

LA PIANETA RECANTE L'ARME DE PREZ

DATA: 1470-1480 (Apostoli), 1460-1470 (Annunciazione), XVII-XVIII secolo (velluto)

OGGETTO: Pianeta De Prez

LOCALIZZAZIONE: Aosta, cattedrale di Santa Maria

MATERIA E TECNICA: velluto tagliato a corpo, ricamo su tela di lino ecru, in oro filato, argento filato e seta policroma

RESTAURO: 2005, Cinzia Oliva - Torino

DIREZIONE SCIENTIFICA: Servizio beni storico artistici

La fortuna bibliografica di cui aveva goduto il paramento, sino all'inizio del XXI secolo, aveva corrisposto a un'analisi portata maggiormente a render merito alla suprema qualità artistica dell'opera che a svelarne le intrinseche caratteristiche. Una riflessione puntuale ha preso le mosse dalla mostra aostana *Textilia sacra*,¹ trovando un perfezionamento nell'attuale esposizione torinese *Corti e città*,² in occasione della quale la pianeta è stata sottoposta a uno scrupoloso restauro.

Elena Rossetti Brezzi³ aveva palesato le incongruenze di un lavoro composito, ottenuto in epoca imprecisata per giustapposizione di elementi, accordati più su assonanze che per relazioni dirette e sequenziali. L'impiego di galloni di seta databili al XIX secolo, colore perla e oro filato, oltre a suggerire una collocazione cronologica del rimontaggio conferma tali deduzioni, rafforzate sia dalle dimensioni dei fregi, compatibili con quelle di uno stolone, sia dalla presenza di due stemmi della casata De Prez «tipici invece dei piviali», come ha osservato Cinzia Oliva.⁴ Se la ricomposizione è un tentativo ottocentesco di restituire la presenza di un paramento prestigioso, conosciuto e tenuto in grande

stima dal Capitolo della Cattedrale che ne aveva tramandato la memoria, l'insistente apparire degli stemmi sembra dovuto alla necessità di sottolineare l'appartenenza al committente, a scapito di una coerenza filologica con quello che doveva essere l'originale, donato nel 1448 dal vescovo Antoine De Prez e citato nel registro dei benefattori della cattedrale redatto nel 1784.⁵ È inoltre impossibile risalire a quale precedente paramento - che si sia trattato di un paramento è l'ipotesi sinora formulata, non essendo possibile riferire ad altro i singoli costituenti, a causa delle loro svariate dimensioni e sagome - sia da riferire il fondo, nel quale con un accanimento puntiglioso sono stati accostati frammenti di un velluto di seta violaceo, cuciti come una sorta di molle *opus sectile* monocromo sino ad ottenere pezzi dell'estensione necessaria alla confezione dell'abito talare. Gian Luca Bovenzi⁶ ne ha circoscritto la datazione all'intorno dei secoli XVII-XVIII, evidenziando il concetto di recupero di una stoffa che, divenuta puro materiale di risulta, tuttavia doveva aver conservato un'aura di rispetto, sulla scia di una continuità d'uso. I risultati più affascinanti si devono all'esame dei ricami



1. Pianeta di velluto violaceo tagliato a corpo, ricamo su tela di lino ecru, in oro filato, argento filato e seta policroma, recante l'arme del vescovo De Prez (recto). (P. Robino)



2. Pianeta recante l'arme del vescovo De Prez (verso). (P. Robino)

della colonna anteriore e posteriore avvenuto in seguito allo smontaggio. Oltre alla conferma della presenza di pitture ad ago provenienti da due contesti differenti, la liberazione da una serie di integrazioni e appesantimenti, dovuti presumibilmente a un mutato gusto volto a rendere i contorni più marcati e incisi e a "riparare" guasti dovuti a fili lisi e spezzati, ha riportato a un'ineffabile coerenza l'uso del disegno e del colore.

Per grandezza, forma, tecnica, peculiarità e iconografia, si ritiene che le colonne abbiano fatto parte di un piviale, in quanto congruenti con le dimensioni di uno stolone. I ricami posti a formare i due bracci della croce, pur di medesima qualità delle colonne e a esse coevi, possono essere stati ritagliati da un bordo di un altro paramento; la scena, che raffigura l'Annunciazione, era stata offesa dall'applicazione, sul viso della Vergine, di un volto barbuto, del quale la rara perizia della fattura e l'eccellente sensibilità coloristica non hanno risparmiato la rimozione. Così, riportando alla luce il disegno preparatorio delle rarefatte sembianze dell'Annunziata e riducendo il gallone che opprimeva l'intera scena, si è aperta una nuova e stimolante sequenza di problemi, sull'attribuzione e collocazione culturale, geografica, storica, stilistica. Se per i santi scanditi sotto le nicchie dello stolone è accolta pienamente la proposta di Elena Rossetti Brezzi, che li riconduce a modelli disegnati dalla mano di Antoine de Lonhy, e quindi a una cultura comunque d'oltralpe, per l'Annunciazione i suggerimenti guidano in altra direzione, nella quale l'ignoto autore sembra respirare l'aria dell'Italia centrale quattrocentesca più che matura.

[Gianfranco Zidda]

Il restauro

Il manufatto si presentava come un assemblaggio successivo alla produzione dei ricami.

Il velluto di fondo ed i galloni, databili alla seconda metà dell'Ottocento, evidenziavano provenienze diverse; e così anche le dimensioni della croce e della colonna indicavano una destinazione originale ben diversa da quella attuale.

Ulteriore conferma proveniva dai riquadri utilizzati come bracci della croce posteriore, dove alla scena originale di Annunciazione era stata sostituita una scena dall'iconografia a dir poco curiosa, in quanto il viso di un santo barbuto era stato sovrapposto a quello della Madonna.

Per quanto riguarda le figure dei santi, le analisi eseguite al microscopio stereoscopico confermavano quello che già, a prima vista, sembrava un intervento di manomissione forte e intrusivo: al microscopio i filati di restauro si presentavano ben evidenti e riconoscibili per la loro diversa torcitura, dimensione e tipo di colorante. Inoltre, è stato possibile rintracciare i filati originali al di sotto di quelli di restauro, in parte coperti e nascosti da questi ultimi ed esaminare le sezioni abrasi e lacunose, dove i filati originali erano stati come "decapitati" in superficie ma di cui erano ancora presenti minuscoli frammenti all'interno dei fori di entrata e uscita dei punti di ricamo.

La certezza che l'attuale assemblaggio non fosse quello originale ci ha consentito di procedere con le operazioni di smontaggio, precedute da una puntuale documentazione grafica e fotografica.

Inizialmente sono stati smontati i due ricami dei bracci laterali, quindi quelli di croce e colonna, mentre in un



3. - 4. Scena dell'Annunciazione (prima e dopo il restauro).

Pianeta recante l'arme del vescovo De Prez.

Verso, riquadri utilizzati come bracci della croce posteriore. (G. Zidda)

secondo momento sono stati smontati i due stemmi applicati.

La prima sorpresa si è avuta con lo smontaggio dei due ricami laterali e la rimozione dei galloni di bordatura: i due tessuti non solo erano pertinenti, come era facilmente prevedibile sia per la presenza di filati simili che per l'impianto iconografico, ma provenivano dallo stesso manufatto come indicava il taglio netto che permetteva ai due frammenti di combaciare perfettamente. Inoltre, la scucitura e la rimozione della testa del santo hanno portato al ritrovamento del viso della Madonna, col suo disegno originale sul supporto in lino. I due frammenti sono stati puliti con un micro-aspiratore, quindi sono stati rimossi i filati estranei dovuti a successivi interventi di "restauro" e sono stati supportati separatamente a cucito su una tela di lino grezzo.

I fili metallici dorati del fondo, fissati a gruppi di tre a punto steso con un motivo di fermatura "a losanghe", erano in gran parte sollevati e staccati, fissati in modo scorretto e deformati dai precedenti interventi; il supporto a cucito è consistito nel riallineare correttamente i filati e fissarli al fondo con un punto simile all'originale, utilizzando però un filato in poliestere, facilmente riconoscibile in futuro.

Medesima tecnica è stata utilizzata per il consolidamento dei cieli e dei fondi "di paesaggio" (il prato, il boschetto coi cipressi).

Più complesso si è rivelato l'intervento sui ricami di croce e colonna.

I due ricami, al termine dello smontaggio, hanno rivelato una serie di interventi di restauro successivi fra loro, talvolta sovrapposti di cui non è facile cogliere, ora, né la sequenza né tantomeno le ragioni.

Entrambi i ricami erano stati incollati su una tela robusta, forse per dare più corpo ai manufatti o, al tempo stesso, per essere utilizzata come supporto per i successivi interventi di restauro.

La colla, invecchiando e degradandosi, aveva perduto di coesione ma aveva anche dato luogo ad una seria deformazione dei ricami, con pieghe e tensioni che creavano fenomeni di micro-abrasione nelle fibre.

Inoltre, le manomissioni eseguite sulle specchiature delle finestre (copertura a punto steso di sezioni abrasi, profilature con cordoncini in argento filato, ecc.) erano state eseguite sia attraverso il lino originale che quello di restauro, introducendo notevoli tensioni meccaniche.

Al contrario, gli interventi sulle figure dei santi (ricamati con una tecnica "a riserva") interessavano solo il tessuto originale, segno inequivocabile che le figure erano state smontate per l'intervento e ricollocate successivamente.

Il restauro è quindi proceduto per sezioni, calibrando l'intervento con attenzione in modo da mantenere un equilibrio formale accettabile fra il ricamo originale, l'intervento precedente e le necessità di corretta lettura del manufatto nel suo insieme.

Il supporto incollato è stato smontato per sezioni, con l'ausilio di un vaporizzatore a freddo ad ultrasuoni che ha permesso di ammorbidire la colla e rimuovere delicatamente il tessuto; i filati di rammento e quelli di fermatura dei cordoncini sono stati rimossi volta per volta, sempre documentandone la provenienza.

Le figure dei santi sono state lentamente liberate dai filati estranei, recuperando così i delicati particolari dei visi e delle capigliature, il panneggio di abiti e mantelli.

I due ricami e le figure sono stati puliti meccanicamente per aspirazione con un micro-aspiratore, quindi è stata eseguita una vaporizzazione sul rovescio con una soluzione idro-alcolica e asciugati "spillati" su un supporto rigido con spilli entomologici.

Il consolidamento delle figure è stato eseguito su una leggera tela di lino, applicata localmente dove necessario, in modo da lasciare visibile il rovescio del ricamo; abrasioni e lisature dei filati di ricamo in seta sono stati fermati a punto posato, mentre i filati metallici sollevati sono stati riposizionati e fermati con piccoli punti "a ponte", simili agli originali.

In considerazione della buona tenuta meccanica del supporto originale di ricamo di croce e colonna, costituito da due strati sovrapposti di una robusta tela di lino, si è deciso di non applicare un nuovo tessuto di supporto, conservando così a vista il rovescio originale.

I filati metallici sollevati sono stati riposizionati e fermati a cucito al fondo, i filati a punto lanciato delle specchiature delle finestre sono stati fermati a punto steso, ricostruendo al contempo le losanghe delle vetrate, mentre la finestra della prima figura, risultata al termine della rimozione quasi del tutto abrasi e lacunosa, è stata consolidata dal diritto con un tulle di nylon, tinto nel colore adeguato, e fermato a cucito lungo il perimetro.

Al termine del restauro le figure sono state riapplicate come in origine e croce e colonna sono state rimontate sulla pianeta.

I due stemmi consolidati, sono stati ulteriormente protetti da tulle di nylon, applicato a cucito dal diritto e ricollocati sul velluto, mentre i due bracci sono stati riposizionati, riducendo sensibilmente le dimensioni del gallone ottocentesco in modo da lasciare visibile una sezione più ampia del ricamo originale.

[Cinzia Oliva*, Daniela Vicquéry]

1) *Textilia sacra*, catalogo della mostra, Aosta 2000, pp. 12, 26, 27.

2) *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, catalogo della mostra, (Torino, 7 febbraio - 14 maggio 2006), Milano 2006, pp. 291, 300, 310, 311, fig. 168.

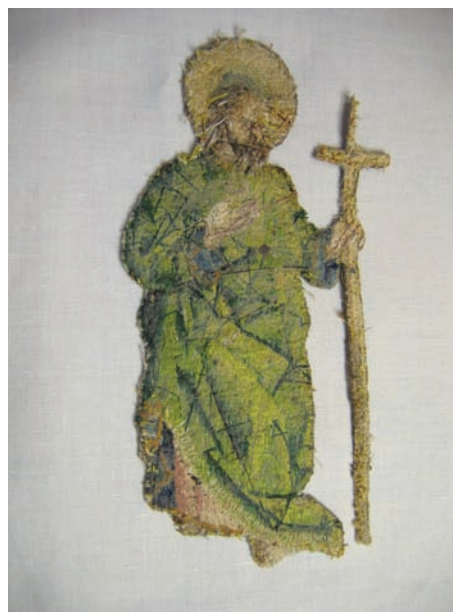
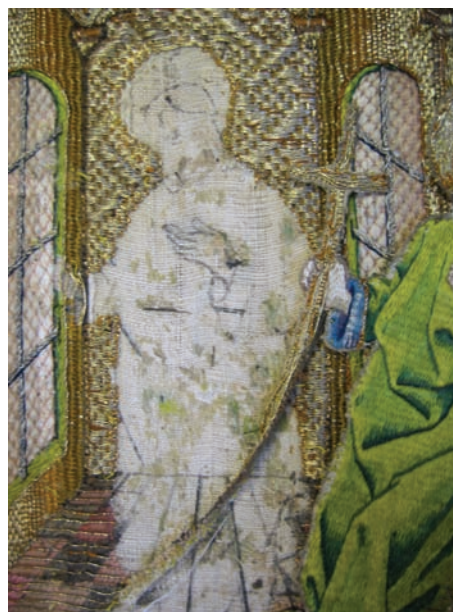
3) E. Rossetti Brezzi, *La pittura in Valle d'Aosta della fine del 1300 al primo quarto del 1500*, Firenze 1989, pp. 26-28.

4) C. Oliva, *Pianeta in velluto violetto con croce e colonna ricamate, recante l'arme De Prez*, (Scheda n. 1), in *Textilia sacra*, cit., p. 26.

5) Eadem. Cit., p. 26: «*Une chasuble en velours violet à galon d'or...*».

6) G.L. Bovenzi, Scheda n. 168, in *Corti e città*, cit., p. 310.

*Restauratrice tessile, collaboratrice esterna.



5. - 6. *Pianeta recante l'arme del vescovo De Prez* (recto).
Colonna, durante il restauro. Particolari.
(G. Zidda)

Abstract

The exhibition *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali* represents the achievement of a series of exhibition activities started in 2001 at Palazzo Madama and followed by the editions of Siena (2002), Chambéry and Annecy in 2003 and Aosta in 2004. The main purpose was to submit the gothic and late-gothic artistic production of the areas occupied by the ancient Savoy States to a critical reflection. The initiative of the Museum Foundation of Turin - Civic Museum of Ancient Art and Palazzo Madama - starting from a reflection on the rearrangement and the study of collections, succeeded in involving many other Italian and foreign institutions. A further result of such an international cooperation can be found in the presentation, occurred in the present exhibition, of the project *Sculpture médiévale dans les Alpes*, a research programme whose purpose is to realize a *corpus* of alpine sculpture, aimed at bringing to light the considerable number of works spread on the territory, up to now known mainly by local experts.

There are over 300 works exposed in seven sections, to illustrate the flourishing that art, in the Savoy dukedom, had during the fifteenth century. In *Corti e città* a primary role is assigned to the production concerning Aosta Valley. There are sculptures, paintings, jewellery, manuscripts, textiles; in some cases the Regional Office of Aosta Valley, supported by the Museum Foundation of Turin, seized the opportunity to proceed with restorations in order to keep good preservation conditions and to facilitate a better fruition and readability.

Two wooden panels coming from the parish church of Introd, integrated in a structure of neo-medieval style probably realized on the occasion of the church rearrangement in 1904, already dismantled and withdrawn by the Monuments and Fine Arts Office in the eighties to protect them from the infection caused by *merullius*, a dangerous xylophagous fungus, have been recently restored for the exhibition *Corti e Città*. A Swiss restorer, Claude Vuillet of Collombey, expert in furniture and wooden artefacts restoration, was entrusted with the intervention.

Each panel was composed of six listels decorated with flamboyant filling patterns, all different, and, in the middle, a big square tile, one with four characters in courtly clothes under an architectural crowning supported by small thin columns, and another one with a central flamboyant rosette and four fantastic animals in the corners.

These carvings of delicate late-gothic taste were attributed to Stefano Mossettaz, today unanimously recognised as the absolute protagonist of the sculpture production of that age.

The silver coat of arms, applied on the grain of the astylar cross preserved in the parish church of Cogne, allows to trace this jewellery back to the commission of bishop Oger Moriset, strictly linked to the local community by virtue of the temporal authority that he had on it; it is likely that the work had been asked during his first pastoral visit in Cogne, in August 1418, as soon as he came back from the conciliar commitments of

Costanza. From a stylistic point of view, if we analyse in particular the crucifix, the most interesting comparisons can be made with the Lombard-Piedmontese culture.

The restoration of the astylar cross of Cogne turned out to be especially complex because through the centuries it was heavily re-handled and today there is not even the old wooden support to testify the original manufacture. The plaquettes representing the Virgin Mary and Saint John on the *recto* - that preserves the greatest number of original layers - and the symbols of the evangelists on the *verso* were rearranged correctly. The silver coat of arms of bishop Oger Moriset, applied on the decoration of inflorescence and symmetric leaves curved at the lower trefoil extremity, revealed the use of silver.

In the exhibition of Turin it is possible to admire the fragmentary elements that made up the refined pictorial decoration of the great *Flugelaltar* of the ancient parish church of San Martino in Antagnod; apart from the door and the altar step shown in the exhibition, also the sculptures representing the Virgin with the infant Jesus, St. Anna, St. James, St. Martin in bishop's robes, St. Grat and a St. Martin on a horse are preserved.

Paintings on wood represent on the weekday side the scene of the Annunciation; on the holiday side two couples of saints - St. Sebastian and St. Antony on the left door, St. Margaret and St. Mary Magdalene on the right door - stand out on a refined gold background, carved with burin and punch. The altar step represents Christ resurrected among the apostles. As Giovanni Gentile points out, the paintings express a "pictorial language that refers to the Swiss circle of the Masters of Carnation, active in Bern, Zurich and Friburg", and show traces of "the examples of Konrad Witz, with some suggestions of Flemish origin, acknowledged through the Rhine circle". The restoration, carried out by the restorer Barbara Rinetti of Turin, apart from rearranging the adhesion of the pictorial layers to the support, removed the re-paintings due to a series of twentieth-century restorations.

The chasuble kept in the Cathedral of Aosta, bearing the arms of Bishop De Prez, of silk velvet and gold and silk embroidery, was a composite work, obtained in an unspecified age through the juxtaposition of elements, matched more for assonance than for direct and sequential relationships. After the delicate restoration intervention, achieved by Cinzia Oliva of Turin, the vestment revealed the secrets of the preparatory drawing of all the images, returning a magnificent scene of Annunciation. While for the Saints marked under the orphrey niches the suggestion given by Elena Rossetti Brezzi is totally accepted, ascribing them to models drawn by Antoine de Lonhy and therefore to a transalpine culture, for the Annunciation the suggestions lead to another direction, where the unknown artist might breathe the air of mature central Italy of the fifteenth century.