Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 73 (2022)

Heft: 4

Artikel: I dipinti del Battistero di San Giovanni a Riva San Vitale : lo studio e la conservazione di und palinsesto pittorico complesso

Autor: Iazurlo, Paola

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1035040

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Paola Iazurlo

I dipinti del Battistero di San Giovanni a Riva San Vitale

Lo studio e la conservazione di un palinsesto pittorico complesso

Posto lungo un'importante via di collegamento tra il territorio d'oltralpe e l'Italia, il Battistero di Riva San Vitale è considerato tra i più antichi esempi di architettura cristiana in Svizzera integralmente conservata. Eretto nel V secolo, l'edificio ha mantenuto nel tempo una grande vitalità, attestata dalle numerose testimonianze pittoriche che si sono sovrapposte una sull'altra, attualmente oggetto di un complesso intervento di restauro.

Il prezioso apparato decorativo del Battistero di San Giovanni si caratterizza per un ricco palinsesto di dipinti murali appartenenti a epoche distinte che vanno dal IX al XV secolo, in una successione cronologica spesso di non facile collocazione e in una pluralità di linguaggi che attesta la presenza a Riva San Vitale di maestranze talvolta estranee alla cultura locale.

Scoperti fortuitamente ai primi del Novecento sotto strati di scialbo e sottoposti a due interventi di restauro (negli anni 1923-26 e 1953-55), i dipinti sono giunti a noi in stato frammentario e in precarie condizioni conservative. Ai fenomeni di degrado imputabili alle passate vicende del Battistero – adibito a magazzino nel corso dell'Ottocento –, si aggiungono i problemi conservativi legati alle due campagne di restauro novecentesche che hanno comportato il descialbo delle pitture, la demolizione di una tamponatura nel sottarco absidale e lo stacco di alcuni dipinti barocchi sovrammessi alle pitture più antiche.

Dopo un primo studio tecnico conservativo e la successiva messa a punto di un progetto di intervento, i dipinti sono attualmente oggetto di

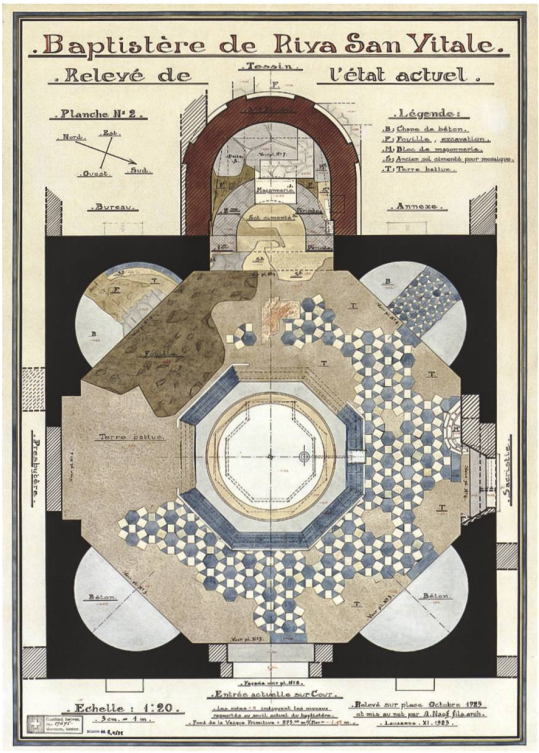

Fig. 1 Pianta acquerellata del Battistero di Riva San Vitale di Albert Naef (1925). Biblioteca nazionale svizzera, Archivio federale dei monumenti storici: documentazione di restauri e di scavi

Fig. 2 Veduta del Battistero dal lato sud. Foto Sabrina Montiglia

Fig. 3 Veduta dell'abside e dei nicchioni, prima dell'intervento di restauro del 2020. Foto Andy Vattilana

un'importante campagna di restauro condotta dal Master in Conservazione e Restauro della SUPSI[1]. Le ricerche effettuate in questa occasione hanno permesso di indagare approfonditamente la tecnica di esecuzione delle diverse fasi pittoriche, confrontandone materiali e procedure, in modo da chiarire alcuni aspetti ancora aperti relativi alla loro cronologia.

La molteplicità dei problemi conservativi e la complessità di un apparato pittorico costituito da brani frammentari e sovrapposti, rende i dipinti del Battistero un eccezionale caso studio, il cui intervento di restauro deve essere mirato a risolvere non solo i problemi conservativi in atto ma anche la difficile questione della presentazione estetica, fino a oggi fortemente condizionata dalla veste imposta dal restauro degli anni Cinquanta. A quasi sessant'anni di distanza, si pone infatti la necessità di una revisione delle integrazioni delle numerose lacune, ormai cromaticamente alterate e tra loro disomogenee, che ostacolano un'adeguata lettura dell'insieme dei dipinti giunti fino a noi.

L'edificio e le sue trasformazioni

La costruzione del Battistero di San Giovanni, che insiste su precedenti fondazioni di epoca romana, risale al V secolo, sebbene nel corso dei secoli siano avvenute importanti modifiche che ne hanno condizionato l'aspetto attuale[2]. Alla fase paleocristiana risale l'impianto centrale, un'aula ottagona iscritta in un perimetro di forma quadrata con ampie nicchie ai quattro angoli (fig. 1). Al centro il vano è occupato dall'ingombro della vasca battesimale, originariamente ottagona e a immersione. Alla struttura era anticamente addossato un peribolo o quadriportico: in accordo con la liturgia del battesimo dei primordi del Cristianesimo, esso fungeva da spazio di raccolta per battezzandi che si spogliavano all'esterno, per accedere al Battistero dalla porta nord e uscire al termine del rito attraverso l'apertura sud, da dove entravano nella vicina chiesa parrocchiale[3].

Nei secoli successivi l'impianto viene allungato verso est con l'inserimento di un'abside semicircolare, sopraelevata e di altezza contenuta[4] (fig. 2) mentre la primitiva vasca viene coperta dall'attuale fonte costituito da un blocco monolitico in serizzo.

Attualmente il Battistero si presenta nella veste conferitagli dagli interventi di restauro degli anni Cinquanta diretti da Ferdinando Reggiori, che hanno previsto alcuni importanti lavori come il recupero della pavimentazione paleocristiana, l'innalzamento del fonte in serizzo per dare visibilità alla vasca ottagona, il restauro delle murature, il rifacimento delle coperture e l'isolamento dell'edifico, con la demolizione delle costruzioni che vi erano addossate. In tale occasione fu eseguito anche il restauro dei dipinti murali, già in parte portati alla luce. Successivamente alla scoperta di alcune tracce di pittura, infatti, negli anni 1919-26 vennero intraprese le prime ricerche archeologiche, e un primo intervento di descialbo sui dipinti delle nicchie venne affidato al pittore Arturo Orelli, ma solo negli anni 1953-55 fu attuata una campagna sistematica di restauro, a opera del restauratore Mario Rossi, che completò il descialbo delle nicchie e attuò lo scoprimento delle pitture dell'abside, rimuovendo una tamponatura del sottarco e alcuni dipinti secenteschi presenti sopra le antiche pitture.

Fig. 4 Veduta del tamburo absidale. Foto Sabrina Montiglia

Fig. 5 Part. del Cristo crocifisso, dopo l'intervento di restauro del 2020. Foto Paola Iazurlo

Fino al 2020 i dipinti apparivano fortemente appesantiti dalle numerose stuccature, dai ritocchi alterati e dalle vaste integrazioni "a neutro", in alcune parti completate da velature a continuare l'antica decorazione (fig. 3): la varietà di colore e aspetto delle integrazioni e l'assenza di una chiara e unitaria impostazione metodologica ostacolavano fortemente la lettura dell'insieme dei frammenti pittorici.

I cicli pittorici del Battistero di Riva San Vitale: stratificazioni complesse

Eseguiti in epoche diverse, i dipinti murali del Battistero confermano l'assidua frequentazione del sito, oggetto di un progressivo ammodernamento nel corso dei secoli. Le pitture più antiche si considerano quelle del tamburo absidale, dove campeggia una scena di *Crocefissione*, impostata sopra un velario (fig. 4): i dipinti appartengono con certezza a un'unica fase decorativa[5], come conferma l'esame dell'intonaco pittorico, steso in due pontate che si sovrappongono in corrispondenza della bordura orizzontale rossa. La composizione principale, in gran parte perduta sullo sfondo, è delineata con pennellate fluide e sintetiche, che definiscono graficamente l'anatomia a partire da un tratto bruno rinforzato da linee verdi, che sembrano preludere la tecnica del verdaccio[6], in una tavolozza ridotta a pochi colori (fig. 5).

Di difficile inquadramento stilistico, il ciclo è stato posto in riferimento ad opere miniate o di oreficeria di epoca carolingia e ottoniana ed è considerato dalla critica coevo alla terza e ultima fase di edificazione dell'abside (X-XI secolo)[7]. Tuttavia, due piccoli frammenti di intonaco dipinto con colore ocra, visibili attraverso alcune lacune del velario, farebbero ipotizzare l'esistenza di una decorazione più antica, precedente, anche di poco, al ciclo della *Crocefissione*[8].

Ad una fase successiva, tra la fine del XII secolo e gli inizi del XIII, vanno ascritte le pitture dei due nicchioni ai lati dell'abside, dedicate alla raffigurazione monumentale del Cristo e della Vergine in gloria, rispettivamente nella nicchia nord-est e sud-est. Queste pitture hanno sostituito una precedente composizione di difficile identificazione che emerge in modo frammentario nella nicchia di sinistra per la caduta degli intonaci romanici. La raffigurazione ieratica e solenne del Cristo e della Vergine nel catino delle due nicchie si combina con scene di carattere narrativo nel registro sottostante, dove compare a sinistra una raffigurazione del *Giudizio* e a destra la *Natività di Cristo*. Più in basso la composizione si conclude con il tradizionale velario. Il ciclo delle due nicchie mostra una cultura figurativa che guarda all'Oriente, diffusa a Riva attraverso il legame con la Diocesi di Aquileia, come attestano particolari stilistici evidenti nell'allungamento delle figure, nel sistema di organizzazione dei panneggi per settori triangolari di pieghe e in alcuni dettagli iconografici come la tipologia del giaciglio della Vergine (fig. 6). Ciò trova ora conferma anche in alcuni dettagli tecnici, come la particolare levigatura dell'intonaco eseguita subito prima della stesura pittorica, seguendo i contorni delle forme appena abbozzate e menzionata nella trattatistica orientale[9].

Le peculiari caratteristiche tecniche sembrano confermare per questi dipinti un'esecuzione non collegabile ai dipinti dell'abside e del sottarco: qui,

Fig. 6 Nicchia nord-est, *Resurrezione dei beati*, in una foto precedente il restauro in corso, si distingue un intonaco sottostante riferibile a un ciclo pittorico più antico. Foto Andy Vattilana

sul piedritto sinistro, una decorazione a racemi e motivi floreali è stata talvolta collegata al ciclo di impronta bizantina delle due nicchie, sebbene se ne distingua dal punto di vista tecnico per l'impiego di un diverso tipo di intonaco (fig. 7, a sinistra).

Al di sopra di questo livello, nell'intradosso del sottarco, è dipinto al centro un medaglione raffigurante probabilmente un arcangelo, e ai lati due architetture merlate a bifore da cui si affacciano due figure femminili, una delle quali aureolata (fig. 7): eseguite in pieno XIII secolo, tali pitture presentano uno stile romanico di chiara derivazione lombardo-veneta. La composizione, piuttosto sintetica e veloce nell'architettura e negli elementi decorativi, prevede una grande accuratezza nei volti delle figure maggiori, dove gli incarnati sono costruiti ormai a partire da un verdaccio di fondo con successive stesure di colore che definiscono morbidamente la forma in una aggiornata ricerca di naturalismo (figg. 8-9).

Più in basso, sul piedritto di sinistra del sottarco, campeggia un santo diacono (San Lorenzo o Santo Stefano) di epoca trecentesca (fig. 10), opera di un artista ancora attardato a una visione arcaica, decorativa e fortemente bidimensionale che appare meno naturalistica rispetto alle più antiche figure del sottarco. Le più tarde testimonianze pittoriche si trovano nella parete di fondo dell'abside ai lati della *Crocefissione*, in alcuni frammenti, tra i quali si riconoscono a sinistra un angelo reggicortina e il Beato Manfredo Settala, ascrivibili ormai al pieno Quattrocento.

I problemi conservativi

L'intervento di restauro ha avuto come obiettivo sia il risanamento dei gravi problemi conservativi sia la presentazione estetica dei diversi dipinti, caratterizzati da un aspetto molto disordinato.

A livello di intonaco i problemi maggiori erano dovuti al distacco che interessava nell'abside il ciclo romanico del sottarco, il santo diacono e il frammento con il Beato Manfredo Settala, oltre a estese zone dei nicchioni: ovvero le pitture eseguite su una precedente decorazione, non sufficientemente irruvidita al momento della stesura del nuovo intonaco, tanto da non garantire un adeguato ancoraggio tra gli strati nel tempo. Il problema doveva essersi verificato già in passato, dato che gran parte degli intonaci risultava in stato frammentario al momento della scoperta, ma sicuramente fu aggravato dagli interventi novecenteschi di descialbo e demolizione della tamponatura ad abbassamento dell'arco[10]: alcune delle numerosissime lacune dell'intonaco si produssero probabilmente in quella circostanza. Quelle più ampie furono ricostruite con una malta a base di calce e sabbia, in parte coperta da un sottile strato di finitura (come nel velario) o da un tinteggio grigio o giallo, volto a simulare un effetto di neutro.

Accanto alle grandi ricostruzioni dell'intonaco, le numerose piccole e medie lacune risultavano risarcite in modo grossolano, sbordando sulla superficie dipinta, con una malta prevalentemente a base di calce, ma talvolta anche di gesso e case-

Fig. 7 Veduta del sottarco absidale, dopo il restauro del 2020. Foto Sabrina Montiglia

Fig. 8 Sottarco absidale, part. della figura femminile col capo velato, dopo il restauro del 2020. Foto Paola Iazurlo

Fig. 9 Part. del volto della figura aureolata, dopo il restauro del 2020. Foto Paola Iazurlo

Fig. 10 Il santo diacono dipinto sul piedritto sinistro del sottarco absidale, dopo il restauro del 2020. Foto Sabrina Montiglia

ato di calce, a conferma di un intervento guidato non tanto da un metodo omogeneo ma piuttosto dalla disponibilità dei materiali del momento.

La superficie dei dipinti e dell'intonaco era inoltre interessata da numerosi graffi ed estese abrasioni, in gran parte prodotte dai raschietti e dagli altri strumenti meccanici impiegati durante le due campagne di descialbo. Tali abrasioni erano diffusamente presenti sulle superfici pittoriche dei dipinti, in particolare su quelle del velario e della *Crocefissione*[11], interessando spesso anche lo strato superficiale dell'intonaco a causa della scarsa cautela adottata.

Probabilmente il descialbo e la successiva pulitura delle superfici eseguita con "lavature alcaline"[12] da Mario Rossi avevano comportato anche la perdita di gran parte delle campiture blu a base di azzurrite applicata a secco, presenti sui dipinti del sottarco e dei nicchioni.

Le superfici apparivano inoltre interessate da affioramenti di sali solubili, sotto forma di veli bianchi e pustole, a base di solfato di calcio (gesso) e di magnesio (epsomite), spesso associate a puntuali forme di disgregazione dell'intonaco, soprattutto nella parte bassa dei dipinti, più esposta all'umidità di risalita capillare[13]. Qui l'elevato tasso di umidità è stato confermato anche dalla presenza di patine biologiche di colore rosa, da imputare a un consorzio di batteri micrococchi (in prevalenza *Rubrobacter*), riscontrati sulle superfici del velario absidale e della nicchia sud-est.

Sulle pitture erano ancora presenti numerosi residui di scialbo, di diverso spessore e consistenza: particolarmente tenaci sulla *Crocefissione*, dove lo scialbo, probabilmente più antico, risultava praticamente vetrificato. Molti di questi residui apparivano inoltre coperti dai ritocchi del Rossi, spesso debordanti sull'originale, ormai cromaticamente

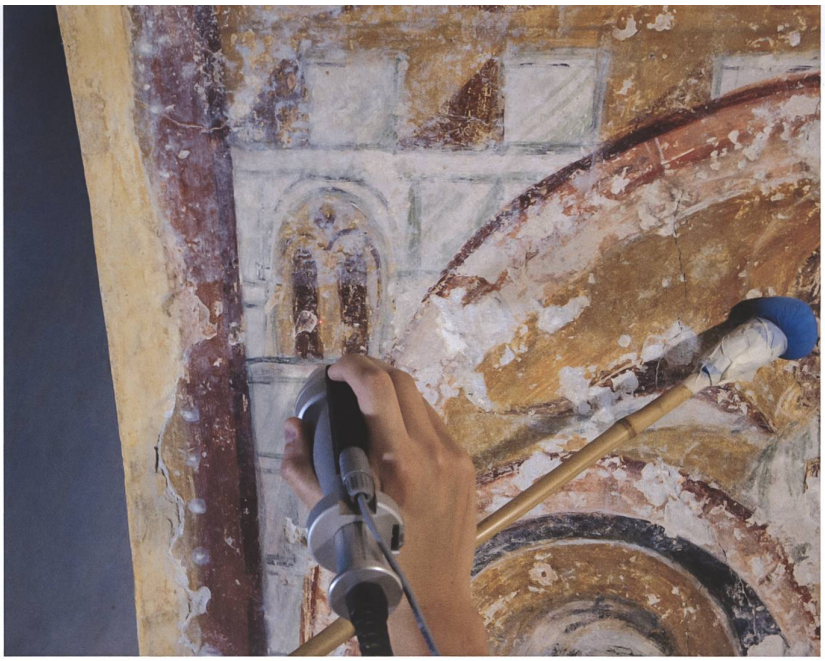

Fig. 11 Part. del sottarco, durante la fase di pulitura con strumentazione laser per la rimozione dei residui di scialbo. Foto Paola Iazurlo

alterati, sicché la leggibilità del sistema figurativo appariva estremamente confusa[14].

L'intervento di restauro dei dipinti dell'abside

Considerata la complessità dei problemi conservativi e la necessità di valutare nell'insieme l'impatto dei grandi rifacimenti novecenteschi, si è scelto di intervenire per lotti di lavori che consentissero di arrivare gradualmente a una proposta di presentazione estetica, sviluppata parallelamente all'avanzare dei lavori.

Dopo una prima rimozione delle polveri con pennellesse morbide, si è proceduto con la pulitura delle superfici, finalizzata alla rimozione dei depositi coerenti, dei residui di scialbo e dei ritocchi alterati. I sistemi adottati sono stati differenziati in funzione della natura dei materiali da rimuovere, della composizione e dello stato di conservazione del colore originale. Sulle campiture più stabili la rimozione dei residui di scialbo ha previsto una prima pulitura chimica basata su impacchi di carbonato o bicarbonato d'ammonio in soluzione acquosa a basse percentuali, supportati in polpa di carta addensata con aggiunta di eteri di cellulosa[15], per evitare un eccessivo rilascio della soluzione nell'intonaco. Gli impacchi, mantenuti sulle superfici per un tempo variabile, da un minimo di 30 minuti fino a un massimo di 2 ore circa, sono stati rimossi, risciacquando la superficie con acqua e spugne morbide in PVA ad alto potere assorbente.

Per la rimozione dei residui di scialbo più tenaci è stato necessario ricorrere a una successiva rifinitura meccanica eseguita a bisturi o mediante Laser Neodimio Yag, alternando tre diversi strumenti caratterizzati dalla stessa lunghezza d'onda (1064nm) ma con diversa tipologia di impulso: Q-Switch, Long Q-Switch e Short Free Running[16].

In generale, è stata impiegata preferibilmente una durata di impulso LQS (fig. 11), ad eccezione dei grigi del velario applicati sopra una base arancio-rosa, che lo strumento non riusciva a rispettare. L'impulso QS, caratterizzato da un'azione maggiormente meccanica, è stato utilizzato soprattutto per i residui di scialbo più duri e spessi della *Crocefissione*, in corrispondenza delle campiture ocra (ad esempio sugli incarnati del Cristo), nei confronti delle quali non si verificava alcuna alterazione cromatica. L'impulso SFR, caratterizzato da un'azione debolmente termica, ha fornito discreti risultati sulle campiture rosse (ad esempio sulle linee del perizoma del Cristo o sulla cornice attorno al santo diacono) o brune (come per gli incarnati più scuri del Cristo). In alcune zone dell'abside, in particolare nella parte bassa

della figura con libro a sinistra della *Crocefissione*, al di sotto di aree liberate da risarcimenti di restauro, l'intonaco appariva ricoperto da incrostazioni estremamente spesse e tenaci tali da richiedere un progressivo assottigliamento con metodi meccanici quali microtrapano con punta diamantata.

Questo tipo di pulitura combinata ha consentito di portare alla luce molte parti di pittura originali che erano ancora nascoste sotto i residui di scialbo e gli intonaci posteriori: oltre al velario, dove le numerose stuccature si estendevano al di sopra della pellicola pittorica, i risultati più importanti si sono avuti sulla *Crocefissione*, dove è stato possibile recuperare significative porzioni del fondo giallo e dei due soldati romani Longino e Stephaton, oltre a parti delle gambe della figura a sinistra con libro, permettendo una più chiara comprensione della scena.

Durante la fase di pulitura, le stuccature di restauro sono state rimosse meccanicamente in quanto giudicate incompatibili a livello estetico e conservativo.

I gravi distacchi dell'intonaco sono stati fatti riaderire evitando il riempimento completo delle cavità per non danneggiare eventuali strati sottostanti, con un intervento per punti che ha previsto l'impiego di una malta idraulica premiscelata dotata di proprietà adesive (e non solo riempitive)[17]. Il prodotto selezionato, dopo essere stato testato attraverso una serie di prove di laboratorio finalizzate alla valutazione della fluidità, iniettabilità e porosità, è stato iniettato localmente sfruttando i bordi, le lacune o le fessure presenti.

Le lacune dell'intonaco sono state risarcite con nuove stuccature e reintegrate solo in parte: per il carattere seriale e ripetitivo, si è scelto di mantenere a vista i segni delle martellinature eseguite per irruvidire la superficie in vista dell'applicazione di un nuovo strato di intonaco. Considerato il carattere frammentario dei dipinti e la valenza archeologica del contesto, si è scelto di risarcire le lacune più ampie, pure perfettamente ricostruibili, con una malta neutra a base di calce aerea e sabbie di opportuno colore e granulometria applicata a leggero sottolivello, mentre sono state risarcite le lacune di più piccola dimensione, impiegando una malta a base di calce aerea e polvere di marmo applicata a livello. Queste ultime sono state quindi reintegrate a tono con colori ad acquarello, di comprovata stabilità e reversibilità, mediante tratteggio verticale per assicurare il riconoscimento dell'intervento.

Le piccole lacune del colore sono state reintegrate a tono, mentre le numerose abrasioni della pellicola pittorica e dell'intonaco sono state leggermente equilibrate cromaticamente per conferire omogeneità al tono di fondo dell'intonaco. Particolarmente delicata è stata la fase di presentazione estetica della *Crocefissione* e del velario, dove la frammentarietà della pellicola pittorica, estremamente abrasa, ha richiesto una calibrata equilibratura dell'intonaco di fondo e un ritocco a tono limitato alle sole piccole lacune per evitare di appesantire il tessuto dipinto recuperato con la pulitura. ●

Note

1 Fortemente voluto dalla scrivente, con l'appoggio della responsabile del corso di laurea Giacinta Jean e in accordo con l'Ufficio dei beni culturali di Bellinzona, il restauro è stato preceduto da una prima indagine e raccolta di informazioni con la tesi Bachelor di Nicole Celoria e Martino Manzoni, *I dipinti del Battistero di Riva San Vitale: studio tecnico-conservativo*, SUPSI DACD - CR, 2018, relatrice Paola Iazurlo, e da una campagna analitica e progettuale che ha visto la collaborazione di Andreas Küng, Francesca Piqué, Patrizia Moretti, Marta Caroselli e Cristina Corti-Fragoso per la parte analitica e di Greta Acquistapace per il restauro. Quest'ultimo è stato condotto nel 2020 sui dipinti dell'abside sotto la direzione dell'autrice ed è proseguito nei nicchioni, dove è ancora in corso sotto la guida della restauratrice Daniela Murphy.

2 Per la ricostruzione delle diverse fasi architettoniche si rimanda agli studi di Rossana Cardani (CARDANI 1990 e CARDANI 1995) e a quelli precedenti di Susanne Steinmann-Brodtbeck (STEINMANN-BRODTBECK 1941).

3 CARDANI 1999, p. 62.

4 L'abside fu aggiunta poco dopo l'edificazione. Un primo spazio molto piccolo venne sostituito da una più ampia abside poligonale e infine, verso il X-XI secolo, da quella attuale impostata su quella poligonale (STEINMANN-BRODTBECK 1941, GILARDONI 1967, p. 523, nota 22 e CARDANI 1995, p. 35). Resti delle due absidi più antiche sono visibili dietro l'altare, al di sotto di esso.

5 Diversamente da quanto ritenuto da alcuni studiosi che collocano il velario in un momento posteriore alla *Crocefissione* (CARDANI 1995, pp. 109-111; QUADRI 2020, pp. 179-181).

6 Ovvero di un fondo verde-bruno in genere costituito da una mescolanza di ocra scura, nero, bianco San Giovanni e cinabro.

7 QUADRI 2020, pp. 103-108. Alla studiosa si deve la più recente e sistematica analisi dei dipinti del Battistero.

8 L'ipotesi di un reimpiego nella muratura dell'abside di conci provenienti da altra muratura dipinta pare poco probabile per la piccola dimensione dei conci stessi, tale da non giustificarne il recupero.

9 Accorgimento riportato nel celebre trattato bizantino di Denys da Fourna e finalizzato a conferire lucentezza ai fondi e richiamare la calce in superficie per prolungare il tempo di esecuzione pittorica (CELORIA, MANZONI 2018, p. 66).

10 Dalla relazione del Rossi, invero piuttosto laconica, apprendiamo che la "saldatura" degli intonaci al supporto, che evidentemente costituiva già un'importante problematica conservativa, "fu eseguita con caseato di

calce, ora ad intonaco, ora con iniezioni nelle spaccature e nei rigonfiamenti" (Rossi 1955, p. 33).

11 Al momento della scoperta, sulla superficie viene osservata una "vitrea e durissima crosta calcarea" che fu rimossa "con l'ausilio di affilati raschietti e affusolate mole, previo ammollimento con i sali più adatti" (Rossi 1955, p. 31).

12 Secondo il preventivo per il restauro delle pitture del Rossi, 1953, AUBC, Bellinzona, scatola AUBC/0983, BRSV.

13 I restauri architettonici diretti da Ferdinando Reggiori hanno indubbiamente favorito gli affioramenti di sali solubili per le significative modifiche del microclima interno causate dalla demolizione degli edifici alle spalle dell'abside e dall'abbassamento delle quote, in particolare nell'emiciclo absidale, dove il piano di calpestio è stato ulteriormente abbassato di circa 30 cm rispetto all'esterno.

14 Le reintegrazioni di Mario Rossi furono eseguite con approcci e materiali diversi, alternando ritocchi mimetici a una sorta di tratteggio (come sul Beato Manfredo Settala), colori a base di tempere magre a colori insolubili probabilmente a base di caseinato.

15 Klucel G al 4 % in acqua, previa interposizione di un foglio di carta giapponese sulla superficie.

16 Laser EOS 1000 LQS (El.En.) con impulso Long Q-Switch (100ns); Laser EOS QS (El.En.), a doppio impulso, Short Free Running (30-110 µs) e Q-Switch (15 ns).

17 Ledan Adesiva della Tecnoedile Toscana, di recente formulazione e composta da leganti idraulici, microsfere di vetro ed eteri di cellulosa.

Bibliografia

Rossana Cardani, *Il Battistero di Riva San Vitale. Gli interventi di restauro: le due fasi degli anni '20 e '50*, «Rivista svizzera d'arte e d'archeologia», 47 (1990), pp. 285-304.

Rossana Cardani, *Il Battistero di Riva San Vitale, l'architettura, i restauri, la decorazione pittorica*, Locarno 1995.

Rossana Cardani, *Il Battistero di Riva San Vitale: una testimonianza artistica del medioevo*, «Arte+architettura in Svizzera», 50 (1999), pp. 62-65.

Nicole Celoria e Martino Manzoni, I dipinti del Battistero di Riva San Vitale: studio tecnico-conservativo, tesi Bachelor, SUPSI DACD - CR, 2018.

Virgilio Gilardoni, *Il Romanico. Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, Bellinzona 1967.

Irene Quadri, *La pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino. Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia*, Milano, Silvana Editoriale, 2020.

Mario Rossi, *Gli affreschi*, in *Il Battistero di Riva San Vitale. Note sui restauri*, Bellinzona, Edizioni dello Stato, 1955, pp. 31-33.

Susanne Steinmann-Brodtbeck, *Das Baptisterium von Riva San Vitale*, «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte» 3 (1941), pp. 193-240.

Abbreviazioni

AUBC: Archivio dell'Ufficio dei beni culturali

L'autrice

Paola Iazurlo è conservatrice-restauratrice formata presso l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma e storica dell'arte. Dal 2002 lavora presso l'ICR, dove svolge attività di restauro, ricerca e insegnamento. Dal 2015 al 2021 è stata inoltre docente-ricercatrice part-time presso il corso Master in Conservazione e restauro SUPSI-DACD, dove ha diretto cantieri didattici di restauro all'interno di importanti monumenti ticinesi.
email: paola.iazurlo@cultura.gov.it

Keywords
Battistero di San Giovanni Battista, pittura murale, affresco, arte medioevale, conservazione e restauro, descialbo

Zusammenfassung

Die Gemälde des Baptisteriums San Giovanni in Riva San Vitale

Der Artikel stellt die Ergebnisse der Studie vor, die an den Gemälden des Baptisteriums San Giovanni in Riva San Vitale während der noch laufenden Restaurierungsarbeiten im Rahmen des SUPSI-Masterstudiengangs Konservierung und Restaurierung durchgeführt wurde. Er gibt einen Überblick zur Geschichte des Gebäudes und zu den Veränderungen bis zu den Restaurierungsarbeiten unter der Leitung von Ferdinando Reggiori in den Jahren 1953 bis 1956 und analysiert die verschiedenen malerischen Phasen mit besonderem Augenmerk auf die Malereien in der Apsis, wo die komplexeste malerische Schichtung zu finden ist. Im Lauf der Arbeiten konnten durch das Studium der Ausführungstechnik einige noch offene Aspekte hinsichtlich der Chronologie der Gemälde geklärt werden, die uns nur in einem äusserst fragmentarischen Zustand überliefert sind. Die Restaurierungsarbeiten werden in ihren Phasen beschrieben und zielen darauf ab, nicht nur aktuelle Fragen der Konservierung zu klären, sondern auch schwierige Fragen der ästhetischen Präsentation – diese ist bis heute stark geprägt von dem durch die Restaurierung der 1950er Jahre auferlegten Erscheinungsbild.

Résumé

Les peintures du baptistère de San Giovanni à Riva San Vitale

L'article présente les résultats de l'étude menée sur les peintures du baptistère de San Giovanni à Riva San Vitale pendant les travaux de restauration encore en cours, dans le cadre d'un master SUPSI en conservation-restauration. Il donne un aperçu de l'histoire de l'édifice et des modifications apportées jusqu'aux travaux de restauration dirigés par Ferdinando Reggiori entre 1953 et 1956, et analyse les différentes phases de peinture, avec une attention particulière pour celles de l'abside, où l'on trouve la stratification picturale la plus complexe. Au cours des travaux, l'étude de la technique d'exécution a permis de clarifier certains aspects encore en suspens concernant la chronologie, les peintures ne nous étant parvenues que dans un état extrêmement fragmentaire. Les travaux de restauration sont décrits dans leurs phases et visent à clarifier non seulement les questions actuelles de conservation, mais aussi les difficiles questions de présentation esthétique – celle-ci étant encore aujourd'hui fortement marquée par l'aspect imposé par la restauration des années 1950.