

FEDERICO PASTORIS, *RITORNO DI TERRA SANTA*, 1880 LE INDAGINI SCIENTIFICHE E LA PROGETTAZIONE DEL RESTAURO

Antonia Alessi, Cristiana Crea, Rosaria Cristiano, Maria Paola Longo Cantisano,
Laura Pizzi, Dario Vaudan, Nicole Seris*

Nel 2009, l'Amministrazione regionale della Valle d'Aosta ha reperito e acquistato sul mercato antiquario il *Ritorno di Terra Santa* (n. inv. 4109 AZ, BM 28777), un imponente dipinto su tela ambientato nel cortile interno del castello di Issogne, eseguito dall'artista piemontese Federico Pastoris per la *IV Esposizione nazionale di Belle Arti di Torino* del 1880. Dopo l'acquisizione, l'opera è stata presentata al pubblico nelle sale del Museo Archeologico Regionale di Aosta, nell'ambito della *XII Settimana della Cultura*, svoltasi dal 16 al 25 aprile 2010.¹

A causa delle mediocri condizioni conservative del dipinto, i tecnici del Laboratorio di restauro dipinti della Soprintendenza regionale hanno provveduto alla progettazione dell'intervento di restauro, sulla cui base è stato avviato l'iter amministrativo finalizzato all'affido dei lavori tramite gara d'appalto.

1. Federico Pastoris

Ritorno di Terra Santa

1880

L'opera prima del restauro.

(Archivio Beni storico artistici)

Federico Pastoris e il fascino del Medioevo valdostano

Laura Pizzi

Nato nel 1837 da una nobile famiglia astigiana, Federico Pastoris frequenta l'Accademia Albertina di Torino, dove segue il corso di *Disegno di figura* tenuto da Enrico Gamba, esponente di spicco del romanticismo storico piemontese.

Federico, multiforme figura di artista e intellettuale, è pittore, animatore di manifestazioni culturali, scrittore, critico d'arte; per i suoi forti interessi didattici, nel 1873 è nominato soprintendente delle scuole di disegno professionale di Torino. Qui egli muore nel 1884, dopo avere attivamente preso parte ai lavori intrapresi nella città subalpina in occasione dell'*Esposizione generale italiana artistica e industriale*, inauguratasi quello stesso anno.

Sin dalla produzione d'esordio, il giovane si rivela attento alle suggestioni provenienti dal mondo feudale e cortese del tardo Medioevo e alle coeve manifestazioni architettoniche del territorio valdostano. Determinante, nell'alimentare questa sensibilità, è Enrico Gamba, di cui Sandra Barberi ha recentemente sottolineato il ruolo giocato «nella fortuna della Valle d'Aosta in seno alla cultura figurativa ottocentesca»; l'illustre docente dell'Albertina non solo indirizza «i giovani artisti verso lo studio dei monumenti del Piemonte feudale per dare uno sfondo più realistico alle scene ambientate nel Medioevo»; egli è «tra i primi ad



interessarsi dei castelli valdostani fin dagli ultimi anni Cinquanta», visitando queste vestigia «spesso in compagnia del giovane allievo Pastoris».²

L'opera prima di Federico, *Messaggio del secolo XV*, è presentata nel 1859 alla Società Promotrice delle Belle Arti a Torino;³ il dipinto, tuttavia, non è menzionato nell'*Album della pubblica Esposizione del 1859*, dedicato alla mostra organizzata dalla Promotrice nelle sale dell'Accademia Albertina.⁴ L'opera è forse da identificarsi con una tela dell'artista di eguale titolo, pubblicata da Luigi Mallé nel suo volume sulla pittura piemontese dell'Ottocento:⁵ nella corte interna del castello di Fénis, una dama, accompagnata dalle sue damigelle, si accinge ad incontrare un paggio - probabile latore del messaggio che dà il titolo all'opera - in attesa ai piedi dello scalone che porta ai piani superiori della nobile dimora. Le protagoniste femminili vestono gli eleganti abiti e gli elaborati copricapo che il pittore riferisce al XV secolo; sembra invece riconducibile all'educazione impartita dal Gamba, il quale - come evidenzia Sandra Barberi - induce l'allievo «al perfezionismo della ricostruzione ambientale»,⁶ l'analitica precisione con cui ci sono restituiti i dettagli architettonici del maniero: la disposizione delle pietre del selciato, i gradini semicircolari della grande scala, i parapetti lignei del ballatoio, dietro ai quali si riconoscono gli affreschi che ancora oggi ornano le pareti. Pastoris ci propone una favola cortese, priva di riferimenti a episodi storici o a trame letterarie, realisticamente ambientata in un monumento ancora esistente. L'attenzione dell'artista per la Valle d'Aosta è confermata dalla presenza, nell'elenco manoscritto che egli stila delle proprie opere, di uno *Studio di Issogne*, risalente al 1859;⁷ l'interesse per l'età di mezzo si manifesta nuovamente in *Attavante miniatore fiorentino del XV secolo*, del 1860, presentato alla *XIX Esposizione* organizzata a Torino dalla Società Promotrice delle Belle Arti, che lo acquista per le proprie collezioni.⁸ Con questi dipinti, Pastoris offre un precoce contributo al *revival* medievale, sovente di ambientazione piemontese-valdostana, che troverà, pochi anni più tardi, una delle sue più significative espressioni, nell'ambito dell'*Esposizione generale* del 1884 organizzata a Torino, nella realizzazione del Borgo Medioevale del Valentino, ai cui lavori lo stesso artista prende attivamente parte, dirigendovi l'esecuzione delle decorazioni pittoriche.⁹

All'inizio degli anni Sessanta, Pastoris si lega al gruppo di pittori paesaggistici che costituisce la cosiddetta «Scuola di Rivara», dal nome della località vicino a Ivrea ove questa cerchia di artisti, di formazione varia ma sempre arricchita da solide esperienze internazionali, è solita riunirsi durante l'estate per sedute di lavoro dal vero, «*en plein air*».¹⁰ Abbandonate le rappresentazioni arcadiche o ideali del paesaggio, accantonate le regole del bello accademico, grazie al contatto diretto con la natura ha così origine, come osserva Rosanna Maggio Serra, il «primo e più valido contributo piemontese al verismo ottocentesco».¹¹ Fanno parte del sodalizio, due protagonisti del panorama culturale non solo torinese, ma italiano, destinati a ricoprire importanti incarichi istituzionali per la salvaguardia del patrimonio monumentale piemontese: il collezionista, antiquario e profondo conoscitore dell'arte medievale e rinascimentale Vittorio Avondo, dal 1890 direttore del

Museo Civico di Torino, dopo essere stato per venti anni membro del suo Comitato direttivo,¹² e l'artista portoghese Alfredo d'Andrade, dapprima allievo e in seguito docente all'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, dal 1885 «regio delegato per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria» - facente capo al Ministero della Pubblica Istruzione - e in quella veste, riservando un particolare interesse ai monumenti medievali, promotore di numerosi interventi di restauro architettonico, improntati a rigorosi criteri filologici, rispettosi del manufatto e della sua storia.¹³

In compagnia di D'Andrade, Pastoris intraprende dal 1865 un'esplorazione sistematica delle testimonianze dell'età di mezzo del Piemonte e della Valle d'Aosta. Nello stesso anno, egli dipinge *I signori di Challant*, scena in costume ambientata nel XV secolo nella cappella del castello di Issogne, di cui descrive con oggettiva precisione gli stalli lignei, coniugando anche in quest'opera le atmosfere fiabesche, che hanno per protagonisti gli antichi e nobili proprietari del maniero, con l'attenzione al dato documentario del monumento.¹⁴

Nel 1872, l'aristocratica dimora è acquistata da Avondo.¹⁵ Ai nostri giorni, il castello di Issogne costituisce l'esempio più lussuoso e meglio conservato di dimora tardomedievale valdostana (rappresentando, al tempo stesso, una meta turistica di grande richiamo). La storia di questo maniero - e delle personalità che, attraverso i secoli, ad esso hanno legato il proprio nome - è ripercorsa in un volume ad esso dedicato, curato da Sandra Barberi; la studiosa, in particolare, ricostruisce nei propri contributi il declino e la rinascita dell'edificio nel corso del XIX secolo,¹⁶ quando l'Avondo ne intraprende l'attento restauro, dirigendo personalmente i lavori, e ne riallestisce gli interni, ricercando gli arredi originali dispersi.¹⁷ In questa impresa, egli è affiancato dal D'Andrade, a cui lo unisce un consenso di intenti che vede in entrambi il più vivo interesse per le manifestazioni di epoca medievale e l'assoluto rispetto per ogni monumento in quanto documento architettonico.¹⁸ Il castello viene assiduamente frequentato dalla cerchia di artisti e intellettuali amici del nuovo proprietario; tra di essi vi è il Pastoris il quale, in un clima di amichevole collaborazione, prende parte al restauro degli affreschi tardoquattrocenteschi che ornano la dimora.¹⁹

L'interesse per il castello di Issogne induce il Pastoris ad ambientarvi, con la consueta attenzione ai dettagli architettonici, un'altra opera di gusto tardomedievale: *Clero e milizia*, presentata nel 1879 all'esposizione organizzata dalla Società Promotrice di Belle di Arti di Genova nel capoluogo ligure,²⁰ e nota grazie ad una incisione pubblicata nell'aprile del 1880 sul settimanale «L'illustrazione italiana».²¹

Nella corte interna del maniero, sotto il portico d'ingresso, due uomini d'arme, un soldato barbuto ed un giovane tamburino, abbigliati con vesti che evocano il tempo degli eserciti di ventura, sono intenti ad ascoltare quanto sta leggendo loro un canuto monaco. I due armigeri dell'età di mezzo - restituiti attraverso la sensibilità figurativa di un artista del XIX secolo - sembrano porsi in una sorta di silenzioso dialogo con le guardie e gli innumerevoli altri personaggi dipinti sullo scorcio del XV secolo nelle lunette alle loro spalle, questi sì autentici protagonisti di quel mondo così spesso vagheggiato dal Pastoris.²² Sul

settimanale, il trafiletto che accompagna la riproduzione dell'opera precisa come il dipinto sia stato «uno dei più osservati all'ultima esposizione di Genova» e prosegue informando il lettore che l'antico maniero di Issogne è ora di proprietà del cavaliere Avondo, il quale «lo restaura con amore e intelligenza»; il breve commento così si conclude: «da pochi giorni il conte Pastoris deve avere compiuta una vasta tela che rappresenta tutto il cortile dell'istesso castello, quadro che si vedrà tra poco all'Esposizione nazionale di Torino».²³

Può essere considerato lo studio di un'ala della corte interna, ove è ambientato il grande dipinto di cui «L'illustrazione italiana» ci informa in anteprima, *Il cortile del maniero d'Issogne*, piccolo olio su tela eseguito nel 1880.²⁴ Con la consueta attenzione ai più minuti particolari architettonici e decorativi, Pastoris ne raffigura il lato orientale, ove è collocato l'accesso ai piani superiori; con una fedeltà quasi fotografica, egli dipinge la porta e le finestre racchiuse da profili lapidei ad arco carenato, le aperture a crociera, i blasoni affrescati sulle pareti, l'alberello cresciuto nell'angolo con il porticato d'ingresso.²⁵

La «vasta tela» preparata per la *IV Esposizione nazionale di Belle Arti* si pone come ulteriore conferma del costante interesse nutrito dal Pastoris per la residenza di Issogne. Si tratta ancora una volta di una rievocazione di corte, affidata ad un'opera di ampio respiro, non solo per le considerevoli dimensioni (160x303 cm), ma anche per impaginazione, ricchezza e varietà di personaggi: il *Ritorno di Terra Santa* raffigura l'arrivo al castello di un gruppo di pellegrini che rientra dai luoghi santi, guidato da un monaco identificato come il Pio Guglielmo.²⁶ Un'attenta scenografia regge la distribuzione dei presenti all'avvenimento: dame, damigelle, paggi e staffieri, tutti elegantemente abbigliati in costumi

che evocano l'aristocratica vita feudale, assistono con la gente del popolo all'ingresso dei viandanti nel cortile interno del maniero. Il pittore ricostruisce con estrema accuratezza il contesto architettonico che fa da quinta all'episodio narrato, restituendo nel dettaglio la decorazione pittorica che orna le pareti del cortile interno - in particolare quella posta sopra il portico d'ingresso - ove sono raffigurati gli stemmi dei molteplici rami di casa Challant, l'illustre famiglia un tempo proprietaria della dimora.

Nell'ambientare questa scena all'interno del cortile affrescato, Pastoris sceglie di ignorare la cesura cronologica che separa l'avvenimento narrato - il quale, se veramente accaduto, si collocherebbe nel 1377 - e l'epoca di esecuzione dei blasoni, risalente alla fine del secolo successivo. Raffigurando un ciclo pittorico in condizioni conservative migliori rispetto alle attuali, Pastoris ci fornisce, inconsapevolmente, un importante documento iconografico, dal quale è possibile trarre informazioni ai nostri giorni perdute. Possiamo tuttavia notare come egli non applichi il proprio scrupolo documentario all'intero cortile, probabilmente mosso dalla necessità di disporre i numerosi personaggi in uno spazio più ampio: il portale da cui esce la dama per andare incontro al viandante è in realtà dislocato in un'altra ala dell'edificio; la fontana risulta spostata sulla destra rispetto alla sua ubicazione originale e al centro della vasca ottagonale un'edicola sormontata da una scultura della Vergine ha preso il posto dell'albero di melograno in ferro battuto, ancor oggi elemento caratterizzante della corte interna del maniero.

L'opera incontra grande fortuna di pubblico, come conferma il lusinghiero commento comparso - accompagnato da un'ampia riproduzione - sul periodico «L'illustrazione italiana»: «Come pagina storica, questo quadro raggiunge meravigliosamente lo scopo di fissare la fisionomia d'un'epoca».²⁷

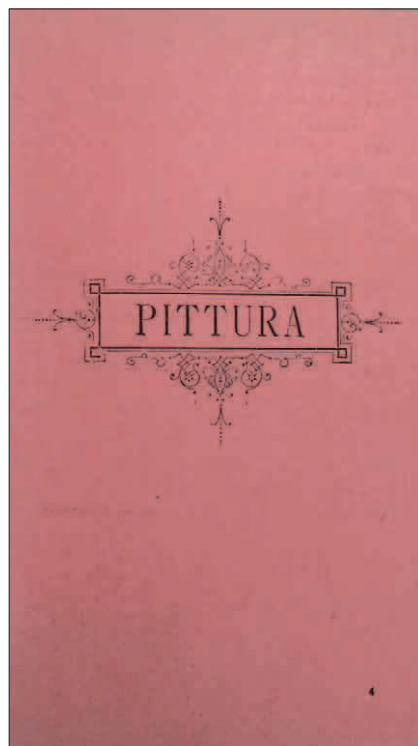
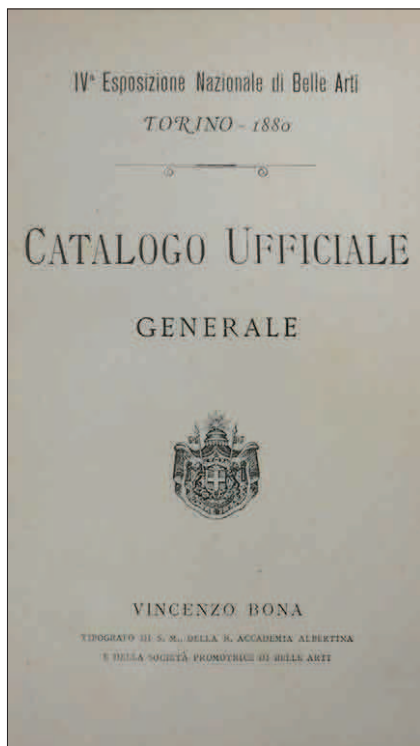


2. Federico Pastoris

Clero e milizia

1879

(Da «L'illustrazione italiana», XI, 46, 1884, p. 320)



90 PITTURA

Pasquini Riccardo (Torino)
614 — Il lavoro pel bimbo.
615 — Prime affezioni.
616 — Vita rustica.
617 — Primavera (lungo Dora).

Pastega Luigi (Venezia)
618 — Il pasto della gallina.

Pastoris Federico (Torino)
619 — Ritorno di Terra Santa.
 Giunse la detto Gauglicino uomo piacentissimo a Dio et di grandissima fama nello molto lodato Castro de Imago che è luogo di Valle Augustana, quale da Augustus Imperator hebbe nominanza, et ivi dalla greliosa dama Challaista (tremendo campo lo Sire nelle parti della conita di Bugella incontro lo vescovo di Vercelli) egli et suoi compagni che di terra di Bettalem et del Santissimo Sepolero di nostro Signore Ieso Cristo seco lui tornavano, intra mirabile accorrimiento di popolo fu con grande carità d'amore ricevuto.
Genova Riccardo

Patini Teofilo (Castel di Sangro, Abruzzi)
620 — Ogni buon stivale doventa ciabatta.
621 — Lo studio di Salvator Rosa.
622 — La prima lezione di equitazione.

Peretti Bernardino (Buttugno, Ossola)
623 — Frutta.
624 — Frutta.

Perotti Eduardo (defunto)
625 — Le sponde del Po
(proprietà del marchese Paolo Solaroli di Brione)

Pericci Ignazio (Napoli)
626 — Primavera.
627 — Faone in mezzo alle scolare di Saffo.

3.-4.-5. IV Esposizione Nazionale di Belle Arti. Catalogo Ufficiale Generale, Torino 1880.
 (L. Pizzi)

Le indagini scientifiche propedeutiche alla progettazione dell'intervento di restauro

Dario Vaudan, Nicole Seris*

A partire dal 2010 il Laboratorio Analisi Scientifiche per la conservazione (LAS) del Dipartimento soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta ha eseguito una campagna di indagini diagnostiche a sostegno del progetto di restauro del dipinto di Federico Pastoris.

Gli obiettivi principali sono stati quelli di caratterizzare i materiali presenti (principalmente la tavolozza pittorica e i leganti utilizzati) e individuare eventuali ripensamenti dell'artista o restauri e ritocchi successivi.

Come consuetudine, inizialmente sono state eseguite analisi non invasive, in grado di acquisire un considerevole numero di dati senza avere contatti con l'opera d'arte. In tutte le campagne diagnostiche, infatti, se le indagini non invasive permettono di ottenere sufficienti informazioni non è necessario procedere con prelievi di materiale dal manufatto e quindi con indagini microinvasive e distruttive.

Per il progetto di restauro del dipinto è stato possibile fermarsi alla prima fase: sono state raccolte, infatti, numerose informazioni mediante spettrofotometria di riflettanza con fibre ottiche nel visibile (FORS) e spettrofotometria di fluorescenza ai raggi X (XRF), entrambe tecniche di indagini non invasive e portatili.

Gli strumenti utilizzati sono stati:

- uno spettrofotometro portatile Corona 45 vis, apparecchiatura non invasiva in grado di fornire qualitativamente dati utili sia per l'identificazione dei pigmenti, sia per l'analisi del colore e delle sue variazioni, sia per individuare la presenza di eventuali prodotti di alterazione;
- uno spettrometro di fluorescenza ai raggi X portatile

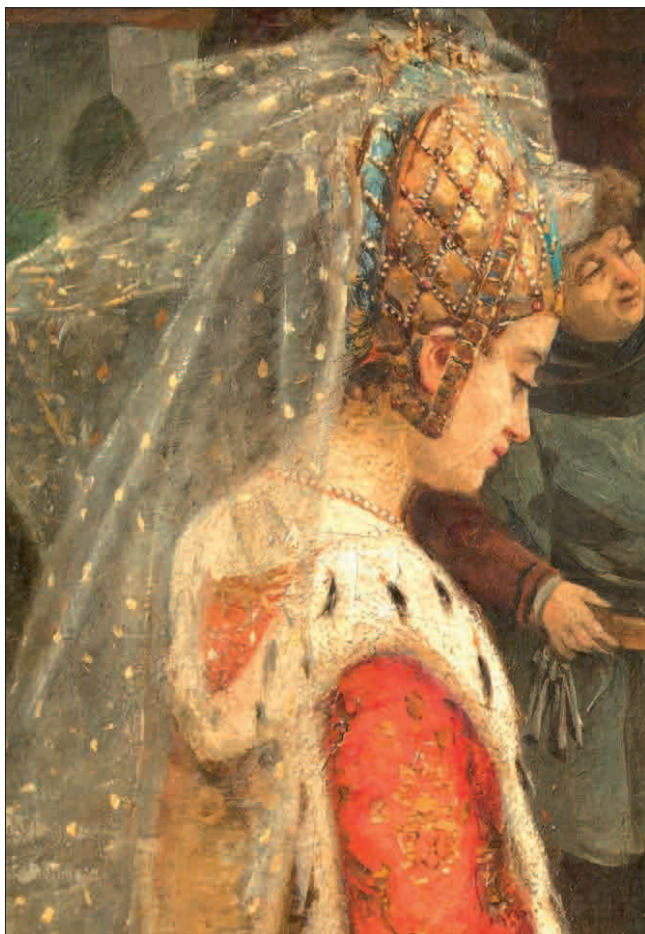
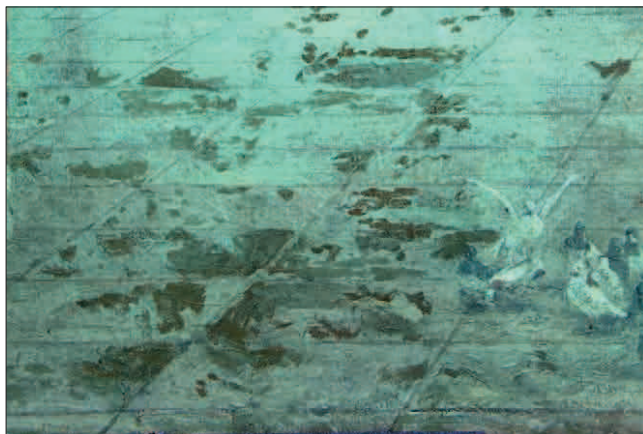
Lithos 3000, grazie al quale è possibile individuare gli elementi presenti nel materiale indagato e caratterizzare eventuali variazioni sulla presenza dei pigmenti utilizzati. Per confronto tra analisi FORS e indagini XRF si possono eseguire attribuzioni più sicure sulla tavolozza pittorica e sui materiali utilizzati dall'artista.

I principali pigmenti individuati sono elencati qui di seguito.

- Rossi: ocra rossa, vermiglione
 - Verdi: verde di cromo
 - Blu: blu di Prussia, blu oltremare artificiale
 - Gialli: ocra gialla
 - Bianchi: bianco di piombo, bianco di zinco
- Sono state trovate tracce di un pigmento a base di rame in alcune campiture rosse e di una lacca rossa in alcuni particolari delle vesti dei personaggi raffigurati.

In collaborazione con il laboratorio di Thierry Radelet di Torino²⁸ che si occupa principalmente di indagini multi-spetttrali, sono state inoltre raccolte informazioni più dettagliate sulla tecnica esecutiva dell'opera e sul suo stato di conservazione mediante:

- Fotografie in luce diffusa, radente, macrofotografie e fluorescenza UV con fotocamera Canon EOS 5D Mark II
- Fluorescenza UV con lampada a vapore di mercurio con filtro di Wood
- Infrarosso bianco/nero 780-950 nm con fotocamera Fuji S3 Pro UVIR
- Infrarosso falso-colore (FC) 500-950 nm con fotocamera Fuji S3 Pro UVIR
- Infrarosso bianco/nero 1100 nm con telecamera CCD MUSIS 2007
- Radiografia digitale con lastre al fosforo (50 µ) e lettura con scanner Dürr



6a.-b.-7a.-b. Particolari in luce visibile (6a e 7a) e in fluorescenza UV (6b e 7b). Nella pavimentazione sono ben visibili numerosi ritocchi, riconducibili a due restauri differenti poiché presentano diverse fluorescenze. Inoltre, i panneggi di alcuni personaggi mostrano una fluorescenza fucsia, caratteristica della lacca, in particolare il manto dell'uomo al centro della scena e l'abito rosso della dama di Challant. (T. Radelet)

Le indagini effettuate in fluorescenza ultravioletta hanno permesso di evidenziare la presenza di una vernice molto disomogenea e ossidata con una forte fluorescenza verdastra (tipica delle vernici resinose naturali) su tutta la superficie. Inoltre sono visibili numerosi ritocchi in corrispondenza dell'architettura sul lato sinistro e del pavimento ove sono stati eseguiti probabilmente in due diversi interventi di restauro: alcuni, infatti, hanno fluorescenza (bianco di zinco) ed altri invece no (bianco di titanio). Infine, la fluorescenza fucsia, in alcuni punti del pannello rosso della dama di Challant e del manto dell'uomo inclinato al

centro della scena, permettono di confermare l'utilizzo di una lacca rossa.

Lo studio dell'opera in infrarosso FC con lunghezza d'onda compresa tra 500 e 950 nm ha permesso di differenziare pigmenti simili in luce visibile ma di diversa composizione chimica, confermando, nella maggior parte dei casi, le attribuzioni effettuate mediante le indagini diagnostiche non invasive FORS e XRF. Ad esempio la campitura blu del tappeto del pellegrino con la barba, che risulta blu in FC, si tratta di blu di Prussia, mentre il manto blu della donna accanto, rosso in FC, è a base di blu oltremare artificiale.



8a.-b. Particolare in luce visibile (8a) e in infrarosso FC 500-950 nm (8b). Questa tipologia di indagine ha messo in evidenza e confermato la presenza di pigmenti molto simili in luce visibile ma chimicamente diversi. Tali pigmenti, infatti, si presentano in modo diverso all'infrarosso FC compreso tra 500 e 950 nm. Il tappeto blu del pellegrino e il manto blu della dama, ad esempio, benché risultino cromaticamente molto vicini, presentano diversa composizione chimica, il primo è blu di Prussia e il secondo invece blu oltremare artificiale. (T. Radelet)



9a.-b.-10a.-b. Particolari in luce visibile (9a e 10a) e in infrarosso bianco/nero 1100 nm (9b e 10b). Mediante infrarosso FC è stato possibile osservare numerosi pentimenti dell'artista, il disegno preparatorio e le linee prospettiche utilizzate per la costruzione della scena. L'immagine 9b, ad esempio, mostra che l'uomo al centro della scena, inizialmente, doveva essere più inclinato e avere le mani accostate al petto, mentre la 10b mostra Pio Guglielmo originariamente più alto. (T. Radelet)

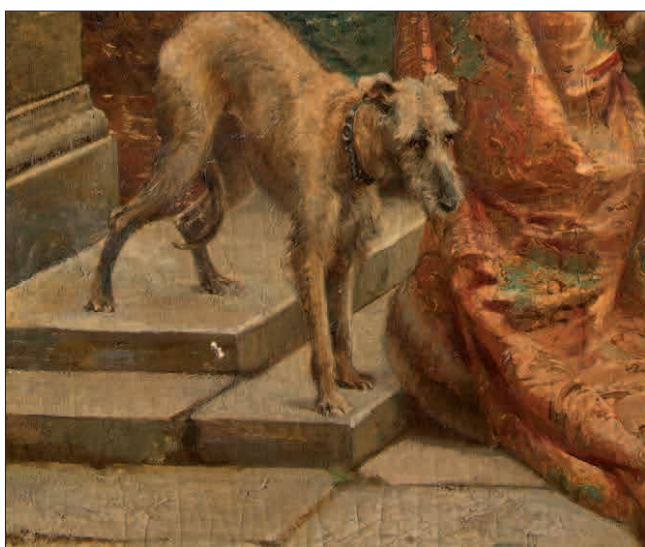
L'infrarosso bianco/nero 1100 nm ha permesso di individuare la presenza di numerose linee rette eseguite con il carboncino o la matita, utilizzate sicuramente per la costruzione prospettica dell'opera. In corrispondenza delle figure invece non è stato rilevato alcun disegno preparatorio, con buone probabilità questo è stato eseguito con pigmenti chiari o non contrastanti con i raggi infrarossi, come l'inchiostro. La tecnica infrarosso ha permesso di evidenziare anche numerosi pentimenti dell'artista e alcuni ritocchi.

Tra i pentimenti, ad esempio, l'uomo con il manto rosso al centro della scena doveva essere più inclinato e aveva le braccia ripiegate sul petto, Pio Guglielmo a cavallo era impostato leggermente più in alto e alcuni personaggi, non più visibili in luce diffusa, sono nascosti nello sfondo accan-

to alla fontana o dietro il velo bianco di un cappello delle dame.

Infine, le lastre radiografiche in scala 1:1 di misura 35x43 cm a 509 dpi, eseguite nelle parti del dipinto più significative, hanno confermato i particolari messi in risalto già dall'infrarosso bianco/nero ed evidenziato ulteriori dettagli.

Ad esempio Pio Guglielmo a cavallo non solo era più in alto, ma aveva anche il cappuccio sulla testa; la dama di Challant risulta molto diversa dalla prima versione, dalla radiografia infatti doveva avere il cappello a punta, il volto più in basso sempre di profilo e il vestito eseguito con pennellate più larghe; sulla fontana al posto della decorazione floreale si trovava probabilmente uno stemma e il cane doveva essere leggermente più piccolo.



11a.-b.-12a.-b. Particolari in luce visibile (11a e 12a) e di alcune lastre radiografiche (11b e 12b). In molti casi le indagini hanno confermato particolari già emersi all'infrarosso bianco/nero, in altri invece hanno evidenziato nuovi dettagli. L'immagine 11b, ad esempio, mostra che la dama di Challant, inizialmente, doveva avere il volto più piccolo e un cappello a punta, mentre la 12b mostra un cane più piccolo di quello visibile oggi. (T. Radelet)

La progettazione dell'intervento di restauro

Antonia Alessi, Cristiana Crea, Rosaria Cristiano,
Maria Paola Longo Cantisano, Laura Pizzi

Interventi precedenti

Il dipinto e la cornice lignea intagliata e dorata che lo racchiude (368x228x34 cm), si trovano in discrete condizioni, sebbene siano evidenti le manomissioni dovute ad alcuni interventi precedenti.

In epoca imprecisata, e probabilmente in momenti differenti, sul dipinto sono state eseguite le seguenti operazioni:

- ritensionamento sul telaio ligneo originale, in almeno due occasioni
- consolidamento delle mancanze di adesione della pellicola pittorica, forse intervenendo dal *recto*, utilizzando come adesivo la colletta animale
- pulitura della pellicola pittorica
- stuccatura delle lacune
- ritocco pittorico
- verniciatura

Lo stato di conservazione dell'opera

Telaio

Il telaio ligneo è originale. È sostenuto da due traverse verticali e una orizzontale formata, a sua volta, da tre segmenti; di questi, quello centrale è stato aggiunto in un secondo tempo, come rinforzo.

Le aste perimetrali sono leggermente imbarcate e i quattro incastrati esterni, mancanti di zeppe, sono stati bloccati con chiodi; quello inferiore destro si presenta lacunoso.

I segni impressi sul *verso* della tela dai montanti del telaio trapassano anche sul *recto* del dipinto.

Dalla presenza di numerosi fori sui montanti lignei e sui bordi del supporto tessile, si deduce che, probabilmente a causa di problemi derivanti da un tensionamento inadeguato, la tela è stata rimontata sul telaio almeno due volte, e vincolata ad esso per mezzo di chiodi.

Supporto tessile

Il dipinto è eseguito su di una tela costituita da un'unica pezza, con tessitura fine e compatta, la cui altezza (determinata dalla distanza tra le due cimose, in questo caso disposte orizzontalmente lungo i margini superiore e inferiore) è di 160 cm.

Dal XVI al XVIII secolo l'altezza dei tessuti, ottenuti su telai azionati a mano, era di circa 1 m; per disporre di supporti tessili di maggiori dimensioni, si univano, per mezzo di cuciture, più pezze di stoffa. Nel dipinto del Pastoris, l'altezza, l'uniformità del diametro del filato e la regolarità della tessitura attestano la fabbricazione industriale; la trama ha armatura a tela e la fibra impiegata è presumibilmente di lino. L'armatura a tela è in assoluto, da sempre, la più utilizzata in campo artistico; il lino è il filato che, per tutto il XIX secolo, costituisce il supporto tessile più impiegato e i cui procedimenti meccanici di lavorazione si diffondono dalla Gran Bretagna, a partire dal 1840; a seguito del considerevole incremento nella richiesta di tele destinate alla pittura, i produttori introducono la standardizzazione dei formati, riservando ai soli restauratori la fabbricazione di supporti tessili di dimensioni non predefinite.

Il dipinto del Pastoris si presenta estremamente rilasciato sul telaio; sotto l'azione prolungata e costante del proprio peso (tela + preparazione + pellicola pittorica) ha subito una defor-

mazione, denominata "creep", con la formazione di imbarature del supporto, impressione delle aste del telaio visibili anche dal *recto* e cretture degli strati pittorici e preparatori. Il duplice ritensionamento ha causato un forte infragilimento e la localizzata lacerazione dei bordi del supporto tessile, là ove risvoltano sul telaio.

Il *verso* è completamente ricoperto da un consistente strato di polvere; nell'angolo inferiore destro è presente una toppa incollata (12x12 cm) di un differente tessuto; nell'angolo superiore destro si nota una piccola lacerazione prodotta, sembrerebbe, da un urto accidentale.

Preparazione

Nella pittura del XIX secolo, la preparazione è generalmente composta dagli stessi materiali della pellicola pittorica: la carica (pigmenti siccativi, come il bianco di piombo, la terra d'ombra, il bianco di zinco) mista al legante (oli siccativi con, a volte, l'aggiunta di altre sostanze siccative). Dall'inizio dell'Ottocento, e poi per tutto il secolo, sono largamente impiegate le preparazioni bianche, a base di olio siccativo e bianco di piombo, pigmento sostituito, nel corso degli anni Quaranta, dal bianco di zinco, che presenta il vantaggio di non essere tossico. Le tele preparate industrialmente, non venendo precedentemente bagnate, risultano molto sensibili alle variazioni termoigrometriche e, a contatto con l'acqua, subiscono delle deformazioni.

Nel dipinto del Pastoris, la preparazione si presenta bianca e molto sottile; la diffusione di tele già preparate industrialmente porta, infatti, ad una riduzione dello spessore degli strati preparatori. Le indagini scientifiche hanno individuato del bianco di piombo.

Disegno preparatorio

Le indagini scientifiche hanno evidenziato la presenza di numerose righe rette eseguite con il carboncino e la matita, in corrispondenza delle architetture e del lastricato del cortile, utilizzate per la costruzione prospettica del dipinto.

Pellicola pittorica

Nella pittura del XIX secolo, nella preparazione dei colori ad olio, il legante tradizionalmente più usato è l'olio di lino che, sebbene ingiallisca facilmente, possiede un'alta capacità di essiccare completamente formando una pellicola uniforme; un altro olio siccativo, conosciuto sin dal diffondersi di questa tecnica pittorica, è quello di noce; nel corso dell'Ottocento, a questi due leganti si affianca quello di papavero. Per accelerarne il processo di asciugatura, dall'inizio del secolo entra in uso l'aggiunta di sostanze dette, per questa loro proprietà, "siccative"; nello stesso periodo, viene avviata la produzione dello «standolio», olio cotto ad alta temperatura, che ha una minore tendenza all'ingiallimento.

La pellicola presenta una stesura a corpo e sono evidenti le tracce delle pennellate; la tecnica impiega un legante oleoso. Lungo il margine sinistro, in corrispondenza circa della raffigurazione del portale da cui sta uscendo la dama di Challant, i rilievi della materia pittorica risultano appiattiti, come se fossero stati schiacciati localmente, per esempio con l'ausilio del calore.

Su tutta la superficie è presente una crettatura a reticolo, causata dal movimento meccanico della tela, e un'altra a virgola/tondeggiante dovuta all'essiccamento del legante oleoso. Lungo il bordo inferiore, in corrispondenza della crettatura meccanica, si osservano sollevamenti della pellicola pittorica.

Nel XIX secolo, le vernici sono usate sia come protettivi, sia come leganti e additivi; addizionate al *medium* oleoso, ne accrescono la fluidità, rallentandone il tempo di essiccazione; inoltre, accrescono la brillantezza e la solidità del colore. Nell'Ottocento la dammar e la mastice sono le resine più impiegate per ottenere dei protettivi.

Nel dipinto del Pastoris, sulla pellicola pittorica si riscontra la presenza di una vernice, stesa in maniera disomogenea, con alternanza di zone opache e lucide, probabilmente ascrivibile all'ultimo intervento di restauro a cui è stato sottoposto il dipinto; la vernice, alle indagini scientifiche, presenta una forte fluorescenza verdastra, tipica delle sostanze resinose quali la dammar e la mastice.

A seguito di uno dei ritensionamenti a cui è stato sottoposto il dipinto, il riposizionamento poco preciso sul telaio lascia a vista il supporto tessile sull'angolo superiore sinistro.

Vi sono piccole lacune sparse. Si osservano dei graffi: in particolare in corrispondenza della parte bassa della fontana e sulla veste verde del cortigiano vicino al cane. Un urto accidentale, che sembra recente, ha provocato un foro in corrispondenza dello scalino superiore del portale e un altro sulla pelliccia marrone dello strascico della dama vista di spalle.

Le indagini scientifiche evidenziano la presenza di ritocchi pittorici, concentrati soprattutto sul lato sinistro dell'opera, in corrispondenza del pavimento e dell'architettura.

Pigmenti

Intorno al 1800, viene introdotta la macinatura meccanica dei pigmenti, con un notevole aumento della resa del prodotto; dai primi decenni del secolo, inoltre, si immettono sul mercato nuovi pigmenti, ricavati da sostanze recentemente scoperte, che affiancano o sostituiscono le materie coloranti di uso tradizionale (per esempio, a partire dagli anni Venti, gli artisti cominciano ad usare il blu di cobalto). Dal 1840 i prodotti sono venduti premiscelati ai leganti, confezionati in tubetti di stagno.

Dalle indicazioni emerse grazie alle indagini scientifiche, la tavolozza pittorica risulta principalmente composta da oca rossa, vermiglione; verde di cromo (disponibile sul mercato a partire dal 1860); blu di Prussia (utilizzato dal 1724), blu oltremare artificiale (dal 1828); oca gialla; bianco di piombo, bianco di zinco (commercializzato dal 1834). Si riscontra inoltre la presenza di una lacca rossa (per "lacca" si intende un colorante organico, che può avere origine animale o vegetale).

Le analisi scientifiche hanno rivelato anche alcuni pentimenti (il copricapo della dama di Challant, il cane, l'uomo al centro della scena con il manto rosso, il busto del Pio Guglielmo ed altri dettagli).

La cornice lignea

Il dipinto è racchiuso da una cornice lignea composta da più modanature assemblate per mezzo di incastri; presenta due diversi tipi di doratura: a foglia su bolo rosso e a missione. Sono presenti alcuni rifacimenti con porporina.

Nelle zone intagliate, si osservano piccole mancanze dovute principalmente ad urti accidentali. Gli incastri degli angoli sono sconnessi.

Intervento previsto

DIPINTO

Supporto tessile (verso)

- pulitura per aspirazione
- rimozione delle toppe

- risarcimento delle lacune e ricomposizione di tagli e lacerazioni mediante incollaggi puntuali o inserti tessili, con realizzazione di suture testa-testa

- risanamento delle deformazioni e ristabilimento della planarità della tela per potere ritensionare e riposizionare correttamente il dipinto sul nuovo telaio; tale operazione deve essere effettuata tenendo conto della fragilità del supporto tessile, che presenta numerosi fori e lacerazioni localizzate, e rispettando lo spessore materico delle pennellate

- rinforzo dei bordi infragiliti attraverso l'applicazione di strisce perimetrali in tessuto

- sistemazione su di un nuovo telaio a tensione costante; l'ancoraggio del dipinto al telaio deve essere messo in opera adottando i necessari accorgimenti utili a distribuire uniformemente e mantenere costanti nel tempo le forze di aggancio e tensionamento

Supporto tessile (recto)

- ristabilimento della coesione e dell'adesione dei materiali costitutivi gli strati pittorici del dipinto

- pulitura: rimozione dei depositi superficiali incoerenti, rimozione dalla pellicola pittorica di sostanze soprammesse, pulitura chimico-meccanica della pellicola pittorica, rifinitura della pulitura

- rigenerazione della vernice originale

- stuccatura delle lacune

- reintegrazione delle lacune stuccate, ad acquerello e a vernice, oltre che delle abrasioni sulla pellicola pittorica, ad acquerello e a vernice, mediante velature

- verniciatura finale

CORNICE LIGNEA

- rimozione dei depositi superficiali incoerenti e dei risarcimenti a porporina

- disinfestazione dagli agenti biodeteriogeni e insetti xilofagi

- consolidamento del supporto ligneo

- consolidamento delle mancanze di adesione tra supporto/preparazione/doratura

- rifacimento delle parti mancanti mediante calco e loro doratura utilizzando la medesima tecnica delle zone circostanti

- interventi di ebanisteria necessari al riassetto delle parti

- trattamento delle lacune della doratura originale: nelle zone dorate a foglia, ripristino della doratura con la medesima tecnica; nelle zone dorate a missione, reintegrazione ad acquerello per selezione cromatica

- applicazione di un protettivo finale.

1) C. COSTA LAIA, A. VALLET, D. VICQUÉRY, S. BARBERI, *L'acquisizione di un'importante dipinto: il Ritorno di Terra Santa di Federico Pastoris*, in BSBAC, 6/2009, 2010, p. 214. L'acquisto è stato formalizzato con D.G. n. 1944 del 17/07/2009.

2) S. BARBERI, *I fratelli Francesco ed Enrico Gamba, due protagonisti della cultura piemontese dell'Ottocento*, in R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Castello Gamba. Arte moderna e contemporanea in Valle d'Aosta*, catalogo, Cinisello Balsamo 2012, pp. 36-51.

3) R. MAGGIO SERRA, *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medioevale del Valentino*, in M.G. CERRI, D. BIANCOLINI FEA, L. PITTARELLO (a cura di), *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, catalogo della mostra (Torino, 27 giugno - 27 settembre 1981), Torino 1981, p. 29 e p. 40, nota 71. La Società Promotrice delle Belle Arti è un'associazione promossa da privati, nata a Torino nel 1842, con lo scopo di sostenere e diffondere la produzione artistica, anche contemporanea, in alternativa al tradizionale mecenatismo regio e istituzionale.

4) *Album della pubblica esposizione del 1859. Compilato da Luigi Rocca*, Società Promotrice delle Belle Arti in Torino, Torino 1859.



13. Il retro del dipinto prima del restauro. (steve photo di S. Venturini)

5) L. MALLÉ, *La pittura dell'Ottocento piemontese*, Torino 1976, p. 73 e p. 239, ill. n. 377; non sono purtroppo fornite le dimensioni dell'opera.
 6) BARBERI 2012, p. 46
 7) MAGGIO SERRA 1981, p. 29.
 8) *Album della pubblica esposizione del 1860. Compilato da Luigi Rocca*, Società Promotrice delle Belle Arti in Torino, Torino 1860, p. 33; MALLÉ 1976, p. 73; "L'illustrazione italiana. Rivista settimanale degli avvenimenti e personaggi contemporanei", anno XI, n. 46, 16 novembre 1884, pp. 311, 314, in cui è proposta una biografia dell'artista, a seguito della sua recente scomparsa.
 9) Ad Alfredo d'Andrade spetta il ruolo di ideatore e supervisore dei lavori di costruzione del Borgo Medioevale; costituito da un villaggio e un castello turrato, viene realizzato come settore autonomo all'interno dell'esposizione. R. MAGGIO SERRA, *La pittura in Piemonte nella seconda metà dell'Ottocento*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, Milano 1991, I ed. 1990, pp. 70-71; C. BARTOLOZZI, *La Rocca e il Borgo Medioevale di Torino (1882-84). Dibattito di idee e metodo di lavoro*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO 1981, pp. 189-192.
 10) Non si tratta di una scuola vera e propria, poiché priva di intenti programmatici e obiettivi comuni, quanto piuttosto di un cenacolo. Per il rapporto con la pittura francese, cfr. S. LIBERATI, M. ALBERA, G. VURCHIO, *Da Daumier alla scuola di Rivara. Un percorso dell'arte nell'Europa del XIX secolo*, catalogo della mostra (Torino, 17 giugno - 9 luglio 2004), Torino 2004.
 11) MAGGIO SERRA 1981, p. 31.
 12) Il museo fu inaugurato nel 1863 e fu la prima istituzione in Italia ad avere una sezione dedicata all'arte moderna, cioè contemporanea. Ad esso, Avondo legherà la sua raccolta di dipinti. B. SIGNORELLI, *Il personaggio di Vittorio Avondo e le fonti documentarie per ricostruirne la figura*, in R. MAGGIO SERRA, B. SIGNORELLI (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo (1836-1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, SPABA, IV, n.s., 1997, pp. 11-24.
 13) D. BIANCOLINI FEA, *L'attività di Alfredo d'Andrade tra il 1884 e il 1915: da regio delegato a soprintendente*, in CERRI, BIANCOLINI FEA, PITTARELLO 1981, pp. 57-73.
 14) Il dipinto è conservato presso la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino.
 15) S. BARBERI, *L'ultimo castellano della Valle d'Aosta: Vittorio Avondo e il maniero di Issogne*, in MAGGIO SERRA, SIGNORELLI 1997, pp. 137-156.
 16) Una descrizione dettagliata del castello e dei suoi arredi completa la monografia. S. BARBERI, *Declino e rinascita nel corso del XIX secolo: Vittorio Avondo, «squisito gentiluomo» e «delicato artista»; Il castello oggi. Catalogo-guida*, in eadem (a cura di), *Il castello di Issogne in Valle d'Aosta. Diciotto secoli di storia e quarant'anni di storicismo*, "Documenti", 4, 1999, pp. 77-94; pp. 95-102; pp. 115-152.
 17) Egli ne farà dono allo Stato italiano nel 1907. Anche D'Andrade si adopera incessantemente per la salvaguardia dei manieri valdostani: nel 1894 riesce a fare acquistare dal Ministero della Pubblica Istruzione il castello di Verrès, che versa in condizioni di grave degrado. Dopo lunghe trattative, nel 1895, il portoghese acquista per conto dello stesso dicastero, anticipando personalmente il denaro necessario, il castello di Fénis, ridotto in stato di semiabbandono; nel 1906 egli, non essendo mai rientrato in possesso della somma sborsata, ne fa dono allo Stato.
 18) Diversamente dai rifacimenti su basi stilistiche operati in quegli stessi anni dall'architetto francese Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc

(1814-1879), il quale sosteneva che « restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 voll., 1854-1868, Tome 8, ad vocem *Restauration*.
 19) BARBERI 1997, p. 140; eadem 1999, pp. 79-84.
 20) Società Promotrice di Belle Arti in Genova, *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi*, Genova 1880, Sala VI, n. 511. Questa segnalazione mi è stata fornita dalla docente Laura Fagioli, dell'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, che ringrazio.
 21) "L'illustrazione italiana", anno VII, n. 16, 18 aprile 1880, p. 245. Questa ed altre quattro riproduzioni di opere del Pastoris - *La mietitura, Il battesimo di gala, Ritorno di Terra Santa, Il pranzo del Vescovo* - compaiono nel n. 46, anno XI, del 1884 della medesima rivista, ad accompagnare il necrologio dell'artista appena scomparso (*La mietitura* p. 316; *Il battesimo di gala* p. 317, questa riproduzione era precedentemente comparsa a piena pagina sulla copertina del n. 24 del 16 giugno 1878; *Ritorno di Terra Santa* pp. 318-319; *Clero e milizia* p. 320; *Il pranzo del Vescovo* p. 321).
 22) Eseguite sul finire del XV secolo e comunque entro il 1505, anno in cui muore Giorgio di Challant, illustre mecenate promotore di importanti lavori nel castello, le scene dipinte nelle sette lunette del porticato raffigurano rispettivamente: *Il corpo di guardia, La bottega del fornaio e del beccaio, Il mercato, La bottega del sarto, La bottega dello speziale, La bottega del pizzicagnolo*, E. ROSSETTI BREZZI, *L'arredo pittorico*, in BARBERI 1999, pp. 51-54 e tavole fuori testo.
 23) "L'illustrazione italiana", VII, 16, 1880, p. 246.
 24) Il dipinto (45,50x33,50 cm) viene poi donato dal Pastoris all'Avondo il quale, a sua volta, lo lascia in legato al Museo Civico torinese. E. CANESTRINI, ad vocem *Federico Pastoris di Casalrosso*, in P. DRAGONE, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Torino 2001, p. 356.
 25) Desidero ringraziare il dottor Piero Cadoni, della Fondazione Torino Musei, che mi ha cortesemente consentito di visionare l'opera.
 26) Come riporta il commento che, nel catalogo dell'esposizione, accompagna la segnalazione dell'opera, la scena illustrata nel dipinto dovrebbe riferirsi ad un episodio, avvenuto nel 1377, narrato nel *Chronicon Ribordonense*, una fonte che tuttavia non è stata rintracciata (COSTA LAIA, VALLET, VICQUÉRY, BARBERI 2010, p. 214). L'identificazione del monaco con il Pio Guglielmo è ripresa nel trafiletto che correda la riproduzione dell'opera nel numero 46 del 14 novembre 1880 de "L'illustrazione italiana" (pp. 304-306). Per questo personaggio, Pastoris ha forse preso spunto anche da un melodramma, genere musicale allora molto in voga: il Pio Guglielmo da Tiro (figura realmente esistita, morta attorno al 1186 a Gerusalemme) compare nell'antefatto di *Malek-Adel: melodramma eroico in tre atti da rappresentarsi nel teatro della Concordia in Cremona la primavera del 1835*, come si apprende dal libretto dell'opera - musicata da Benedetto Bergonzi su testo di Gaetano Rossi - edito in quella città per l'occasione. Ringrazio Omar Boretta, funzionario della Struttura Beni archivistici e bibliografici della Soprintendenza regionale, per questa segnalazione.
 27) "L'illustrazione italiana", anno VII, n. 46, 14 novembre 1880, p. 306.
 28) Thierry Radelet, Laboratorio di restauro e analisi multispettrali, www.riflettografia.it, www.radiografiadigitaleartistica.it.

*Collaboratrice esterna: Nicole Seris, conservatore scientifico.