250
Innsbruck 90
Intelvi → Val d’Intelvi, → Laino Intelvi, → Castiglione Intelvi

Kamnik 48, -56
Klessheim → Salisburgo
Lago di Lugano 14, 23
Laino (Laino Intelvi) 14, 15, 22, 23, 28, 29, -32, +33, 84, 97, 210, 211, 250, 258, 264
– Casa Quaglio +20, -250
– chiesa (oratorio) di S.Giuseppe +19, 22, -250

Lezzeno, chiesa dei Santi Quirico e Giulitta 22
Licia 257, 260, -263, 267 → Myra
Lienz -87
Litija → Šmartno pri Litiji
Ljubljanica (fiume) 25, 140
Lombardia, lombardo 8, 14, 15, 19, 22, 23, 24, 28, 29, 50, 91, 246, 247, 258
Londra (London) -263, -267
Lubiana (Ljubljana) → Emona
– Biblioteca del Seminario (Semeniška knjižnica) 14, +20, +21, 22, -24, +25, 32, -32, 48, 59, -59, +59, 60, -83, +89, 91, 250, 272, 284

– canonica della cattedrale 71, 76, -76, 81
– chiese:

- cattedrale di S. Nicola (duomo/cattedrale di Lubiana) 4–285
- chiesa di S. Pietro -32, -59
- chiesa francescana -59
- chiesa delle Orsoline, convento -54, -248

– Drama -72
– fontana del Robba 38

Acropoli -267 → Atene
Akragas (Agrigento) +251 → Empedocle
Alzano Lombardo (già Alzano Maggiore), chiesa 23
Asia Minore 25, -25, -250
Atene 267
– Acropoli, Partenone -267
Bari -25, 26, 34
Bassora (Basra) -266
Bergamo -29 → Villa d’Adda → S. Paolo d’Argon
– Pio Luogo della Misericordia, cappella 22

Bologna 250, 258, 259, 260
Boston, Isabella Gardner Museum -267
Brescia -29
– palazzo Martinengo Palatini 16, 22
Brežice, castello 17
Caprarola, Villa Farnese -263
Carniola (Kranjska) 14, 15, 16, 17, -29, +53 (personificazione), 54, -59, -88, -245
Casarsa della Delizia 284
Castello di Laino, chiesa di S. Vittore 14
Castiglione Intelvi, oratorio della Madonna del Restello 23
Celje, vecchio palazzo comitale (Stara grofija) 17
Cesena 260
Cividale 15

Colloredo di Monte Albano 15
Comeno (Komen) 22 → Obršljan pri Komnu
Como 14, 28, 29, -29, -32, -56, 84
– Lago di Como 14, 22, 28
Črnuče, chiesa dei Santi Simone e Giuda Taddeo 88
Dobeno -70
Dol pri Ljubljani 48, castello 54
Emilia, emiliano 18, 259
Emona (Ljubljana) +53, 54
Esine, chiesa parrocchiale 23
Fano, Museo Malatestiano -249
Firenze 260, 284
– Santa Maria del Fiore, chiesa 248

Friuli, friulano 14, 15, 16, 18, 19, 24, 28, 29, -29, 36, -97, 246
Giordano (fiume) 72, 73, +73
Gorizia, goriziano 14, 15, 16, 17, 22, 27, -28, 29, -29, -32

– Lubiana Moste 72
– palazzo vescovile (Škofijska palača) -74, 76, -76, 273
– Ufficio parrocchiale di S. Nicola (župnijski urad sv. Nikolaja) 9, 47, 59, -82, 273
– Università 9, 47, -24, -50, 272
Lugano, oratorio di S. Maria di Loreto 23
Mannheim -29
Mantova, Camera degli Sposi, Palazzo Ducale 249, +249

Milano 28, -267
Myra in Licia (diocesi di S. Nicola) 24, 25, -25, -34, 36, +70, +71, 77, 80, +80, 85, 247, 248, 250, 257, 258, 260, 267, 268, 284
Modena 40, 48
Monaco (München) 9, -29, 48, 273
Monte Albano → Colloredo di Monte Albano

Mortegliano 284
Napoli -270
Nicea 250, -250
Obršljan pri Komnu 22, 29, chiesa della Madonna +23
Padova -258, 259
Panfilia -252 → Perga
Parma 29, 259
Partenone -267 → Atene
Perga (nella Panfilia) +251, 252, -252
Perugia +27, monastero di S. Pietro 284
Piacenza 29
Porlezza 284

– chiesa di S. Maria del Rezzo 23
Praga (Praha) 254
Pšata -65
Puštal pri Škofji Loki, castello con la cappella di S. Croce +18, 19, 29, +94, +95, 97, -122, 220, 230, 239, 240, +241, +242
Roma, romano 16, 18, 19, 24, -24, 27, 34, +34, 54, 77, 245–249, -258, 260, 267

– Barberini, palazzo 16
– Il Gesù, chiesa 16, 24, 26, 27, +28, 77, 253, 284
– Pantheon, chiesa 248
– Sant’Ignazio, chiesa 16, -27, +31, 246, 248, +249, 250, 266, 284
– S. Maria sopra Minerva, chiesa domenicana -27

San Paolo d'Argon, chiesa 22,
 Salisburgo (Salzburg) 22, 29, -56,
 – castello di Klessheim 22, 29
 Sforzatica (Bergamo), chiesa di S. Maria di
 Oleno 22
 Stazzona, chiesa parrocchiale 23, +23
 Stična 284
 Sv. Primož nad Kamnikom, chiesa -56
 Škofja Loka -269 → Puštal pri Škofji Loki
 Šmartno pri Litiji -88
 Trento, trentino 14, 16, 250, -250
 Trieste 29, 40, 48, -56, 286
 – cappella di S. Giuseppe nella cattedrale 19
 – cattedrale/basilica di S. Giusto +18, 19
 Udine 14, 15, -29, 47, 220, -250, 284, 286
 – chiesa del Carmine 16
 – chiesa di S. Francesco della Vigna -249
 – convento di S. Chiara, chiesa di S. Chiara
 15, 97
 – palazzo Antonini/Antonini-Belgrado 15,
 +16, 19, 22, 36, 97, -122, 239, +239, +242,
 263, -265, -267
 – palazzo Daneluzzi 15
 – palazzo della Porta 14, 15, 258, -263
 – palazzo del Monte di Pietà, cappella di
 S. Maria 14, 15, +15, 97, -122, -249
 – palazzo Patriarcale 19
 – palazzo Strassoldo 15, +15, -28, -122
 Val d'Intelvi 14, 15, 28
 Valvasone 15
 Venezia, veneziano 15, 16, 27, -27, 29, -32,
 34, -77, 247, 249, 259, -267, Veneto 14, 15,
 18, 259, Repubblica di Venezia 16, 267
 Venzone 15
 Vienna (Wien) 17, 27, -27, -29, -58, 59, 65,
 97, 98, 254, 267, 273, corte viennese 254
 Vignola, palazzo Contrari – Boncompagni
 -263
 Voraù, abbazia 19
 Villa d'Adda presso Bergamo 23
 Washington 284
 Zagabria (Zagreb) 48, 272
 Zagorje ob Savi 72
 Železniki, chiesa di S. Antonio Eremita 88