



11, 2014

*Bollettino della Soprintendenza
per i beni e le attività culturali*



Région Autonome
Vallée d'Aoste
Regione Autonoma
Valle d'Aosta

Assessorato Istruzione e Cultura
Bollettino della Soprintendenza
per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta

11, 2014

Direzione e redazione

piazza Roncas, 12 - 11100 Aosta
telefono 0165/275903
fax 0165/275948

Comitato di redazione

Lorenzo Appolonia, Laura Caserta, Gaetano De Gattis,
Cristina De La Pierre, Roberto Domaine, Nathalie Dufour,
Sara Pia Pinacoli, Laura Pizzi, Claudia Françoise Quiriconi,
Joseph-Gabriel Rivolin, Carlo Salussolia, Gabriele Sartorio,
Alessandra Vallet, Viviana Maria Vallet

Redazione e impaginazione

Laura Caserta, Sara Pia Pinacoli

Progetto grafico copertina

Studio Arnaldo Tranti Design

Si ringraziano i responsabili delle procedure
amministrative e degli archivi della Soprintendenza

È possibile scaricare il Bollettino dal sito
istituzionale della Regione Autonoma Valle d'Aosta
www.regione.vda.it/cultura/pubblicazioni

La responsabilità dei diversi argomenti trattati è dei
rispettivi autori, citati in ordine alfabetico

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti

© 2015 Soprintendenza per i beni e le attività culturali
della Regione Autonoma Valle d'Aosta,
piazza Narbonne, 3 - 11100 Aosta

SOMMARIO

- 1 Patrizia Framarin
(1957-2015)
- 7 Beni archivistici e bibliografici
Supporto tecnico beni archivistici e bibliografici
Joseph-Gabriel Rivolin, Josette Mathiou
- 9 Ricerca e progetti cofinanziati
Lorenzo Appolonia

PROGETTI EUROPEI

- 12 I programmi europei di cooperazione
interregionale
Lorenzo Appolonia

SCHEDE E ARTICOLI

- 14 Lo scavo archeologicamente assistito per
l'ampliamento dell'Ospedale regionale "Umberto
Parini" di Aosta
Gaetano De Gattis, Claudia De Davide
- 16 Le monete rinvenute nello scavo della *Porta
Prætoriana* ad Aosta
Claudio Gallo, Léon Ottoz
- 18 Lo scavo archeologico di via Malherbes ad Aosta:
nuovi dati sull'urbanistica e sulla vita quotidiana
della città romana
Alessandra Armirotti, Cinzia Joris, Christel Tillier
- 32 La villa romana della Consolata in Aosta: nuove
ipotesi interpretative
Patrizia Framarin, Serena Mola
- 40 Materiali dagli scavi della villa romana della
Consolata ad Aosta: uno studio finalizzato alla
valorizzazione
Patrizia Framarin, Lorenza Rizzo
- 47 Elementi per la copertura degli edifici *in Alpe Graia
e in Summo Pœnino* (colli del Piccolo e del Gran
San Bernardo)
Patrizia Framarin, Giordana Amabili
- 55 Archeologia a Orgères nel Comune di La Thuile:
metodologie per la costruzione di un progetto di
collaborazione
*Gabriele Sartorio, Antonio Sergi, Giorgio Di Gangi,
Chiara Maria Lebole, Studenti Corso di Laurea in
Beni Culturali*
- 62 MAR Museo Archeologico Regionale: Guida Contesti
Temi
Maria Cristina Ronc

- 64 *La Valle di Diana* tra scivoli delle donne e culti alle
Matronæ
Maria Cristina Ronc
- 70 Dai fasti alle demolizioni: una rilettura archeologica
del castello di Saint-Pierre
Gabriele Sartorio, Mauro Cortelazzo
- 91 Enrico Castelnuovo. Per la storia dell'arte in Valle
d'Aosta
Viviana Maria Vallet, Sandra Barberi, Daniela Platania
- 96 Una ricognizione sulla scultura lignea valdostana
del Quattrocento
Viviana Maria Vallet, Silvia Piretta
- 103 Il rifacimento del Museo d'arte sacra nella chiesa
parrocchiale di La Salle
*Rosaria Cristiano, Cristina De La Pierre,
Maria Paola Longo Cantisano, Viviana Maria Vallet,
Roberta Bordon, Daniela Contini, Sergio Togni*
- 110 Il restauro della Madonna con Bambino della
cappella di Les Cours a La Salle
*Rosaria Cristiano, Viviana Maria Vallet,
Federico Doneux*
- 111 Il restauro di un santo monaco della cappella di
Les Arbetays a La Salle
*Rosaria Cristiano, Viviana Maria Vallet,
Federico Doneux*
- 112 Il restauro di una croce processionale della cappella
di Charvaz a La Salle
*Rosaria Cristiano, Viviana Maria Vallet,
Federico Doneux*
- 113 Il restauro del Cristo Crocifisso della cappella di
Écharlod a La Salle
Rosaria Cristiano, Viviana Maria Vallet, Novella Cuaz
- 114 Il restauro dell'edicola con statua di Madonna col
Bambino della parrocchia di La Salle
*Maria Paola Longo Cantisano, Viviana Maria Vallet,
Novella Cuaz*
- 115 Il rifacimento del Museo d'arte sacra nella chiesa
parrocchiale di Valgrisenche
*Rosaria Cristiano, Cristina De La Pierre,
Maria Paola Longo Cantisano, Viviana Maria Vallet,
Roberta Bordon, Daniela Contini, Sergio Togni*
- 122 Il restauro della Vergine Assunta della parrocchia di
Valgrisenche
*Maria Paola Longo Cantisano, Viviana Maria Vallet,
Federico Doneux*
- 123 Restauro di una statua di san Giovanni Dolente
della parrocchia di Cogne
*Maria Paola Longo Cantisano, Viviana Maria Vallet,
Novella Cuaz*

- 124 Restauro di una croce astile della cattedrale di Aosta
Laura Pizzi, Alessandra Vallet, Valeria Borgialli
- 126 Il restauro delle tele raffiguranti la *Via Crucis* della cattedrale di Aosta
Lorenzo Appolonia, Simonetta Migliorini, Laura Pizzi, Viviana Maria Vallet, Dario Vaudan, Roberta Bordon, Ambra Idone, Nicoletta Odisio, Gabriella Zordan
- 135 Chiesa parrocchiale di San Nicola a Champorcher: restauro delle facciate e della decorazione murale interna
Domenico Centelli, Cristina De La Pierre, Laura Pizzi, Diana Costantini
- 142 Cappella di Chardonney a Champorcher: restauro di un peculiare campanile in Valle d'Aosta
Domenico Centelli, Cristina De La Pierre, Diana Costantini, Giuseppe Di Carlo
- 146 Restauro della cappella di San Rocco a Perloz
Domenico Centelli, Cristina De La Pierre, Alessandra Vallet, Luciano Bonetti
- 152 Interventi di restauro e valorizzazione del castello di Quart: primo stralcio funzionale
Nathalie Dufour, Pietro Fioravanti
- 154 La pala d'altare della cappella nel castello di Quart: indagini e restauri
Antonia Alessi, Lorenzo Appolonia, Cristiana Crea, Rosaria Cristiano, Maria Paola Longo Cantisano, Simonetta Migliorini, Laura Pizzi, Viviana Maria Vallet, Dario Vaudan, Ambra Idone, Nicoletta Odisio
- 164 Restauro del portone di accesso al cortile interno del castello di Fénis
Richard Ferrod, Alessandra Vallet
- 165 Castello di Verrès: lavori edili ed impiantistici per la realizzazione di una vasca di accumulo d'acqua ad uso antincendio
Nathalie Dufour, Maurizio Pesciarelli
- 166 Realizzazione di un parcheggio a servizio del Castello Gamba e recupero dell'edificio "ex tennis"
Fabio Coluzzi, Nathalie Dufour
- 168 Il parco del Castello Gamba
Donatella Martinet
- 176 Un percorso di tutela e valorizzazione intorno al *Ritorno di Terra Santa* di Federico Pastoris
Alessandra Vallet, Rosaria Cristiano, Maria Paola Longo Cantisano, Sandra Barberi, Maria Gabriella Bonollo, Achille Gallarini
- 190 Castel Savoia a Gressoney-Saint-Jean: storia, architettura e decorazione
Alessandra Vallet, Francesca Filippi
- 201 L'edicola votiva della *Porta Prætoria* di Aosta e l'intervento di Alfredo d'Andrade del 1899
Maria Cristina Fazari
- 208 Architettura in legno in Valle d'Aosta XIV-XX secolo
Architecture de bois au Val d'Aoste XIV^e-XX^e siècle
Cristina De La Pierre
- 210 Il progetto ministeriale di censimento, documentazione e schedatura dell'architettura di Secondo Novecento in Valle d'Aosta
Cristina De La Pierre, Gianfranco Zidda
- 211 Restauro e riscoperta: il Catalogo beni culturali raccoglie e ripropone
Loredana Faletti
- 212 *Journées de la Civilisation*: i temi del paesaggio
Cristina De La Pierre, Donatella Martinet, Chiara Paternoster, Claudia Françoise Quiriconi
- 227 La cattedrale della luce
Donatella Martinet, Claudia Françoise Quiriconi
- 238 Acquisizioni di opere d'arte
Liliana Armand
- 239 Appunti sulla storia della fotografia di moda: una conferenza nell'ambito della mostra di Gian Paolo Barbieri
Daria Jorioz
- 245 Capolavori informali in mostra al Museo Archeologico Regionale di Aosta nell'estate 2014: Fautrier, Burri, Appel, Shiraga e gli altri
Daria Jorioz
- 253 Per la creazione di un progetto di *Educational*: proposte didattiche nell'ambito delle mostre estive 2014
Alessia Favre, Daria Jorioz
- 256 *Il Silenzio delle Fate*: note per l'installazione artistica di Giuliana Cunéaz
Maria Cristina Ronc
- 257 Indagini microclimatiche: definizioni casi studio ed evoluzione
Lorenzo Appolonia, Simonetta Migliorini
- 260 Progetti di animazione in biblioteca
Enrica Alessandra Belloli, Federica Clermont, Ornella Junod, Alda Montrosset, Stefanina Vigna

ELENCO GENERALE DELLE ATTIVITÀ

265 Eventi

266 Convegni e conferenze

269 Pubblicazioni

270 Mostre e attività espositive

271 Progetti, programmi di ricerca e collaborazioni

273 Didattica e divulgazione

277 Interventi

ABBREVIAZIONI

ACCAo: Archivio capitolare cattedrale di Aosta

ADS: Archaeology Data Service

AHR: Archives Historiques Régionales

AHR, FG: Archives Historiques Régionales, Fonds Gamba

ASA: Académie Saint-Anselme

ASDAo: Archivio Storico Diocesi di Aosta

ASMA: Archivio del Seminario Maggiore di Aosta

ASTo: Archivio di Stato di Torino

BAA: Bibliothèque de l'Archivum Augustanum

BAR: British Archaeological Reports

BASA: Bulletin de l'Académie Saint-Anselme

BEPA: Bulletin d'études préhistoriques et archéologiques alpines

BS: Bibliotheca Sanctorum

BSBAC: Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta

BSBS: Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino

BSSS: Biblioteca della Società Storica Subalpina

CAR: Cahiers d'Archéologie Romande

CIL: *Corpus Inscriptionum Latinarum*

CRHIPA: Centre de Recherche en Histoire et Histoire de l'Art. Italie, Pays Alpins

EAA: Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale

ENS: École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud

HEA: Histoire de l'Église d'Aoste

LF: Lo Flambò/Le Flambeau

MAAR: Memoirs of the American Academy in Rome

MDR: Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse Romande

MIR: Monete Italiane Regionali

RAVA: Regione Autonoma Valle d'Aosta

RIC: Roman Imperial Coinage

SCT: Sistema delle Conoscenze Territoriali

PATRIZIA FRAMARIN

(1957-2015)

Nonostante l'annunciata e prolungata malattia la scomparsa di Patrizia, nel tardo pomeriggio del 24 aprile, ci ha colti impreparati e sgomenti. È venuta a mancare l'Amica e la Collega che, quale funzionario della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta, dal 17 maggio 1999 era ormai al timone della tutela e delle indagini archeologiche di epoca classica avendo dapprima affiancato le compiante Antonina Maria Cavallaro e Rosanna Mollo Mezzena.

Laureatasi con il professor Giorgio Gullini all'Università degli Studi di Torino nel 1983 - sostenendo, con lode, la tesi dal titolo *Lucerne di età romana del territorio di Augusta Prætoria* -, in quello stesso anno aveva conseguito l'idoneità al concorso pubblico regionale per un posto da aiuto-archeologo e si era iscritta al Corso di perfezionamento in Archeologia presso lo stesso Ateneo. Da allora, fino al 1987, aveva lavorato quale stretta collaboratrice della Mollo sia nell'assistenza degli scavi allestiti dalla Soprintendenza regionale nella città di Aosta, sia nell'inventariazione dei materiali archeologici raccolti nel corso delle indagini e, per approfondire le sue conoscenze, aveva partecipato a colloqui e seguito corsi organizzati dall'Istituto Internazionale di Studi Liguri di Bordighera sulle tecniche di scavo e la classificazione della ceramica romana. Nel corso degli anni continuò a dedicarsi a questo specifico campo acquisendone una profonda conoscenza e diventando per generazioni di studenti universitari, ricercatori e per tutti noi colleghi, la precipua figura di riferimento cui sottoporre, certi della sua competente risposta, i nostri quesiti su tale materia.

Nel biennio 1988-1990 aveva coordinato un gruppo di ricerca sul centro storico di Aosta alle dipendenze della Società VALbeni, concessionaria di un progetto per il Catalogo informatizzato dei Beni culturali della Valle d'Aosta.

Fino al 1999 aveva continuato a collaborare con la Soprintendenza, tramite affidi d'incarico, per la selezione del materiale da esporre nell'allora costituendo Museo Archeologico Regionale e per l'assistenza agli scavi della rete di metanizzazione della città di Aosta. Ciò le permise di acquisire al contempo una visione diffusa sui depositi stratigrafici urbani, utili per la definizione della mappatura del rischio e di contribuire altresì, in modo puntuale e sempre aggiornato, alla ricerca e agli studi sui materiali archeologici rinvenuti durante i lavori. In quegli stessi anni seguiva i corsi della Scuola di specializzazione in Archeologia classica presso l'Università di Milano e, letteralmente fino all'ultimo giorno, si era applicata nello studio e nell'approfondimento di quell'amata materia cui aveva dedicato, con pulsione e intelligenza, la sua vita.

Scorrendo la sua ricca bibliografia si evincono i temi a lei cari; ebbe modo, anche attraverso il suo contributo alla mostra *Glassway. Le stanze del vetro*, svoltasi ad Aosta nel 2002, di sviluppare una vera passione per questo tipo di materiale.

Gli edifici romani destinati agli spettacoli furono oggetto delle sue prime ricerche in ambito monumentale e negli anni a seguire la valorizzazione della *Porta Prætoria* la

vide, con l'*équipe* della direzione scientifica, impegnata nella sua rilettura. Tra le sue ultime fatiche vi è l'importante lavoro dedicato al complesso forense di *Augusta Prætoria*, in cui sintetizza non solo i risultati delle ultime campagne di scavo da lei dirette, ma aggiunge spunti e nuove scoperte con l'interpretazione monumentale e l'individuazione di un nuovo luogo di culto: l'*Augusteum*.

Patrizia viveva con passione il suo lavoro e con le sue ricerche stava contribuendo, con energia sempre rinnovata, alla conoscenza urbanistica, pubblica e privata, di Aosta e non solo, perché a lei si devono importanti indagini anche sul territorio: basti pensare a quelle condotte ai due colli alpini (Grande e Piccolo San Bernardo), o alla recentissima scoperta di un insediamento romano nei pressi delle miniere di Servette a Saint-Marcel.

L'occasione per aggiornare lo stato delle conoscenze sull'archeologia in Valle d'Aosta avvenne nella cura della redazione della Guida del Museo Archeologico Regionale e avrebbe dovuto essere, nei nostri programmi, l'inizio di nuove stimolanti opere di ricerca scientifica e di divulgazione. Così non è stato, ma l'eredità professionale e umana che lei lascia è comunque grande, come lo erano la sua correttezza e il suo estremo rigore.

L'ultima attività che ha visto impegnata Patrizia è stata la straordinaria scoperta, nel cantiere per l'ampliamento dell'Ospedale regionale "Umberto Parini" di Aosta, del grande cerchio di pietre associato al tumulo della tomba del guerriero halstattiano e, seppure strugge il cuore rivederla nell'ultima intervista del 18 febbraio 2015, la ricorderemo sempre per il suo ruolo combattivo di "paladina dell'archeologia" e per il determinato coraggio con cui affrontò la sua malattia. Come Amica mancherà, ma nella tristezza torneranno alla mente le battute, l'ironia e il piacere per i raffinati giochi di parole e tutti quei progetti sognati nei momenti migliori.



Bibliografia delle opere di Patrizia Framarin

A cura di Maria Cristina Fazari

Lucerne romane (dalla fondazione della colonia al V sec. d.C.), tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di archeologia, Università degli Studi di Torino, relatore G. Gullini, a.a. 1982-1983.

Gli edifici per pubblici spettacoli, in M. CUAZ (a cura di), *Aosta. Progetto per una storia della città*, Quart 1987, pp. 85-93.

Il nuovo museo dell'Ospizio del Gran S. Bernardo. Problemi di riordino e proposte di fruizione di una raccolta antiquaria in un piccolo museo del territorio, in "Epigraphica", L, 1988, pp. 264-272 (con A.M. CAVALLARO).

Saggi di scavo nell'area dell'ex Ospizio di carità. Contributo alla conoscenza di Aosta romana: l'indagine archeologica, il materiale ceramico, in *La Biblioteca regionale di Aosta*, Aosta 1997, pp. 31-50 (con A.M. CAVALLARO).

Vetri e aree di produzione nel mondo antico, in R. BAROVIER MENTASTI, R. MOLLO, P. FRAMARIN, M. SCIACCALUGA, A. GEOTTI (a cura di), *Glassway. Le stanze del vetro. Dall'archeologia ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 15 giugno - 27 ottobre 2002), Milano 2002, pp. 15-23 (con R. MOLLO).

Novità epigrafiche aostane, in BEPA, XIV, 2003, pp. 221-234 (con A.M. CAVALLARO, R. PERINETTI).

Un pavimento con iscrizione musiva dall'insula 46 di Augusta Praetoria, in C. ANGELELLI (a cura di), *AISCOM Atti del IX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Aosta, Biblioteca regionale, 20-22 febbraio 2003), Ravenna 2004, pp. 1-8.

Colle del Gran San Bernardo. Alpīs Poenina. Una via attraverso l'Europa / Col du Grand-Saint-Bernard. Alpīs Poenina. Une voie à travers l'Europe, dépliant, Aosta 2005 (con F. WIBLÉ, O. PACCOLAT, C. JORIS).

I vetri di Augusta Praetoria (Aosta): i rapporti commerciali, comunicazione poster XI Giornate Nazionali di Studio in memoria di Gioia Meconcelli, Produzione e distribuzione del vetro nella storia: un fenomeno di globalizzazione (Bologna, 16-18 dicembre 2005).

Il Criptoportico forense di Aosta: alla scoperta di una architettura nascosta, in *Cadran Solaire*, Aosta 2006 (con M. CORTELAZZO).

P. FRAMARIN, *Nuovi scavi al Plan de Jupiter: rapporto preliminare delle campagne 2000-2001 al colle del Gran S. Bernardo (m 2473)*, in *Alpīs Graia. Archéologie sans frontières au col du Petit-Saint-Bernard*, Actes du séminaire (Aoste, Palais Régional, 2-4 mars 2006), Quart 2006, pp. 299-304.

Influenze, forme di contatto e importazioni dell'area produttrice alto adriatica riscontrabili tra i materiali vitrei di Augusta Praetoria, in D. FERRARI, A.M. VISSER TRAVAGLI (a cura di), *Il vetro nell'Alto Adriatico*, Atti delle IX Giornate Nazionali di Studio (Ferrara, 13-14 dicembre 2003), Imola 2007, pp. 19-36 (con R. MOLLO).

Nuovi dati sulla presenza indigena degli scavi dell'areale urbano di Augusta Praetoria salassorum, in L. BRECCIAROLI TABORELLI (a cura di), *Forme e tempi dell'urbanizzazione nella Cisalpina (II secolo a.C. - I secolo d.C.)*, Atti delle Giornate di Studio (Torino, 4-6 maggio 2006), Firenze 2007, pp. 141-146 (con F. MEZZENA).

Pavimentazioni e rivestimenti architettonici nell'edilizia pubblica di Augusta Praetoria, in D. DAUDRY (dir.) *Actes du XI^e Colloque international sur les Alpes dans l'Antiquité La pierre en milieu alpin de la Préhistoire au Moyen-Âge, exploitation, utilisation, diffusion* (Val de Bagnes, 15-17 septembre 2006), BEPA, XVIII, 2007, pp. 291-321 (con R. MOLLO).

Studio preliminare di reperti ceramici provenienti da alcuni recenti scavi, in F. BUTTI RONCHETTI (a cura di), *Produzioni e commerci in Transpadania in età romana*, Atti del Convegno (Como, Villa Olmo, 18 novembre 2006), Como 2007, CD Rom, pp. 1-19 (con C. JORIS).

Agli Dei Mani. Da una necropoli romana di Augusta Praetoria: aspetti del rituale funerario, schede didattiche, Genova 2008 (con F. CHIOCCI, G. DE GATTIS).

La ripresa degli scavi e l'aggiornamento della topografia del sito di Plan de Jupiter. I sondaggi tra 2000 e 2007; Le lucerne della Collezione e degli scavi; I vetri della Collezione del museo dell'Ospizio e degli scavi al Plan de Jupiter e de Barasson, in *Alpīs Pœnina. Une voie à travers l'Europe*, Actes du Séminaire de clôture (Fort de Bard, 11-12 avril 2008), Aoste 2008, pp. 33-39; 213-223; 225-255.

Monumenti di Aosta romana. Studiosi e artisti tra '700 e '800 / Monuments romains d'Aoste. Chercheurs et artistes du XVIII^e et du XIX^e siècle, in A. MAGGI (a cura di), *Memorie del Grand Tour. Il viaggio in Italia nelle fotografie degli Archivi Alinari e nelle collezioni d'arte della Regione Autonoma Valle d'Aosta / Mémoires du Grand Tour. Voyage en Italie à travers les photographies des Archives Alinari et les collections de la Région Autonome Vallée d'Aoste*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 20 dicembre 2008 - 3 maggio 2009), Firenze 2008, pp. 22-27.

Una scacchiera tra le montagne, in "Archeo", anno XXIV, n. 6, giugno 2008, pp. 76-85 (con G. DE GATTIS, M.C. RONC).

Un templum in effossa terra ad Augusta Praetoria, in H. DI GIUSEPPE, M. SERLORENZI (a cura di), *I riti del costruire nelle acque violate*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Massimo, 12-14 giugno 2008), Roma 2010, pp. 335-342.

I templi dinastici e la platea del foro di Augusta Praetoria: elementi per una ricostruzione, in D. DAUDRY (a cura di), *Les manifestations du pouvoir dans les Alpes, de la Préhistoire au Moyen Âge*, Actes du XII^e Colloque International sur les Alpes dans l'antiquité (Yenne, 2-4 octobre 2009), in BEPA, XXI, 2010, pp. 299-324 (con A. ARMIROTTI).

Tipologie pavimentali in una Domus dell'Insula 30 di Augusta Praetoria (Aosta), in C. ANGELELLI, C. SALVETTI (a cura di), *AISCOM Atti del XV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Aquila, 4-7 febbraio 2009), Tivoli 2010, pp. 61-68.

Gli scavi archeologici di piazza Giovanni XXIII e piazza Roncas in Aosta, brochure in occasione della XII Settimana della Cultura, Aosta 2010 (con M. CORTELAZZO, C. DE DAVIDE, G. DE GATTIS, A. FAVRE).

La mansio e il tempio del colle, in "Environnement", anno XV, n. 48, ottobre 2010, pp. 22-25.

Il complesso forense di Augusta Prætoria: rapporto preliminare sull'avanzamento delle ricerche, in S. MAGGI (a cura di), *I complessi forensi della Cisalpina romana: nuovi dati*, Atti del Convegno di Studi (Pavia, Aula Foscolo dell'Università, 12-13 marzo 2009), Firenze 2011, pp. 101-114.

La distribuzione e lo smaltimento idrico ad Augusta Prætoria (Aosta). Nuovi dati degli scavi urbani, in N. MATHIEU, B. RÉMY, Ph. LEVEAU (dir.), *L'eau dans les Alpes romaines, usage, risques (I^{er} siècle avant J.-C. - V^e siècle après J.-C.)*, Actes du Colloque (Grenoble, 14-16 octobre 2010), "Cahier du CRHIPA", n. 19, 2011, pp. 239-261.

Uccello-anima, scheda n. 6.52, in F. MARZATICO, R. GEBHARD, P. GLEIRSCHER (a cura di), *Le grandi vie delle civiltà. Relazioni e scambi fra il Mediterraneo e il centro Europa dalla preistoria alla romanità*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 1^o luglio - 13 novembre 2011), Trento 2011, p. 633.

Augusta Praetoria, schede nn. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, in F. GHEDINI, M. ANNIBALETTO (a cura di), *Atria Longa Patescunt. Le forme dell'abitare nella Cisalpina romana*, vol. 2, Schede, Roma 2012, pp. 132-146 (con M. ANNIBALETTO, R. MOLLO).

Frequentazioni e insediamenti d'altura in età romana: aggiornamenti e nuovi dati da siti della Valle d'Aosta, in *Inter Alpes. Insediamenti in area alpina tra preistoria ed età romana*, Atti del Convegno in occasione dei quarant'anni del Gruppo Archeologico Mergozzo (Mergozzo, 23 ottobre 2010), Mergozzo 2012, pp. 147-160 (con A. ARMIROTTI).

Plates in bronze with insertion of mosaic glass from Augusta Prætoria, comunicazione poster XVIIth International Congress of Ancient Bronzes (Izmir, Sabanci Cultural Centre of Dokuz Eylül University, 21-25 maggio 2011), c.s.

Il sito archeologico sottostante la Chiesa parrocchiale di Saint-Vincent: la Preistoria / l'Età romana / il Medioevo, brochure in occasione dell'apertura del percorso di visita, Aosta 2012 (con A.M. CAVALLARO, C. DE DAVIDE, A. FAVRE, D. JORIOZ, F. MEZZENA, R. MOLLO, R. PERINETTI).

Nascita di una frontiera alpina. Il colle del Piccolo San Bernardo (Valle d'Aosta / Haute Tarentaise), in G. VANNINI, M. NUCCIOTTI (a cura di), *La Transgiordania nei secoli XII-XIII e le "frontiere" del Mediterraneo medievale*, BAR International Series, 2386, Oxford 2012, pp. 432-448 (con A. VANNI DESIDERI, N. DUFOUR).

Un bollo monetale e alcuni aggiornamenti da Augusta Prætoria (Aosta), in M.G. DIANI, L. MANDRUZZATO (a cura di), *Per un corpus dei bolli su vetro in Italia*, Atti delle XIV Giornate Nazionali di Studio sul Vetro (Trento, Castello del Buonconsiglio, 16-17 ottobre 2010), Cremona 2013, pp. 59-65.

Borgo di Bard. Il ponte e il ponte-viadotto lungo la via delle Gallie. Storia degli studi e nuove ricerche, in D. DAUDRY (dir.), Numéro spécial consacré aux Actes du XIII^e Colloque International sur les Alpes dans l'Antiquité *Le travail dans les Alpes. Exploitation des ressources naturelles et activités anthropiques de la Préhistoire au Moyen-Age. Nouveaux acquis 2000-2010* (Brusson, Casa per la Salute della Mente, 12-14 octobre 2012), BEPA, XXIV, 2013, pp. 405-418 (con A. ARMIROTTI, M.C. CONTI).

Il paesaggio agricolo nella piana di Aosta tra l'Età del Bronzo e l'Età del Ferro, in D. DAUDRY (dir.), Numéro spécial consacré aux Actes du XIII^e Colloque International sur les Alpes dans l'Antiquité *Le travail dans les Alpes. Exploitation des ressources naturelles et activités anthropiques de la Préhistoire au Moyen-Age. Nouveaux acquis 2000-2010* (Brusson, Casa per la Salute della Mente, 12-14 octobre 2012), BEPA, XXIV, 2013, pp. 463-467 (con D. WICKS, C. DE DAVIDE).

L'intervento di valorizzazione della Porta Prætoria, in "Visibilia", n. 2, febbraio 2013 (con A. ARMIROTTI, G. SARTORIO).

Marmi policromi nell'edilizia residenziale e pubblica di Augusta Praetoria, in C. ANGELELLI (a cura di), AISCOM Atti del XVIII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Cremona, Museo Civico "Ala Ponzzone", 14-17 marzo 2012), Tivoli 2013, pp. 143-154 (con V. DA PRA, A. BORGHI).

Vetri romani da scavo e collezione in Valle d'Aosta: iniziative di studio e valorizzazione, comunicazione poster Convegno *Trasparenze Adriatiche. La valorizzazione dei vetri archeologici: alcuni casi di studio* (Padova, Centro Civico d'Arte e di Cultura San Gaetano, 26-27 novembre 2013).

MAR Museo Archeologico Regionale Valle d'Aosta. Guida Contesti Temi, Quart 2014 (curato con S.P. PINACOLI, M.C. RONC).

I romani a Saint-Marcel, in J. DA CANAL (a cura di), *Saint-Marcel. Un pays, une communauté, une histoire*, Aosta 2015, pp. 81-84.

Ponte romano di Pont-Saint-Martin, Quart 2015 (con L. APPOLONIA, L. PRAMOTTON).

Il Foro di Augusta Prætoria: nuovi dati per la ricostruzione dell'area sacra (scavi 2005-2010), in *L'arco di Susa e i monumenti della propaganda imperiale in età augustea*, Atti del Convegno (Susa, Salone monsignor Rosaz, 12 aprile 2014), in "Segusium", anno LII, 2015, pp. 111-132.

Articoli apparsi sul "Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta" (BSBAC)

0/2002-2003, 2004

Sondaggi archeologici all'esterno della cinta romana nel suburbio sud-orientale della città, p. 27.

Contributo alla conoscenza delle Grandi Terme di Augusta Prætoria (Aosta), pp. 46-50.

1/2003-2004, 2005

Interreg IIIB MEDOCC "GISAD", pp. 24-40 (con P. LEVATI, C. JORIS).

La Maison Lostan: indagini, progetti, interventi, pp. 53-101 (con L. APPOLONIA, G. DE GATTIS, R. DOMAINE, N. DUFOUR, S. FIORANI, A. SERGI, A. BERTONE, M. CORTELAZZO, R. FOCARETA, R. PERINETTI, S. PULGA).

Una vasca-fontana nell'insula 30 di Augusta Prætoria, pp. 152-153.

Scavi in via Prés-Fossés: nuovi dati dal suburbio orientale di Augusta Prætoria, p. 154.

Note integrative alla topografia di Augusta Prætoria nell'area sud del Foro, pp. 183-188.

2/2005, 2006

Interreg IIIA "ALPIS PCENINA". L'area archeologica del Plan de Jupiter (2473 m s.l.m.), pp. 26-28.

Interreg IIIA "ALPIS PCENINA". L'étude des collections archéologiques de l'Hospice du Grand-Saint-Bernard, pp. 29-30 (con P. FRAMARIN, C. JORIS, O. PACCOLAT).

Interreg IIIA "ALPIS PCENINA". Rilevamento del tracciato viario antico tra il Colle del Gran San Bernardo e il comune di Saint-Rhémy, pp. 31-34 (con A.M. TONELLI, G. VIAZZO).

Fouilles dans l'aire sacrée du Forum d'Augusta Prætoria, pp. 131-137 (con M. CORTELAZZO).

Fouilles dans l'aire sacrée du Forum d'Augusta Prætoria : un podium pour deux temples, pp. 138-143 (con M. CORTELAZZO).

Aosta, area dell'ex-cantiere di manutenzione della società Cogne, pp. 157-165 (con S. GALLORO).

3/2006, 2007

Interreg IIIA ALCOTRA "ALPIS GRAIA". Lo studio della viabilità dell'ipotetica strada romana del colle del Piccolo San Bernardo, pp. 13-18 (con A.M. TONELLI, A. VANNI DESIDERI, G. VIAZZO).

Interreg IIIA ALCOTRA "ALPIS GRAIA". La Thuile, col du Petit-Saint-Bernard, pp. 19-22 (con M. GIRARDI).

Interreg IIIA "ALPIS PCENINA". L'area archeologica del Plan de Jupiter, pp. 23-36 (con S. GALLORO, C. JORIS).

Tracce di frequentazione indigena nei pressi del Buthier, pp. 110-118 (con A. ARMIROTTI).

Indagine su una porzione del cardo maximus, pp. 129-133 (con A. ARMIROTTI).

4/2007, 2008

Scavi archeologici complementari alla realizzazione del parco archeologico di Saint-Martin-de-Corléans in Aosta (2006-2007), pp. 97-107 (con F. MEZZENA, F. TACCALITI).

Indagini archeologiche in piazza Roncas (Aosta) (I lotto 2006-2007), pp. 108-117 (con C. DE DAVIDE, D. WICKS).

La domus dell'insula 30, pp. 118-122.

Scavi estensivi nelle insulæ 57 e 58 (Aosta, via Stevenin), pp. 123-127 (con E. ARIAUDO).

Augusta Prætoria: notizie dall'area meridionale urbana (insulae 53 e 61), pp. 128-130 (con A. ARMIROTTI).

Les nouvelles données sur le site romain en altitude de Vetan (Saint-Pierre), pp. 131-132 (con A. ARMIROTTI).

5/2008, 2009

Ricognizioni di superficie con il metal-detector in località Bois de Montagnoulaz, a Pré-Saint-Didier, pp. 33-34 (con A. ARMIROTTI).

Aosta, piazza Giovanni XXIII: le campagne di scavo 2005-2006, pp. 35-52 (con M. CORTELAZZO).

Indagini archeologiche in piazza Roncas (Aosta) (II lotto 2007), pp. 53-64 (con C. DE DAVIDE, D. WICKS).

Il rilievo delle cosiddette "concamerazioni sostruttive", pp. 65-69 (con A. D'ANDREA, D. SEPIO).

Un nuovo insediamento nel suburbio settentrionale di Augusta Prætoria, pp. 70-75 (con A. ARMIROTTI).

Territorio e paesaggio come fonti di informazione archeologica. Riflessioni sul Piano Territoriale Paesistico, pp. 156-160 (con S. BERTARIONE).

6/2009, 2010

Indagini archeologiche in piazza Roncas ad Aosta (III lotto 2008), pp. 31-42 (con C. DE DAVIDE, D. WICKS).

Indagini archeologiche in piazza San Francesco ad Aosta (I lotto 2008-2009), pp. 49-60 (con C. GABURRI, D. WICKS).

Indagini archeologiche all'interno della caserma Testafochi ad Aosta. Il cortile nord, pp. 64-65 (con S. BERTARIONE).

Voluptas, luxuria et amœnitas in regione Consolata ad Aosta. Una villa da "rivedere", pp. 66-71 (con A. ARMIROTTI, S. BERTARIONE, L. RIZZO).

L'établissement rural de Saint-Martin-de-Corléans à Aoste : l'examen des restes, pp. 72-74 (con G. BERTOCCO).

Necropoli romana di Saint-Martin-de-Corléans ad Aosta (campagna 2006-2007). L'intervento di microscavo nella tomba 5, pp. 75-78 (con P. ALLEMANI, E. VESAN).

7/2010, 2011

Sondages archéologiques à caractère préventif dans le site au Col du Petit-Saint-Bernard, pp. 26-30 (con A. ARMIROTTI, S. BERTARIONE).

Indagini archeologiche in piazza Roncas ad Aosta (IV lotto 2009), pp. 42-53 (con C. DE DAVIDE, D. WICKS).

Indagini archeologiche in piazza San Francesco ad Aosta (II-III lotto 2009), pp. 54-61 (con D. WICKS).

Indagini archeologiche in passage Vescoz ad Aosta. Nuovi dati dall'insula 32 a sud del Teatro romano, pp. 62-63 (con A. ARMIROTTI).

Indagini archeologiche preliminari nell'area della caserma Testafochi ad Aosta, pp. 64-76 (con S. BERTARIONE, D. WICKS).

Per una carta archeologica di Augusta Prætoria, pp. 77-83 (con D. MARQUET, A. D'ANDREA).

8/2011, 2012

Un nuovo insediamento preistorico in via Roma ad Aosta, pp. 34-35 (con C. DE DAVIDE, D. WICKS).

Il II lotto dello scavo di via Saint-Martin-de-Corléans ad Aosta: fasi romane e medievali nella cosiddetta "area di collegamento" (2008-2010), pp. 36-46 (con P. ALLEMANI, M. VACCA, E. VESAN).

Resoconto preliminare dei saggi archeologici lungo via Sant'Anselmo ad Aosta, pp. 49-55 (con C. JORIS).

Palazzo Ollietti ad Aosta: indagini archeologiche all'interno dell'insula 63, pp. 56-59 (con A. ARMIROTTI).

Elaborazione su base cartografica tridimensionale delle evidenze archeologiche inerenti gli acquedotti di Augusta Prætoria, pp. 60-66 (con D. MARQUET, C. DE DAVIDE, D. SEPIO).

Indagini preliminari al Bois-de-Montagnoulaz nel Comune di Pré-Saint-Didier, pp. 74-82 (con C. DE DAVIDE, D. WICKS).

Nuove acquisizioni e considerazioni preliminari dagli scavi nel cortile interno dell'Hôtel Posta a Saint-Vincent, pp. 94-95 (con A. ARMIROTTI).

9/2012, 2013

Indagini archeologiche in piazza Roncas ad Aosta (V lotto 2010 - via Forum e via San Giocondo), pp. 32-39 (con C. DE DAVIDE, D. WICKS).

Caratterizzazione minero-petrografica di marmi policromi provenienti da contesti urbani di Augusta Prætoria, pp. 40-45 (con L. APPOLONIA, A. BORGHI, V. DA PRA).

Reperti in pietra ollare dall'insediamento romano di Saint-Martin-de-Corléans ad Aosta, pp. 46-47 (con L. APPOLONIA, V. DA PRA, M. SANTARROSA).

Il sito archeologico sottostante la chiesa parrocchiale di Saint-Vincent: nuovo allestimento e riapertura al pubblico, pp. 106-107 (con A. FAVRE, C. DE DAVIDE).

10/2013, 2014

Patrimoine transfrontalier au Petit-Saint-Bernard. Costruzione della variante stradale al Colle del Piccolo San Bernardo. Le misure di prevenzione in ambito archeologico e geologico, pp. 13-24 (con L. RAITERI, I. BASTER, C. CERVETTI, L. DELLE PIANE, P. GABRIELE, M. GIRARDI).

Lo studio dei materiali architettonici dell'area sacra del Foro di Augusta Prætoria, pp. 45-52 (con M. CASTOLDI).

Analisi preliminare dei corredi della necropoli occidentale "Ex polveriera" di Aosta, pp. 53-61 (con M. GUIDDO).

Strutture romane nella riserva Turati a Saint-Marcel, pp. 62-63.

11/2014, 2015

La villa romana della Consolata in Aosta: nuove ipotesi interpretative, pp. 32-39 (con S. MOLA).

Materiali dagli scavi della villa romana della Consolata ad Aosta: uno studio finalizzato alla valorizzazione, pp. 40-46 (con L. RIZZO).

Elementi per la copertura degli edifici in Alpe Graia e in Summo Pœnino (colli del Piccolo e del Gran San Bernardo), pp. 47-54 (con G. AMABILI).

Schede sul sito FastiOnline.org

Prés-fossés, 2004.

Piazza Giovanni XXIII: Criptoportico, 2004 (con M. CORTELAZZO).

Piazza Giovanni XXIII: tempio, 2004 (con M. CORTELAZZO).

Plan de Jupiter: tempio, 2005 (con G. VIAZZO, A.M. TONELLI).

Via Croce di Città, n. 61-63, 2005 (con A. ARMIROTTI).

Via G. Elter e via C. Battisti (area C.R.A.L.), 2005 (con S. GALLORO).

Plan de Jupiter: strada, 2006 (con S. GALLORO).

Aosta, Via Roma (area pre-collinare), 2006 (con A. ARMIROTTI).

Colle del Piccolo San Bernardo: mansio, 2006 (con M. GIRARDI).

Piazza Roncas, 2007 (con C. DE DAVIDE).

BENI ARCHIVISTICI E BIBLIOGRAFICI

Joseph-Gabriel Rivolin

SUPPORTO TECNICO BENI ARCHIVISTICI E BIBLIOGRAFICI

Josette Mathiou

Sistema Bibliotecario Valdostano

Nel corso del 2014 l'attività delle due strutture regionali addette a gestire il settore bibliotecario è stata pesantemente condizionata dalla diminuzione dei finanziamenti. La riduzione obbligata di nuovi acquisti, che si è tradotta nella catalogazione di sole 28.400 nuove acquisizioni, ha consentito, peraltro, di revisionare il patrimonio posseduto e di reinserire nel catalogo collettivo del Sistema (BiVaCCo, cioè Bibliothèques Valdôtaines - Catalogue Collectif / Biblioteche Valdostane - Catalogo Collettivo) 3.850 esemplari bibliografici, recuperati dal *désherbage* delle biblioteche del territorio. Tale recupero, che continuerà nei prossimi anni, è stato reso possibile dalla disponibilità del nuovo deposito del Sistema Bibliotecario Valdostano (SBV), ubicato a Saint-Christophe.

Nel dettaglio, la consistenza dei fondi presenti in catalogo, relativamente alle strutture gestite dall'Amministrazione regionale, ha raggiunto, al 31 dicembre 2014, le cifre seguenti: Biblioteca regionale Bruno Salvadori di Aosta 309.711 documenti, Biblioteca comprensoriale Monseigneur Joseph-Auguste Duc di Châtillon 43.211 documenti, Biblioteca comprensoriale di Donnas 22.984 documenti, Biblioteca comprensoriale di Morgex 30.932 documenti, Biblioteca comprensoriale di Verrès 31.786 documenti.

Sempre in riferimento alle suddette strutture, i prestiti effettuati sono stati 167.085 presso la Biblioteca regionale di Aosta, 34.042 presso la Biblioteca comprensoriale di Châtillon, 6.837 presso la Biblioteca comprensoriale di Donnas, 12.323 presso la Biblioteca comprensoriale di Morgex e 25.312 presso la Biblioteca comprensoriale di Verrès.

Il portale SBV, che dà anche accesso al catalogo collettivo aggiornato in tempo reale, è stato visitato 162.640 volte da parte di 69.123 visitatori, per un totale di 2.721.890 pagine di informazioni visualizzate. Il portale è oggetto di continui aggiornamenti riguardanti le attività e i servizi delle biblioteche e dà la possibilità, agli utenti registrati, di controllare la propria situazione dei prestiti, di gestire bibliografie personali, di recensire i libri letti e di partecipare ad un *forum*.

Nel 2014 è stato finalmente completato il progetto pluriennale di estensione a tutte le biblioteche del SBV della rete di prestito automatizzato interattivo, unificando la gestione della circolazione dei documenti per mezzo di un'unica applicazione informatica e, di conseguenza, realizzando un unico archivio regionale degli utenti di tutte le biblioteche del Sistema. Consentendo in tempo reale la raccolta dei dati statistici, essenziale per il ruolo di coordinamento svolto dai servizi regionali nei confronti delle biblioteche del territorio, tale applicazione risparmia agli addetti un gravoso compito di rilevazione e facilita le operazioni di prestito inter-bibliotecario: un servizio che, anche a causa della sopravvenuta penuria di nuovi acquisti, è andato crescendo; per la sola sede di Aosta, si è passati dai 2.393 prestiti inter-bibliotecari in entrata (libri ricevuti da altre biblioteche di sistema) effettuati nel 2013, ai 3.461 del 2014, mentre in uscita (libri inviati ad altre biblioteche di sistema) si è cresciuti da 3.531 a 5.857, con un incremento del 66%.

Attività culturali e di animazione

Presso la Biblioteca regionale Bruno Salvadori di Aosta si sono organizzate numerose attività culturali e di animazione, tese in particolare a diffondere la lettura e la conoscenza della storia e della cultura valdostane e a valorizzare il patrimonio bibliografico e audiovisivo a disposizione del pubblico. Tra le altre si segnalano: la rassegna bibliografica *DiversaMENTE sentire - tre libri, tre sguardi su sensibilità contemporanee*; il *Forum des chercheurs d'histoire valdôtaine* giunto alla sua sesta edizione; il primo *Forum des auteurs valdôtains*, aperto a tutti gli scrittori e poeti della regione; le lezioni per l'Università Terza Età sul tema *Documenti e monumenti nella storia della Valle d'Aosta*; le mostre *L'architecture rurale en Vallée d'Aoste*, *Cartoline dal Villaggio Dora* e *L'Arte del Silenzio*; l'attività del gruppo di lettura della Sezione adulti; il *Mercatino del libro usato*; la gestione di uno scaffale per il *book-crossing*; il progetto culturale *Collettivamente memoria*; l'iniziativa natalizia *Prestiti a sorpresa nella tua biblioteca. Un'idea da (non) scartare*; l'organizzazione di incontri di formazione individuale, a richiesta, finalizzati a iniziare gli utenti dei servizi bibliotecari all'uso di lettori di libri elettronici; proiezioni didattiche destinate agli allievi delle scuole secondarie superiori, in collaborazione con l'Azienda USL Valle d'Aosta, sulla tematica dell'educazione alimentare.

Sono state specificamente destinate al pubblico dei ragazzi e ai loro genitori ed educatori iniziative quali: *l'Ora del racconto*; *Lo Chitoun di Counte* (rassegna di racconti in francoprovenzale); *Favole e racconti di altri paesi* (in forma bilingue o multilingue: albanese, arabo, francese, inglese, italiano, olandese, polacco, rumeno, spagnolo e tedesco); un laboratorio di avvicinamento al *patois* e alla cultura valdostana rivolto alle classi quarta e quinta della scuola primaria; uno *stage* con tavola rotonda conclusiva a favore degli allievi del Liceo delle scienze umane "Regina Maria Adelaide" di Aosta e delle operatrici della scuola dell'infanzia dell'Istituzione scolastica "Saint-Roch", finalizzati alla diffusione della lettura nell'ambito della *Settimana Nazionale Nati per Leggere*.

Sono stati proposti diversi incontri tematici in occasione delle seguenti iniziative: *Journées de la Francophonie*, progetto culturale *Collettivamente memoria*, *Les Mots - Festival della parola in Valle d'Aosta*, premi *Un libro per l'ambiente* e *Il gigante delle Langhe*, campagna nazionale *Il Maggio dei libri*, *Settimana per l'allattamento al seno* e *Settimana Nazionale Nati per Leggere*.

La Struttura Beni archivistici e bibliografici ha collaborato, inoltre, con vari altri servizi regionali per l'organizzazione delle *Journées de la Francophonie*, di *Les Mots - Festival della parola in Valle d'Aosta*, della rassegna *Plaisirs de culture en Vallée d'Aoste* e del *Corso di abilitazione per l'esercizio della professione di guida turistica*.

Archivio storico regionale

L'attività dell'Archivio storico regionale, oltre al consueto servizio di consulenza storica e bibliografica fornito a un'utenza non numerosa, ma altamente qualificata, si è sviluppata nell'organizzazione di un ciclo di esercitazioni di paleografia, nella rassegna di conferenze del *Seminario di storia valdostana* e nella pubblicazione del volume XXXIX della collana "Bibliothèque de l'Archivum Augustanum": *Comptes de la châtelainie de Cly (1399-1409)*, edito sia in formato cartaceo, sia in formato elettronico sul sito web istituzionale della Regione Autonoma Valle d'Aosta.

Tra le attività culturali, didattiche e di ricerca si segnalano: la mostra documentaria tematica *Le trésor des Archives : connaître et représenter le territoire*, con visite guidate dell'Archivio storico regionale, nell'ambito di *Plaisirs de culture*; un ciclo di esercitazioni di paleografia, nei periodi dicembre 2013 - giugno 2014 e novembre 2014 - maggio 2015; la partecipazione al progetto internazionale *Phénix. Renaissance des patrimoines*, riguardante Château Vallaise di Arnad; la collaborazione con alcuni istituti scolastici per l'organizzazione di conferenze sulla storia della Valle d'Aosta, destinate alle classi della scuola dell'obbligo e di laboratori didattici per i ragazzi, con lo scopo di familiarizzarli con i documenti d'archivio e con la storia della scrittura e dei relativi supporti; la collaborazione con la Soprintendenza agli Studi per l'organizzazione, nell'ambito delle *Journées de la Civilisation, de l'Histoire et de la Culture valdôtaines*, di un incontro formativo sul Medioevo per gli insegnanti nelle scuole partecipanti all'iniziativa.

Supporto tecnico beni archivistici e bibliografici

Nel corso del 2014 è proseguita l'attività di digitalizzazione e messa in rete di periodici storici valdostani, nel quadro del progetto *Cordela*, in collaborazione con il Fondo valdostano della Biblioteca regionale Bruno Salvadori. Il portale per la relativa consultazione ha visto ampliare la propria gamma di categorie di offerta (ai periodici sono state affiancate altre tipologie di documenti digitalizzati, quali libri, manoscritti, cartografia storica, manifesti e disegni), con un primo popolamento che necessita ora di significativi sviluppi.

Particolare rilievo, nell'ambito dei documenti archivistici manoscritti, ha assunto la digitalizzazione e la messa in rete del Catasto del Regno di Sardegna (XVIII secolo), effettuato in collaborazione con l'Archivio storico regionale, documento di grande importanza in quanto primo catasto generale della Valle d'Aosta, elaborato al fine di stabilire la reale consistenza dei patrimoni privati per stabilire l'entità delle imposte.

Al fine di conservare e valorizzare il cospicuo patrimonio dell'Archivio storico aziendale della Società Nazionale Cogne, è stato progettato il trasferimento dello stesso in una sede idonea. Tale progetto di trasferimento ha ottenuto l'approvazione della Soprintendenza archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta di Torino.

Dal punto di vista impiantistico, è stato effettuato il potenziamento della videosorveglianza nella Biblioteca regionale di Aosta, ritenuto imprescindibile, al fine di una maggiore tutela dell'utenza.

Sono inoltre proseguite iniziative e attività di progressiva messa in sicurezza, finalizzate alla manutenzione degli edifici sedi delle biblioteche regionali e dell'Archivio storico.

RICERCA E PROGETTI COFINANZIATI

Lorenzo Appolonia

In momenti di difficoltà economiche è ricco chi ha pensato a fornirsi, negli anni passati, degli strumenti utili allo svolgimento delle proprie funzioni. Questo concetto è felicemente leggibile nelle attività svolte dalla Struttura Ricerca e progetti cofinanziati durante il 2014. Le attività, ripartite fra quelle di tutela e conservazione e quelle di programmazione per accedere ai finanziamenti europei, non hanno infatti subito rallentamenti.

Nella gestione delle necessità quotidiane della Soprintendenza per i beni e le attività culturali, le iniziative di questa struttura non hanno mai avuto momenti di pausa e hanno mostrato la disponibilità alla trasformazione e l'adattabilità del personale nel rimodulare il proprio ruolo all'interno delle varie azioni intraprese.

Le attività di conservazione hanno visto impegnato il personale interno nell'attuazione di manutenzioni su materiali di vario genere oltre che nel completamento di alcuni importanti interventi di restauro, quale quello della tela dipinta proveniente dalla cappella del castello di Quart.

La forza della Struttura sta nella sua unità. Il concentramento dei laboratori sotto la medesima direzione favorisce le sinergie fra competenze diverse e approcci che possono sembrare differenti ma fanno parte del sistema di multimedialità tipico del settore dei beni culturali. Le separazioni esistenti all'interno delle strutture italiane, in genere, mostra un'ignoranza di conoscenze e di approccio al mestiere da parte di chi si occupa di conservazione. Bene avrebbero fatto le direzioni regionali ad accorpate dette competenze sotto la propria ala di coordinamento generale. Un'occasione in più persa dal settore della conservazione italiana.

Molte delle sinergie si sono manifestate negli scambi di pareri direttamente sui cantieri mutuando tecniche applicate per un settore, come per esempio l'uso del ciclodecano e dell'agar-agar, impiegato da tempo dal settore dipinti e passato come pratica a quello archeologico, e, viceversa, l'applicazione delle nanosilici mutate sugli interventi ai mosaici della cattedrale di Aosta dall'esperienza del restauro ceramico.

Il coinvolgimento all'interno dei cicli di manutenzione dei tratti della rete viaria romana, generati dal programma d'interventi previsto nel progetto di cooperazione transfrontaliera *La via Consolare delle Gallie*, del settore delle manutenzioni edili, delle officine meccaniche e degli operatori delle manutenzioni in genere, ha permesso di rimettere in luce e valorizzare molti tratti della strada romana e di effettuare interventi manutentivi sul ponte romano di Pont-Saint-Martin, ovviamente sotto la guida del restauratore, come previsto dalle attuali normative vigenti. Anche per quanto concerne i progetti di cooperazione, quindi, le strutture hanno avuto la possibilità di interagire e interfacciarsi tra loro suscitando l'interesse dei *partner* stranieri, molto meno organizzati in tal senso.

La fase di progettazione ha subito, invece, un rallentamento legato alla mancanza dei fondi necessari per l'esecuzione dei lavori. Alcune attività interne hanno anche permesso di far partire quel ciclo di approccio virtuoso che è stato compartecipato con i funzionari del settore beni storico artistici, della

Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici, relativamente al progetto sul Crocifisso di Roisan che ha subito dei danni a causa di una caduta accidentale e che sarà oggetto di intervento all'interno del Laboratorio regionale di restauro dipinti. Questo *modus operandi* è stato favorito dal fatto che, non essendo pressati dai tempi dettati dall'*iter* burocratico - che in genere lega le attribuzioni finanziarie alle fasi di espletamento delle gare di appalto e, per connessione, alle fasi di progettazione che le precedono - si è potuta avviare una fase di conoscenza attraverso l'ispezione visiva, seguita da una di analisi dapprima non invasive e poi sempre più approfondite, effettuate dal Laboratorio Analisi Scientifiche (LAS) della Soprintendenza. I dati di laboratorio servono per la corretta valutazione delle operazioni di pulitura quali strumenti idonei per il supporto alle fasi decisionali. La complessità degli interventi, a volte, prevede che queste indagini possano essere diluite in diversi momenti al fine di permettere una conoscenza più approfondita e dettagliata delle varie stratificazioni; proprio per la loro complessità sono da ritenersi particolarmente difficili da definire in una gara di appalto. Queste operazioni diventano di facile esecuzione per strutture collegate e gestite in modo coerente all'interno di una stessa Amministrazione, a tutto vantaggio delle economie del settore pubblico, ma, in particolare, all'approccio conservativo verso le opere, ponendo al centro del discorso di conservazione nessun dialogo di moda, del tipo dell'intervento sostenibile, bensì l'oggetto da conservare secondo quelle che devono essere le funzioni di tutela degli organi competenti come appunto è la Soprintendenza.

Nell'area megalitica di Saint-Martin-de-Corléans si sta predisponendo un percorso virtuale in un senso e un percorso innovativo per quanto concerne le fasi di studio per la musealizzazione, dove l'attenzione verso i materiali è fortemente legata alle necessità conservative di un sito preistorico che, per sua natura, si presenta particolarmente sensibile e delicato. Le fasi di studio si sono concentrate non solo nella parte di restauro degli oggetti, ma hanno coinvolto anche il LAS nella valutazione del contesto ambientale e delle sue alterazioni in seguito alla costruzione della copertura. La valutazione climatica e le dinamiche di relazione fra ambiente esterno e interno rappresentano da sempre la scommessa più complessa e difficile per ogni intervento di conservazione di un'area che viene rinchiusa in un percorso museale. La parte di studio è ancora in evoluzione e mantiene quel grado di informazione e di conoscenza, necessario a chi si occupa della conservazione dei beni, per poter meglio comprendere come si possa operare e selezionare quei materiali ritenuti compatibili per gli interventi e che rispettino al massimo il rapporto monumento/ambiente, sistema di relazioni alla base della conservazione della materia.

La Struttura dispone per i laboratori di quattro sedi differenti e distanti fra loro. Il disagio dovuto a questo tipo di distribuzione dei luoghi di lavoro è comunque compensato dalla disponibilità del personale addetto accomunato dall'interesse all'approfondimento nello svolgere il proprio lavoro.

PROGETTI EUROPEI

I PROGRAMMI EUROPEI DI COOPERAZIONE INTERREGIONALE

Lorenzo Appolonia

I progetti di cooperazione hanno vissuto un momento di stanca dovuto, per lo più, al fatto di essere giunti ad una fase finale per il programma 2007-2013 e di non essere ancora avviati con la nuova programmazione 2014-2020.

Tuttavia si è riscontrato un certo rallentamento nella fase progettuale dato che il completamento e la prosecuzione dei progetti esistenti hanno impegnato in modo attivo e dinamico le varie strutture coinvolte; l'attenzione è infatti rimasta concentrata su *Phénix. Renaissance des patrimoines*, programma Italia-Francia ALCOTRA, e *La via Consolare delle Gallie*, programma Italia-Svizzera.

Le attività svolte nell'ambito di *Phénix* hanno riguardato la maggior parte dei lavori di sistemazione degli ambienti, attualmente resi accessibili, di Château Vallaise e la predisposizione di un sistema di comunicazione didattico, realizzazioni che hanno messo a frutto i dati emersi nelle prime fasi di approccio e conoscenza, esposti nei precedenti numeri di questo Bollettino.

Rendere appetibile un monumento per una condivisione pratica, al fine di farlo diventare simbolo non solo del territorio ma anche delle attività in esso svolte, fa parte della scommessa del progetto. La difficoltà principale è quella di incidere in una realtà economica già consolidata e che marcia, per molti casi, in forma autonoma, cercando di fare leva sul valore di un patrimonio di cui finora ha saputo fare tranquillamente a meno (il castello era di proprietà privata fino a qualche anno fa). Una scommessa ancora in corso che parte da alcune difficoltà oggettive riguardanti l'interesse e le capacità degli imprenditori locali - i quali devono dimostrare di comprendere e di sfruttare la possibilità di avere a disposizione un *atout* in più per una loro visibilità - e l'atteggiamento sempre attendista degli amministratori rispetto al patrimonio culturale presente sul territorio e in particolare per ciò che concerne la sua destinazione d'uso. Infatti, gli operatori commerciali, non avendo mai avuto a disposizione il castello, faticano a vederlo come un bene materiale ora sfruttabile allo scopo di creare sinergie bene/attività sul territorio che al momento sembrano le sole capaci di rispondere alle esigenze di gestione, conservazione e tutela (sempre in accordo con l'Amministrazione regionale che ne è proprietaria). Dal 2015, alla fine dei lavori di rifacimento delle coperture e del restauro della facciata, potremo cominciare a vedere come risponderà la popolazione a questa opportunità, sperando che nella mente degli italiani, e dei valdostani in questo caso, si faccia sempre più strada il concetto che un bene culturale è prima di tutto del territorio in cui si trova a prescindere da chi ne ha la proprietà effettiva.

La via Consolare delle Gallie apre, invece, prospettive più ampie e diffuse. La presenza di un percorso ancora visibile sul territorio regionale, grazie alla presenza di reperti monumentali, ben si sposa con le strategie dei circuiti turistici. Il lavoro, svolto in collaborazione con le

strutture regionali che si occupano di archeologia e di turismo, si sovrappone, allunga e si integra con altri progetti precedenti che hanno interessato i percorsi viari della Valle d'Aosta. La fase di studio si è protratta nell'anno 2014 ed è confluita nelle attività di comunicazione che sono state appaltate alla ditta Space Communication di Pistoia.

Il programma di studi ha tenuto conto degli aspetti archeologici come di quelli conservativi operando la pulizia dei siti, anche tramite un diserbo selettivo in modo da ottimizzare i trattamenti, e mettendo a punto le indicazioni sulle strategie di conservazione da applicare in futuro a cura delle amministrazioni comunali.

Il 2014 ha visto gli uffici competenti occuparsi sia della conduzione dei progetti in corso sia della programmazione partecipando a tavoli di predisposizione alla cooperazione transfrontaliera e transnazionale con lo scopo di operare le giuste strategie per soddisfare le esigenze di crescita culturale del territorio regionale.

A fianco di questa attività di "preparazione" sono cominciati gli incontri su vari temi che potrebbero essere oggetto dei futuri progetti. Tra questi vanno segnalati quelli con il Comune di Bagnes in Svizzera, con cui si è condivisa la volontà di sviluppare e diffondere l'arte del costruire in montagna per far sì che diventi interesse delle comunità locali. A tal scopo saranno messe a disposizione le conoscenze finora acquisite col censimento del patrimonio architettonico rurale promosso dalla Regione Autonoma Valle d'Aosta sin dai primi anni '90.

Un altro tema preso in considerazione riguarda la tutela del paesaggio, in particolare gli alpeggi. Questo argomento riveste interessi che vanno dalle attività agricole dei piccoli o grandi allevatori allo sviluppo turistico. Tale sinergia potrà permettere di avere una migliore comprensione del valore paesaggistico di queste strutture creando strumenti d'informazione e formazione per un mantenimento condiviso e adeguato dell'esistente o delle nuove costruzioni, al fine di tutelare quel patrimonio che da sempre è parte dei pacchetti turistici regionali e che riguarda il nostro paesaggio alpino.

Altre idee sono in attesa dell'uscita delle indicazioni progettuali sui vari programmi di cooperazione e potranno trovare sviluppo nei prossimi anni.

SCHEDE E ARTICOLI

LO SCAVO ARCHEOLOGICAMENTE ASSISTITO PER L'AMPLIAMENTO DELL'OSPEDALE REGIONALE "UMBERTO PARINI" DI AOSTA

COMUNE E SITO: Aosta, piazza Caduti nei lager nazisti

CODICE IDENTIFICATIVO: 003-0308/06; 003-0308/07

COORDINATE: foglio 43 - particella 295

TIPO D'INTERVENTO: scavo d'emergenza

ESECUZIONE: Akhet S.r.l. - Roisan (AO); archeologi responsabili: David Wicks, Daniele Sepio

DIREZIONE SCIENTIFICA: Patrizia Framarin - Struttura Restauro e valorizzazione - Ufficio beni archeologici

I lavori di scavo archeologicamente assistito, fase 2 del programma di ampliamento e riqualificazione dell'Ospedale regionale "Umberto Parini", hanno avuto inizio il 19 febbraio 2014. Ultimata la fase di cantierizzazione e la rimozione del parcheggio sopraelevato preesistente, si è proceduto con lo scavo assistito dei depositi superficiali fino a raggiungere la quota del cimitero moderno, solo parzialmente bonificato come già evidenziato dai precedenti sondaggi esplorativi. Questo cimitero era associato con le fasi recenti della cappella di Saint-Jean-de-Rumeyran e con circa trenta cappelle funerarie moderne già parzialmente demolite. La prosecuzione dello scavo ha permesso di indagare i resti delle fasi più antiche della cappella che, da un'analisi preliminare, sembrerebbe risalire almeno al XII secolo d.C. Numerose inoltre le sepolture, rinvenute sia all'esterno che all'interno dell'edificio sacro, associate con queste fasi strutturali.

All'epoca medievale appartengono una serie di importanti divisioni catastali definite da canalizzazioni agricole oltre a tre edifici, solo parzialmente indagati in quanto proseguono oltre i limiti del cantiere attuale. Due sono stati riconosciuti lungo l'asse di viale Ginevra, lato ovest dello scavo, e risultano interrati rispetto al piano dell'epoca; quello meridionale presenta notevoli dimensioni e sembrerebbe ipotizzabile uno sviluppo quadrato, tipo torre/casaforte, mentre quello settentrionale, più rustico, ha restituito tre focolari strutturati. Un terzo ambiente pavimentato in lastre è stato individuato lungo via Guedoz.

Le stratigrafie di epoca romana risultano essere poco significative nonostante le ampie dimensioni del cantiere, forse a causa della povertà dei terreni, possibile conseguenza del potente evento franoso che ha invaso questa porzione di territorio alla fine della seconda età del Ferro. Un utilizzo come area di necropoli è stato riconosciuto nella porzione nord-occidentale del cantiere, proseguendo al di sotto di viale Ginevra, moderno asse stradale che ricalca la viabilità antica che conduceva al passo del Gran San Bernardo. Alcune sepolture attribuibili ad una fase tardoromana (III-V secolo d.C.), si dispongono in prossimità di un probabile recinto funerario associato con altre più antiche ad incinerazione e databili, sulla base di alcuni elementi di corredo, al I-II secolo d.C. Una fossa rettangolare di ampie dimensioni (2,50x1,50 m circa), rinvenuta poco più a sud, sembrerebbe rappresentare un *ustrinum* collegato con la fase di necropoli più antica.

È comunque indubbio come l'interesse dell'area risieda principalmente nella ricca e ininterrotta sequenza

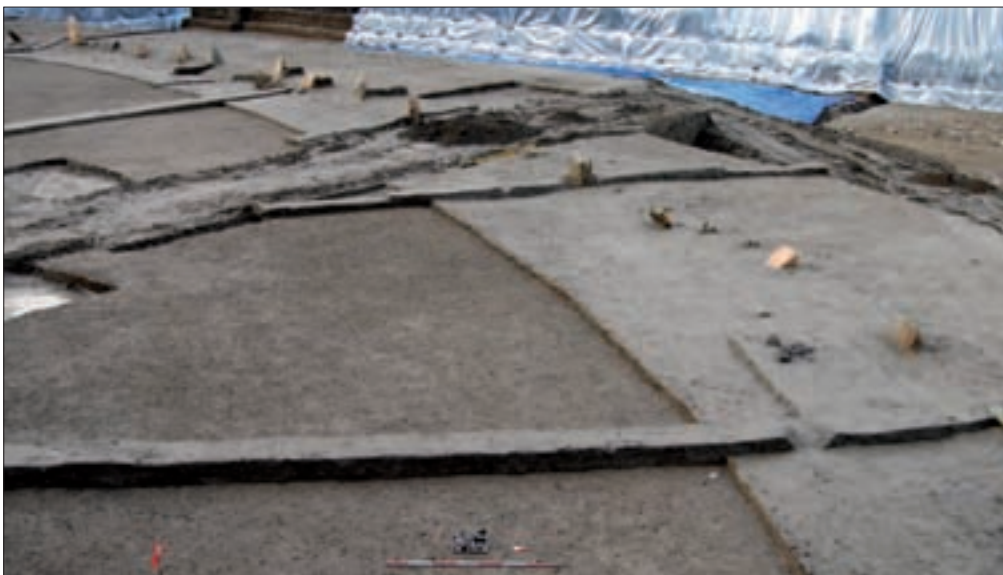
di stratigrafie archeologiche appartenenti alle fasi di epoca pre-protostorica. Lo scavo ha infatti restituito una sovrapposizione di almeno undici campagne agricole caratterizzate da importanti opere di canalizzazione irrigua a delimitazione di campi arati, che si sviluppano in un ampio arco cronologico che dal III millennio a.C. arriva fino alla seconda età del Ferro. Unico temporaneo momento di interruzione di queste attività agricole è rappresentato dalla costruzione di un ampio circolo di pietre (*stone circle*) che, in base ai dati stratigrafici e alle datazioni C14, risale alla prima età del Ferro. All'interno del cantiere sono stati rinvenuti ventisei elementi lapidei posti verticalmente lungo un andamento circolare, verosimilmente la porzione di un circolo stimato al momento in circa 150 m di diametro. Le pietre hanno un'altezza media inferiore a 1 m, ad eccezione di un unico esemplare di circa 1,50 m posto a nord. Sul lato interno è stata rinvenuta una canaletta che taglia il piano di imposta del circolo, mentre all'esterno il monumento è delimitato da un modesto terrapieno che ingloba alcuni degli elementi lapidei.

Nella porzione nord-orientale del cerchio, all'esterno di esso e ad una distanza di meno di 3 m, in corrispondenza del limite sud-est del cantiere, è emerso un monumentale tumulo funerario del diametro di 18 m, che la stratigrafia indica come immediatamente successivo rispetto alla costruzione del circolo. L'esplorazione del tumulo si è al momento limitata al riconoscimento e all'indagine della camera principale, posta in posizione centrale, al cui interno è stata rinvenuta la sepoltura di un inumato di sesso maschile, presumibilmente di giovane età, dotato di un corredo costituito da una spada in ferro e da un puntale del fodero in bronzo che permette di ricondurlo all'epoca Hallstatt C tardiva. Le indagini specialistiche sulla sepoltura sono attualmente in corso, mentre il tumulo è stato protetto in attesa di ulteriori approfondimenti finalizzati a verificare l'esistenza di sepolture secondarie.

Tracce solo parzialmente indagate nell'area del cantiere di una possibile fase culturale molto più antica del circolo di pietre, caratterizzata dall'alternanza di allineamenti di stele e pali lignei poi asportati, e gli indizi di un limitrofo insediamento di quest'epoca evidenziano una complessità ancora da esplorare per ciò che riguarda la fase del III millennio a.C.

[Gaetano De Gattis, Claudia De Davide*]

*Collaboratrice esterna: archeologa Akhet S.r.l.



1. Il circolo di pietre in corso di scavo, visto da sud-est.
(L. De Gregorio)



2. Il tumulo funerario in corso di scavo, visto da nord.
(P. Gabriele)



3. La sepoltura maschile della camera principale del tumulo.
(P. Gabriele)

LE MONETE RINVENUTE NELLO SCAVO DELLA PORTA PRÆTORIA AD AOSTA

Claudio Gallo, Léon Ottoz*

Durante gli scavi eseguiti nel 2011 e 2012 presso la *Porta Prætoriana* di Aosta, nell'ambito del progetto n. 22 *Porta Prætoriana e Torre dei Signori di Quart* finanziato con fondi POR FESR 2007-2013, sono venute alla luce complessivamente 78 monete così suddivise:

Fornice settentrionale	Intervallum	Cavædium
6 monete romane imperiali	1 moneta romana imperiale	2 monete romane
9 monete del Ducato di Savoia	1 moneta completamente illeggibile	1 moneta del Regno di Francia
2 monete del Ducato di Milano		4 monete del Ducato di Savoia
1 gettone del Regno di Francia		1 moneta del Regno di Sardegna
12 monete completamente illeggibili		1 moneta del Regno d'Italia
		34 monete (tesoretto) del Regno di Sardegna

Si descrive qui di seguito una catalogazione, preliminare al restauro, delle monete più interessanti in base alla zona di ritrovamento nell'ambito della quale si è rispettato l'ordine cronologico in base all'emissione mentre il tesoretto del Regno di Sardegna sarà trattato a parte. Il peso e molti dettagli, che al momento sono illeggibili a causa della superficie troppo ossidata, saranno rilevati e studiati al termine del restauro e pertanto non saranno specificati in questa sede. I riferimenti bibliografici si applicheranno solo quando la moneta è classificabile con certezza, per evitare supposizioni che possano generare errori.

Fornice settentrionale:

1) Repubblica romana, II-I sec. a.C.

Asse, frantumato, coniato nella zecca di Roma
D/ (illeggibile) Presumibilmente volto di Giano bifronte sormontato dal segno I indicante il valore di un asse
R/ ROMA Scritto in esergo, prua di nave
Bronzo

Porta Prætoriana 003-0201/04, US 317

Collezione Museo Archeologico Regionale 60/1010

Trattasi della moneta più antica ritrovata nella campagna di scavo 2011-2012. L'usanza di frantumare a metà o in quarti le monete repubblicane in bronzo serviva a creare denaro spicciolo utilizzato all'epoca delle guerre civili. In questo periodo, e fino alla metà del I secolo d.C., la coniazione in metalli vili fu sospesa in quanto non redditizia e non funzionale al pagamento delle truppe.

2) Impero romano, Vespasiano, 69-79 d.C.

Asse coniato nella zecca di Roma
D/ IMP CAES VESPASIAN AVG [COS III] Testa laureata volta a destra
R/ VICTORIA NAVALIS La Vittoria in piedi verso destra su una prua di nave porge una corona d'alloro
Ai lati S C

RIC 503¹

Rame

Porta Prætoriana 003-0201/04, US 315

Collezione Museo Archeologico Regionale 60/1011

3) Impero romano, Faustina figlia

Sesterzio coniato nella zecca di Roma nel 176-180 d.C.
D/ DIVA FAVSTINA PIA Busto drappeggiato di Faustina volto a destra
R/ CONSECRATIO Trono visto di fronte su cui è poggiato uno scettro

Alla base un pavone con la coda aperta

Ai lati S C

RIC 1704²

Oricalco

Porta Prætoriana 003-0201/04, US 320

Collezione Museo Archeologico Regionale 60/1012



Questa moneta è stata coniato sotto l'impero di Marco Aurelio per la morte dell'imperatrice Faustina, sua moglie e figlia dell'imperatore Antonino Pio. Tra i figli che Faustina diede a Marco Aurelio vi furono il futuro imperatore Commodo e Lucilla, moglie dell'imperatore Lucio Vero. Secondo alcuni autori Faustina non fu fedele al marito e simpatizzò per Avidio Cassio, generale romano che in Oriente si proclamò imperatore romano, e che fu sconfitto dall'esercito di Marco Aurelio. Pare che sia morta suicida nel 176 d.C.³

La moneta rappresenta al rovescio il trono imperiale con lo scettro, simboli del potere, e il pavone, uccello sacro a Giunone. Nel processo di divinizzazione degli imperatori e delle imperatrici romane, dalla pira funebre veniva fatta volare un'aquila nel caso degli imperatori, che simbolicamente rappresentava Giove che accompagnava l'anima del defunto divinizzato in cielo nel consesso degli dei. Per le imperatrici invece si usava un pavone, che rappresentava appunto Giunone.

4) Impero romano, Valeriano, 253-260 d.C.

Antoniniano coniato nella zecca di Roma
D/ IMP C P LIC VALERIANVS AVG Busto radiato e drappeggiato di Valeriano volto a destra
R/ APOLLINI CONSERVA Apollo in piedi a sinistra regge una corona d'alloro e una lira

RIC 72⁴

Mistura

Porta Prætoriana 003-0201/04, US 315

Collezione Museo Archeologico Regionale 60/1013

Cavædium:

5) Impero romano, Massimino il Trace, 235-238 d.C.

Sesterzio coniato nella zecca di Roma
D/ [...]XIMIN[...] Busto laureato volto a destra
R/ (illeggibile)

RIC -
Oricalco
Porta Prætoriana 003-0201/05, US 1359
Collezione Museo Archeologico Regionale 60/1023

6) Ducato di Savoia, Vittorio Amedeo I
Grosseto coniato nella zecca di Vercelli, 1630-1632
D/ VICT AM D G DVX SAB Busto del duca volto a destra
R/ MIHI ABSIT GLORIARI (data illeggibile) Nel campo croce
mauriziana
MIR 722⁵
Mistura
Porta Prætoriana 003-0201/05, US 1161
Collezione Museo Archeologico Regionale 60/1017

7) Ducato di Savoia, Vittorio Amedeo II
2,5 soldi coniate a Torino nel 1691
D/ VICTOR AM II D G DVX SAB Croci dei santi Maurizio e
Lazzaro in cerchio di giglietti
R/ PRIN PEDE REX CYPRI Scudo sabauda coronato
Ai lati 16-91
MIR 872⁶
Mistura
Porta Prætoriana 003-0201/05, US 1164
Collezione Museo Archeologico Regionale 60/1021

8) Ducato di Savoia, Vittorio Amedeo II
5 soldi coniate a Torino 1700-1709
D/ VIC AM II D G DVX SAB Busto del duca corazzato volto
a destra
In basso 170?
R/ PRIN PEDE REX CYPRI Scudo sabauda coronato
Ai lati FE RT
In basso S. 5.
MIR 871⁷
Mistura
Porta Prætoriana 003-0201/05, US 1161
Collezione Museo Archeologico Regionale 60/1020

Il tesoretto del Regno di Sardegna:

Una menzione a parte merita il tesoretto, un gruzzolo di
34 monete ritrovate tutte assieme. Ad una prima analisi
è composto da:

- 1 esemplare da ¼ di scudo (argento)
- 30 esemplari da 7 soldi e 6 denari (mistura)
- 3 esemplari da 2 soldi e 6 denari (mistura)

Si tratta di monete che all'epoca avevano scarso potere d'acquisto, tutte
in mistura tranne una da ¼ di scudo di Carlo Emanuele III in argen-
to, l'unica catalogabile con precisione senza un restauro. Purtroppo la
mistura è una lega metallica che contiene una bassissima percentuale
d'argento, in queste monete compresa in genere tra il 16,6% e il 27%,
risultando quindi particolarmente ossidate e danneggiate. Molte sono
conglomerate e unite in una patina di ossido le une alle altre, ed è ne-
cessario un attento restauro prima di poterle catalogare con sicurezza.
Attualizzando la cifra tesorizzata si avrebbero 13,125 £ dell'epoca che in
argento equivalevano a circa 79 g. Traducendo in euro e tenendo conto
del potere d'acquisto di quel periodo, approssimativamente si trattava di
un capitale del valore compreso tra i 60 e gli 80 €. Approssimativamente
la data di coniazione può essere compresa tra il 1755 e il 1795 in quanto
tutti gli esemplari appartengono alle emissioni introdotte da Carlo
Emanuele III nel 1755 definite sistema duodecimale.

Anche se le monete necessitano di un'analisi più approfondita, è sugge-
stivo immaginare che siano state nascoste verso la fine del XVIII secolo
quando, con la Rivoluzione francese, i confini del Regno di Sardegna non
erano più così sicuri e i soldati francesi lo attraversavano per portare i
valori rivoluzionari nei vari stati della Penisola.

- 1) C.H.V. SUTHERLAND, H. MATTINGLY, E.A. SYDENHAM, R.A.G. CARSON,
Roman Imperial Coinage, RIC, voll. I-X, London 1981-1998.
- 2) SUTHERLAND, MATTINGLY, SYDENHAM, CARSON 1981-1998.
- 3) SCRIPTORES HISTORIÆ AUGUSTÆ, *Storia Augusta* a cura di F. RON-
CORONI, Milano 1972.
- 4) SUTHERLAND, MATTINGLY, SYDENHAM, CARSON 1981-1998.
- 5) S. CUDAZZO, *Monete Italiane Regionali*, MIR, vol. 5, Casa Savoia, Pa-
via 2005.
- 6) CUDAZZO 2005.
- 7) CUDAZZO 2005.

*Collaboratore esterno: Léon Ottoz, studioso in numismatica.

LO SCAVO ARCHEOLOGICO DI VIA MALHERBES AD AOSTA NUOVI DATI SULL'URBANISTICA E SULLA VITA QUOTIDIANA DELLA CITTÀ ROMANA

Alessandra Armirotti, Cinzia Joris*, Christel Tillier*

Introduzione

Lo scavo archeologico in via Malherbes,¹ iniziato nel 2000 sotto la direzione scientifica di Patrizia Framarin - archeologa funzionaria della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta -, si è reso necessario in seguito alla richiesta di realizzazione di autorimesse interrata da parte di un privato. L'intera zona, infatti, ricade in area di specifico interesse archeologico nel Piano Regolatore Generale Comunale (PRGC) e solamente l'indagine completa del deposito antropico avrebbe potuto autorizzare l'intervento edile.

Le prime ricerche, estese su un'area di circa 60 mq, hanno individuato diverse fasi di attività del sito che, dai livelli di origine naturale attraverso la fondazione delle *insulæ* romane e la frequentazione di età medievale, raggiungono periodi moderni e attuali (fig. 1). L'indagine ha consentito, infatti, di stabilire innanzitutto l'esatta collocazione dell'asse viario di epoca romana (*decumanus minor* D3) e la sua larghezza (8,20 m), grazie alla messa in luce dei muri di delimitazione delle *insulæ* 18 e 26. L'approfondimento dello scavo sul suo asse centrale ha permesso inoltre di constatare l'assenza della cloaca.

Il piano stradale di epoca romana, difficilmente riconoscibile, era ricoperto da una massicciata realizzata prevalentemente con materiale di reimpiego; i dati sulle attività più tarde hanno testimoniato, infatti, un'intensa operazione di spoliazione delle strutture romane con uno spostamento dell'asse viario a nord e una trasformazione dell'area destinata ora a uso agricolo.

Dopo un lungo periodo di abbandono, l'attività edificatoria sembra riprendere solo intorno al XIV secolo con la realizzazione di costruzioni a destinazione abitativa e/o agricola, che permane poi per quest'area fino alle epoche più recenti.

Lo scavo del 2014

Lo scavo² ha riguardato un'area di 12x15,5 m. Una parte significativa della stratigrafia era composta da depositi di formazione recente riconducibili ad una fase moderna di abbandono dell'area, tra i quali anche una vasca in cemento utilizzata come discarica, perlomeno in seconda fase. Tali potenti livelli hanno sostituito quelli originali quasi ovunque fino ai depositi di epoca antica. Non è stato quindi possibile nella nuova area, tranne che in una porzione limitata del settore est, riconoscere la sequenza stratigrafica romana, medievale e postmedievale (fig. 1).

La prima frequentazione del sito, identificabile con l'*insula* 26, si insedia direttamente sul terreno basale a matrice limosa con grossi elementi litici, individuato a quota 572,02 m s.l.m.: nella porzione sud dell'area è stato messo in luce un edificio articolato in 3 vani adiacente ad un'area aperta, mentre nella porzione nord del settore non è stato possibile individuare i piani di calpestio del decumano minore. La probabile assenza di un basolato e della cloaca rendono

difficoltosa la determinazione del selciato antico che forse era costituito da un semplice battuto.

Nell'edificio, delimitato a nord da una struttura muraria continua (USM 14) che costituiva il perimetrale dell'*insula* e alla quale si appoggiavano i muri di separazione tra i vari ambienti (UUSMM 13, 15, 18), è stato possibile, perlomeno nel vano centrale, individuare 2 fasi costruttive (fig. 2): la prima (IA) in cui il vano è più piccolo e possiede un battuto in malta come pavimento, la seconda (IB) nella quale viene obliterato il muro est della fase precedente e realizzato un pavimento in ciocciopesto. Questa seconda fase costruttiva trova un *terminus post quem* in 1 moneta di Claudio rinvenuta nello strato di riporto sopra il battuto in malta. Successivamente, quando sulle strutture di epoca romana si depositano livelli di abbandono a matrice limosa, sull'area dell'antico selciato stradale ormai defunzionalizzato sono stati identificati 2 piani di frequentazione (UUS 84 e 55), riconoscibili come tali per la presenza di aree di bruciato e buche. Questi nuovi livelli hanno restituito materiale ceramico esclusivamente di epoca romana e sono stati pertanto letti come strati di riporto prelevati nelle aree abitative adiacenti ormai in abbandono. Le fasi II e III sono tra loro differenziabili in base alla complessità delle tracce restituite: nella II si riconosce una frequentazione temporanea, forse legata alla produzione della calce estratta dai blocchi di travertino dalle strutture di epoca romana, mentre nella III si è individuato un vero e proprio edificio in tecnica mista, di grandi dimensioni, con pilastri interni per sorreggere la copertura. Questa costruzione sostanzialmente mantiene l'orientamento dell'*insula* ma ne riutilizza le strutture come depositi di materiali recuperabili. Successivamente (fase IV) viene realizzato un nuovo selciato, delimitato a sud da un cordolo e da una massicciata che in parte sfruttava una struttura muraria di epoca romana, preceduto dalla realizzazione di grandi fosse di raccolta materiale per livellare il suolo. Sebbene anche in tal caso sia difficile determinare con precisione la cronologia della fase, si deve sottolineare come questa volta l'orientamento del quartiere abbia subito una modifica significativa: il nuovo selciato si discosta dall'asse di epoca romana per assumere quello attuale di via Malherbes.

Le fasi successive V, VI, VII sono state identificate solo nella porzione est dell'area e indicano un cambiamento nella sua destinazione: presumibilmente la strada si sposta più a nord, dove si trova ora, e la zona viene adibita a coltivo con strutture leggere.

Il materiale ceramico

Come già evidenziato in precedenza, il materiale ceramico esaminato appartiene esclusivamente all'epoca romana ed è cronologicamente inquadrabile tra il I e il III secolo d.C. Si presenta sostanzialmente omogeneo, sia nei livelli di abbandono dell'edificio romano, sia in quelli presumibilmente di riporto individuati a nord di questo e



1. Planimetria di fine scavo.
(C. Joris, C. Tillier)



2. Vano con pavimento in cocciopesto.
(C. Tillier)

sistemati in fasi cronologiche posteriori. Nessuno strato pertinente il periodo d'uso dell'edificio ha potuto essere isolato, mentre sono stati individuati i depositi relativi al suo abbandono. Per questo motivo l'insieme ceramico è stato considerato nel suo complesso quale testimonianza dell'intera vita del quartiere romano, dalle origini all'abbandono. La provenienza di una grande parte del materiale da strati di riporto, sistemati nella zona del selciato antico e prelevati presumibilmente dall'area vicina, può spiegare anche la stessa distribuzione dei reperti: tra questi prevalgono quelli più facilmente conservabili e mancano totalmente i vetri. Nelle categorie ceramiche sono maggiormente rappresentati gli anforacei perché particolarmente adatti a formare il sottofondo drenante di un selciato. Poiché quindi si tratta, perlomeno in parte, di materiale rinvenuto in deposizione secondaria, non sono possibili considerazioni relative alla rappresentatività delle varie classi.

I reperti ceramici comprendono 1804 frammenti di ceramica, composti da:

- 45 Pareti Sottili (PS),
- 189 Terra Sigillata Italica (TSI),
- 25 Terra Sigillata Gallica (TSG),
- 2 Terra Sigillata Africana (TSA),
- 77 *Céramique à Revêtement Argileux* (CRA),
- 478 anforacei,
- 636 Ceramica Comune Depurata (CCD),
- 352 Ceramica Comune Grezza (CCG).

L'analisi ha riguardato sia gli impasti ceramici, considerati nel loro aspetto tecnologico, sia le vernici, nel caso del vasellame da mensa, sia le forme. Incrociando i diversi dati è stato possibile identificare, nell'ambito delle principali classi ceramiche, delle produzioni ben caratterizzate.

Anfore

Le anfore costituiscono una categoria ben rappresentata nello scavo di via Malherbes (478 ffr.). I frammenti diagnostici sono 13 e sono riconducibili a 3 produzioni, ben attestate anche in altri contesti urbani di *Augusta Prætoria*,³ comprese cronologicamente tra la fine del I secolo a.C. e il II d.C. Le anfore predominanti sono quelle di produzione italica, in particolare le Dressel 6A e 6B diffuse in area adriatica e in tutta la Cisalpina;⁴ attestate sono anche quelle iberiche con 4 esemplari riconoscibili e un quinto di attribuzione incerta, trattandosi forse di un'imitazione Dressel 7/11.

Gli orli di Dressel 6A, minoritari rispetto a quelli 6B, sono associati a 4 tipi di impasto:

- A) colore giallo, a matrice granulare poco micaceo, con vacuoli (11 ffr.). È associato a una variante con orlo a profilo regolare (fig. 3 n. 1).
- B) colore beige-arancio, a matrice granulare, duro, molto micaceo, con inclusi sia bianchi sia neri, *chamotte* e superfici di colore giallo più intenso rispetto all'impasto. Esso è associato a una variante con orlo a profilo verticale (fig. 3 n. 2).
- C) colore giallo, a matrice granulare, poco micaceo, senza inclusi con vacuoli e superfici dello stesso colore dell'impasto (19 ffr.). Sull'orlo è presente un cartiglio rettangolare dai bordi leggermente arrotondati, non compaiono lettere impresse (fig. 3 n. 3). Un confronto possibile per

la forma è con il materiale proveniente dagli scavi della metropolitana di Milano.⁵

D) colore beige, a matrice omogenea, micaceo, privo di inclusi, con la superficie interna di colore beige e quella esterna rosa (22 ffr.).

Il gruppo più numeroso è costituito dalla Dressel 6B, attestata in numerose varianti morfologiche forse riconducibili a diversi centri di produzione, associata prevalentemente a impasti di colore arancio-rosa, più o meno micacei e abbastanza depurati, con le seguenti caratteristiche:

E) colore arancio, a matrice omogenea, depurato, molto micaceo, con piccoli e numerosi inclusi bianchi e superfici dello stesso colore dell'impasto (43 ffr.). Sull'orlo è impresso un bollo in posizione capovolta entro un cartiglio rettangolare: CAPUÆ (fig. 3 n. 4). La forma trova confronti con il materiale proveniente dallo scavo di via Acqui 4 ad Alba⁶ databile a età tiberiano-claudia.

F) colore rosa, a matrice omogenea, micaceo, con numerosi piccoli inclusi bianchi, superficie interna dello stesso colore dell'impasto e quella esterna di colore giallo (122 ffr.). È presente con 3 varianti morfologiche. Su 1 di queste è impresso un bollo entro un cartiglio rettangolare: SEPVLLIUM (fig. 3 n. 5), ben noto sulle Dressel 6B.⁷ Un confronto per tale variante è possibile con Alba⁸ e Tortona.⁹ Le altre 2 varianti (fig. 3 n. 6), molto simili, si trovano anche in ambito locale tra le anfore provenienti dallo scavo dell'ex albergo Alpino,¹⁰ nel materiale degli scavi della metropolitana di Milano¹¹ e in quello di Alba.¹² Un impasto simile, di colore arancio, presenta inclusi di *chamotte* e mica.

G) colore beige, a matrice omogenea, molto micaceo, con numerosi vacuoli e rari inclusi di *chamotte* (19 ffr., fig. 3 n. 7). Confronti in ambito locale sono possibili col materiale proveniente dall'*insula* 46.¹³ La forma trova confronto anche con 1 esemplare proveniente dall'abitato di Angera.¹⁴

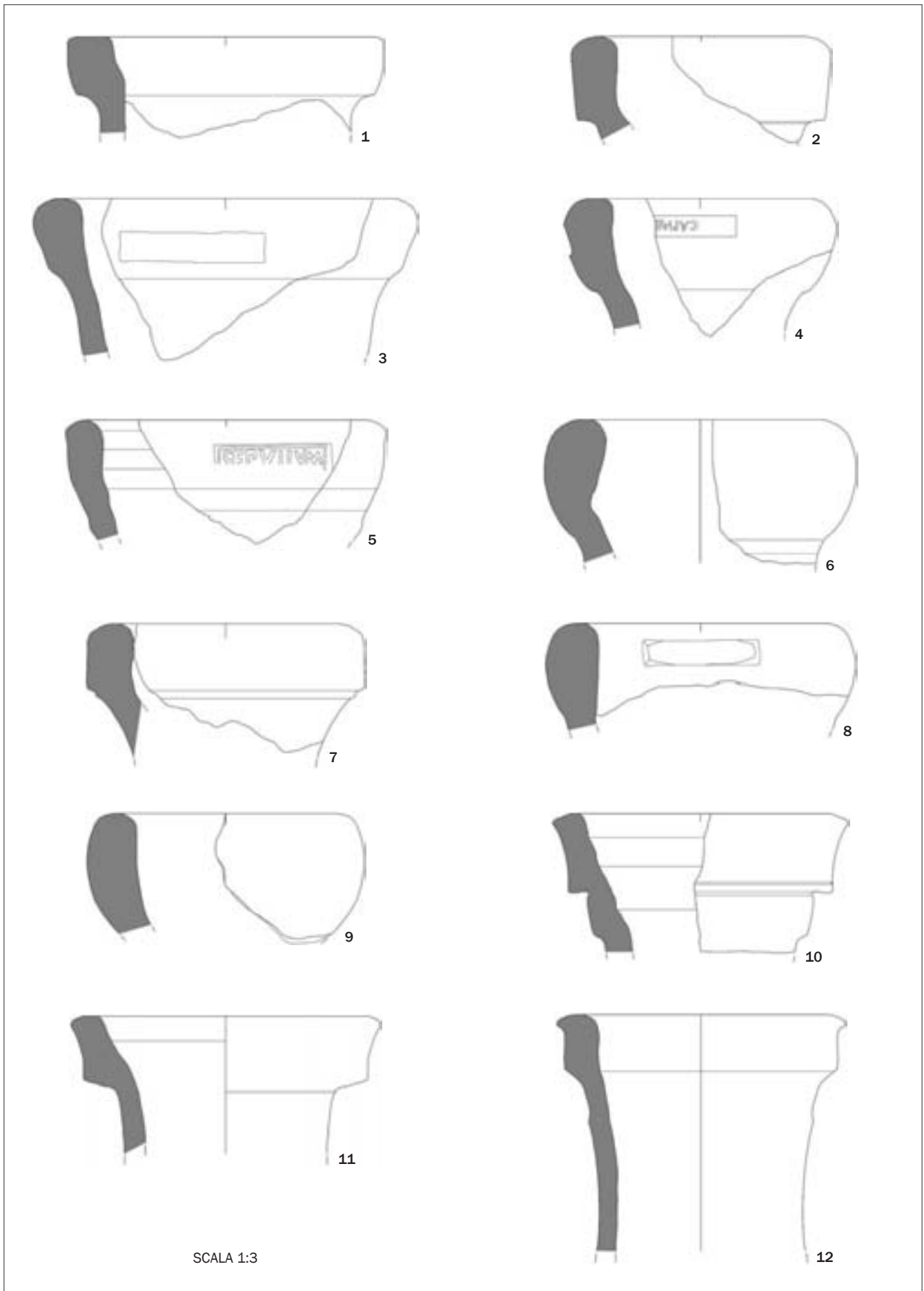
H) colore rosa scuro, a matrice omogenea, micaceo, con numerosi piccoli inclusi bianchi e superficie dello stesso colore dell'impasto (48 ffr., fig. 3 n. 8). Un ingobbio sulla superficie interna è presente su 1 variante. Sono possibili confronti con il materiale proveniente dall'*insula* 46 di Aosta¹⁵ e dagli scavi della metropolitana di Milano.¹⁶

I) colore arancio, a matrice omogenea, micaceo, con piccoli inclusi bianchi e inclusi di *chamotte* e superficie dello stesso colore dell'impasto (59 ffr., fig. 3 n. 9). Questa forma trova confronti con il materiale di Alba¹⁷ e con quello degli scavi della metropolitana di Milano.¹⁸

La scarsa presenza delle Dressel 6A rispetto alle 6B, fenomeno attestato anche in altri centri dell'Italia settentrionale in epoca imperiale,¹⁹ potrebbe essere spiegata con la differente cronologia di produzione: le prime infatti non vanno oltre il I secolo d.C., mentre le seconde sono presenti sul mercato ancora nel II.²⁰

Si documenta, inoltre, la produzione iberica di Dressel 7/11, inquadrabile tra la fine del I secolo a.C. e il I d.C., qui associata a 5 tipi di impasto:

L) colore arancio chiaro, a matrice omogenea, con piccoli inclusi bianchi visibili anche in superficie, superficie dello stesso colore dell'impasto (17 ffr.). Esso è associato a 1 orlo confrontabile con il materiale proveniente dalla Tarraconense²¹ (fig. 3 n. 10).



3. *Anfore.*
 (C. Joris, C. Tillier)

M) colore *beige*-arancio, a matrice granulare, duro, molto micaceo, con inclusi sia bianchi sia neri e di *chamotte* (1 fr.). È simile all'impasto B delle Dressel 6A. La forma (fig. 3 n. 11) trova confronti con i materiali di Tortona²² e con quelli provenienti dagli scavi della metropolitana di Milano.²³

N) colore rosso, a matrice granulare, con inclusi bianchi di grandi dimensioni, rivestito esternamente da ingobbio color crema (2 ffr.). È associato a 1 orlo (fig. 3 n. 12) confrontabile, in ambito locale, con 1 esemplare proveniente dallo scavo dell'*insula* 46.²⁴ Le caratteristiche tecniche di questo impasto inducono a ipotizzare l'esistenza di una produzione di imitazione dei prototipi ispanici, attestata anche ad Alba,²⁵ di possibile provenienza gallica.

O) colore salmone, a matrice omogenea, duro, micaceo, con piccoli inclusi bianchi, con la superficie esterna di colore salmone e quella interna caratterizzata da un ingobbio giallo (1 fr.).

P) colore *beige*, a matrice lamellare, di consistenza media, senza inclusi, caratterizzato dalla presenza di mica sulle superfici lisciate (1 fr.).

Tra gli impasti individuati pertinenti alle anfore ce ne sono altri 2 maggioritari non associati però a forme definite:

Q) a matrice fluidale, con piccoli e numerosi inclusi bianchi e di *chamotte* abbastanza grandi, con la superficie esterna di colore rosa e quella interna *beige* (13 ffr.).

R) colore rosa chiaro, a matrice omogenea, molto depurato, micaceo, con inclusi di *chamotte* di grandi dimensioni e superfici dello stesso colore dell'impasto (34 ffr.).

Pareti Sottili

Sulla base di un'analisi macroscopica dei frammenti, sono stati individuati 10 impasti, distinguibili per caratteristiche tecniche che permettono di identificare produzioni diverse.²⁶ Dall'esame del materiale risulta che 5 gruppi tra quelli individuati sono inquadrabili nell'ambito di tipologie specifiche:

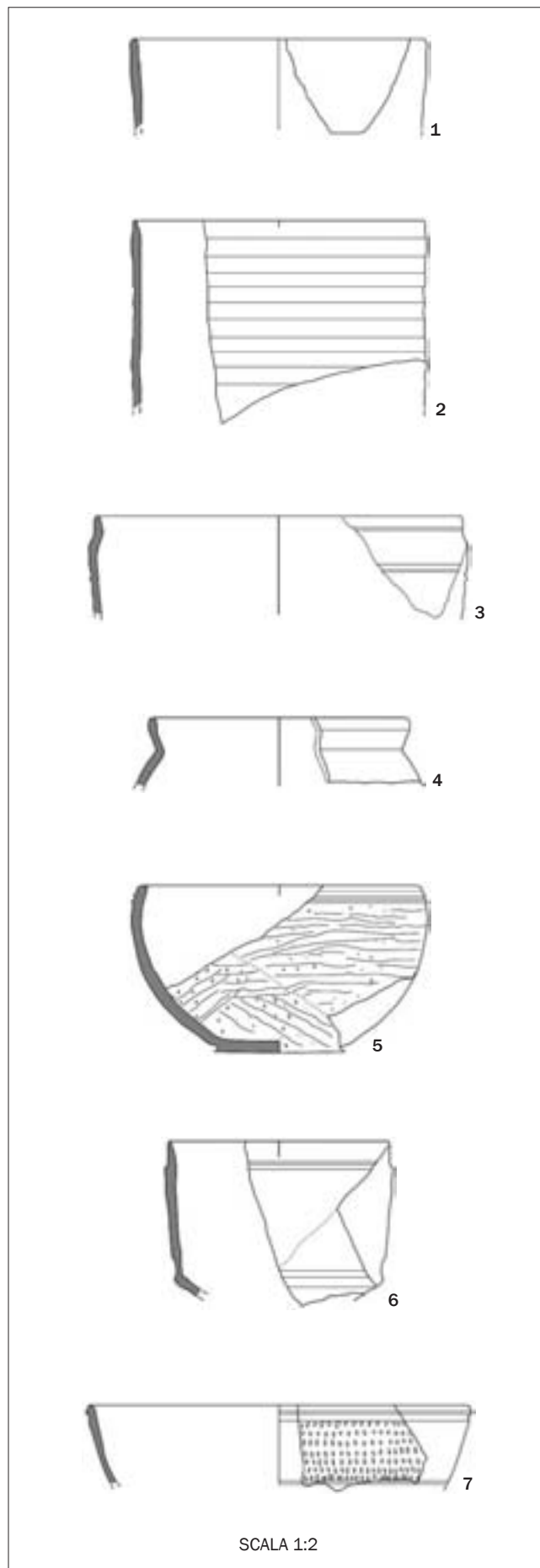
A) colore grigio scuro, a matrice granulare, duro, micaceo, con inclusi di colore bianco di grandi dimensioni, caratterizzato da sabbiatura su entrambe le superfici di colore marrone-grigio (9 ffr.). Questo impasto, maggioritario, è risultato associabile sia a forme aperte (2 coppette confrontabili con i tipi Ricci 2/320 e 2/248) sia a forme chiuse (bicchiere Marabini XII).

B) colore grigio, a matrice omogenea, duro, caratterizzato da piccoli inclusi di colore bianco, abbastanza numerosi, e da una leggera sabbiatura sulle superfici, grigie (5 ffr.). A questo impasto è associata 1 olletta confrontabile con il tipo Ricci 1/135.

C) colore bianco crema, caolinico, a matrice omogenea, duro, di ottima qualità, ben depurato e lucidato in superficie (3 ffr.). È associato alla forma Mayet XII.

D) colore rosso e superfici di colore grigio scuro, duro, a matrice granulare e minuscoli inclusi di colore bianco piuttosto fitti (2 ffr.). Questo impasto è associato a 1 coppetta con pareti dritte, non meglio definibile, confrontabile forse con Ricci 2/405 e 2/407 (fig. 4 n. 1).

E) colore *beige*, duro, a matrice omogenea, rivestito esternamente da una vernice rossa brillante, associato a una grossolana sabbiatura delle superfici (3 ffr.). Questo impasto è associato a 1 esemplare di coppetta Marabini XXXVI.



4. Pareti Sottili: nn. 1-6; ceramica tipo Aco: n. 7. (C. Joris, C. Tillier)

Benché non siano molto numerosi i frammenti conservanti parti dell'orlo, essi sono ben rappresentativi delle forme più comuni (bicchieri, coppe, ollette). Il dato che emerge da una prima analisi è una complessiva parità tra i frammenti riferibili a forme aperte e quelli riconducibili a forme chiuse.

Le forme chiuse comprendono 2 bicchieri: 1 caratterizzato da pareti estremamente sottili e solcature a listello, assimilabile alla forma Mayet XII, realizzato in impasto caolinico (fig. 4 n. 2) e 1 a pareti rettilinee, associabile alla forma Marabini XII (fig. 4 n. 3). I dettagli tecnici del primo (forma Mayet XII), quali l'estrema sottigliezza delle pareti, l'impasto di qualità molto elevata e la presenza di solcature, permettono di inserirlo nell'ambito di una produzione piuttosto caratteristica identificata ad *Eporedia*²⁷ e databile ad età augusteo-tiberiana. È tuttavia possibile ipotizzare l'esistenza di altri centri di produzione dato il ritrovamento, seppur isolato, di qualche frammento in altri siti piemontesi e in alcune zone transalpine nord-occidentali come Lione.²⁸ Per quanto concerne la forma si propongono 2 confronti, associati però genericamente a impasti chiari, con Alba²⁹ e, in contesto lombardo, con Cremona.³⁰ Il secondo bicchiere, riconducibile alla forma Marabini XII (varianti Ricci 1/159, 1/169 e 1/173), caratterizzato da pareti leggermente svasate verso l'esterno e bordo sottolineato esternamente da una solcatura, trova confronto abbastanza puntuale con 1 frammento proveniente dal Plan de Jupiter al Colle del Gran San Bernardo,³¹ databile tra il 30 a.C. e il 100 d.C.

Si documenta inoltre la presenza di 1 olletta caratterizzata da corpo con profilo ovoidale e orlo estroflesso, ben distinto (fig. 4 n. 4), prodotta in impasto grigio leggermente sabbato confrontabile con il tipo Ricci 1/135 (Marabini V e VI). Sono possibili confronti in ambito locale con il materiale dell'*insula* 46³² e con quello del Plan de Jupiter al Colle del Gran San Bernardo.³³ La forma è confrontabile anche con ollette provenienti da Alba³⁴ e dalla necropoli di Angera.³⁵

Le forme aperte sono costituite da coppette differenti per profilo e dimensioni. Si documentano 2 frammenti pertinenti a 1 coppetta emisferica morfologicamente riconducibile alla forma Marabini XXXVI, con orlo indistinto e basso piede ad anello (fig. 4 n. 5). Essa costituisce il tipo maggiormente diffuso in Italia settentrionale tra età tiberiana e fine del I secolo d.C. La forma di via Malherbes è attestata in impasto di colore *beige*, rivestito esternamente da una vernice rossa brillante, associato a una grossolana sabbatura delle superfici. Questo tipo di produzione a impasto chiaro³⁶ è possibile confrontarlo con 1 frammento proveniente dal Colle del Gran San Bernardo, datato tra il 40 e il 100 d.C., di probabile produzione ispanica o lionese.³⁷ Altri confronti si trovano nel materiale proveniente da Alba,³⁸ da Angera³⁹ e da Cremona.⁴⁰

Accanto alla coppetta emisferica, se ne documentano altre 2 a profilo con bassa carena a spigolo vivo e parete verticale (fig. 4 n. 6), riferibili al tipo Ricci 2/320 e 2/248, prodotte nello stesso impasto del bicchiere Marabini XII, grigio scuro, micaceo, con inclusi bianchi e sabbatura delle superfici. La forma trova confronto preciso nel materiale dell'*insula* 46 di Aosta⁴¹ e di Alba,⁴² per il quale viene proposta una datazione posteriore all'età tiberiana.

Nonostante l'estrema frammentarietà degli esemplari, trattandosi di materiale in deposizione secondaria, si è riscontrata un'analogia con le produzioni e le forme attestate ad Aosta, *insula* 46, e al Colle del Gran San Bernardo. Per quanto concerne i differenti impasti, emerge, in concordanza con quanto testimoniato in ambito locale e in altre zone dell'Italia settentrionale,⁴³ una prevalenza della produzione a pasta grigia; meno numerosi sono i reperti con corpo ceramico chiaro riconducibili a coppette e bicchieri. In generale, il materiale di via Malherbes risulta cronologicamente omogeneo, inquadrabile nel I secolo d.C., mentre sono del tutto assenti, come nel caso dell'*insula* 46, le forme più antiche di epoca repubblicana.

Ceramica tipo Aco

Sono presenti solo 2 frammenti di bicchieri tipo Aco associati a un impasto di colore rosa, micaceo, molto depurato; 1 di questi presenta una vernice di colore arancio sulla superficie esterna (fig. 4 n. 7). La forma trova un confronto preciso in Conspectus 50.2.1, un altro simile è possibile inoltre con il materiale proveniente da Lione.⁴⁴

I frammenti presentano entrambi la decorazione a "*kommaregen*" costituita da piccoli triangoli aggettanti a file sfalsate, frequente su questo tipo di classe ceramica,⁴⁵ qui realizzata a bande.

Terra Sigillata Italica

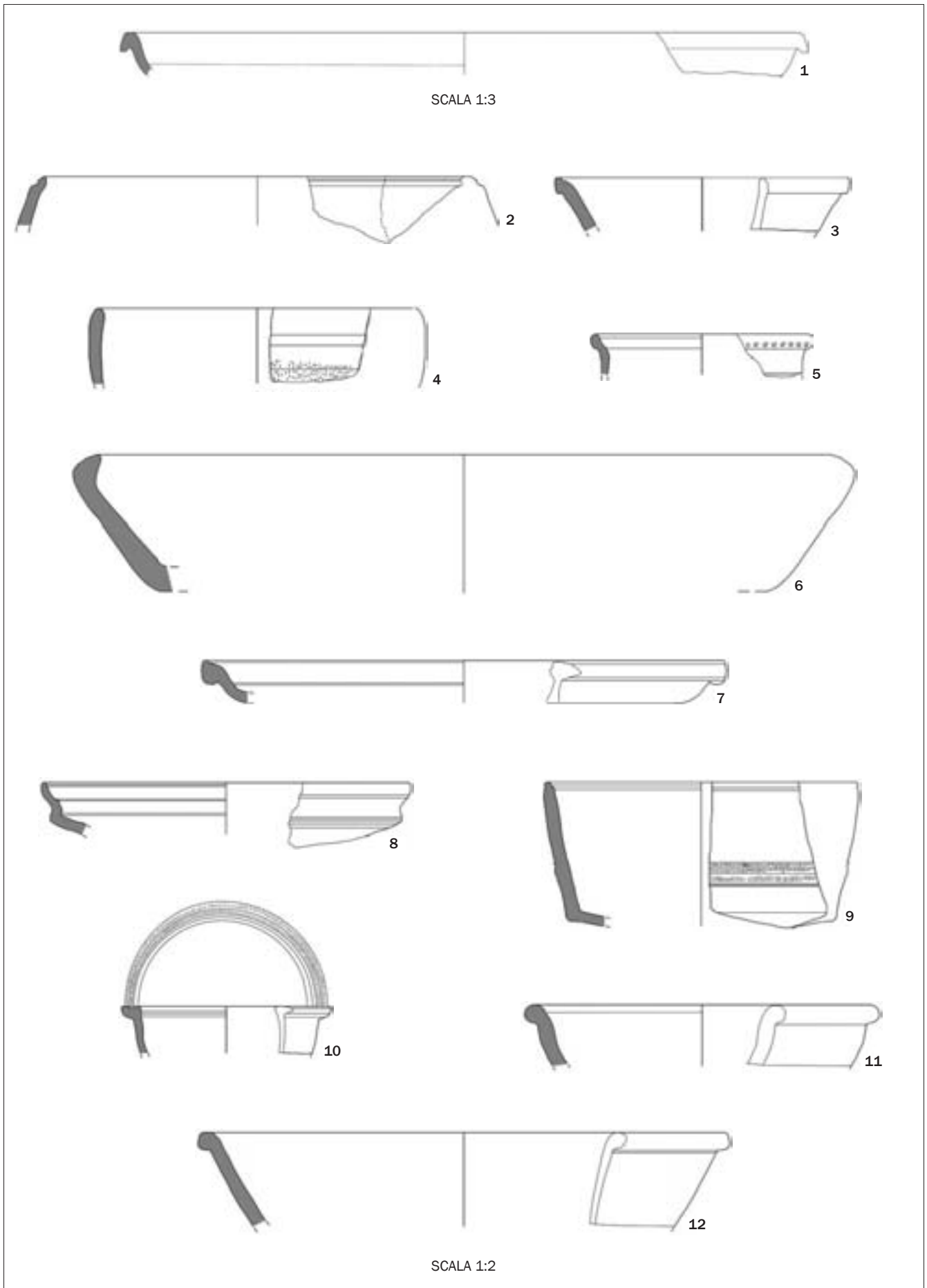
La TSI comprende diverse produzioni distinte in base all'impasto:

A) molto depurato a matrice omogenea, duro, colore salmone, vernice ben aderente rosso corallo. Con questo impasto vengono realizzate 2 tipologie di recipienti: l'una associata a pareti molto fini con risonanza quasi metallica e vernice brillante, l'altra con pareti più spesse e vernice opaca. Alla produzione con vernice brillante e pareti di spessore ridotto si associano i piatti Conspectus 11.1.4 (4 esemplari), 12.1.2 (2 esemplari), 12.1 (1 esemplare); le coppe Conspectus 18 (1 fr.), 20 (1 fr.), 21 (5 ffr.), 22.5.2 (2 ffr.), 26 (3 ffr.), 31 (1 fr.), 36.3.2 (1 fr.). Si tratta di forme cronologicamente inquadrabili in tutto il I secolo d.C., alcune caratterizzanti la prima metà del secolo e altre la seconda metà; alla produzione con spessore maggiore e vernice opaca si associano dei piatti Conspectus 11.1.3 (2 ffr.), 12.1.1 (1 fr.) e 12.1.2. (2 ffr.).

B) depurato a matrice lamellare, di media durezza, minuscoli inclusi micacei, vernice rosso-arancio poco aderente e brillante. Spesso la vernice si conserva a tratti e in alcuni casi è completamente scomparsa. A questo impasto si associano i piatti Conspectus 4.2.1 (1 fr.), 2.3.1 (1 fr.), 3 (1 fr.); le coppe Conspectus 8 (2 ffr.), 13.2.2 (1 fr.), 14 (3 ffr.), 22.1.2 (1 fr.), 36.4 (1 fr.), 37 (1 fr.); tranne la coppa 37, le altre forme si situano entro la metà del I secolo d.C.

C) depurato a matrice granulare, durezza media, numerosi inclusi micacei minuscoli, qualche vacuolo e qualche incluso bianco, vernice rosso mattone più scura dell'impasto, opaca poco aderente. A questo impasto si associano i piatti Conspectus 2.3.3 (1 fr.), 11.1.4 (1 fr.), 12.13 (2 ffr.) e la coppa Conspectus 14.2.1 (1 fr.).

D) a matrice omogenea con minuscoli inclusi bianchi, durezza media, vernice opaca all'interno e più brillante all'esterno.



5. *Terra Sigillata Italica*.
 (C. Joris, C. Tullier)

Associati a questo impasto troviamo i frammenti di TSI decorata tra i quali unica forma identificata è la coppa *Surius* 13.3.2 (1 fr.).

I cartigli, presenti su pochi esemplari, sono di 2 tipi: a) rettangolare conservato nella porzione sinistra su 2 linee TR-RFI; b) circolare su 2 linee SEXT-RASI. Nel materiale ceramico rinvenuto nel contesto urbano di *Augusta Prætoria, insula* 46 ex albergo Alpino,⁴⁶ si riscontrano delle produzioni tecnologicamente simili, caratterizzate da impasti più o meno depurati e duri e vernice più o meno aderente. La ripartizione delle forme, invece, si presenta completamente diversa. È forse possibile spiegare questa discordanza con la differenza cronologica delle 2 occupazioni: quella dell'*insula* 46, più antica, compresa entro la metà del I secolo, e quella di via Malherbes, concentrata nei decenni centrali del secolo.

Alla prima metà del I secolo d.C., infatti, appartengono: i piatti *Conspectus* 2.3.1 (2 esemplari) confrontabili col materiale proveniente dalla villa di *Eporedia*⁴⁷ in contesti di età augustea; 10.1.2 (1 esemplare) confrontabile col materiale degli scavi della metropolitana di Milano;⁴⁸ i pochi frammenti di TSI decorata, tra i quali è riconoscibile la coppa *Surius* 13.2.2 (fig. 5 n. 2), attestata però fino all'età flavia;⁴⁹ 12.1.2 (vari esemplari, fig. 5 n. 1);⁵⁰ le coppe *Conspectus* 14 (fig. 5 n. 3) confrontabili con materiale arcaico;⁵¹ 20; 36 (fig. 5 n. 4) databile in età tiberiana nella variante decorata a rotella;⁵² 22 (fig. 5 n. 5) che trova confronti nell'ambito del I secolo d.C.⁵³

Alla seconda metà del I secolo d.C. appartengono: la patera con parete convessa *Conspectus* 4.2.1 (1 esemplare, fig. 5 n. 6) rara nei contesti mediterranei e alpini, confrontabile anch'essa col materiale proveniente dal santuario di Venere a Breno in contesti di età flavia⁵⁴ e con quello di Alba tra età augustea e claudia;⁵⁵ i piatti *Conspectus* 11.1.4, una delle forme maggiormente rappresentate in

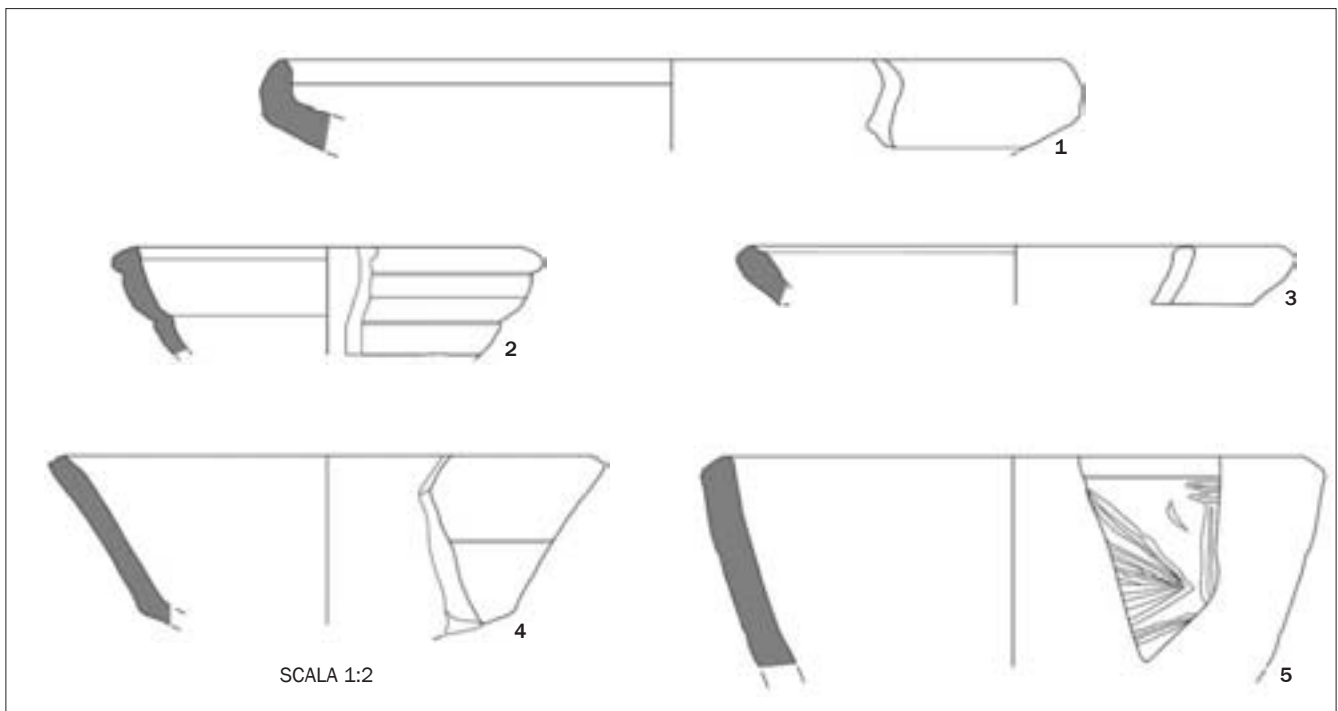
tutte le sue varianti (fig. 5 n. 7), molto diffusa in Lombardia in età flavia;⁵⁶ 21 (fig. 5 n. 8) di età giulio-claudia; le coppe *Conspectus* 26 (fig. 5 n. 9), che trova confronti in età flavia;⁵⁷ 37⁵⁸ con orlo estroflesso orizzontale (fig. 5 n. 10), molto comune nella produzione padana tra la metà del I secolo d.C. e la metà del II d.C.; le patere *Drag* 37-32 (fig. 5 n. 12) e 31 (fig. 5 n. 11) con ampi confronti in molti contesti.⁵⁹

Terra Sigillata Gallica

Nella TSG sono presenti le 2 produzioni:

- Gallia del sud, impasto di colore rosso carminio più scuro della vernice, consistenza molto dura, matrice omogenea, minuscoli inclusi bianchi, vernice ben aderente di colore rosso scuro opaca, più chiara dell'impasto. Associate a questo impasto: la coppa *Curle* 15 (1 fr., fig. 6 n. 1), che trova confronti in contesti di II secolo nel materiale proveniente dall'Anfiteatro di Cividate Camuno?⁶⁰ la forma *Drag* 33 (2 frr. fig. 6 n. 4) che trova ampi confronti nel territorio di *Lugdunum*;⁶¹ la forma *Oswald* 43 (1 esemplare, fig. 6 n. 3) confrontabile con il materiale proveniente dal Plan de Jupiter al Colle del Gran San Bernardo.⁶² Completa il quadro la forma *Drag* 27 (1 fr.) con rivestimento marmorizzato (fig. 6 n. 2) che trova confronto preciso ad Alba per il rivestimento, associato però in quel caso ad una forma *Drag* 35, comune a partire dalla metà del secolo fino all'età antonina.⁶³

- Gallia centrale, impasto molto duro, matrice granulare, minuscoli inclusi bianchi, di colore rosso scuro, vernice rosso mattone brillante ben aderente. Associate a questo impasto le forme *Drag* 30 (1 fr.), 37 (2 frr.), 31 (1 fr.). Le importazioni delle officine di Lesoux sono genericamente datate dalla fine del I al II secolo: la *Drag* 30 presenta una decorazione realizzata ad incisione con un motivo a foglie stilizzate⁶⁴ (fig. 6 n. 5).



6. *Terra Sigillata Gallica*.
(C. Joris, C. Tillier)

Terra Sigillata Africana

I frammenti sono pochi e 2 le forme riconoscibili:

- Lamboglia 40/Hayes 50B, associata a impasto a consistenza dura, matrice granulare, colore rosso uguale alla vernice molto aderente e opaca (2 ffr., fig. 7 n. 1). Forma tipica della produzione Africana C con confronti precisi nel materiale del santuario di Venere di Breno e in quello piemontese pertinente alla tarda antichità, in contesti databili tra III e IV secolo.⁶⁵
- Lamboglia 42, associata a impasto duro, matrice granulare, vernice arancio molto omogenea e aderente, dello stesso colore dell'impasto, non brillante (2 ffr., fig. 7 n. 2). Forma tipica dell'Africana C1-C2 dalla prima metà del III secolo d.C.

Céramique à Revêtement Argileux

Le produzioni di CRA hanno potuto essere distinte nei seguenti tipi di impasto, in base alle loro caratteristiche tecnologiche:

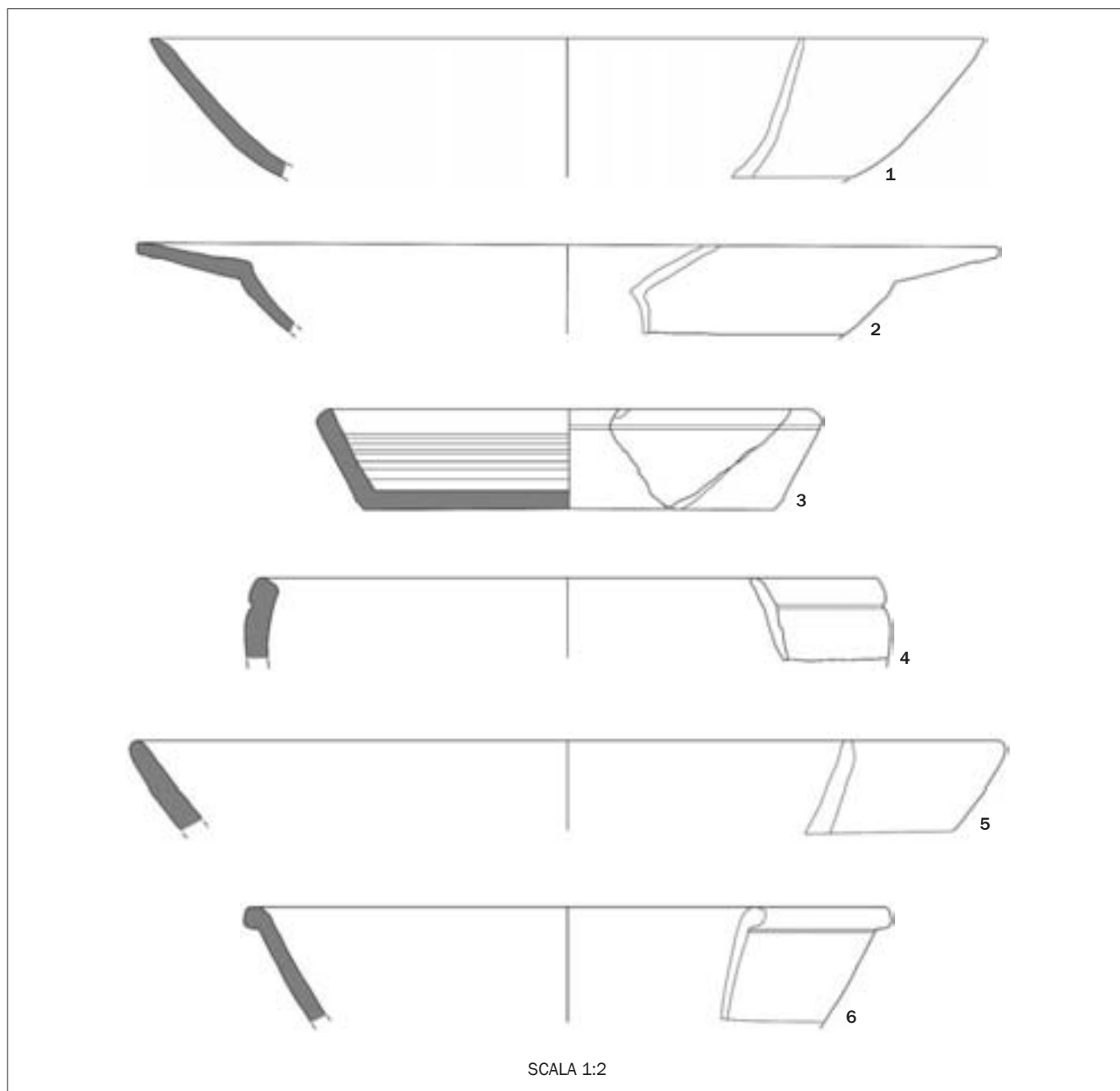
A) duro, matrice omogenea senza inclusi, colore arancio chiaro, vernice rossa iridescente ben aderente, associato alle forme Lamboglia 33 (1 fr., fig. 7 n. 3), 2 (1 fr.), 8 (1 fr., fig. 7 n. 4).

B) durezza media, matrice granulare inclusi bianchi, mica e vacuoli, vernice arancio poco brillante più scura dell'impasto e poco aderente, associato alle forme Lamboglia 31 (3 ffr., fig. 7 n. 5) e Drag 37-32 (1 fr., fig. 7 n. 6).

C) durezza media, matrice lamellare, vacuoli, *chamotte*, inclusi bianchi, mica, color salmone, vernice variabile tra rosso, arancio e nero (22 ffr.).

D) durezza media, matrice lamellare, inclusi bianchi piccoli, mica, colore arancio, vernice rossa poco aderente, associato alla forma Lamboglia 31 (7 ffr.).

E) duro, a matrice lamellare, inclusi bianchi, colore arancio, vernice rossa poco aderente, non associabile con alcuna forma riconoscibile (13 ffr.).



7. Terra Sigillata Africana: nn. 1-2; Céramique à Revêtement Argileux: nn. 3-6.
(C. Joris, C. Tillier)

Si riscontra un'associazione specifica forma/impasto, ma si tratta di forme ripetitive associate a tutti gli impasti presenti, per le quali sono possibili precisi confronti:

- Lamboglia 33, interpretata come derivazione della TSG Drag 33, è presente nel materiale proveniente dal santuario di Venere a Breno in contesti di II-III secolo.⁶⁶

- Lamboglia 31, interpretata come derivazione della Drag 31, trova analogie nel materiale proveniente dal santuario di Venere a Breno,⁶⁷ in quello rinvenuto al Colle del Gran San Bernardo, Plan de Jupiter, e ad *Augusta Prætoria*, *insula* 46.⁶⁸

Le coppe Lamboglia 8 e 2, presenti in quantità ridotta, trovano precisi confronti nel materiale locale proveniente dall'*insula* 46, in contesti di III secolo⁶⁹ e in quelli tardi della necropoli di Biella, interpretata come imitazione della forma Lamboglia 2 della TS Chiara B.⁷⁰

La prevalenza evidente delle patere Lamboglia 33 e 31, derivanti dalla tarda TSI e TSG, distingue questo contesto dagli altri urbani, *insula* 46 e porzione di cloaca indagata in corrispondenza dell'incrocio tra *Cardo maximus* e *decumanus minor* D1,⁷¹ sebbene ambedue cronologicamente inquadrabili nel III secolo.

Ceramica Comune Grezza

La CCG comprende 4 produzioni aventi tipi di impasto e caratteristiche tecnologiche diversi:

A) mica abbondante, inclusi bianchi di piccole dimensioni, superfici lisce, grezze e talvolta a tornio lento, cotto in atmosfera riducente non controllata.

B) mica abbondante, superficie saponosa, pochissimi inclusi bianchi (5x3 mm), vacuoli, superfici lisce impasto a panino, cotto in atmosfera ossidante non controllata.

C) a matrice granulosa, vacuoli, inclusi bianchi e neri di medie dimensioni, superfici non omogenee, cotto in atmosfera riducente non controllata.

D) a matrice dura, grandi inclusi neri, *chamotte*, superficie interna liscia di colore *beige* omogenea, cotto in atmosfera ossidante.

Sebbene non sia stato possibile riscontrare delle associazioni univoche forma/impasto è tuttavia evidente una preferenza di forme per ogni produzione che comprendono 7 tipi di olle (8, 10, 16, 16/17, 17, 19, 27) e 4 tipi di forme aperte (23, 18, 9, 4).

Confronti precisi sono stati possibili per tutte le forme nel materiale locale, sia in quello proveniente dall'*insula* 46, sia in quello rinvenuto in entrambi i versanti del Colle del Gran San Bernardo (Plan de Jupiter e Plan de Barasson). A questi contesti si rimanda per confronti più ampi delle diverse tipologie.

L'olla di tipo 16, la più importante (25 ffr.), preferibilmente realizzata con impasto di tipo A, presenta corpo globulare poco sporgente rispetto all'orlo leggermente estroflesso con profilo semplice di morfologia variabile, talvolta realizzata al tornio lento (fig. 8 n. 1). Quando presente, la decorazione è a impressione formante delle tacche, la superficie esterna è spesso lucidata. Simile a questa forma, ma con orlo più verticale e non estroflesso, compare l'olla di tipo 27 realizzata a tornio lento e con profilo decisamente irregolare (3 ffr., fig. 8 n. 2). Per i confronti si veda il materiale dell'*insula* 46 e del Plan de Jupiter.⁷²

L'olla di tipo 8 (10 ffr.), preferibilmente associata a impasti di tipo C e D, presenta orlo poco estroflesso, caratterizzato da un profilo regolare, in 1 caso con incavo per coperchio, collo esistente legato alla pancia mediante spalla rilevata, che spesso si arricchisce di una decorazione a pettine ondulata o rettilinea (fig. 8 n. 3). Per i confronti si veda il materiale dell'*insula* 46 e del Plan de Jupiter.⁷³

L'olla di tipo 10 (5 ffr.), preferibilmente realizzata con impasto di tipo C, ha orlo verticale introflesso, collo assente e spalla nettamente sporgente rispetto all'orlo che nel profilo esterno presenta spesso una modanatura la quale può assumere diverse varianti (fig. 8 nn. 4a-b). La decorazione, quando esistente, è a incisione e situata sulla parte superiore della spalla. Per i confronti si veda il materiale dell'*insula* 46 e del Plan de Jupiter.⁷⁴

L'olla di tipo 17 (2 ffr.), realizzata con impasto di tipo C, presenta orlo decisamente estroflesso, ispessito all'estremità e con profilo arrotondato o geometrico, collo ben marcato e spalla rilevata, pareti convesse (fig. 8 n. 5). Per i confronti si veda il materiale dell'*insula* 46 e del Plan de Jupiter.⁷⁵

L'olla di forma 19 (1 esemplare), realizzata con impasto di tipo C, è caratterizzata da orlo estroflesso che si assottiglia verso l'esterno, collo appena accennato, decorazione a pettine a linee parallele (fig. 8 n. 6). Trova confronti con il materiale dell'*insula* 46⁷⁶ in 1 variante però diversa nei motivi incisi rappresentati in questo caso da linee parallele.

La forma aperta 9, tegame (2 esemplari), realizzata con impasto di tipo A, è caratterizzata da pareti svasate, orlo estroflesso ingrossato all'estremità e profilo arrotondato (fig. 8 n. 7). Trova confronti, anche per quanto riguarda l'impasto, nel materiale dell'*insula* 46,⁷⁷ sebbene la morfologia dell'orlo sia diversa perché arrotondato e sporgente verso l'esterno, e in quello proveniente dal Colle del Gran San Bernardo.⁷⁸

La forma 4, ciotola/coperchio (2 esemplari) realizzata con impasto di tipo B, presenta pareti spesse svasate a orlo ispessito di sezione triangolare (fig. 8 n. 8), confrontabile con 1 forma del Plan de Jupiter.⁷⁹

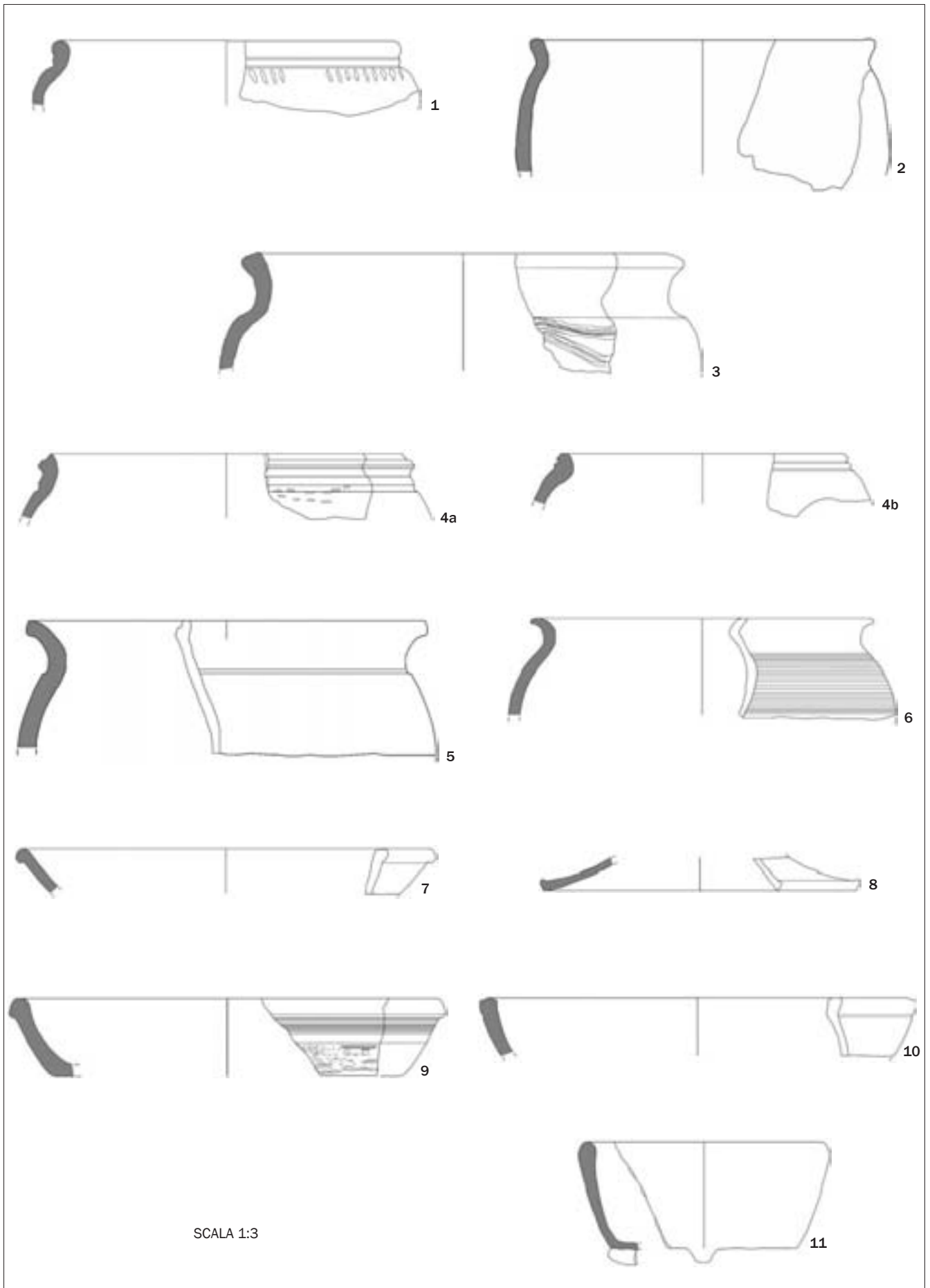
La forma 1, tegame basso (1 esemplare), realizzata con impasto di tipo B, presenta pareti svasate e orlo leggermente estroflesso, superfici lisce (fig. 8 n. 9). Anche questa trova confronto generico nel materiale dell'*insula* 46, con la stessa associazione forma/impasto.

La forma 18, ciotola/coperchio (1 esemplare), realizzata con impasto di tipo C, si presenta con pareti svasate leggermente arrotondate con scanalatura esterna appena sotto l'orlo (fig. 8 n. 10). Per i confronti si veda il materiale dell'*insula* 46 e del Plan de Jupiter.⁸⁰

Completa il quadro delle forme aperte quella realizzata con impasto di tipo A, tegame a treppiedi (1 esemplare, fig. 8 n. 11), confrontabile anche in questo caso col materiale dell'*insula* 46 e di entrambi i siti del Colle del Gran San Bernardo.⁸¹

Ceramica Comune Depurata

La CCD, rappresentata da 636 frammenti, è costituita prevalentemente da vasellame da mensa per liquidi (brocche/boccali), realizzato con impasti a cottura in atmosfera ossidante ben controllata.



8. *Ceramica Comune Grezza.*
 (C. Joris, C. Tillier)

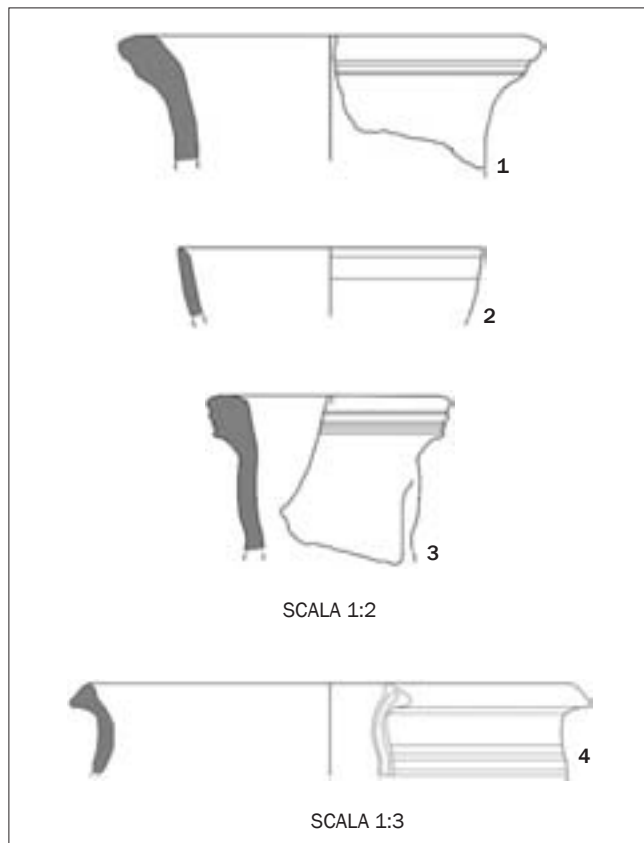
Sono presenti in particolare 3 forme di boccali con breve orlo estroflesso superiormente piatto e collo decrescente (fig. 9 n. 1), realizzate in impasto di colore arancio a matrice omogenea, micaceo, con rari inclusi bianchi di piccole dimensioni e superfici lisce. La forma trova confronti con il materiale degli scavi della metropolitana di Milano,⁸² databile al I secolo d.C.

Lo stesso impasto è utilizzato anche per la produzione di coppette a pareti leggermente svasate verso l'interno, di cui si documenta 1 solo esemplare (fig. 9 n. 2).

Si distingue 1 esemplare di boccale per l'orlo a nastro verticale con profilo esterno sagomato da diversi solchi e collo decrescente verso la spalla (fig. 9 n. 3). Esso è associato a un impasto di colore beige-rosa, a matrice omogenea, duro, senza inclusi e superfici lisce. Trova generici confronti con il materiale degli scavi della metropolitana di Milano,⁸³ per il quale viene proposta una datazione tra la fine del I secolo a.C. e il I d.C., e con quello di Alba.⁸⁴

Altre 2 varianti di boccale sono associate a 1 impasto a matrice granulata, duro, molto micaceo, con inclusi bianchi e superfici lisce e a 1 impasto di colore arancio, a matrice granulata, duro, con superficie interna grezza ed esterna poco liscia.

Per ciò che concerne il vasellame da dispensa, è presente 1 olla con larga imboccatura e orlo a sezione triangolare (fig. 9 n. 4) che trova confronti puntuali nel materiale proveniente dall'ex albergo Alpino⁸⁵ e dal Colle del Gran San Bernardo, Plan de Jupiter, di epoca imperiale.⁸⁶ La forma di via Malherbes è associata a 1 impasto con corpo grigio e superfici lisce di colore arancio, a matrice omogenea, duro, con molti vacuoli e con inclusi bianchi.



9. *Ceramica Comune Depurata.*
(C. Joris, C. Tillier)

La cronologia delle fasi

Il materiale ceramico di età imperiale, costituito da TSI, TSG e PS, attesta una frequentazione iniziale del sito a partire dall'età augustea, sebbene le forme appartenenti a quest'epoca non siano numerose, mentre si moltiplicano quelle pertinenti ai decenni centrali del secolo. Tale ripartizione coincide con le fasi costruttive identificate nell'*insula* 26: la fase IA inquadrabile nella prima metà del I secolo, compatibile con il ritrovamento delle forme di TSI riconducibili ad età augustea e tiberiana, e la fase IB databile a partire dalla seconda metà del I secolo, anche questa ben rappresentata dal materiale ceramico (TSI di età flavia e produzioni di TSG).

Il materiale più tardo individuato nell'area è invece assimilabile a distinte produzioni di CRA e a qualche frammento di TSA C che generalmente non oltrepassano il III secolo; le forme di CRA sono poco diversificate, costituite per la grande parte da patere a pareti svasate leggibili come evoluzione delle forme tarde delle TSI e TSG (Drag 31 e 33) associate a qualche coppa a pareti emisferiche Lamboglia 8 e 2.

Pare significativo il fatto che l'abbandono dell'area sia precoce, già entro la fine del III secolo, come riscontrato anche nei depositi della cloaca del *Cardo maximus* ubicata nella stessa porzione di città in una cantina della casa Favre-Bacigalupi in via Croce di Città.⁸⁷

Si potrebbe pensare che i quartieri residenziali della porzione nord-ovest di *Augusta Praetoria* vengano abbandonati già a partire dal III secolo e non siano più rioccupati neppure durante il IV, momento nel quale la città attraversa una nuova espansione economica e urbanistica, legata alla sua importanza viaria in relazione allo spostamento della capitale imperiale a Milano.⁸⁸

Molto presto quindi l'impianto di epoca romana viene defunzionalizzato e sul selciato stradale vengono stesi livelli di riporto provenienti presumibilmente dall'area adiacente. Questa nuova frequentazione - che in una prima fase assume carattere temporaneo e nella seconda residenziale stabile, come attesta il grande edificio rettangolare a pilastri - non si associa con materiale ceramico contemporaneo. Mancano, infatti, elementi datanti per la seconda fase poiché i reperti sono interamente di epoca romana: forse, al contrario, datante potrebbe proprio essere la loro assenza, che farebbe pensare a un periodo aceramico, situabile tra VI e VII secolo. Questo aspetto consente di immaginare un abbandono totale dell'area almeno per un secolo per poi tornare ad un'occupazione diversa a partire da una fase aceramica, quindi posteriore almeno al V secolo. L'assenza di materiale specifico anche per la fase del selciato consente, inoltre, di ipotizzare che molto presto, ancora nell'ambito del VII secolo, sia sistemato un nuovo piano stradale delimitato a sud da un cordolo che recupera elementi di spoglio e che si traduce in un nuovo orientamento dell'isolato, non più quello di epoca romana ma già parallelo all'attuale via Malherbes.

1) Il lotto di terreno oggetto di indagine ricade sul lato sud della via, al Foglio 40, Mappale 190 del Catasto di Aosta.

2) Lo scavo del 2014 è stato eseguito dalla ditta Archeos S.a.s. (archeologhe responsabili di cantiere Cinzia Joris e Christel Tillier), sotto

- la direzione scientifica di Alessandra Armirotti (archeologa funzionaria della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta).
- 3) P. FRAMARIN, P. LEVATI, C. JORIS, *Interreg III B MEDOCC "GISAD". Aosta. Insula 46. Materiali archeologici dallo scavo dell'ex albergo Alpino*, in BSBAC, 1/2003-2004, 2005, p. 31.
 - 4) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 31.
 - 5) D. CAPORUSSO (a cura di), *Scavi MM3. Ricerche di archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana 1982-1990*, Milano 1991, tav. CXIV, n. 55.
 - 6) F. BERRUTO, S. LABRUZZO, *Aggiornamenti sulla ceramica di Alba Pompeia: nuovi dati dallo scavo di via Acqui 4, Alba*, in "Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte", 28, 2013, p. 46, fig. 10, n. 1.
 - 7) BERRUTO, LABRUZZO 2013, p. 46.
 - 8) P. LEVATI, *Ceramica a pareti sottili: bicchieri, coppe e ollette*, in F. FILIPPI (a cura di), *Alba Pompeia. Archeologia della città dalla fondazione alla tarda antichità*, Alba 1997, p. 519, fig. 2, n. 8.
 - 9) V. DEZZA, *La necropoli monumentale di Tortona in via Emilia. I materiali dai saggi di scavo del 1979*, in "Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte", 28, 2013, p. 69, fig. 9, n. 6.
 - 10) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 28, tav. III, h.
 - 11) CAPORUSSO 1991, tav. CXVI, nn. 79 e 85.
 - 12) BERRUTO, LABRUZZO 2013, p. 46, fig. 10, n. 4.
 - 13) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 28, tav. III, g.
 - 14) G. SENA CHIESA, M.P. LAVIZZARI PEDRAZZINI, *Angera romana. Scavi nell'abitato 1980-1986*, in "Archaeologica", 11, vol. II, 1995, tav. 73, n. 6.
 - 15) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 28, tav. III, h.
 - 16) CAPORUSSO 1991, tav. CXVI, n. 81.
 - 17) BERRUTO, LABRUZZO 2013, p. 46, fig. 10, n. 15.
 - 18) CAPORUSSO 1991, tav. CXVI, n. 82.
 - 19) BERRUTO, LABRUZZO 2013, p. 47.
 - 20) LEVATI 1997, p. 518.
 - 21) J. MIRÓ, *La producción de ánforas romanas en Catalunya. Un estudio sobre el comercio del vino de la Tarraconense (siglos I a.C. - I d.C.)*, in BAR, 1988, p. 66, fig. 5, n. 6.
 - 22) DEZZA 2013, p. 69, fig. 9, n. 9.
 - 23) CAPORUSSO 1991, tav. CXX, n. 154.
 - 24) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 28, tav. III, i.
 - 25) LEVATI 1997, p. 517.
 - 26) Per la classificazione delle diverse produzioni si è fatto riferimento alle tipologie Marabini (M.T. MARABINI MOEVS, *The Roman thin walled pottery from Cosa (1948-1954)*, in MAAR, XXXIII, 1973); Ricci (A. RICCI, *Ceramica a pareti sottili*, in *Atlante delle Forme Ceramiche*, II, EAA, Roma 1985, pp. 231-356); Mayet (F. MAYET, *Les céramiques à parois fines dans la Péninsule Ibérique*, Paris 1975).
 - 27) Si conoscono giacimenti di argille caoliniche nelle zone di Castellamonte, Locana e Baldissero Canavese. L. BRECCIAROLI TABORELLI, *La villa suburbana di Eporedia (Ivrea)*, in "Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte", 15, 1998, p. 67.
 - 28) BRECCIAROLI TABORELLI 1998, p. 67.
 - 29) LEVATI 1997, p. 418, fig. 1, n. 5.
 - 30) V. MARIOTTI, S. MASSA, T. RAVASI, *Cremona, dal fiume alla città: materiali da due scavi degli anni Ottanta*, in "Soprintendenza Archeologica della Lombardia. Notiziario", 24, 2008, p. 203, fig. 44, n. 48.
 - 31) O. PACCOLAT, C. JORIS, L. CUSANELLI-BRESSENEL, *Le mobilier céramique du Grand Saint-Bernard (Plan de Jupiter, Plan de Barasson, musée de l'Hospice)*, in *Alpis Poenina. Une voie à travers l'Europe*, Actes du Séminaire de clôture, (Fort de Bard, 11-12 avril 2008), Aoste 2008, p. 198, PLJ n. 22.
 - 32) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 27, tav. II, n. 1.
 - 33) PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 190, PLB n. 20.
 - 34) LEVATI 1997, p. 423, tav. 5, n. 4.
 - 35) G. SENA CHIESA, M.P. LAVIZZARI PEDRAZZINI (a cura di), *Angera romana. Scavi nella necropoli 1970-1979*, in "Archaeologica", 44, 1985, tav. 82, n. 21.
 - 36) Coppe sabbiate a pasta chiara possono essere accostate al tipo 2/408 della Ricci, per le quali ipotizza un centro di produzione nell'Italia centrale e una datazione compresa tra l'età augustea e la fine del I secolo d.C. Secondo Sena Chiesa gli esemplari di pasta chiara sono probabilmente di produzione padana almeno dall'età tiberiana in avanti. A tal proposito si veda G. SENA CHIESA, *Ceramica a pareti sottili*, in SENA CHIESA, LAVIZZARI PEDRAZZINI 1985, p. 389.
 - 37) PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 194, GSB n. 32.
 - 38) LEVATI 1997, p. 426, fig. 7, n. 3.
 - 39) SENA CHIESA, LAVIZZARI PEDRAZZINI 1985, tav. 82, n. 6.
 - 40) MARIOTTI, MASSA, RAVASI 2008, p. 196, figg. 10 e 11.
 - 41) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 26, tav. II, n.
 - 42) LEVATI 1997, p. 426, fig. 7, n. 26.
 - 43) SENA CHIESA, LAVIZZARI PEDRAZZINI 1995, p. 530.
 - 44) A. DESBAT, M. GENIN, *Les ateliers précoces et leurs productions*, in *Les productions des ateliers de potiers antiques de Lyon*, "Gallia. Archéologie de la France antique", 53, 1997, p. 35, pl. 5, n. 13.
 - 45) CAPORUSSO 1991, p. 48.
 - 46) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, pp. 24-40. Per la classificazione della TSI si è seguita la tipologia del *Conspectus Formarum Terrae Sigillatae Italico Modo Confectae*, Römisch-Germanische Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts zu Frankfurt A.M., Bonn 1990.
 - 47) Databile tra il 20 a.C. e il 15 d.C.; BRECCIAROLI TABORELLI 1998, p. 50.
 - 48) CAPORUSSO 1991, tav. XX, nn. 3-5.
 - 49) CAPORUSSO 1991, tav. XXIX, nn. 9-16, forma 13d: coppa o tazza biansata, attestata fino all'età flavia (p. 71).
 - 50) Databile tra la metà del I secolo a.C. e la metà del I d.C.; S. MENCHELLI, *La terra sigillata*, in D. GANDOLFI (a cura di), *La ceramica e i materiali di età romana. Classi, produzioni, commerci e consumi*, Bordighera 2005, pp. 121-168.
 - 51) MARIOTTI, MASSA, RAVASI 2008, fig. 48, n. 22.
 - 52) PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 197, PLJ nn. 11-16, n. 3; CAPORUSSO 1991, tav. XXII, n. 4.
 - 53) MENCHELLI 2005, p. 160; CAPORUSSO 1991, tav. XXI, n. 13. Databile al primo venticinquennio del I secolo d.C. (p. 64).
 - 54) S. JORIO, *I reperti in terra sigillata*, in F. ROSSI (a cura di), *Il Santuario di Minerva. Un luogo di culto a Breno tra protostoria ed età romana*, Milano 2010, tav. 1, n. 3.
 - 55) M. VOLONTÉ, *Ceramica terra sigillata: i servizi da tavola*, in FILIPPI 1997, p. 437, fig. 2, nn. 1 e 2.
 - 56) CAPORUSSO 1991, tav. XXI, nn. 8 e 9.
 - 57) JORIO 2010, tav. 11, f. 11.
 - 58) VOLONTÉ 1997, fig. 2, n. 10.
 - 59) Attribuibile alla fine del I secolo d.C.; CAPORUSSO 1991, p. 65, tav. XXII, n. 6; VOLONTÉ 1997, fig. 2, n. 9. Largamente attestata fino all'inizio del II secolo d.C.; M.C. PREACCO ANCONA, *Il vasellame ceramico: terra sigillata, pareti sottili, ceramiche comuni*, in L. BRECCIAROLI TABORELLI (a cura di), *Alle origini di Biella: la necropoli romana*, Torino 2000, p. 108. Databile alla seconda metà del I secolo d.C., come confermato da altri siti piemontesi, JORIO 2010, tav. 1, n. 6; DEZZA 2013, p. 59, fig. 3, n. 1. La forma ha una notevole diffusione in Cisalpina dalla seconda metà del I secolo all'età antonina, per confronti in Lombardia si veda p. 59; PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 193, GSB n. 2. Databile tra il 40 e il 100 d.C.
 - 60) B. FABBRI, S. GUALTIERI, S. MASSA, *Studio delle classi ceramiche: aspetti archeologici e indagini archeometriche*, in V. MARIOTTI (a cura di), *Il teatro e l'anfiteatro di Cividate Camuno: scavo, restauro e allestimento di un parco archeologico*, Firenze 2004, tav. IX, n. 8.
 - 61) M. PLOUX (a cura di), *La vigne et le vin dans les trois Gaules*, in *Le vin du triumvir à Lyon: témoignages archéologiques et littéraires d'une production de vin sur le territoire colonial de Lugdunum*, "Gallia. Archéologie de la France antique", 68, 2011, p. 70, fig. 44, nn. 1, 5 e 6; M. MONIN, D. FELSAGUE, *Les vignes de Lugdunum: données anciennes et récentes*, in "Gallia. Archéologie de la France antique", 67.2, 2010, fig. 17, n. 3.
 - 62) Attribuibile tra il 40 e il 120 d.C.; PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 197, PLJ n. 12.
 - 63) VOLONTÉ 1997, p. 439. Ulteriori confronti sono possibili con MONIN, FELSAGUE 2010, fig. 16, nn. 1 e 2.
 - 64) *Poteries sigillées de la Gaule centrale. Les motifs non figurés*, suppl. à "Gallia. Archéologie de la France antique", 28, 1974.
 - 65) JORIO 2010, tav. III, n. 8; DEZZA 2008, fig. 6, n. 9. Databile tra inizio del III e la metà del V secolo d.C. Più abbondante nel IV secolo. BRECCIAROLI TABORELLI, fig. 256, nn. 1-3.
 - 66) JORIO 2010, tav. III, n. 1.
 - 67) JORIO 2010, tav. II, nn. 1 e 2.
 - 68) PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 198, PLJ, CRA nn. 29 e 30. FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 33, tav. V, n. 12, riconducibile a Drag 31 (II-III secolo).
 - 69) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 35.
 - 70) PREACCO ANCONA 2001, p. 107, fig. 105.
 - 71) A. ARMIROTTI, C. JORIS, *Lo scavo delle cantine di casa Favre-Bacigalupi in via Croce di Città ad Aosta. Nuovi dati sulla topografia di Augusta Praetoria*, in BSBAC, 10/2013, 2014, pp. 38-44.
 - 72) PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 202, PLJ n. 67.
 - 73) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 29, tav. IV, e-f.
 - 74) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 29, tav. IV, r; PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 192, PLB, n. 51.

- 74) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 29, tav. IV; PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 191, PLB nn. 33 e 34, p. 201, PLJ n. 61.
- 75) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 29, tav. IV; PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 202, PLJ n. 70.
- 76) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 29, tav. IV, q.
- 77) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 29, tav. IV.
- 78) PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 191, PLB n. 29.
- 79) PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 201, PLJ n. 56.
- 80) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 29, tav. IV, d. Un confronto preciso anche nell'associazione forma/impasto col materiale dell'*insula* 46, p. 29, tav. IV, l; PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 191, PLB n. 30, p. 201, PLJ n. 55.
- 81) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 29, tav. IV, a; PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 191, PLB n. 31, p. 201, PLJ n. 59.
- 82) CAPORUSSO 1991, tav. LIX, n. 17.
- 83) CAPORUSSO 1991, tav. LIX, n. 16.
- 84) A. QUERCIA, *Ceramica comune: la cucina, la dispensa, la tavola*, in FILIPPI 1997, fig. 10, n. H2.
- 85) FRAMARIN, LEVATI, JORIS 2005, p. 28, tav. III, b, nel testo si propongono ulteriori confronti con Milano e Ivrea.
- 86) PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 202, PLJ n. 74.
- 87) ARMIROTTI, JORIS 2015, pp. 38-44.
- 88) R. MOLLO MEZZENA, *Augusta Praetoria tardoantica. Viabilità e territorio*, in G. SENA CHIESA, E.A. ARSLAN (a cura di), *Felix Temporis Reparatio*, Atti del Convegno *Milano capitale dell'Impero romano* (Milano, 8-11 marzo 1990), Milano 1992, pp. 273-320.

*Collaboratrici esterne: Cinzia Joris e Christel Tillier, archeologhe Archeos S.a.s.

LA VILLA ROMANA DELLA CONSOLATA IN AOSTA NUOVE IPOTESI INTERPRETATIVE

Patrizia Framarin, Serena Mola*

Premessa

Patrizia Framarin

La villa romana della regione Consolata sin dall'epoca della sua scoperta è stata considerata come uno dei più significativi ritrovamenti del *suburbium* aostano.¹ Messa in luce attraverso due campagne di scavo dirette da Rossanna Mollo Mezzena, la prima tra il 1971 e il 1973 e la seconda tra il 1984 e il 1985, è situata a circa 400 m in direzione settentrionale dall'angolo nord-est della cinta muraria di *Augusta Prætoria* (fig. 1), in un'area di rilevante importanza storico-archeologica tanto per i rinvenimenti documentanti la frequentazione preromana quanto per il prossimo passaggio dell'antica *via publica* diretta all'*Alpis Pœnina*.

La dimora, a lungo interpretata come una tradizionale villa urbano-rustica e in parte rimasta inesplorata a causa di moderni stabili condominiali eretti su alcune porzioni della sua antica superficie, è stata recentemente oggetto di uno studio analitico sintetizzato nel presente articolo in maniera da evincerne le principali conclusioni. Sono state così formulate una serie di nuove ipotesi interpretative su articolazione architettonica, cronologia e originaria funzione dell'edificio,² attraverso il vaglio congiunto di strutture murarie ancora in opera, superfici pavimentali conservatesi e reperti mobili individuati in fase di scavo.

Sintesi e interpretazione dei dati

Serena Mola*

Assetto architettonico

Sebbene i condomini sorti su parte della sua estensione in direzione meridionale impediscano di valutare il globale sviluppo architettonico dell'edificio, le evidenze archeologiche emerse in fase di scavo e i dati desunti dalla loro disamina consentono di stabilire che la villa, esplorata su una superficie totale di circa 1.400 mq, nella porzione messa in luce, risultava contraddistinta da una compatta struttura interna organizzata in vani contigui. Disimpegnati da ambienti di passaggio che garantivano contemporaneamente connessione e separazione, questi erano razionalmente distribuiti attorno a un'area scoperta centrale, l'*atrium* con *impluvium*, e, stando a quanto emerso dalla ricostruzione dei singoli locali, davano vita a settori funzionali distinti (fig. 1).

A nord, addossati a un imponente muraglione di contenimento, si trovavano alcuni vani di servizio che, separati dalle restanti stanze della villa mediante una fila di disimpegni, comprendevano una *culina* con verosimile dispensa, a est, e una coppia di presumibili depositi identificabili con una sorta di limitata *pars fructuaria*, a ovest.

Nel settore occidentale e in quello meridionale spiccavano invece raffinati locali che, gravitanti verso sud su un presumibile ambulacro porticato, includendo un *triclinium* e

una coppia di *cubicula*, nonché un'apparente *diæta* e un sontuoso *tablinum*, formavano il fondamentale nucleo residenziale della dimora.

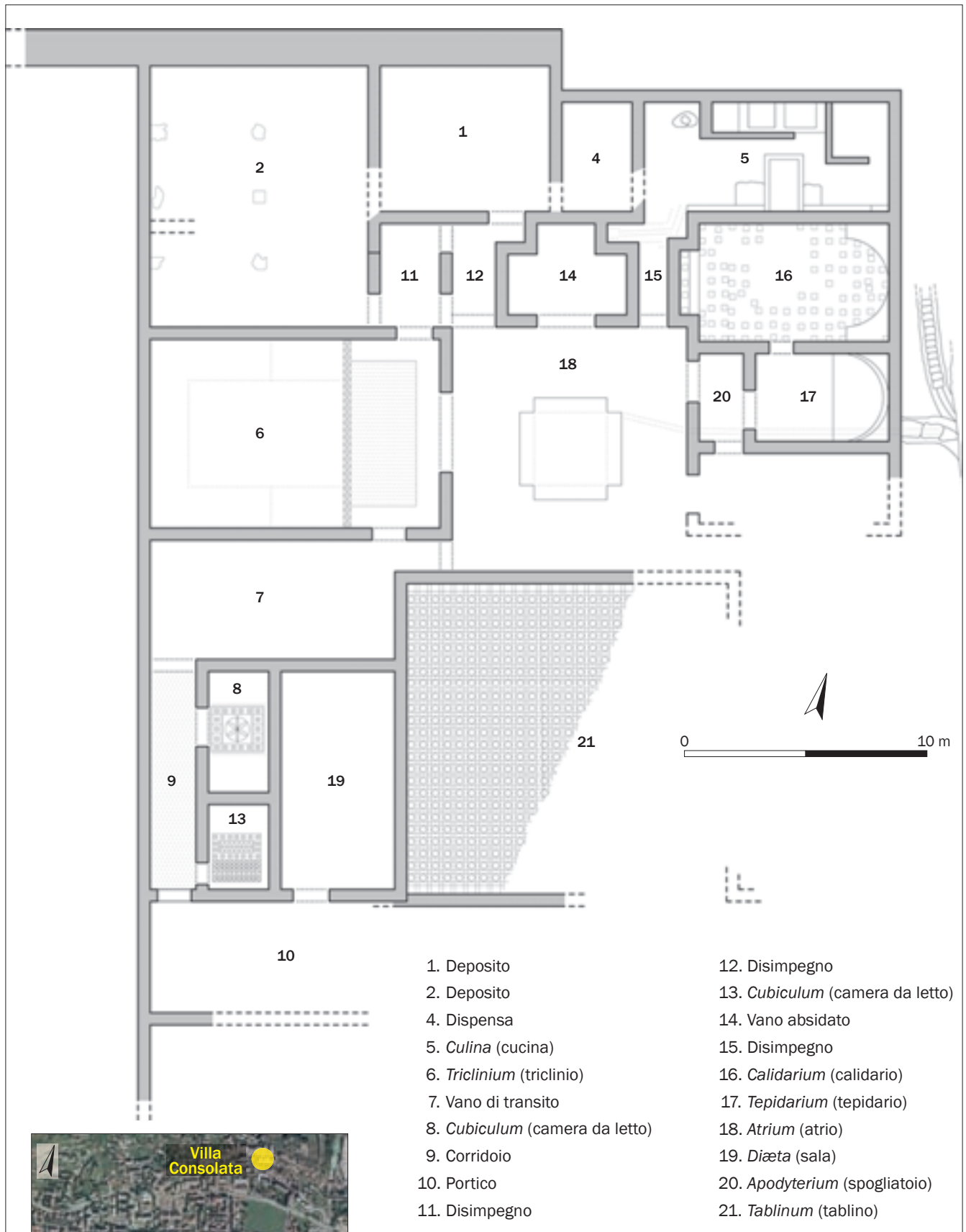
A est, infine, a ridosso della *culina*, si apriva un ampio *balneum*, composto da due o forse addirittura tre ambienti, rivolti in direzione dell'*atrium* e accessibili attraverso un ristretto vano con ipotetica funzione di *apodyterium*.

L'estrema parte sud dell'edificio, non potendo essere indagata a causa delle costruzioni moderne sorte in sua corrispondenza, resta ignota. La probabile presenza di un porticato lascia però supporre che tale settore della dimora fosse costituito da un ampio *peristylum* colonnato che, forse circondato a est e a ovest da ulteriori ambienti, si apriva a meridione sull'area di accesso all'intero complesso.

- Il quartiere di servizio

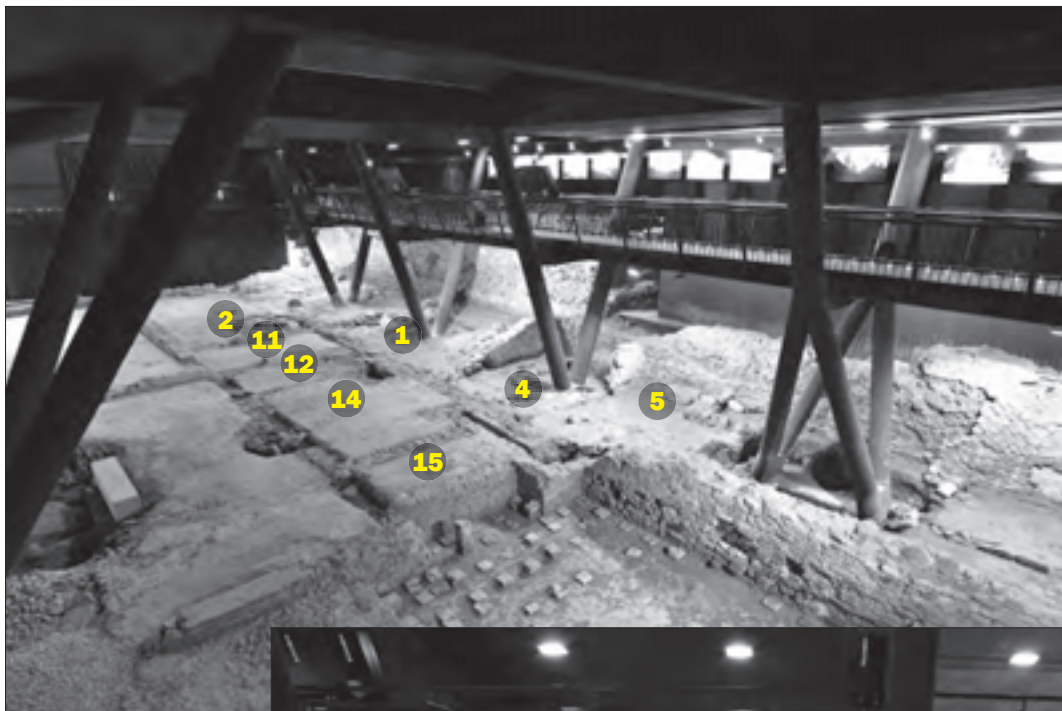
Relegati nell'estrema fascia settentrionale della villa, i vani correlati allo svolgimento delle mansioni domestiche e alle attività di generico carattere utilitaristico necessarie alla corretta ed efficiente gestione pratica della dimora risultavano architettonicamente aggregati in un quartiere di servizio che, costituito da ambienti uniti mediante passaggi interni e globalmente distinto da murature complesse e piani di calpestio rustici, appariva strutturalmente e funzionalmente suddiviso in tre nuclei ben definiti (fig. 2). A nord-ovest, limitata a settentrione dal muraglione di terrazzamento che proteggeva l'edificio dal retrostante pendio collinare, sorgeva una coppia di locali a pianta quadrangolare (vani 1 e 2) che, adibiti a deposito per la conservazione di prodotti verosimilmente provenienti dal *fundus* della villa, formavano una ristretta *pars fructuaria*. Dotati di pavimentazioni in sola terra battuta o forse rivestiti da semplici strati di cocciopesto, tali ambienti, come riscontrato in quasi tutti gli *horrea* e i magazzini delle ville romane,³ erano caratterizzati da considerevoli dimensioni, comunicavano quasi certamente l'uno con l'altro ed erano probabilmente accessibili dall'esterno tramite un passaggio che, aperto nell'angolo nord-orientale della stanza identificata come vano 1, consentiva il loro rifornimento (fig. 3).

Nella zona nord-est, invece, erano ubicati due ambienti che, interpretabili come un apparente piccolo vano di dispensa o ripostiglio (vano 4) e un'ampia *culina* (vano 5), con annessa latrina, costituivano il principale fulcro delle attività domestiche svolte nella villa. Contraddistinti entrambi da pavimenti dotati di una copertura in graniglia, tritume e cocciopesto e circondati da poco curate murature perimetrali parzialmente eseguite in *opus quasi reticulatum*, i locali in questione, tra loro allineati in senso est-ovest, erano connessi attraverso un passaggio diretto. Trovandosi presso il perimetro esterno dell'edificio, in corrispondenza di un ingresso secondario, essi godevano di una posizione ottimale tanto per facilitare i continui rifornimenti di combustibile e viveri quanto per garantire



1. Ubicazione e planimetria della villa.
 (Fotografia dal Geoportale SCT - RAVA; elaborazione rilievo L. Caserta)

2. Il quartiere di servizio,
veduta da sud-est.
(A. Bryer)



3. I vani 1 e 2,
veduta da sud.
(A. Bryer)



4. I vani 4 e 5,
veduta da sud.
(A. Bryer)



l'agevole smaltimento di tutti i fumi, gli odori e i rifiuti che una stanza quale una *culina* con latrina necessariamente produceva (fig. 4).

A sud, lungo il margine meridionale dei due gruppi di vani appena considerati, si trovavano, infine, alcuni ristretti ambienti (vani 11, 12, 14 e 15) che, pavimentati in cementizio e qualificabili, quasi tutti,⁴ come disimpegno, rappresentavano una zona di transizione tra la *pars urbana* della dimora e quella utilitaria. Affiancati paratatticamente in direzione est-ovest e gravitanti, a valle, verso l'*atrium*, essi componevano infatti una fascia di bipartizione che oltre ad assicurare il transito fra i vani del nucleo funzionale esaminato, separava in maniera netta il raffinato settore residenziale della dimora dai modesti vani di servizio. In questo modo si isolava il quartiere delle mansioni pratico-domestiche nella zona più marginale della villa e si rendeva concretamente tangibile tanto la volontà di concentrare i locali utilitari in un unico luogo dell'abitazione quanto il desiderio di rendere tali umili ma essenziali ambienti poco visibili e distinguerli dalla zona abitativa riservata al *dominus* e ai suoi ospiti.

- Il settore residenziale

Sito nella parte centro-occidentale della villa e caratterizzato da un ricercato apparato decorativo, il quartiere residenziale era costituito da vani in cui la dimensione privata e quella pubblica dialogavano tra loro generando un nucleo abitativo progettato in maniera tale da garantire adeguati spazi per lo svolgimento delle attività quotidiane più riservate e, al contempo, fornire al *dominus* una zona privilegiata tanto per la coltivazione dei suoi personali rapporti socio-politici, quanto per l'ostentazione, l'accumulo e l'esercizio del potere (fig. 5).

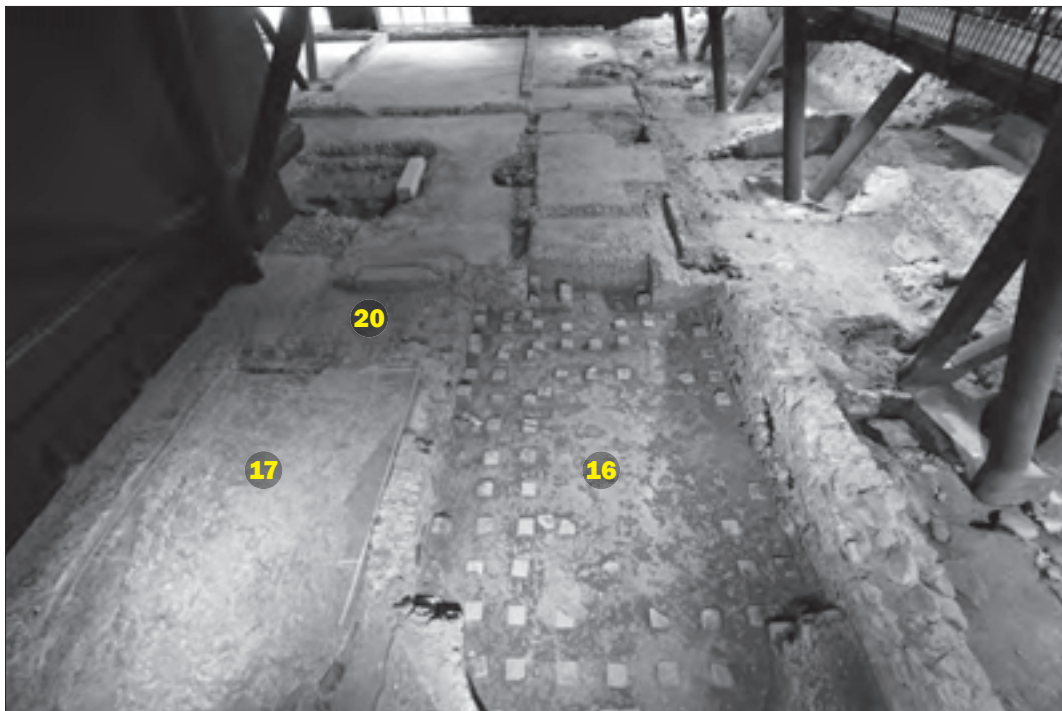
A ovest erano ubicati ambienti che, identificabili con un *triclinium* (vano 6), un ampio disimpegno (vano 7) e due

cubicula (vani 8 e 13) con antistante corridoio impiegato come anticamera (vano 9), formavano la zona a connotazione più intima dell'intero edificio. A sud, invece, sorgevano una verosimile *diæta* (vano 19) e un enorme *tablinum* (vano 21), forse affiancato a est da un'altra sala, aventi una chiara vocazione di accoglienza e rappresentanza. Comunicanti fra loro, così come con l'*atrium* (vano 18) e il presumibile portico (vano 10), grazie a passaggi interni attentamente rifiniti, i vani collocati lungo il margine occidentale del settore in esame (vani 6, 8 e 13), comprendendo una stanza tricliniare e una coppia di camere da letto, rappresentavano il fulcro abitativo della villa. In essi il *dominus* e i suoi familiari consumavano i pasti, si riposavano, meditavano o si dedicavano allo studio e alla lettura. Inclusi da Vitruvio,⁵ insieme ai bagni, tra i locali a uso privato, tanto il *triclinium* quanto i *cubicula* possedevano però anche una limitata valenza pubblica. Entrambi i tipi di ambiente, come osservato dalla Zaccaria Ruggiu,⁶ potevano infatti essere frequentati oltreché dagli abitanti e dalla servitù della villa anche da amici e ospiti selezionati che, dopo essere stati invitati a condividere l'importante momento del convito durante incontri dalle frequenti sfumature socio-politiche, venivano successivamente ammessi entro l'appartato spazio delle camere da letto per approfondire con maggiore intimità i discorsi intrapresi durante il banchetto conviviale.

Prospettanti verso la parte meridionale della villa e quindi verso il presumibile *peristylum* e la zona di ingresso che completavano la planimetria dell'edificio, i due ambienti occupanti il settore sud del quartiere residenziale (vani 19 e 21), pur rientrando nel novero degli spazi abitualmente impiegati dai proprietari della dimora, a differenza di quelli appena considerati, si proponevano come stanze a prevalente connotazione pubblica. Non certo a caso aperti unicamente sull'ipotetico portico e quindi accessibili in



5. Il settore residenziale, veduta da nord. (A. Bryer)



6. La zona termale, veduta da est. (A. Bryer)

modo diretto da chi proveniva dall'esterno dell'abitazione passando verosimilmente attraverso la sua entrata principale, tali stanze, oltre a servire da luoghi di soggiorno e studio, erano infatti destinate a ricevere e incontrare ospiti e, più in generale, persone non appartenenti alla *familia* o al gruppo dei domestici alle sue dipendenze. Dotato di ragguardevoli dimensioni e, per evidenti ragioni di ostentazione ed esibizione di *status*, ornato con la massima cura, il *tablinum* (vano 21) in particolare costituiva il cardine delle attività del *dominus*. Significativamente posto al centro dell'ipotizzato asse longitudinale alle cui estremità si trovavano le due aree scoperte attorno al quale era articolata l'intera villa, esso, non solo coincideva con il fulcro decorativo, architettonico e strutturale di tutto il complesso, ma rappresentava anche il cuore delle relazioni che il proprietario della dimora intratteneva con il mondo esterno.

- La zona termale

Il settore termale, sito nella zona orientale della villa, era costituito da un organico e ben definito nucleo di ambienti che, ristrutturato più volte negli anni, al contrario di quanto riscontrabile in varie residenze pressoché coeve a quella della Consolata,⁷ fu verosimilmente inserito nel corpo dell'edificio sin dalla sua fase di vita iniziale.

Interamente rivolto verso ovest e prospettante direttamente sull'*atrium*, esso era costituito da due o tre vani che, comprendenti un *calidarium* (vano 16), un *tepidarium* (vano 17) e forse un *frigidarium* (vano 22), contigui e allineati da nord a sud, erano articolati nello spazio secondo una disposizione assiale di tipo paratattico a percorso retrogrado, riprodotto su scala ridotta l'assetto planimetrico e distributivo di più ampie *thermæ* pubbliche quali ad esempio le Terme del Foro e le Grandi Terme di *Augusta Prætoria*, le Terme del Foro, Centrali e

Stabiane di Pompei, le Terme di Nettuno di Ostia e le Terme di *Glanum*⁸ (fig. 6).

Concreta espressione di benessere privato, tale *balneum* occupava una posizione non casuale, volta a garantire l'efficiente funzionamento degli ambienti che lo componevano e, al contempo, per motivi di economicità e sicurezza, circoscrivere in un unico settore dell'abitazione i vani implicanti l'uso d'acqua e fuoco. Gravitando sull'*atrium* ed essendo ubicato immediatamente a sud della *culina*, per il costante approvvigionamento idrico delle sue vasche, esso poteva infatti sfruttare l'acqua proveniente dall'*impluvium* e, forse, anche dalla cucina, mediante un razionale sistema di tubazioni. Per il riscaldamento della pavimentazione e delle pareti della *cella calidaria*, aveva invece l'opportunità di beneficiare del calore generato dal *præfurnium* situato nella *culina*, a contatto diretto con la parete nord del *calidarium*.

- Le aree scoperte

Se, come supposto, la porzione di villa oggi nota prospettava a sud verso un ampio *peristylum* porticato interessato, nella parte mediana del suo lato meridionale, dall'accesso primario all'abitazione, la dimora della Consolata risultava planimetricamente ancorata a un asse centrale che dal cuore dell'edificio si proiettava in direzione longitudinale verso il suo ingresso principale.

Volto a garantire un'organica e razionale distribuzione dei singoli gruppi di vani che lo fiancheggiavano, tale asse risultava imperniato attorno a due essenziali aree scoperte inframezzate dal *tablinum*: il *peristylum* stesso e l'*atrium*. Questi spazi, ordinati secondo una prospettiva a cannocchiale che, partendo dalla zona dell'entrata, consentiva di passare dal vano più esteso a quello più ristretto, come spesso osservabile nelle ville, erano posti in una sequenza invertita rispetto a quella riconoscibile nelle *domus*⁹ e,

pur partecipando entrambi alla creazione di un organismo architettonico unitario e compatto, possedevano ruoli funzionali e strutturali parzialmente distinti.

Probabilmente caratterizzato da un'area sistemata a giardino, l'ipotetico *peristylum* con circostante ambulacro colonnato, oltre forse a servire quale sorta di disimpegno per possibili ambienti che, purtroppo non individuabili, sorgevano lungo i suoi lati est e ovest, si proponeva presumibilmente quale spazio di confine e insieme punto di contatto tra l'interno e l'esterno. In parte dotato delle peculiarità funzionali che nelle *domus* contraddistinte da una canonica disposizione di ingresso, *atrium* e *peristylum*, spettavano all'atrio,¹⁰ essendo verosimilmente delimitato a sud dall'area di accesso all'abitazione, esso costituiva il primo grande spazio di accoglienza di tutta la villa e, a livello architettonico, si presentava come una sorta di quinta scenografica atta non solo a valorizzare la parte di dimora immediatamente visibile dall'esterno, ma anche a veicolare il trapasso dall'ambiente circostante l'edificio ai suoi esclusivi spazi domestici.

Quasi sicuramente privo del ruolo di rappresentanza che un tale ambiente solitamente possedeva nelle *domus* e in varie ville romane, l'*atrium* costituiva invece il punto focale per la coerente articolazione dei singoli nuclei di vani componenti il complesso abitativo. Completamente celato alla vista diretta di chi si accingeva a entrare nell'edificio da sud, sorgendo al centro della parte di dimora situata alle spalle del supposto ambulacro porticato, oltre a fungere da disimpegno globale per l'intera abitazione, esso appariva soprattutto come perno di unione, fulcro planimetrico e nucleo gravitazionale degli spazi entro cui si svolgeva la quotidiana vita della villa.

L'edificio della Consolata, pur essendo strutturato sulla base di una concezione unitaria, possedeva dunque un'intrinseca partizione interna resa architettonicamente esplicita proprio dal *peristylum* e dall'*atrium*.

Se si considera la generale disposizione planimetrica di tali ambienti e il loro orientamento si nota, infatti, che i vani circondanti l'*atrium* sembravano da questo attratti con una forza centripeta per effetto della quale gravitavano verso l'interno della dimora e parevano uniti in un'autonoma realtà domestica che, sebbene penetrabile dall'esterno e dotata di carattere parzialmente pubblico, si mostrava profondamente conchiusa in se stessa.

La porzione di edificio verosimilmente gravitante sul *peristylum* appariva al contrario soggetta a una spinta centrifuga in direzione esterna all'abitazione e risultava costituire una dimensione aperta, principalmente funzionale al diretto e continuo contatto con il mondo situato oltre i limiti della villa.

Punto di raccordo e insieme di distinzione fra le due parti era il *tablinum* che, come già sottolineato, frapposto tra *atrium* e *peristylum*, presentandosi come una sorta di cerniera architettonica, fungeva sia da margine sud della porzione di edificio proiettata sull'atrio, sia da limite settentrionale del nucleo di vani a vocazione prevalentemente pubblica e di rappresentanza, garantendo a entrambi la necessaria autonomia funzionale e, contemporaneamente, realizzando la loro reciproca connessione strutturale.

- La parte di villa inesplorata

Fatta eccezione per gli indizi riguardanti la presenza del *peristylum*, in relazione alla porzione di villa non indagabile non si possiedono dati materiali di alcun genere.

Osservando la generale articolazione planimetrica delle superfici messe in luce e considerando la tipologia dei vani identificati, in accordo con quanto teorizzato dalla Mollo Mezzena,¹¹ sembra tuttavia plausibile ipotizzare che il settore di edificio interrato, corrispondente alla metà meridionale del complesso e a parte della sua ala orientale, oltre al quadriportico con cortile interno, inglobasse l'area di accesso all'abitazione e alcuni ambienti appartenenti al settore residenziale di questa.

Nello specifico, si può supporre che a sud, lungo il margine del *peristylum* prospiciente a valle, si aprisse l'ingresso principale della villa, sicuramente decoroso e capace di riflettere l'agiatezza del *dominus*, nonché la raffinatezza che, chi lo attraversava, avrebbe successivamente trovato all'interno dell'abitazione.

A ovest, oltre al vano 22, supposto come *frigidarium*, pare invece possibile ritenere che, a lato del *tablinum*, si trovasse una sala esteticamente e funzionalmente analoga all'ambiente 19, mentre, al confine con l'*atrium*, fosse presumibilmente presente una sorta di corridoio che, collegato al portico, consentiva di accedere al cuore della dimora senza attraversare i suoi spazi residenziali più intimi e privati.

Si può inoltre ammettere che attorno ai fianchi occidentale e orientale del *peristylum* si affacciassero anche alcune stanze di dubbia destinazione d'uso.

Cronologia

L'insieme globale dei dati riferibili alla cronologia della villa suggerisce che la storia dell'edificio copri un arco temporale di circa cinque secoli e fu segnata da un periodo di massima vitalità, caratterizzato da interventi di miglioria e arricchimento strutturale, cui seguì un lento processo di declino che, pur implicando il protratto uso della dimora, causò un verosimile progressivo abbandono del suo settore residenziale, associato al continuo impiego di parte dei quartieri di servizio e termale, forse con il tempo adibiti a destinazioni funzionali differenti da quelle originarie.¹²

Di tale evoluzione, presumibilmente più articolata e complessa di quanto oggi non sia possibile stabilire, si riescono a ripercorrere unicamente alcune limitate tappe. La carenza di elementi datanti, lo stato di conservazione delle strutture murarie, spesso insufficiente per consentire la lettura di eventuali modifiche strutturali, e il complesso degli eventi post-deposizionali che coinvolsero il sito al termine del suo sfruttamento a fini abitativi, oltre a permettere di identificare solo approssimativamente la fase di costruzione dell'edificio e quella del suo abbandono, offrono infatti la possibilità di riconoscere, peraltro in maniera non sempre precisa, soltanto una circoscritta serie di ricostruzioni settoriali.

Alcuni frammenti ceramici attestati nel IV livello stratigrafico,¹³ unitamente ai più antichi reperti mobili provenienti dal III strato, al tipo di rivestimento e decorazione pavimentali scelti per gran parte dei piani di calpestio messi in luce e, soprattutto, all'impiego dell'*opus quasi reticulatum*,

consentono di ritenere che la villa della Consolata sorse tra l'ultimo quarto e la fine del I secolo a.C., dopo un'iniziale fase di occupazione del sito, databile intorno all'epoca di fondazione della colonia di *Augusta Prætoria*.¹⁴

Fra il pieno II secolo d.C., ma forse già verso la fine di quello precedente, nel suo presumibile periodo di splendore maggiore, la villa subì le prime operazioni di riorganizzazione e modifica strutturale di cui si sia conservata traccia. In particolare, come evidenziato durante l'analisi delle strutture murarie e dei piani di calpestio, sembrerebbe che, oltre a rivestire l'originaria pavimentazione del vano 21 con una ricercata copertura in *opus sectile*, vennero probabilmente ristrutturare la zona della *culina* e parte degli ambienti termali. Questi ultimi, forse proprio in tale periodo, furono dotati, nel *calidarium*, di un sistema di riscaldamento parietale a tubuli.

Ulteriori modificazioni e rimaneggiamenti attestati con sicurezza avvennero probabilmente tra la fine del III e l'inizio del IV secolo. Questi - oltre a comportare nuovi possibili interventi nell'area della cucina e stando a quanto documentato fra l'altro dai livelli di crollo che, associati alla sigillata chiara di tipo B e lucente del III strato, furono riconosciuti durante lo scavo dell'ambiente 16 - implicarono una serie di alterazioni del settore termale, comprendenti nello specifico il tamponamento del *præfurnium* e dell'*alveus* siti nel *calidarium* e documentanti una presumibile variazione dell'originaria destinazione d'uso del *balneum*.¹⁵

In seguito a tali interventi, l'attuale evidenza archeologica non consente di comprendere se la dimora subì ulteriori trasformazioni. I dati disponibili, infatti, permettono unicamente di affermare che la villa continuò a essere mantenuta in uso per tutta l'età post-tetrarchica, probabilmente nel solo suo settore nord-orientale,¹⁶ e, tra la seconda metà del V secolo d.C. o l'inizio del VI, come documentato da sepolture a inumazione in fossa terragna insistenti sulle strutture distrutte dei vani 2 e 4, venne definitivamente abbandonata.

Considerazioni interpretative

Sorta nella fase immediatamente precedente la fondazione di *Augusta Prætoria*, o al massimo agli albori di questa, ubicata in una posizione di riguardo in relazione tanto alle mura urbane quanto alle principali vie di comunicazione transalpina e contraddistinta da proprietà architettoniche e strutturali di sicura derivazione centro-italica nonché da un *opus* murario, quale quello reticolato che, largamente documentato nelle zone laziali-campane, nelle restanti regioni italiane si diffuse invece scarsamente e venne impiegato solo in edifici direttamente legati al ceto dirigente,¹⁷ la dimora della Consolata sembrerebbe configurarsi come concreta espressione delle esigenze abitative e di rappresentanza di un personaggio di primo piano, presumibilmente proveniente dalle aree di principale attestazione del rivestimento parietale appena citato e forse giunto nell'originaria terra dei Salassi per occuparsi delle attività connesse a deduzione, costruzione e gestione della futura Aosta.

Più nel dettaglio, essa parrebbe opera di chi, appartenente alle alte sfere sociali romane, probabilmente legato al potere imperiale e, magari, perfino esecutore della volontà di

questo, per meglio adempiere ai suoi verosimili compiti di controllo e di governo e affermare la sua posizione di dominio sulle preesistenze salasse ancora presenti sul territorio, scelse di stabilire la propria residenza in un luogo strategico, tanto fertile quanto propizio per gli scambi commerciali, la vicinanza con il centro della città in via di formazione e il contatto con le presenze indigene, e diede vita a un edificio raffinato e consono al suo rango, destinato a fungere da abitazione, ma, in parte, forse anche da luogo a valenza apertamente pubblica.

Viste le caratteristiche del settore meridionale della villa, in particolare le dimensioni del vano prospiciente verso il presunto *peristylum*, decisamente elevate per un tradizionale e semplice *tablinum*, e considerata l'ipotetica data di edificazione del complesso della Consolata, anteriore al completamento delle tradizionali infrastrutture cittadine necessarie al regolare svolgimento della vita pubblica,¹⁸ è infatti plausibile ipotizzare che il primo proprietario della struttura, se veramente un personaggio di spicco detentore di un ruolo rilevante nel quadro dirigenziale della nuova colonia, decise di arricchire la sua residenza con un ampio spazio di ricevimento che, focalizzato sull'ambiente 21, gli permettesse di rendere manifesto il suo potere e magari eseguire, all'interno stesso della dimora, la maggior parte delle attività e degli incarichi politico-amministrativi di sua competenza, altrimenti compiuti in ambito urbano.

Considerata la presenza, nell'angolo nord-ovest dell'edificio, di ambienti che, interpretabili come magazzini, componevano una circoscritta *pars fructuaria*, è innegabile che il complesso in esame possedesse anche una connotazione agricola. Tale valenza, almeno inizialmente, doveva tuttavia essere modesta e sicuramente secondaria rispetto a quelle abitative e pubbliche. La villa verosimilmente amministrava un lotto di terreno di sua diretta proprietà. La gestione di tale fondo non costituiva però la preoccupazione primaria del più antico *dominus* della Consolata e probabilmente serviva semplicemente per garantire al complesso un minimo di autonomia economica e alimentare.

L'insieme delle considerazioni sinora esposte dovrebbe ovviamente ritenersi valido solo per le fasi iniziali della villa. Infatti, se all'epoca della sua fondazione, come ipotizzato, la struttura venne costruita per rispondere alle necessità abitative e politico-rappresentative del suo committente, sembra plausibile ritenere che successivamente, al mutare della contingenza storica, anche le funzioni dell'edificio variarono parzialmente. Nello specifico, pare possibile ammettere che quando le esigenze di autorappresentazione del primo proprietario del complesso vennero meno e *Augusta Prætoria* fu dotata di strutture e spazi adatti per il regolare compimento delle quotidiane attività amministrativo-dirigenziali connesse all'ordinario svolgimento della vita urbana, l'iniziale valenza pubblica della dimora, stando a quando supposto strettamente dipendente da tali fattori, diminuì progressivamente e la villa, con il tempo, acquisì connotazioni verosimilmente sempre più rurali.

In un primo momento, come testimoniato dai mutamenti datati tra I e II secolo d.C., in particolare dalla lussuosa copertura scelta per il nuovo rivestimento pavimentale del vano 21, la dimora, ancora presumibilmente posseduta

da un proprietario che godeva di agiatezza economica e necessitava di uno spazio di rappresentanza di elevato tenore, continuò a presentarsi come una raffinata residenza di prestigio che, col passare degli anni, visto il regredire della sua supposta funzione pubblico-amministrativa iniziale, cominciò forse anche ad amplificare gli interessi per la gestione della proprietà terriera e ad accentuare più marcatamente le sue caratteristiche agricole.

Successivamente, invece, considerati i vari indizi di rimaneggiamenti nella zona nord e, soprattutto, nord-est del complesso, e preso atto del simultaneo abbandono delle zone della struttura più eleganti e a maggiore valenza rappresentativa, la villa, partecipe dei fenomeni di regressione che coinvolsero *Augusta Praetoria* e il suo *suburbium* in età tardoantica, perse lentamente il suo originario splendore e a poco a poco, con il diminuire della superficie di essa in uso, con tutta probabilità, si trasformò in una modesta abitazione rurale che cessò l'insieme delle sue funzionalità tra V e VI secolo d.C.

della villa e relativo alle prime frequentazioni dell'area, nell'ultimo quarto del I secolo a.C. Per più specifiche informazioni a riguardo cfr. MOLLO MEZZENA 1982, p. 290.

14) MOLA 2009-2010, p. 236.

15) MOLLO MEZZENA 1982, p. 290

16) L'ipotesi della continuità d'uso del settore nord-est della dimora e, in particolare, della *culina* è confermata primariamente dal fatto che in tale parte della villa sono stati individuati frammenti di pietra ollare, materiale diffuso a sud delle Alpi dal periodo tardoantico a quello altomedioevale.

17) M. TORELLI, *Innovazioni nelle tecniche edilizie romane tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.*, in *Tecnologia economia e società nel mondo romano*, Atti del Convegno di Como (Como, 27-29 settembre 1979), Como 1980, *passim*.

18) Il Foro, centro amministrativo e dirigenziale di ogni città romana, pur pertinente alla fase di prima monumentalizzazione di *Augusta Praetoria*, sorse verosimilmente dopo la villa. Cfr. in merito MOLLO MEZZENA 1982, pp. 229-242.

*Collaboratrice esterna: Serena Mola, archeologa.

1) R. MOLLO MEZZENA, *Augusta Praetoria. Aggiornamento sulle conoscenze archeologiche della città e del suo territorio*, in Atti del Congresso sul Bimillenario della città di Aosta (Aosta, 5-20 ottobre 1975), Bordighera 1982, pp. 283-291 e R. MOLLO MEZZENA, *Aosta romana. Introduzione*, in M. CUAZ (a cura di), *Aosta. Progetto per una storia della città*, Quart 1987, pp. 33-34.

2) S. MOLA, *La Villa della Consolata. Analisi architettonica e significato storico di una residenza romana nel suburbium di Augusta Praetoria*, tesi di laurea specialistica in Archeologia romana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, relatrice M.C. Conti, a.a. 2009-2010. Si rinvia alla totalità di tale studio per maggiori dettagli sulla villa e più approfondite analisi circa planimetria, caratteristiche strutturali e apparato decorativo dei singoli vani in essa individuati.

3) J.J. ROSSITER, *Roman Farm Buildings in Italy*, in BAR, 52, 1978, pp. 57-62.

4) Il vano 14, un ambiente absidato aperto unicamente verso l'*atrium*, fungeva piuttosto da quinta architettonica atta a celare i retrostanti locali servili e costituire il culmine visivo di un ideale percorso assiale che, in seguito qui descritto, attraversava la villa con andamento nord-sud partendo da un verosimile ingresso lungo il margine meridionale. Cfr. a riguardo MOLA 2009-2010, pp. 202-204.

5) VITRUVIO VI, 5, 1.

6) A.P. ZACCARIA RUGGIU, *Origine del triclinio nella casa romana*, in G. CAVALIERI MANASSE, E. ROFFIA (a cura di), *Splendida Civitas Nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, Roma 1995, pp. 137-139; A.P. ZACCARIA RUGGIU, *Spazio privato e spazio pubblico nella città romana*, Roma 1995, pp. 406-409.

7) D. SCAGLIARINI CORLAITA, *L'edilizia residenziale nelle città romane dell'Emilia-Romagna*, in *Studi sulla città antica. L'Emilia Romagna*, Roma 1983, p. 330.

8) P. GROS, *L'architettura romana. Dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero. I monumenti pubblici*, Milano 2001, pp. 465-467.

9) VITRUVIO VI, 5, 3.

10) In rapporto alle tradizionali funzioni dell'*atrium* e al ruolo religioso, sociale e politico che tale ambiente rivestiva nelle dimore romane cfr. quanto sottolineato in ZACCARIA RUGGIU 1995b, pp. 349-382 e in F. GIACOBELLO, *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano 2008, *passim*.

11) Informazione ottenuta durante un colloquio tenutosi con la stessa nel febbraio del 2010.

12) MOLLO MEZZENA 1982, p. 290.

13) Durante lo scavo della villa sono stati individuati quattro livelli stratigrafici, identificati come strato I, II, III e IV, parzialmente rimescolati a seguito dell'abbandono dell'edificio e corrispondenti a intervalli cronologici di ampiezza variabile, purtroppo non in tutti i casi definibili con precisione. In linea di massima il I strato, il più superficiale e recente, si data tra la seconda metà del V secolo d.C. o l'inizio del VI e l'epoca moderna; il II tra il 350 d.C. circa e la metà del V secolo; il III, forse il più significativo nella storia edilizia del complesso, tra la prima età imperiale e gli albori del IV secolo e, infine, il IV, coincidente con il livello basale

MATERIALI DAGLI SCAVI DELLA VILLA ROMANA DELLA CONSOLATA AD AOSTA UNO STUDIO FINALIZZATO ALLA VALORIZZAZIONE

Patrizia Framarin, Lorenza Rizzo*

Premessa

Patrizia Framarin

Gli uffici della Struttura Restauro e valorizzazione hanno ospitato l'attività di giovani laureati nel settore dei beni culturali sviluppata a seguito dell'erogazione di Borse di Ricerca e Formazione, su progetti individuali di specializzazione, gestite dal Dipartimento delle politiche del lavoro e della formazione. A garanzia scientifica della ricerca e in continuità con il corso di studi completato dalle borsiste, sono stati individuati i responsabili universitari, mentre l'ente ospitante ha offerto il supporto tecnico-scientifico tramite i funzionari della Struttura Restauro e valorizzazione. Il piano progettuale inerente l'ambito «Valorizzazione del patrimonio culturale alpino attraverso Metodologie e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali» si prefiggeva lo studio della villa della Consolata - un'importante testimonianza edilizia della prima romanizzazione, scavata negli anni '70 del secolo scorso da Rosanna Mollo nel suburbio settentrionale di *Augusta Prætoria*, già oggetto di musealizzazione - sotto il profilo storico-architettonico e in relazione al quadro della cultura materiale determinato da ciò che è stato rinvenuto negli scavi, inedito, al fine di formulare un progetto di allestimento innovativo. La seguente relazione illustra in particolare il percorso di studio analitico dei reperti, offrendone soprattutto uno spaccato quantitativo che ben documenta la consistenza dei ritrovamenti e la loro varietà, suggerendo anche l'utilizzo di metodologie digitali per la restituzione delle immagini in contesti espositivi.

Il progetto e i suoi obiettivi

Lorenza Rizzo*

Da ottobre 2011 a giugno 2013 è stato possibile lavorare su un progetto approvato e finanziato dal Fondo Sociale Europeo che, nel caso specifico, aveva come obiettivi principali l'analisi dei dati materiali rinvenuti all'interno del sito archeologico della villa della Consolata e l'elaborazione di un'ideale metodologia di valorizzazione atta a trasmettere al Grande Pubblico, in modo chiaro ed efficace, i dati scientifici derivanti dal suo studio. I risultati conseguiti hanno apportato interessanti e inedite prospettive per la documentazione della cultura materiale della residenza.¹ Dopo una fase di schedatura analitica dei reperti, il primo obiettivo ha previsto un approfondimento storico-archeologico della cultura materiale della villa basato su una selezione di oggetti e/o frammenti relativi ai vari aspetti della vita quotidiana in età romana: strumenti da lavoro, per la cura del corpo e per il gioco, contenitori da stoccaggio, accessori per indumenti e per ornamento, pentole e tegami per la cucina, ceramica da mensa per il consumo dei pasti, rifiniture di infissi e mobili, lucerne per l'illuminazione, anfore e contenitori per il trasporto e il commercio di derrate alimentari.

Il secondo obiettivo ha invece interessato la pianificazione per una rivalorizzazione del sito comprendente il riposizionamento *in loco* di una parte dei reperti selezionati con vetrine a loro dedicate, didascalie e pannelli esplicativi, nonché la divulgazione delle informazioni ottenute nel corso della ricerca tramite visite guidate e laboratori didattici.

La metodologia della ricerca e le classi di materiali riscontrate e indagate

In questi 18 mesi si è lavorato, dunque, su un duplice livello dando il giusto rilievo allo studio scientifico-archeologico; non può esistere infatti valorizzazione senza conoscenza. Nel caso specifico della villa romana della Consolata, è stato fondamentale partire dall'analisi di una selezione degli oggetti più significativi rinvenuti nelle varie campagne di scavo, i più idonei a spiegare usi e costumi dei suoi abitanti nel quotidiano. Prescindendo da una fine classificazione cronologica degli stessi, non sufficientemente supportata dai pochi dati della stratigrafia ancora esistente, si è scelto di evidenziare i reperti meglio conservati e in un certo senso "parlanti", ovvero quelli che si sarebbero potuti riconoscere più facilmente e con maggiori riferimenti a tipologie note nel mondo romano.

A tale scopo è stato necessario:

- Creare in Excel una raccolta bibliografica e sitografica utile per recuperare agevolmente le informazioni da utilizzare in fase di studio. Sono state archiviate circa un migliaio di voci con relativa sede di reperimento, autore/i, editore, anno di pubblicazione e tipo di sorgente (articoli, riviste, file scaricati da siti web, ecc.).

- Partecipare a corsi di formazione per approfondire la conoscenza dei reperti, in particolar modo quelli ceramici, come ad esempio quello svolto nel febbraio 2012 presso l'Università degli Studi di Padova, condotto dalle docenti Maria Stella Busana e Stefania Mattioli Pesavento, quest'ultima referente scientifica di progetto per la mia parte di ricerca, e mirante ad un'introduzione allo studio, alla classificazione e alla schedatura della ceramica di epoca romana.

- Elaborare una tabella funzionale alla registrazione dei dati relativi alla schedatura di ogni singolo reperto. A tal fine si è utilizzato Filemaker creando un'interfaccia divisa in 2 principali blocchi: il primo con le informazioni di base di ciascun reperto (numero di frammenti e di individui, codice di laboratorio e/o numero provvisorio di inventario, tipo e classe di materiale, forma e cronologia, fotografia); il secondo con informazioni specifiche di vario genere (posizione, forma e impasto, tecnologia impiegata, iscrizioni presenti, note e informazioni bibliografiche, foto di particolari, stato di conservazione, localizzazione attuale).

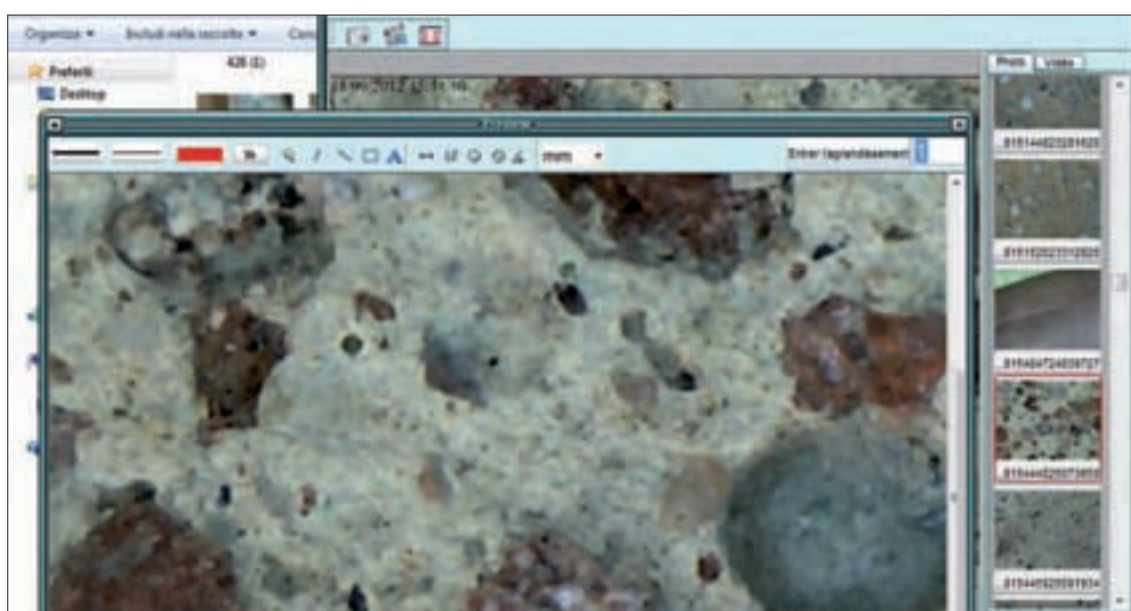
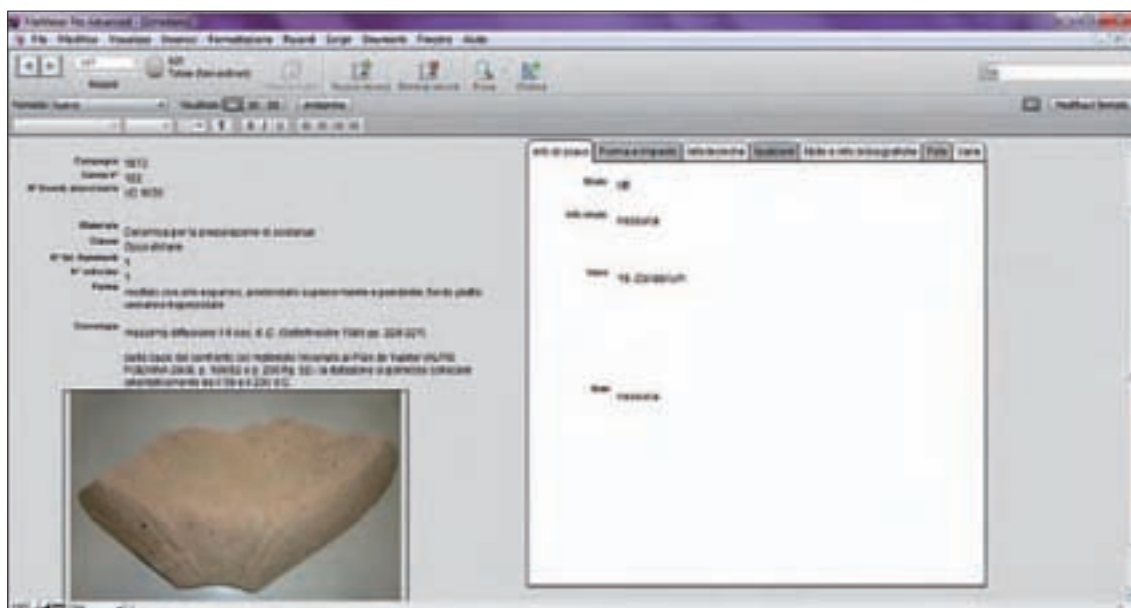
Per lo studio dei reperti è stato, inoltre, fondamentale selezionare le classi di materiale da indagare. La scelta si è orientata sulla ceramica perché è l'elemento più rappresentativo del contesto in questione in quanto

associato in linea di massima ai vari aspetti della quotidianità, prendendo in considerazione solo i frammenti di epoca romana. Queste le classi isolate: oltre ad un'abbondante presenza di Ceramica Comune (CC), comprendente anfore e lucerne, si segnala vasellame fine a partire da frammenti di Campana (B-oides) e di Sovradipinta (La Tène finale) risalenti all'epoca della fondazione della città, per proseguire con le varie produzioni di Terra Sigillata (TS), Pareti Sottili (PS), Bicchieri Aco, fino all'Invetriata di IV secolo d.C. Tra i materiali di una villa esiste però, ovviamente, un'ampia gamma di oggetti dalle svariate foggie che hanno reso necessario prendere in considerazione anche altre categorie come vetro e pasta vitrea, osso lavorato e metallo. Per ciascuna di queste classi sono stati isolati i reperti integri o gli elementi diagnostici prelevando i frammenti dalle cassette (501)² conservate nei magazzini dell'Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali

archeologici della Struttura Ricerca e progetti cofinanziati in località Teppe a Quart. Questi sono stati poi ordinati all'interno di nuove cassette, divise per classe e rinumerate in modo tale da avere un punto di riferimento noto per il prelievo e la ricerca dei pezzi.

Per agevolare lo studio degli impasti ceramici e dei particolari di ridotte dimensioni, si è utilizzato un microscopio USB tramite cui è stato possibile scattare immagini degli elementi osservati. L'indagine su inclusi e particolari è stata supportata, inoltre, da un lentino 10x (fig. 1).

Il lavoro ha permesso di mettere in evidenza diverse classi di materiali e reperti con funzioni differenti, tutte inerenti ad attività che caratterizzavano la vita quotidiana di una residenza dell'epoca. Ai fini dell'organizzazione dell'allestimento, ipotizzato per temi, si è pensato di presentare gli oggetti sulla base della loro funzione, piuttosto che organizzarli per categorie di materiale (ceramica, vetro, metallo, ecc.).



1. Interfaccia dello schedario realizzato con Filemaker insieme ad un esempio di scheda (in alto), impasto di un frammento di mortaio in opus doliare osservato col microscopio (in basso).

	CAMPAGNE DI SCAVO	1971-1973	1984-1985	Totale
1	Vetro	139	189	328
2	Ceramica Comune	5359	3669	9028
3	Terra Sigillata Italica	216	103	319
4	Terra Sigillata Gallica	159	69	228
5	Terra Sigillata Africana chiara	9	7	16
6	Pareti Sottili	259	296	555
7	Bicchieri Aco	6	21	27
8	Ceramica B-oide	16	12	28
9	Ceramica Invetriata	34	501	535
10	Altre sigillate	219	59	278
11	Ceramica Sovradipinta	9	2	11
12	Ceramica Indigena	147	107	254
13	Ceramica a rivestimento rosso interno	25	43	68
14	Anfore	1966	812	2778
15	Lucerne	23	60	83
16	Metalli	1276	772	2048
17	Ceramica fine grigia	11	18	29
18	Pesi da telaio	5	0	5
19	Osso lavorato	1	4	5
20	Pietra ollare	9	2	11
	Totale frammenti	9887	6746	16633

Tabella 1. Frammenti, provenienti dagli strati dall'I al VI, suddivisi per categorie.

I gruppi isolati sono:

- ornamenti e abbigliamento;
- strumenti per la cura del corpo;
- strumenti per attività varie, come tessitura, scrittura, gioco;
- suppellettili da cucina e da mensa;
- contenitori da stoccaggio e da trasporto;
- elementi e rifiniture di infissi e mobili, piccoli oggetti in metallo;
- lucerne per l'illuminazione;
- armi;
- monete.

Per quel che concerne invece la percentuale di materiale schedato, non sono stati eseguiti calcoli sulla base del numero totale di esemplari, ma su quello dei frammenti; questo perché la stima è stata elaborata sui dati di un preesistente inventario che ne prevedeva il conteggio cassetta per cassetta e in cui le varie parti sono state riunite solo in quei casi in cui il dato era verificabile. Per evitare quindi errori grossolani, il numero corretto di oggetti è stato dato solo per i frammenti inseriti nello schedario.

Nella tabella 1 si presenta la situazione generale suddivisa per strati (dall'I al VI) relativa al contenuto delle 501 cassette di tutte le campagne di scavo effettuate tra il 1971 e il 1985.

I reperti

Il lavoro ha permesso di mettere in evidenza diverse classi di materiali e reperti con funzioni differenti.

Come già accennato, la ceramica detiene la percentuale più alta di frammenti rinvenuti e pertanto ci offre una panoramica molto ampia sull'*instrumentum domesticum* e i suoi recipienti da stoccaggio e da mensa.

Per quel che riguarda la suppellettile da cucina vi è una vasta gamma di olle (da fuoco e da stoccaggio) dalle svariate forme e decorazioni. Ricorrono soprattutto quelle con orli modanati, spesso associati a fondi apodi e corpi ovoidali, aventi decorazioni impresse o a stecca³

e quelle con orli estroflessi, spesso semplici e più raramente a mandorla associati a fondi apodi o ad anello e a corpi globulari o ovoidali, che possono presentare decorazioni incise a stecca⁴ o a pettine.⁵ Ben attestati risultano anche i coperchi e i tegami tra cui: alcuni frammenti di esemplari tripodi associabili alla cultura di La Tène finale,⁶ alcuni tegami a rivestimento rosso interno (fig. 2), altri di epoca tarda in pietra ollare o invetriati e una porzione di manico di bronzo. Meno frequenti invece i colini, le lame di ferro e i mortai, tra cui una parte di orlo a tesa con bollo su doppio registro [...] / ODOMITIO.

Per quanto concerne, invece, il repertorio da mensa, oltre alle forme in CC si evidenziano coppe e patere in TS. Tra quelle di provenienza gallica le più frequenti sono: le patere Dragendorff 36,⁸ le coppe Dragendorff 35,⁷ le bilobate Dragendorff 27,⁸ fra cui spicca 1 esemplare marmorizzato e bollato TABVR, e, soprattutto, le Dragendorff 37⁹ con svariate decorazioni figurate (fig. 3). Le forme italiane più attestate, invece, sono: le patere Goudineau 1,¹⁰ Dragendorff 31¹¹ e le coppe Conspectus 29.1.1.¹²



2. Porzione di tegame a rivestimento rosso interno particolarmente ben conservata. (L. Rizzo)



3. Frammento di coppa Dragendorff 37 in TSG.
(L. Rizzi)

0 5 cm



4. Frammento di patera Goudineau 39C in TSI.
(L. Rizzi)



0 5 cm

5. Frammento di PS con rilievo antropoprosopo.
(L. Rizzi)



0 5 cm

6. Cucurbitula, utilizzato per sigillare le anfore.
(L. Rizzi)



0 5 cm

7. Tappo per anfora.
(L. Rizzi)

Tra le varie produzioni presenti è stato possibile riconoscere qualche frammento di: provenienza aretina, Goudineau 39C (fig. 4); chiara B, con le paterne Dragendorff 18/31¹³ e Lamboglia 10;¹⁴ prelucente e lucente, sempre con la forma Lamboglia 10¹⁵ dominante. Rari sono i frammenti di TS Africana, mentre ben attestate risultano le produzioni riunite sotto la categoria *Céramique à Revêtement Argileux* (CRA), per certo meritanti ulteriori approfondimenti che ne chiarifichino la reale provenienza (esclusivamente regionale o meno). Sono numerose anche le forme di PS provenienti per lo più dalla Pianura Padana, come ad esempio il frammento di vaso antropoprosopo raffigurante un occhio (fig. 5), e qualche raro esemplare di produzione lionese. Risultano presenti i Bicchieri tipo Aco con la forma ID, Magdalensberg I,¹⁶ anche se, purtroppo, estremamente mutili. Nel sito sono emerse, inoltre, coppe in ceramica fine grigia e, in piccola quantità, patera a imitazione Campana B-oide. Fanno parte del materiale da mensa 1 cucchiaio di bronzo, purtroppo mancante del manico, e rari piccoli frammenti di coppe, bicchieri, piatti e bottiglie Isings 50 e 51 in vetro.¹⁷ Sono molto frequenti, infine, olpi e brocche in CC.

Accanto alle olle da stoccaggio si annovera un'alta percentuale di anfore¹⁸ che hanno evidenziato una rimarcabile varietà di tipologie e provenienze. Il numero più elevato di frammenti è da ricondurre alle produzioni adriatiche da vino, con le forme Dressel 6A, Lamboglia 2, Forlimpopoli, collo a imbuto (olio o vino) e, anche se meno presenti, a una variante di Dressel 2-4. Ben attestate sono pure le Dressel 6B da olio, tra cui spiccano 3 bolli, VRBA,¹⁹ APICI,²⁰ (...)A(N)I FELX S[cribonianus],²¹ e alcuni frammenti di anforette per salse di pesce. Dal versante

tirrenico provengono invece le classiche Dressel 2-4 da vino, mentre tra i frammenti indagati non sembrano esserci Dressel 1. Da aree geografiche non italiane arrivano le galliche da vino Gauloise 1 e 4 (Pélichet 47), le produzioni di imitazione Haltern 70 *similis* (vino?) e Dressel 28 *similis* (vino?). Alla Penisola Iberica possono essere ricondotti frammenti di Dressel 7-11 e Beltrán IIB contenenti *garum* o salse di pesce in genere, nonché di Dressel 20 da olio. Alla Grecia e all'Oriente sono da associare le anfore da vino Crétoise 2 e 4, le Schöne Mau XXXVIII/Tardo cndie e le Schöne Mau XXVII-XXVIII. Non mancano, inoltre, le produzioni dall'Africa, con la forma da vino Africana 2A grande. Sono infine da segnalare 1 *anforiskos* e diversi tappi (figg. 6, 7) ricavati da pareti di anfore dismesse, alcuni dei quali riportano dei simboli o delle scritte non più leggibili.

Al di là del grande gruppo di frammenti inerenti gli ambiti della cucina, della mensa e dello stoccaggio, sono stati rinvenuti alcuni reperti legati invece direttamente alla mobilia della villa e alle attività ad essa connesse. Per quanto riguarda le prime sono da ricordare alcune porzioni di serrature di ferro, delle chiavi di ferro e bronzo (tra cui 1 da portare al dito come anello),²² nonché un alto numero di chiodi principalmente a testa circolare, cunei a sezione quadrangolare e grappe di ferro. Tra gli arredi, invece, sono degne di nota 3 *appliques* di bronzo: 1 che riprende un motivo vegetale stilizzato, 1 che rappresenta un serpente (fig. 8) e 1 a forma di lettera L. Sono da segnalare anche 2 tessere musive in pasta vitrea blu e 1 inserto di vetro azzurro sagomato, forse utilizzati per rifinire un elemento decorativo. Si trovano, inoltre, numerose porzioni di lucerne, prevalentemente a volute e della tipologia Firmalampen. Della prima categoria sono da ricordare 1 frammento di disco con decorazione a raggiera, 1 di spalla con foglie d'ulivo e 1 splendido riflettore che ritrae un asino (fig. 9).

Per quel che concerne invece i momenti lavorativi e ricreativi connessi alla vita della villa, sono stati rinvenuti una serie di pesi da telaio in terracotta, fusaiole in osso o terracotta e aghi di bronzo, a testimonianza di come la tessitura fosse una delle attività meglio assodata tra quelle prettamente femminili. Tra l'*instrumentum scriptorium*²³ degno di nota è 1 stilo di bronzo, mentre per quel che riguarda l'ipotetico uso di giochi da tavola resta 1 pedina a superficie convessa in pasta vitrea grigio-blu (fig. 10).

Tra il materiale esaminato vi sono anche oggetti legati alla cura del corpo e del vestiario. Da ricordare sono: 1 manico di specchio con anima di ferro, 1 *volsella* (fig. 11), alcuni



8. Frammento di applique in bronzo raffigurante un serpente.
(L. Rizzi)

0 5 cm



9. Frammento di riflettore di lucerna con testa d'asino.
(L. Rizzi)



10. Pedina da gioco in pasta vitrea grigio-blu.
(L. Rizzi)



11. Volsella, strumento per la toeletta.
(L. Rizzi)

specilli di bronzo, frammenti di unguentari fittili e in vetro (tra cui sono emersi degli Isings 28²⁴ e 8²⁵) e dei piccoli oggetti forse utilizzati per far fronte a lievi infortuni come alcuni lunghi aghi di bronzo e delle lame di ferro. Agli accessori funzionali o di abbellimento per gli indumenti, appartengono 2 *fibulae* Aucissa, 1 a cerniera del tipo Alesia e 1 a tenaglia; sono stati riconosciuti anche dei vaghi di collana, tra cui 1 in pasta vitrea azzurra, 17 conchiglie, 1 fibbia di cintura, alcune borchie e 1 chiodo di ferro probabilmente da scarpa.

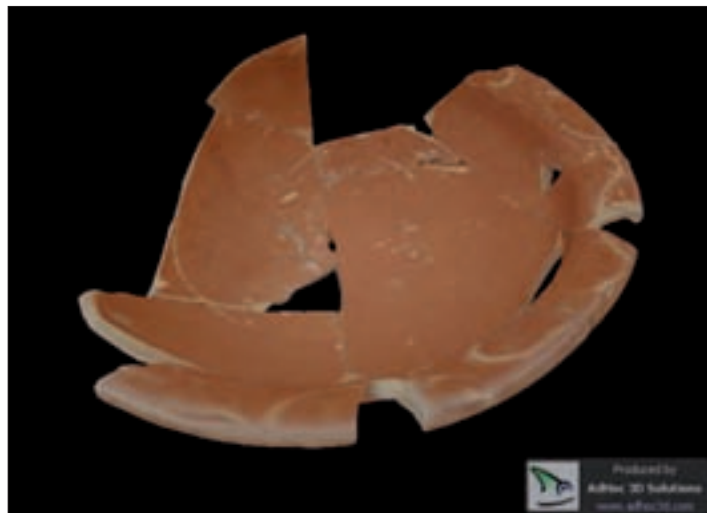
Sono da ricordare ancora, tra i reperti, 1 frammento di rinforzo bronzeo di fodero per spada/pugnale²⁶ e diverse monete.

Proposta di musealizzazione per un nuovo allestimento

Allo stato attuale della ricerca è stata trattata solamente una possibile ipotesi di valorizzazione che, in ogni caso, dovrà essere ulteriormente articolata e soggetta a valutazioni di fattibilità ed eventuali controproposte delle strutture e degli enti competenti.

Per quel che concerne la presentazione e la valorizzazione del sito, si è reso necessario affrontare un percorso di formazione durante il quale sono stati sviluppati diversi argomenti di basilare importanza:

- Comprendere le differenze tra la disciplina museologica e quella museografica e valutarne le loro possibili applicazioni nel passato e nel presente.
 - Apprendere le tecniche di comunicazione e postura per una corretta e agevole divulgazione al Grande Pubblico.
 - Sperimentare la conduzione di attività di laboratorio e visite guidate.
 - Ottenere una qualifica per l'educazione al patrimonio culturale e scientifico nelle scuole EPCS (Educazione al Patrimonio Culturale e Scientifico).
- In seguito a questi approfondimenti è sembrato plausibile che i rimaneggiamenti più importanti avrebbero potuto prevedere le seguenti azioni:
- Sostituzione dei riquadri esplicativi presenti lungo il percorso sospeso sul sito con nuovi pannelli più funzionali e inerenti la villa romana della Consolata.
 - Realizzazione di 1 pannello digitale generico sulla dimora, da posizionare all'ingresso dell'area archeologica.
 - Progettazione di vetrine per l'esposizione di una selezione dei reperti rinvenuti e schedati.



12. Screenshot dal video della restituzione 3D di un reperto.
(L. Rizzo)

- Sostituzione delle fotografie della mostra *Himalaya* di Takeshi Mizukoshi con semplici pannelli bianco/nero su cui riportare la “voce degli antichi”.
- Rifunzionalizzazione dell’uscita di sicurezza situata al livello dei resti archeologici e la sistemazione della piccola area verde all’esterno.
- Pulitura dei graffiti presenti sulla facciata esterna dell’edificio di copertura del sito.
- Miglioramento della segnaletica esterna e ampliamento degli orari e dei giorni di apertura al pubblico.

Attività sperimentale: il laser-scanner 3D

Un paragrafo a parte è certamente da dedicare all’approfondimento relativo al *laser-scanner* 3D. Nell’era del digitale è sembrato interessante individuare e sperimentare un sistema accattivante e moderno di restituzione dei dati che non ne compromettesse la qualità scientifica.

La realizzazione del progetto di rilievo è stata resa possibile grazie alla disponibilità e alla professionalità della ditta ad hoc 3D Solutions S.r.l. - Gressan (Aosta) e, in particolar modo, a Leandro Bornaz che ha seguito passo dopo passo la formazione e l’intera strutturazione del lavoro.

Questo strumento permette una rapida, oggettiva e precisa acquisizione dei dati tridimensionali e consente di operare a distanza, evitando quindi il contatto talvolta invasivo, con gli elementi da scansionare, siano essi di grandi o di piccole dimensioni.

Oramai sono numerose le sperimentazioni di questo sistema su siti archeologici e su quasi tutti i tipi di reperti. Come per altri ambiti dell’archeologia, lo studio della cultura materiale, ridondante di dati, disegni di interi e di sezioni, confronti e meticolose scelte per delicate operazioni di restauro, necessita di una non sempre semplice gestione delle informazioni ma, soprattutto, di un continuo rimaneggiamento del reperto che, anche solo al contatto delle mani, può subire danni difficilmente riparabili. Ecco come diventa importante, in quest’ottica, l’utilizzo del *laser-scanner*, soprattutto quando è integrato da tecniche di acquisizione fotogrammetrica che permettono una documentazione, oltre che geometrica, anche radiometrica dell’oggetto. Questo insieme di tecnologie geomatiche

consente quindi di ricavare, dal “solo” modello 3D, fotografie realistiche ed eventuali viste di sintesi quali le ortofoto di precisione e permette di aprire le frontiere anche al suo utilizzo in un campo strettamente legato all’archeologia: la valorizzazione e la divulgazione dei dati scientifici. Non potendo utilizzare spesso a tale scopo i reperti originali, per problematiche connesse ad un’eventuale esposizione, la riproduzione virtuale tridimensionale può rappresentare una valida alternativa (fig. 12).

Problemi in sospeso e argomenti da sviluppare e/o approfondire in futuro

Nonostante i 18 mesi avuti a disposizione per la ricerca, non è stato possibile estendere lo studio su tutto il materiale recuperato nel sito. I frammenti esistenti sono, infatti, molto numerosi e, conseguentemente, gli oggetti sono spesso parzialmente conservati. Sarebbe, inoltre, di indubbia utilità effettuare degli approfondimenti mirati su alcune classi di materiale che, al momento attuale della ricerca, presentano delle problematiche aperte, o che non sono stati affrontati in questo progetto: le TS non canoniche (ovvero quelle di produzione regionale e di imitazione), i materiali edilizi e i resti archeobotanici e paleofaunistici. Infine il rinvenimento di un cospicuo numero di scorie metalliche e, sebbene più rare, vitree potrebbe se non attestare un’eventuale attività produttiva *in loco*, ammettere plausibilmente la rifusione del materiale non più utilizzato, per il suo recupero in antico.

Per fornire, infine, un ulteriore strumento di diagnostica dei reperti studiati, sarebbe decisamente utile disegnare almeno quelli di più complessa interpretazione o quelli per cui non sono stati individuati utili confronti; le tempistiche ristrette, infatti, hanno permesso di realizzare solo una raccolta fotografica dei pezzi certamente utile per approfondimenti futuri. Questo progetto, sviluppato solo in parte, non ha certo potuto esaurire il potenziale museologico-didattico del sito. Quanto relazionato potrà però fornire un’attendibile base di dati, correttamente registrati, relativi alla cultura materiale, funzionale all’esposizione *in loco* degli interessanti reperti restituiti dagli scavi, in un’auspicabile futura dimensione di valorizzazione.

- 1) Ringrazio Patrizia Framarin e Maria Cristina Ronc, archeologhe della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta - Struttura Restauro e valorizzazione, che mi hanno seguito nel lavoro di ricerca rispettivamente per la parte scientifica e per la parte di valorizzazione.
- 2) Cui se ne aggiungono altre 42 conservate presso il magazzino della Struttura Ricerca e progetti cofinanziati a Saint-Marcel (Aosta), ma che non sono ancora state indagate.
- 3) Cfr. forma con A. GUGLIELMETTI, L. LECCA BISHOP, L. RAGAZZI, *Ceramica comune*, in D. CAPORUSSO (a cura di), *Scavi MM3. Ricerche di archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana 1982-1990*, Milano 1991, tav. LXXXIX, nn. 6, 11, 13, 16 e 17.
- 4) Cfr. forma con GUGLIELMETTI, LECCA BISHOP, RAGAZZI 1991, tav. LXXXV, n. 4 e tav. LXXVII, n. 7.
- 5) Cfr. forma con GUGLIELMETTI, LECCA BISHOP, RAGAZZI 1991, tav. LXXXV, n. 2 e tav. LXXXVI, n. 5.
- 6) Cfr. forma con O. PACCOLAT, C. JORIS, L. CUSANELLI-BRESSENEL, *Le mobilier céramique du Grand Saint-Bernard (Plan de Jupiter, Plan de Barasson, musée de l'Hospice)*, in *Alpis Pœnina. Une voie à travers l'Europe*, Actes du Séminaire de clôture, (Fort de Bard, 11-12 avril 2008), Aoste 2008, p. 181, n. 59 e p. 201, PLJ n. 59; GUGLIELMETTI, LECCA BISHOP, RAGAZZI 1991, pp. 198-199 e tav. XCII.
- 7) Cfr. forma con PACCOLAT, JORIS, CUSANELLI-BRESSENEL 2008, p. 181, n. 59 e p. 201, PLJ n. 59; GUGLIELMETTI, LECCA BISHOP, RAGAZZI 1991, pp. 198-199 e tav. XCII.
- 8) Cfr. forma con B. HOFFMANN, *La céramique sigillée*, in "Collection des Hespérides", Paris 1986, p. 69.
- 9) Cfr. forma con HOFFMANN 1986, pp. 64-65.
- 10) Cfr. forma con L. MAZZEO SARACINO, *Terra sigillata nord-italica*, in EAA, *Atlante delle forme ceramiche*, II, Roma 1985, tav. LV, figg. 11, 12 e p. 194; E. ETTLINGER et alii, *Conspectus formarum terrae sigillatae italico modo confectae*, (Materialien zur römisch-germanischen Keramik, 10), Bonn 1990, forma 1.
- 11) Cfr. forma con MAZZEO SARACINO 1985, tav. LXV, fig. 7 e p. 206; ETTLINGER 1990, forma 3.3.1.
- 12) Cfr. forma con ETTLINGER 1990, forma 29.1.1.
- 13) Cfr. forma con MAZZEO SARACINO 1985, tav. LXIV, figg. 8, 9 e p. 205.
- 14) Cfr. forma con C. RAYNAUD, *Céramique Claire B*, in "Lattara", 6, 1993, p. 183.
- 15) Cfr. forma con A. CARANDINI, *Terra sigillata "lucente"*, in EAA, *Atlante delle forme ceramiche*, I, Roma 1981, p. 5.
- 16) Cfr. forma con MAZZEO SARACINO 1985, tav. LXIX, figg. 2, 3 e p. 209, tipo ID/Magdalensberg I.
- 17) Cfr. forma con C. ISINGS, *Roman Glass from Dated Finds*, Gröninge-DjaKarta, 1957, forma n. 50.
- 18) Un valido aiuto per il riconoscimento delle tipologie è stato riscontrato sul sito web ADS (Archaeology Data Service), *Roman Amphorae: a digital resource, Catalogue*, University of Southampton 2005.
- 19) Cfr. con T. BEZECZKY, *The Laecanius Amphora Stamps and the Villas of Brijuni*, Wien 1998, pp. 39 e 206-209.
- 20) Cfr. con dati del progetto *Corpus informático del Instrumentum Domesticum*, sul sito web CEIPAC (Centro para el Estudio de la Interdependencia Provincial en la Antigüedad Clásica), n. inventario 32602; S. CIPRIANO, F. FERRARINI, *Le anfore romane di Opitergium*, Cornuda 2001, p. 116, n. 21.
- 21) Cfr. con CIPRIANO, FERRARINI 2001; BEZECZKY 1998.
- 22) Cfr. con E. DESCHLER-ERB, *Instrumentum et militaria du Grand Saint-Bernard*, in *Alpis Pœnina* 2008, p. 277 e p. 301, fig. 35, n. 2.
- 23) Cfr. con DESCHLER-ERB 2008, p. 261 e p. 281, fig. 7, n. 6.
- 24) Cfr. forma con ISINGS 1957, forma n. 28.
- 25) Cfr. forma con ISINGS 1957, forma n. 8.
- 26) Cfr. con DESCHLER-ERB 2008, p. 268 e p. 289, fig. 18, n. 16.

Desidero, infine, esprimere in particolar modo tutta la mia riconoscenza, la mia stima e il mio affetto per Patrizia Framarin.

*Collaboratrice esterna: Lorenza Rizzo, archeologa.

ELEMENTI PER LA COPERTURA DEGLI EDIFICI IN ALPE GRAIA E IN SUMMO PÆNINO (COLLI DEL PICCOLO E DEL GRAN SAN BERNARDO)

Patrizia Framarin, Giordana Amabili*

Premessa

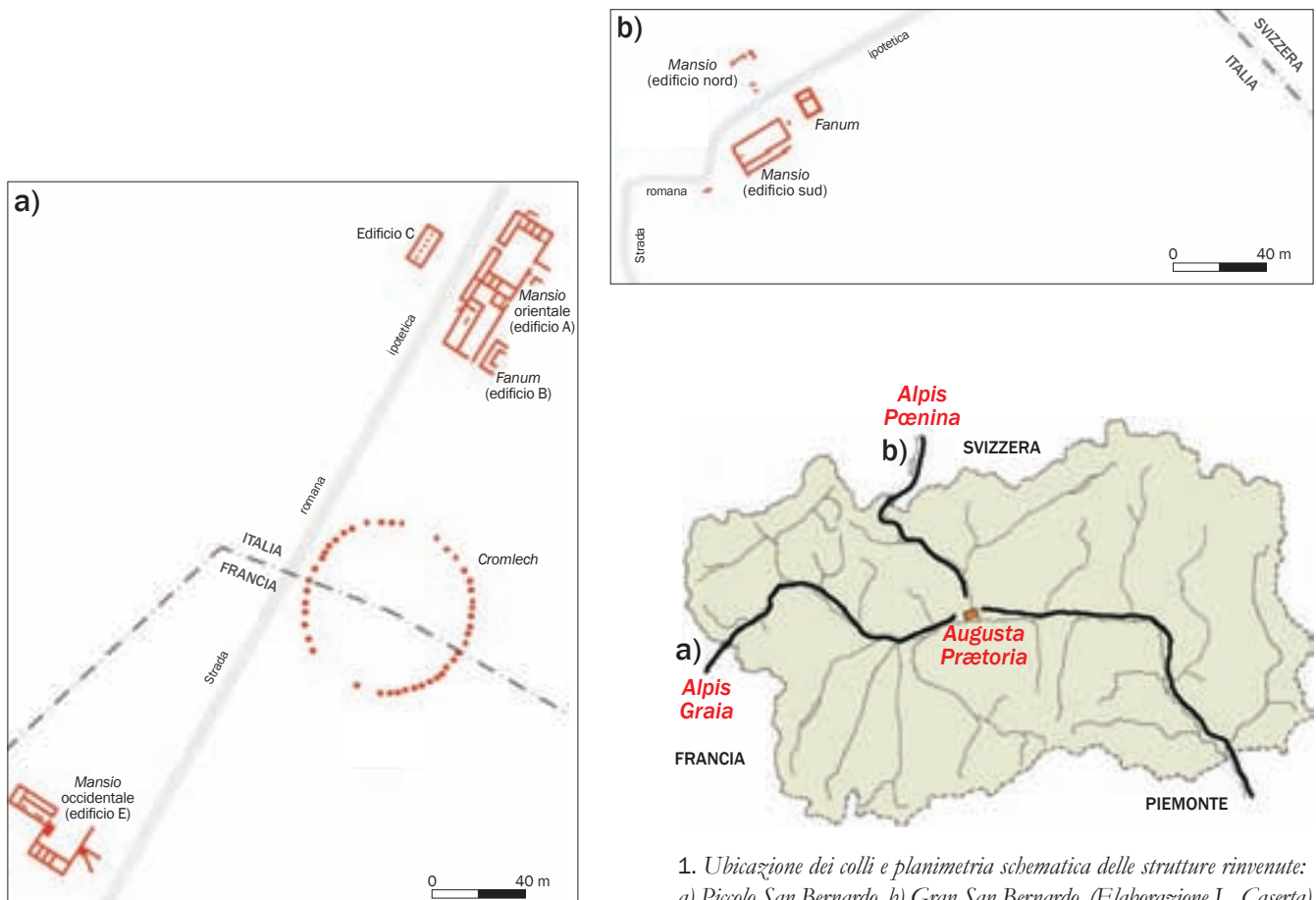
Patrizia Framarin

Il lavoro di tesi specialistica, di cui questo articolo costituisce una breve presentazione, ha avuto come oggetto di studio due nuclei di reperti laterizi rinvenuti nel corso delle numerose indagini archeologiche effettuate a partire dalla fine del XIX secolo sulla sommità dei due colli: il Piccolo e il Gran San Bernardo (fig. 1). Ambedue furono sede, in epoca romana, di complessi strutturali costituiti da edifici deputati all'accoglienza fisica e spirituale dei viaggiatori, *mansiones* e due piccoli sacelli, entrambi - si suppone - dedicati a Giove la cui figura ha assunto caratteri celtici a testimonianza di quel sincretismo religioso ben documentato nel mondo romano.¹

Intorno al Colle del Piccolo San Bernardo l'interesse scientifico è emerso per la prima volta in seguito alle indagini effettuate da alcuni viaggiatori inglesi nel 1837. L'anno seguente Carlo Promis, già attivo con i suoi scavi presso l'altro colle, documentò le strutture rinvenute e localizzate lungo il lato sud-occidentale della *mansio* affermando che il loro scopo originario era il ricovero dei viaggiatori.² Alcune notizie in merito vengono anche riferite da Jean-Antoine Gal che cita le ricerche condotte dall'abate Vaudey nel 1845.³

Altri interventi di studio e restauro hanno successivamente caratterizzato le strutture pertinenti l'edificio orientale e quelle del *fanum* e sono documentati nella prima metà del XX secolo. Essi si possono dividere in due fasi: la prima, relativa agli anni 1912-1913, dedicata al rinforzo dei muri ricostruiti in parte a secco e in parte mediante l'utilizzo di un legante di natura cementizia ormai disgregato, e la seconda, avviata dall'allora sovrintendente Piero Barocelli, documentata a partire dal 1928 e protratta fino al 1940.⁴ Dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso numerose sono state le operazioni condotte al colle per definire le planimetrie delle strutture e salvaguardare al meglio le importanti emergenze architettoniche. L'interesse si è rivolto non solo verso i resti di edifici, datati all'epoca romana, siti sul versante italiano (*mansio* orientale o edificio A, edificio C, *vallum* e *fanum* o edificio B) e su quello francese (*mansio* occidentale o edificio E) ma anche verso la struttura circolare, molto più antica, nota come *cromlech*.⁵

Anche lo studio del sito Plan de Jupiter, sul Colle del Gran San Bernardo, ha avuto inizio nel corso del XVIII secolo quando i canonici dell'Hospice du Grand-Saint-Bernard, insieme a qualche umanista appassionato, interessati dai ritrovamenti di manufatti bronzei si sono cimentati in scavi e sterri eseguiti durante i mesi in cui il suolo non era coperto da coltri di neve.⁶



1. Ubicazione dei colli e planimetria schematica delle strutture rinvenute: a) Piccolo San Bernardo, b) Gran San Bernardo. (Elaborazione L. Caserta)

Gli scavi governativi veri e propri datano invece alla fine del XIX secolo e sono descritti da Ermanno Ferrero, esecutore dei lavori per conto del Ministero della Pubblica Istruzione.⁷ Successivamente, in epoca recente, sono le indagini archeologiche effettuate nell'ambito di progetti Interreg, il primo svoltosi negli anni 2000-2001 e il secondo nel triennio 2005-2007, ad aver consentito di esplorare l'area pertinente all'edificio sud, quello appunto individuato dal Ferrero nell'ultima campagna di scavo datata al 1893. L'ubicazione geografica del sito e le condizioni climatiche particolarmente proibitive hanno comportato un modesto stato di conservazione delle strutture, evidenza già riscontrata dagli studiosi del passato. Nei casi fortunati di ritrovamento, i lacerti di muratura si sono presentati conservati solo a livello dei primi corsi di fondazione o, in alcuni tratti, come traccia negativa ricavata scalpellando e lisciando la roccia naturale. Tali rinvenimenti hanno consentito di integrare in maniera significativa la pianta della struttura già redatta da Ferrero e completata in seguito da Barocelli.⁸

Lo studio dei frammenti laterizi

Giordana Amabili*

Metodologia di lavoro e strumenti utilizzati in fase di schedatura⁹

I due nuclei di reperti laterizi, rinvenuti per la maggior parte in frammenti di medie e piccole dimensioni, sono stati analizzati con l'ausilio di strumenti, quali la schedatura analitica e una serie di tabelle riepilogative, appositamente realizzati e volti al recupero dei dati salienti e di immagini significative, tramite fotografie e rilievi, degli stessi. Si è inoltre proceduto a un esame autoptico degli impasti con la redazione di un catalogo, per definire in via preliminare i caratteri utili all'auspicabile reperimento dei bacini di approvvigionamento della materia prima, tuttora sconosciuti. Allo stato attuale degli studi è parso prematuro eseguire analisi di tipo archeometrico che avrebbero identificato le componenti dell'impasto ma, allo stesso tempo, non avrebbero potuto essere comparate in maniera adeguata con i filoni di origine delle argille.

I dati raccolti e confrontati tra loro hanno permesso di identificare i prodotti impiegati nella realizzazione delle coperture degli edifici romani e di definire i loro caratteri principali, con particolare attenzione alla morfologia e alle impressioni rimaste sulla superficie, bolli, tracce digitali o orme di animali. Tale materiale è stato oggetto di approfondimenti mirati e volti alla creazione di un catalogo ragionato, punto di inizio per lo studio di questa particolare classe di laterizi nel territorio della regione.

I manufatti laterizi

I frammenti laterizi esaminati sono seicentocinquantré la maggioranza dei quali è riconducibile a due tipi di prodotti: le tegole (*tegulae*) e i coppi (*embrices*).

SITO	TEGOLE (ffrr.)	COPPI (ffrr.)	ALTRO (ffrr.)
Piccolo San Bernardo	373	22	2
Gran San Bernardo	201	52	3
Totale	574	74	5

È importante sottolineare l'assenza di mattoni o altri tipi di manufatti laterizi, tra quelli in uso nel mondo romano, nella realizzazione delle murature degli edifici che parrebbero, in entrambi i contesti, costituite da strutture lignee su base litica; sempre in legno doveva essere la pavimentazione così come l'intelaiatura portante della copertura.

- Le tegole

Le misure e le caratteristiche morfologiche delle tegole erano standardizzate e nel mondo romano venivano soprattutto utilizzate quelle piane di forma rettangolare o leggermente trapezoidale¹⁰ con i margini dei lati lunghi rialzati a formare delle alette, o risvolti; intagli, o riseghe, erano presenti sulla faccia anteriore in corrispondenza del lato minore mentre incastri sul lato opposto per consentire di bloccare le tegole una sull'altra una volta messe in opera. Le misure oscillano tra i 40-50 cm di larghezza per 55-70 cm di lunghezza.

I frammenti analizzati hanno consentito la determinazione e la definizione di alcune importanti caratteristiche proprie del manufatto tegola:¹¹ alcune di tipo morfologico, distinguenti le sue varie parti, e altre di tipo tecnico, riferibili al processo di rifinitura del prodotto già formato ma non ancora essiccato in aree predisposte e cotto in fornace. La natura dei rinvenimenti, come precedentemente accennato, ha consentito solo per un caso di documentare la larghezza complessiva del manufatto (fig. 2), misurata in 44 cm: si tratta di due frammenti, riconducibili alla medesima tegola, rinvenuti presso il Colle del Piccolo San Bernardo durante una delle campagne di scavo che hanno interessato il cosiddetto « *édifice C* ».¹²

Lo spessore del manufatto risulta invece caratterizzato da un'oscillazione il cui valore minore è rilevabile in corrispondenza del lato corto presentante le riseghe e il cui valore maggiore è misurabile in corrispondenza del lato corto presentante gli incastri. Per quanto concerne i frammenti esaminati non è stato possibile documentare tale intervallo mancando esemplari conservati per una superficie sufficiente a misurarne i valori, ma risulta importante sottolineare che, in presenza di un reperto di medie dimensioni, rilevare tali parametri può determinare il corretto orientamento del frammento.

Altra caratteristica, concorrente a definire il giusto orientamento, è la striatura verticale determinata dal passaggio di uno strumento, presumibilmente una sorta di stecca in legno, durante la fase di foggatura del manufatto a seguito dell'inserimento della sufficiente quantità di impasto nella cassaforma lignea.¹³ Tale stampo era contraddistinto da



2. Piccolo San Bernardo, edificio C. Frammento di tegola, n. inv. PSB 2003 - V.B - 539 / 15. (G. Amabili)

una forma trapezoidale e da misure stabilite in modo che esistesse una corrispondenza tra le varie parti di questo e le dimensioni del manufatto che si intendeva realizzare. L'impasto inserito veniva pareggiato e contemporaneamente liscio mediante il passaggio della stecca, della larghezza corrispondente alla superficie piana della tegola; uno spessore laterale veniva risparmiato per la realizzazione delle due alette. Questa operazione garantiva la rimozione dell'eventuale eccedenza di materiale argilloso e permetteva di sigillare la superficie superiore rendendola impermeabile e preparandola alle eventuali bollature o marchiatura tramite impressioni digitali.

L'aletta e la solcatura erano formate in modo non uniforme e con l'utilizzo di strumenti di vario genere se non, in alcuni casi, delle stesse dita dell'artigiano. La presenza di una sorta di impressione digitale sulla sommità e il profilo delle alette, così come lo spessore e la profondità delle solcature realizzate sulla superficie piana del manufatto, sono caratteristiche non standardizzate, aventi misure e andamenti sempre differenti. Queste osservazioni permettono di affermare come tali rifiniture fossero praticate manualmente e non costituiscano quindi caratteri morfologici utili alla definizione di un tipo di tegola.¹⁴ Allo stesso modo si può valutare la differente misura dello spessore delle alette, più sottile in corrispondenza della risega e più massiccio verso l'incastro, che, invece, fornisce un'indicazione funzionale a determinare l'orientamento del frammento in esame.

Determinanti nella morfologia delle tegole sono le riseghe e gli incastri, localizzati le prime sulla fronte e i secondi sul retro dei manufatti, specifici caratteri che, nella realizzazione della copertura degli edifici, consentono la posa in opera a incastro che prevede una parziale sovrapposizione tra le varie file di tegole.¹⁵ Affinché questo fosse possibile doveva esistere una corrispondenza o quantomeno una compatibilità tra le misure caratterizzanti i due lati minori della tegola: la distanza tra il margine minore e l'inizio dell'aletta, la risega, apprezzabile sulla superficie posteriore, doveva misurare all'incirca come la distanza tra la fine dell'aletta e il margine minore opposto, l'incastro, visibile sulla superficie anteriore.

Per quanto riguarda i frammenti analizzati i valori raccolti¹⁶ hanno consentito di individuare due tipi di tegole morfologicamente simili, leggermente trapezoidali con alette, riseghe e incastri di forma obliqua,¹⁷ ma caratterizzati da valori di incastro e risega differenti.

GRAN SAN BERNARDO (Plan de Jupiter)	PICCOLO SAN BERNARDO
Tipo A lungh. incastro: 6-8 cm dist. dal lato della risega: 3-4,5 cm	Tipo A lungh. incastro: 6-7,5 cm dist. dal lato della risega: 3,5-5,5 cm
	Tipo B lungh. incastro: non misurabile dist. dal lato della risega: 7-7,5 cm

Altre caratteristiche sono invece ascrivibili a una fase successiva alla foggatura del prodotto: in particolare in quell'intervallo di tempo tra la pratica della lisciatura e la fase di essiccazione¹⁸ può accadere che il manufatto venga bollato, attraverso un apposito punzone recante scritte e/o simboli, o marchiato, tramite impressioni digitali¹⁹ (fig. 3).



3. Piccolo San Bernardo, mansio occidentale. Frammento di tegola, n. inv. PSB - B - MW / 15. (G. Amabili)

Mentre le impressioni digitali sembrano rispettare la morfologia delle tegole e, generalmente, sono realizzate in corrispondenza di uno dei lati minori, la posizione del bollo non sembra rispecchiare un particolare criterio di simmetria o una qualche relazione con l'andamento di uno dei lati del manufatto. L'analisi di questo fenomeno porta anche a supporre che la bollatura sia connessa a una pratica di stoccaggio del materiale in attesa della sua messa in opera: un possibile conteggio di un numero stabilito di tegole, impilate le une sulle altre, prevedeva che il bollo fosse visibile su quella posizionata in cima.

- I coppi

I frammenti riconducibili a coppi costituiscono, come già accennato, una percentuale piuttosto bassa: tali dati dipendono principalmente da fattori casuali relativi alle condizioni di rinvenimento e, presumibilmente, alla forma del manufatto stesso e al suo spessore che lo hanno reso, evidentemente, più suscettibile a rotture.

Sono pochi infatti i casi in cui tali reperti si presentano conservati per una superficie sufficiente a consentire la misurazione di quei valori, altezza o lunghezza complessiva, necessari a visualizzarne profilo e forma.

L'analisi dei reperti riconducibili a tegole ha permesso di verificare come la forma trapezoidale sia quella maggiormente attestata ed è dunque plausibile affermare che i coppi, di cui rimangono in totale settantaquattro frammenti, siano stati caratterizzati da un andamento curvilineo.

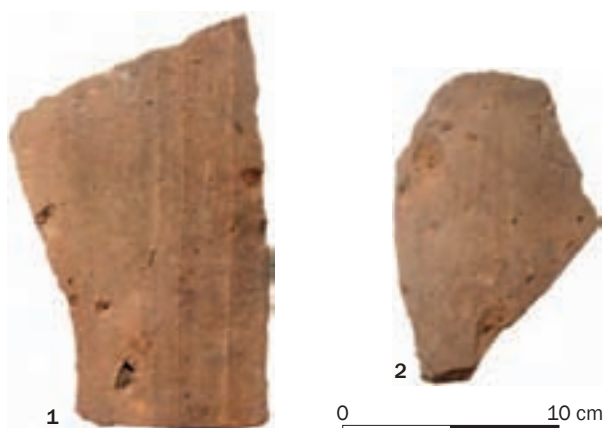
Per tutti è stato documentato lo spessore compreso tra due misure: 1,5 e 2 cm. Per alcuni di essi è stato possibile verificare tale caratteristica in due punti abbastanza distanti tra loro, constatando un'oscillazione minima e valutabile tra 0 e 0,5 mm: il profilo frontale dunque presenta uno spessore maggiore rispetto quello posteriore, caratteristica che trova una corrispondenza nelle tegole.

Tali dati sono interessanti se messi in relazione con le varie fasi di produzione di questi manufatti. Si presume

infatti che i coppi fossero realizzati con l'ausilio di forme lignee semicilindriche sulle quali l'artigiano deponeva manualmente l'impasto:²⁰ è stato altresì possibile notare la presenza, nella porzione interna dei frammenti esaminati, di una superficie grezza e granulosa che costituisce il residuo dello strato di sabbia utilizzato per facilitare il distacco del prodotto dal supporto ligneo.²¹

La superficie esterna presenta due tipi di tracce di lisciatura, forse riconducibili all'uso di due *medium* differenti. Un primo gruppo (fig. 4 n. 1) è caratterizzato dalla presenza di tacche, presumibilmente residui del passaggio di un qualche tipo di stecca sulla superficie superiore: esse presentano un andamento parallelo al lato maggiore, quando conservato, e si può pertanto ipotizzare che siano una caratteristica determinante per orientare il frammento nel senso della sua lunghezza.

Un secondo gruppo (fig. 4 n. 2) è caratterizzato dalla presenza di segni di passaggi ripetuti di uno strumento, forse un panno, utilizzato per lisciare la superficie superiore. Anche in questo caso si può notare come tali minime tracce, quando ben visibili, presentino un andamento parallelo al lato più lungo, quando conservato, costituendo nuovamente un dato utile a individuare il giusto orientamento.



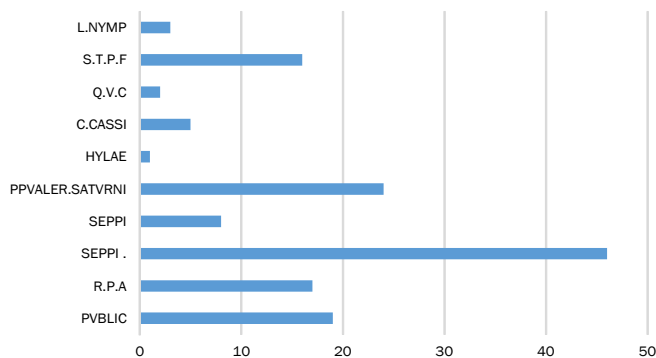
4. Gran San Bernardo, Plan de Jupiter. Frammenti di coppo: 1) n. inv. PLJ 2000 - 4 / 48, con lisciature realizzate presumibilmente a stecca; 2) n. inv. 2001 S.1 - 22 / 20, con lisciature realizzate presumibilmente con l'ausilio di un panno. (G. Amabili)

- Le tracce sulla superficie piana delle tegole: i bolli, le impressioni digitali e le orme di animali
Il lavoro di analisi ha consentito di esaminare un numero sufficientemente alto di frammenti caratterizzati dalla presenza di bolli, impressioni digitali di vario tipo e orme di animali.

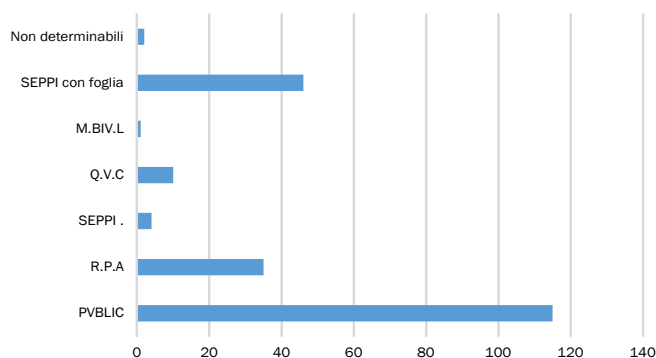
Con l'obiettivo di proporre una prima lettura di queste testimonianze, è stato redatto un catalogo ragionato preliminare,²² basato sul raggruppamento di tutte le informazioni raccolte secondo il tipo di bollo, di impressione digitale e di impronta di animale, che ha consentito l'identificazione di alcuni tipi di marchi con sufficiente precisione in relazione al numero di esemplari esaminati.

- I bolli

Un dato significativo riguarda il numero di bolli rinvenuti: si tratta di dodici marchi differenti, alcuni dei quali presenti in almeno una variante, come i casi di Seppi, documentato



5. Gran San Bernardo. Grafico rappresentante la frequenza con cui sono stati rinvenuti i bolli.



6. Piccolo San Bernardo. Grafico rappresentante la frequenza con cui sono stati rinvenuti i bolli.

come SEPPI (con foglia cuoriforme), SEPPI. e SEPPI, e quello di ST.P.F, la cui sigla è inserita all'interno di due differenti tipi di cartigli. Allo stato attuale delle conoscenze tali marchi sono documentati solo in relazione alla città di *Augusta Praetoria* e al territorio di sua competenza (figg. 5 e 6).

Le sigle o i testi si sviluppano su una riga e parrebbero, con l'esclusione dei marchi PVBLIC e R.P.A, riconducibili a privati, elementi nominali di personaggi di cui risulta ancora difficile determinare la posizione nel processo produttivo. In generale la singola scritta potrebbe indicare l'*offinator*, imprenditore e artigiano indipendente dedito alla fabbricazione dei laterizi, o il *dominus*, proprietario del fondo sul quale era installato il centro produttivo, o entrambi, sia nel caso in cui le due figure si sovrappongano sia nel caso in cui essi siano presenti contestualmente nella sigla del bollo. Sembra che, per il caso del marchio recante il nome del *dominus*, gli esempi rinvenuti nel mondo romano siano documentati solo a partire dal II secolo d.C.²³ I bolli potrebbero però anche indicare il committente che, indipendentemente dalla proprietà dei mezzi di produzione, poteva acquisire in fabbrica la partita di prodotto ordinato.²⁴

Nello specifico sembrano documentati casi di:

- *duo nomina*, presentanti l'iniziale del *praenomen* e il gentilizio scritto per intero o quasi (il tipo C.CASSI);
- *tria nomina*, presentanti generalmente solo le iniziali (i tipi Q.V.C e ST.P.F);
- indicazione di *gens* (le varianti Seppi);
- indicazione di edificio (L.P.NYMP, sciolto in *Locus Publicus Nimphae*).²⁵

In relazione alla produzione manifatturiera, sembra di ravvisare la ricorrenza delle medesime *gentes* in luoghi

tra loro diversi, indicazione che porta a due possibili riflessioni: la prima, valida per le realtà regionali di modesta entità, ammette l'esistenza di maestranze artigianali itineranti in grado di realizzare, in breve tempo, le opere necessarie al sorgere di nuove comunità, compresi i manufatti edili e le tegole in particolare; la seconda, forse più adatta alle realtà coloniali, sostiene che i Romani avessero trovato *in loco* maestranze da formare e in grado di apprendere quelle procedure artigianali importate dal cuore dell'impero.²⁶

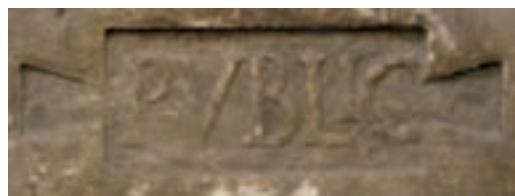
È dunque verosimile una molteplicità di interpretazioni che, in assenza di un appiglio epigrafico certo e di dati archeologici, potrebbe suggerire sia la presenza di centri produttivi di tipo statale, cui farebbero riferimento quei bolli la cui sigla evoca proprio la dimensione pubblica (PVBLIC e R.P.A), sia la formazione di artigiani locali in grado di intraprendere l'attività di produttori di tegole e coppi a seguito, forse, dell'ingresso in campo di famiglie, provenienti dal Centro o dal Sud della Penisola, portatrici della tradizione artigianale nella produzione dei fittili. In questo senso potremmo leggere le varianti dei marchi della gens Seppia, come meglio specificato di seguito, documentata attraverso numerose epigrafi e attestata nelle zone del Sud Italia, in Lucania, Irpinia e Campania, e in quest'ultima fin dall'epoca repubblicana.²⁷

Il confronto di alcuni dati raccolti durante la schedatura, derivati dalla consultazione delle documentazioni di scavo e dalle considerazioni di carattere epigrafico, uniti alle indicazioni desunte dall'analisi di altre realtà del mondo romano e a quelle provenienti dalle attestazioni dei medesimi tipi di bollo in letteratura, ha consentito di individuare una possibile forchetta cronologica relativa alla presenza di alcuni di questi bolli²⁸ e indicativa dell'utilizzo dei manufatti da essi marchiati.

I casi più antichi sembrerebbero riferibili ai due marchi di tipo pubblico pur precisando che, stanti le conoscenze attuali, non è dato sapere se si tratti del committente dell'edificio o di un parziale rifacimento di quest'ultimo, o se la scritta sia collegata alla proprietà dell'officina di produzione o solamente sia da porre in relazione a una sola o più partite di prodotti laterizi.

Il bollo PVBLIC in cartiglio a tabella ansata, lung. 10 cm x h. 2,7 cm circa (fig. 7 n. 1), per la cui sigla già Barocelli propone una possibile lettura quale abbreviazione di *Publicius*,²⁹ è caratterizzato da un testo che suggerisce una datazione a cavallo tra il I secolo a.C. e il I d.C.³⁰ Esso è confrontabile con frammenti di tegole recanti il bollo PVBLICA rinvenuti durante lo scavo di alcune aree pubbliche, la zona della terrazza superiore e del Criptoportico, della città di Asolo, contesti datati a cavallo tra l'epoca tardo repubblicana e la prima età imperiale.³¹

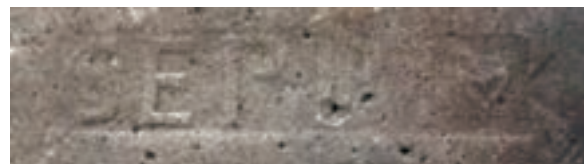
Il bollo R.P.A in cartiglio rettangolare, lung. 7 cm x h. 3 cm circa (fig. 7 n. 2), per il quale in letteratura si trova il possibile scioglimento come *Rei Publicæ Augustanorum*³² o *Res Publica Augustanorum*,³³ evoca nuovamente una proprietà di tipo pubblico. Il testo suggerisce una datazione al I secolo d.C. e, in particolare, la presenza di apicature pronunciate indicherebbe proprio la metà di tale secolo. Tale scritta pare inoltre confrontabile con i bolli rinvenuti in Britannia, a Gloucester, recanti la sigla R.P.G, sciolta in *Res Publica Glevensium* e datati all'epoca traiana.³⁴



1



2



3



4

7. *Piccolo San Bernardo. Bolli su frammento di tegola: 1) PVBLIC, n. inv. PSB - B - ME / 01, mansio orientale; 2) R.P.A., n. inv. PSB - B - ME / 13, mansio orientale; 3) SEPPI (con foglia cuoriforme), n. inv. PSB - B - MW / 18, mansio occidentale; 4) SEPPI, n. inv. PSB - B - MW / 21, mansio occidentale. (G. Amabili)*

Seguono i bolli che parrebbero suggerire personaggi, il cui esempio maggiormente documentato riporta il nome SEPPI, presente con tre tipi di bolli, differenti per la forma del cartiglio, la fattura delle lettere e la presenza di segni di interpunzione posti al termine della scritta. Particolarmente interessanti le riflessioni circa l'origine di questa gens la cui attestazione è documentata, come già indicato in precedenza, da numerose iscrizioni rinvenute in Italia meridionale.³⁵

Sempre seguendo questa prima forma di cronologia sono documentati i seguenti bolli:

- SEPPI (con foglia cuoriforme), lung. non misurabile x h. 3 cm circa (fig. 7 n. 3), in cartiglio a tabella ansata e con segno di interpunzione a foglia cuoriforme posto al termine della scritta, i cui occhielli delle lettere P non chiusi (P scempia) e la presenza proprio della foglia cuoriforme sembrerebbero avallare una datazione piuttosto antica e ipotizzabile alla prima metà del I secolo d.C.;
- SEPPI, lung. 7 cm x h. 2,5 cm circa (fig. 7 n. 4), in cartiglio rettangolare e con segno di interpunzione circolare posto in posizione mediana al termine della scritta, i cui occhielli delle lettere P non chiusi (P scempia) indicherebbero una datazione alla metà del I secolo d.C. Tali riflessioni trovano sostegno nei dati forniti a seguito di studi eseguiti sui materiali rinvenuti durante le recenti indagini archeologiche effettuate nell'area di piazza Roncas ad Aosta, nella zona della *Porta Principalis sinistra*: in relazione

ai frammenti di laterizi bollati recuperati, è stato verificato come tale bollo sia associato a materiali datanti stratigraficamente della seconda metà del I secolo d.C.;³⁶

- SEPPI, lungh. non misurabile x h. 3 cm circa (fig. 8 n. 1), in cartiglio rettangolare, e noto nella sua interezza solo grazie alle fonti edite.

La letteratura inoltre consente di raccogliere indicazioni riferibili a questi ultimi due marchi, SEPPI. e SEPPI. In particolare, l'annotazione di Ferrero,³⁷ desunta nelle "Notizie degli Scavi", indica la presenza di due frammenti di tegole dove «il medesimo nome di fornaciaio è scritto in un bollo rettangolare un po' più grande dell'antecedente (il bollo SEPPI.), senza il punto alla fine e con qualche differenza nella forma della P».

Alfredo d'Andrade, nel corso delle indagini eseguite ad Aosta presso la *Porta Prætorîa* nel 1894, afferma di aver rinvenuto alcuni frammenti laterizi caratterizzati dalla presenza del bollo SEPPI (purtroppo egli non precisa se la parola fosse seguita dal segno di interpunzione o meno) associati ad altri materiali: terre sigillate, un collo di anfora bollato e lucerne fittili.³⁸ Anche Carlo Carducci, in una delle campagne di scavo che hanno interessato il complesso funerario della *Porta Principalis dextera*, ha documentato la scoperta di numerose sepolture alla cappuccina realizzate mediante tegole bollate, nello specifico dai marchi TITI.SEPPI, SEPPI (purtroppo non è precisato se la parola fosse seguita dal segno di interpunzione o meno) e C.CASSI, indicando anche la presenza di corredi, costituiti da «ceramica comune e ceramica romana invetriata», da lui datati al II-III secolo d.C.³⁹

Sufficientemente ben documentati sono anche altri due tipi di marchi, entrambi cronologicamente localizzati nel corso del II secolo d.C.:

- PPVALER.SATVRNI, in cartiglio rettangolare, lungh. non misurabile x h. 3 cm circa (fig. 8 n. 2), caratterizzato da una scritta con sintassi piuttosto elaborata e complicata dalle numerose legature e abbreviazioni, sciolta in due modi *P. Valerius Saturninus*⁴⁰ e *Publi Valeri Saturnini*.⁴¹ Il ritrovamento di un frammento di lastra in bronzo, rinvenuto nel

1993 ad Aosta presso l'area dell'ex albergo Alpino dell'*insula* 46, potrebbe contribuire all'individuazione del personaggio che si cela dietro tale sigla: sono leggibili infatti le lettere che compongono la parola [...] . SATVRNIN[...]. Le sole indicazioni paleografiche hanno consentito di proporre una datazione alla seconda metà II secolo d.C.;⁴²

- C.CASSI, in cartiglio a tabella ansata, lungh. non misurabile x h. 2,5 cm circa, (fig. 8 n. 3), caratterizzato da lettere realizzate in modo poco ordinato e non proporzionato e per la cui cronologia l'unico dato interessante, come già precedentemente menzionato, è riportato da Carducci.

- Le impressioni digitali

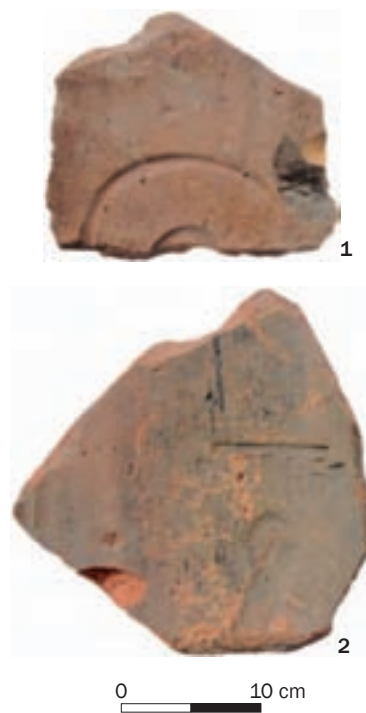
Si tratta di tracce, digitali oppure prodotte attraverso l'utilizzo di un *medium*⁴³ (ad esempio una stecca), realizzate sulla superficie superiore dei laterizi presumibilmente con una funzione di conteggio e/o distinzione di una determinata partita di prodotti.⁴⁴ I segni sono per la maggior parte costituiti da una o più serie di tratti, rettilinei o curvilinei, scelti presumibilmente in ragione della loro rapidità di esecuzione. Essi vengono eseguiti quando il prodotto è stato formato ma l'impasto che lo costituisce non è ancora stato sottoposto alla fase di essiccazione e risulta pertanto essere ancora umido e plastico.

Le impressioni rinvenute sui frammenti analizzati sono varie e posizionate o lungo il lato corto del manufatto o al centro di esso. A seconda del loro numero e del tipo di tratto esse sono state suddivise in gruppi:

- digitale singola con andamento curvilineo e realizzata mediante l'impressione di un dito, presumibilmente l'indice;
- digitale doppia (fig. 9 n. 1) con andamento curvilineo, concentrico e realizzata mediante l'impressione di un dito, presumibilmente l'indice;



8. Gran San Bernardo, Plan de Jupiter. Bolli su frammento di tegola: 1) SEPPI, n. inv. PLJ 2006 - 403 / 02; 2) PPVALER.SATVRNI, n. inv. PLJ 2005 - 11 / 08; 3) C.CASSI, n. inv. PLJ 2005 - 25 EST / 04. (G. Amabili)



9. Gran San Bernardo, Plan de Jupiter. Impressioni digitali su frammento di tegola: 1) doppia in corrispondenza del lato minore, n. inv. PLJ 2005 - 1 / 03; 2) a forma di nastro, n. inv. PLJ 2005 - 25 EST / 06. (G. Amabili)



10. *Piccolo San Bernardo, mansio occidentale. Impressione digitale alfabetica su frammento di tegola, n. inv. PSB - B - MW / 03. (G. Amabili)*

- digitale a forma di nastro (fig. 9 n. 2), tracce multiple caratterizzate da un andamento curvilineo, concentriche, ravvicinate tra loro e realizzate mediante l'impressione di uno o più dita, presumibilmente l'indice, il medio e l'anulare;
- digitale alfabetica o alfa-numerica (fig. 10) formante segni alfabetici o numerici realizzati mediante l'azione di un dito, presumibilmente l'indice.

- Le orme di animali

Durante la già citata fase di essiccazione, i manufatti venivano posti in zone esterne, coperte e ventilate, direttamente poggiati al suolo e, spesso, si trovavano ad essere terreno di passaggio di animali, domestici o selvatici, che attraversavano quell'area.⁴⁵ Le impronte rinvenute sui frammenti di tegole analizzati, traccia in negativo di questo passaggio, hanno messo in luce la presenza di alcune specie animali oggi tipiche della fauna alpina: caprioli, cervi, linci e lupi (fig. 11 nn. 1 e 2).



11. *Gran San Bernardo, Plan de Jupiter. Orme di animali su frammento di tegola: 1) canidi, n. inv. PLJ 2005 - 11 / 05; 2) ungulati, n. inv. PLJ 2005 - 1 / 04. (G. Amabili)*

Le specie identificate sarebbero significative se analizzassimo la loro presenza come traccia lasciata su prodotti fittili in relazione ai giorni nostri, ma le condizioni ambientali nelle epoche antiche erano differenti se confrontate con quelle attuali e gli stessi animali, oggi tipici del paesaggio alpino, erano allora presenti anche in porzioni di territorio collinare.⁴⁶

Alla luce di queste indicazioni, dello stadio attuale degli studi in questo settore e mancando altresì, tra le orme rinvenute, quelle appartenenti alle specie tipiche della fauna alpina antica, come lo stambecco o il camoscio, non è possibile utilizzare queste tracce quale indicazione a supporto di una ipotetica localizzazione, nel territorio della colonia, del centro o dei centri di produzione dei manufatti laterizi.

1) Per la figura di *Iuppiter Graius* si vedano J. LE GALL, *Iuppiter et les grands cols des Alpes Occidentales*, in R. CHEVALLIER (a cura di), *Actes du Colloque International sur les Cols des Alpes* (Bourg-en-Bresse, 1969), Orléans 1971, pp. 171-178 e A.M. CAVALLARO, M. GIRARDI, *La Thuile - Colle del Piccolo San Bernardo. Documentazione della Mansio orientale; campagna 2004-2005*, in *Alpis Graia. Archéologie sans frontières au col du Petit-Saint-Bernard*, Actes du séminaire (Aoste, Palais Régional, 2-4 mars 2006), Quart 2006, pp. 119-120; per la figura di *Iuppiter Pœninus* si vedano A.M. CAVALLARO, G. WALSER, *Inscrizioni di Augusta Praetoria*, Quart 1988, pp. 194-197, F. WIBLÉ, *Dieux et sanctuaires du Valais romain*, in S. GIORCELLI BERSANI (a cura di), *Gli antichi e la montagna*, Atti del Convegno (Aosta, 21-23 settembre 1999), Torino 2001, pp. 45-64, P. FRAMARIN, *La ripresa degli scavi e l'aggiornamento della topografia del sito di Plan de Jupiter. I sondaggi tra 2000 e 2007*, in *Alpis Pœnina. Une voie à travers l'Europe*, Actes du Séminaire de clôture (Fort de Bard, 11-12 avril 2008), Aoste 2008, p. 33.

2) C. PROMIS, *Relazione delle ricerche di antichità e degli scavi fatti nella città e valle di Aosta, d'ordine di S. S. R. Maestà nell'agosto e settembre del 1838*, Torino 1838.

3) J.-A. GAL, *Coup-d'œil sur les antiquités du Duché d'Aoste*, in *BASA*, IV, 1862, pp. 22-23.

4) P. BAROCELLI, *Ricerche e studi sui monumenti romani della Val d'Aosta*, in "Aosta. Rivista della Provincia", anno VI, 1934, pp. 72-75; P. BAROCELLI, *Forma Italiae. Regio XI, Transpadana*, vol. I, *Augusta Praetoria*, Roma 1948, pp. 2-9; P. BAROCELLI, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000, Foglio 27 Monte Bianco, Foglio 28 Aosta*, Firenze 1962, pp. 13-16.

5) Si vedano i contributi presenti nel volume *Alpis Pœnina* 2008 (si veda nota 1).

6) C. PROMIS, *Le antichità di Aosta: Augusta Praetoria Salassorum, misurate, disegnate, illustrate da Carlo Promis*, Torino 1862, pp. 124-125.

7) E. FERRERO, *Il Gran San Bernardo - Relazione degli scavi al Plan de Jupiter, Regione XI*, in "Notizie degli Scavi", IV, VIII, 1890, p. 295.

8) P. FRAMARIN, S. GALLORO, C. JORIS, *Interreg IIIA "Alpis Pœnina". L'area archeologica del Plan de Jupiter*, in *BSBAC*, 3/2006, 2007, p. 26.

9) L'esperienza di un tirocinio formativo nell'ambito del corso di studi ha consentito lo sviluppo di alcune competenze indispensabili alla strutturazione della metodologia di lavoro, i cui risultati sono confluiti nella tesi di laurea specialistica in Storia e Tutela del Patrimonio Archeologico e Storico-artistico dal titolo *Elementi per la copertura degli edifici del Piccolo e del Gran San Bernardo. Tipi, forme, bolli*, discussa presso l'Università degli Studi di Torino, di cui il presente articolo costituisce una parziale sintesi. Ringrazio per l'opportunità e il sostegno ricevuto dalle docenti Maria Clara Conti, mio primo relatore di tesi, e Silvia Giorcelli Bersani, mio secondo relatore, oltre che dal dirigente Gaetano De Gattis e dalla compianta archeologa Patrizia Framarin, funzionari della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta.

10) M. UBOLDI, *Laterizi e opus doliare*, in D. GANDOLFI (a cura di), *La ceramica e i materiali di età romana. Classi, produzioni, commerci e consumi*, Bordighera 2005, p. 485.

11) Tali caratteri sono già stati individuati e messi in luce nel corso di vari studi effettuati sull'argomento: si veda G. AMABILI, *Elementi per la copertura degli edifici del Piccolo e del Gran San Bernardo. Tipi, forme, bolli*, tesi di laurea specialistica in Storia e Tutela del Patrimonio Archeologico

e Storico-Artistico, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, relatore M.C. Conti, a.a. 2012-2013, inedita, p. 114.

12) A.M. CAVALLARO, C. DAVITE, M. GIRARDI, *Col du Petit-Saint-Bernard. Recherches archéologiques au nord-ouest du tracé routier d'époque romaine*, in BSBAC, 0/2002-2003, 2004, p. 26.

13) Ö. WIKANDER, *Acquarossa VI - The Roof-Tiles, Part 2. Typology and Technical Features*, Stockholm 1993, pp. 105-106.

14) M. UBOLDI, *Prodotti laterizi*, in D. CAPORUSSO (a cura di), *Scavi MM3. Ricerche di archeologia urbana a Milano durante la costruzione della linea 3 della metropolitana 1982-1990*, Milano 1991, pp. 145-157.

15) UBOLDI 1990.

16) AMABILI 2012-2013, pp. 133-134.

17) AMABILI 2012-2013, pp. 135-136.

18) G. BRODRIBB, *Roman Brick and Tiles*, Gloucester 1987, p. 125. Vitruvio nel suo *De Architectura*, suggerisce di procedere alla fase di produzione dell'impasto durante i mesi invernali in modo da poter usufruire di un'essiccazione a temperatura costante.

19) Occorre tenere presente che non tutte queste caratteristiche sono presenti sulle superfici piane delle tegole.

20) WIKANDER 1993, pp. 105-106; A. CAGNANA, *I materiali ceramici*, in EADEM (a cura di), *Archeologia dei materiali da costruzione, Manuali per l'archeologia*, Mantova 2000, p. 87.

21) A. FENET, *L'apport des fours à briques traditionnels de la région d'Apollonia (Albanie) à la compréhension des techniques antiques*, in *La brique antique et médiévale, production et commercialisation d'un matériau*, Actes du Colloque ENS (Saint-Cloud, 16-18 novembre 1995), Rome 2000, p. 106.

22) AMABILI 2012-2013, pp. 231-398.

23) M. CHRISTIAN RICO, *Production et diffusion des matériaux de construction en terre cuite dans le monde romain : l'exemple de la Tarraco-naise d'après l'épigraphie*, in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tome 29-1, Madrid 1993, pp. 63-64; L. CAMILLI, F. TAGLIETTI, *Osservazioni sulla produzione laterizia della tarda età repubblicana e della prima età imperiale*, in *Epigrafia della produzione e della distribuzione*, Actes de la VII^e Rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain (Rome, 5-6 juin 1992), Rome 1992, p. 309.

24) D. MANACORDA, *I diversi significati dei bolli laterizi*, in *La brique antique et médiévale* 2000, p. 133.

25) Si tratta di una suggestione, verosimile allo stato attuale degli studi, documentata esclusivamente attraverso l'ipotetico scioglimento della sigla del bollo.

26) MANACORDA 2000, p. 140. Si veda anche M.T. PELLICIONI, *Punzoni e nominativi: spunti per ipotesi sul fenomeno della bollatura antica nella Regio Octava Aemilia*, in G. BOTTAZZI, P. BIGI (a cura di), *La produzione laterizia nell'area appenninica della Regio Octava Aemilia*, Atti della Giornata di Studi (San Marino, Museo di Stato, 22 novembre 2008), San Marino 2010, pp. 18-19.

27) "Supplementa Italica", 20, n.s., 2003, pp. 153, 158, 159, 175, 176, 260-262.

28) Tale operazione è stata possibile per quei tipi di bolli per i quali i dati raccolti si sono rivelati quantitativamente sufficienti per essere relazionati tra loro. Si veda AMABILI 2012-2013, pp. 413-417.

29) BAROCELLI 1948, p. 60.

30) Ringrazio Silvia Giorcelli Bersani per la consulenza di tipo epigrafico, le indicazioni preziose e i numerosi suggerimenti per tentare di sciogliere le sigle e individuare i nomi di questi antichi personaggi.

31) M.S. BUSANA, *I materiali*, in G. ROSADA (a cura di), *Il teatro romano di Asolo. Valore e funzione di un complesso architettonico urbano sulla scena del paesaggio*, Dosson 2000, pp. 132-134.

32) P. BAROCELLI, *Piccolo San Bernardo (Alpis Graja). Esplorazioni della zona archeologica*, in "Notizie degli Scavi", 1924, pp. 385-392.

33) P. BAROCELLI, *Inscriptiones Italiae, volumen XI, Regio XI, fasciculus I, Augusta Praetoria*, Roma 1932, p. XII.

34) MANACORDA 2000, p. 129.

35) Una possibile presenza nel territorio di una famiglia con questo tipo di origini non costituisce un *unicum* nel panorama valdostano: è attestata la presenza di altre *gentes*, di origine centro italiana e meridionale, presenti in città e nel territorio e documentate attraverso testimonianze epigrafiche. Si veda CAVALLARO, WALSER 1988, pp. 46-47, 68-69, 74-75, 106-107, 114-115.

36) Ringrazio Patrizia Framarin per la consultazione di tale materiale scientifico.

37) E. FERRERO, *Il Gran San Bernardo - Terza relazione degli scavi al Plan de Jupiter, Regione XI*, in "Notizie degli Scavi", V, I, 1893, p. 444.

38) A. D'ANDRADE, *Aosta, Regione XI*, in "Notizie degli Scavi", 1898, pp. 367-372.

39) BAROCELLI 1948, pp. 123, 145-146.

40) BAROCELLI 1948, p. 155. Lo studioso riporta in nota l'annotazione che Promis avrebbe vergato in un suo manoscritto che sembra suggerire la presenza numerosa di questo tipo di bollo sui frammenti laterizi rinvenuti in città.

41) V. RIGHINI, *Bolli laterizi nelle vallate alpine*, in P. BASSO (a cura di), *Est enim ille flos Italiae. Vita economica e sociale nella Cisalpina romana*, Atti delle Giornate di Studio in onore di Ezio Buchi (Verona, 30 novembre - 1° dicembre 2006), Verona 2008, p. 366.

42) A.M. CAVALLARO, R. PERINETTI, *Tre nuove iscrizioni da Aosta*, in G. PACI (a cura di), *Epigraphai: miscellanea epigrafica in onore di Lidio Gasperini*, Tivoli 2000, pp. 224-227.

43) L. GOULPEAU, F. LE NY, *Les marques digitées apposées sur les matériaux de construction gallo-romains en argile cuite*, in "Revue archéologique de l'Ouest", 6, 1989, p. 106.

44) GOULPEAU, LE NY 1989, p. 115.

45) BRODRIBB 1987, p. 125.

46) Ringrazio il docente Marco Masseti, Facoltà di Scienze Matematiche Fisiche e Naturali, Università degli Studi di Firenze, per le preziose indicazioni circa la fauna alpina in relazione alle epoche passate.

*Collaboratrice esterna: Giordana Amabili, archeologa.

ARCHEOLOGIA A ORGÈRES NEL COMUNE DI LA THUILE METODOLOGIE PER LA COSTRUZIONE DI UN PROGETTO DI COLLABORAZIONE

Gabriele Sartorio, Antonio Sergi,
Giorgio Di Gangi*, Chiara Maria Lebole* e Studenti Corso di Laurea in Beni Culturali**

Note per la progettazione di una ricerca condivisa Gabriele Sartorio, Antonio Sergi

In una visione storica del territorio alpino, la comprensione dei processi di antropizzazione non può prescindere dall'utilizzo delle tecniche d'indagine sviluppate dall'archeologia. Se, soprattutto per i periodi antichi, l'anelata conoscenza si può ottenere soltanto dai dati derivati dall'analisi della cultura materiale, le tecniche archeologiche costituiscono uno strumento fondamentale anche nello studio delle epoche più recenti.

Una forma di tutela, almeno della memoria, consiste certamente nello sviluppare una maggiore consapevolezza della cultura alpina.

Considerato come nel Codice dei beni culturali e del paesaggio (D.Lgs del 22 gennaio 2004, n. 42) è specificato che la tutela si sviluppa sulla base di adeguate attività conoscitive (art. 3, comma 1), che la valorizzazione si attua con «attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale» (art. 6, comma 1), e che «Il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali, anche con il concorso delle università e di altri soggetti pubblici e privati, realizzano, promuovono e sostengono, anche congiuntamente, ricerche, studi ed altre attività conoscitive aventi ad oggetto il patrimonio culturale» (art. 118, comma 1), la Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta, tramite l'Ufficio beni archeologici della Struttura Restauro

e valorizzazione, ha voluto elaborare una convenzione con il Dipartimento di Studi Storici dell'Università degli Studi di Torino che si inserisse pienamente nelle linee tracciate dalla legge di tutela. Alla citata convenzione ha quindi fatto seguire un "accordo attuativo", che oltre a definire con maggior precisione i rispettivi compiti dei *partners*, ha coinvolto anche l'Amministrazione comunale di La Thuile, sul cui territorio, nell'estate del 2014, si è dato inizio alle operazioni di ricerca ed allo studio territoriale più ampio, finalizzato alla conoscenza necessaria per la conservazione, la tutela e la valorizzazione delle risorse territoriali storiche, patrimonio, in primo luogo, delle comunità.

L'area prescelta per l'indagine al suolo, situata alla quota di 1.665 m s.l.m., è stata individuata poco oltre la confluenza del Vallon des Orgères nel Vallon des Chavannes in Comune di La Thuile ribattezzato, sebbene impropriamente, "*Hameau d'Orgères*" (figg. 1-3).

Più in dettaglio, l'obiettivo è quello di fornire basi filosofiche e conoscenze specifiche a possibili futuri operatori professionali orientati allo studio e al restauro delle strutture territoriali antiche; specialisti di differenti discipline, interessati a "leggere" il territorio come frutto di un processo evolutivo nel quale le strategie insediative hanno coperto un importante ruolo nello sviluppo della società.

La convenzione sopra citata indica i compiti dei soggetti coinvolti come segue:



1. La Thuile e il Vallon des Chavannes visti dal Col de la Croix.
(G. Sartorio)



2. Particolare della strada secondaria che da Pont-Serrand devia verso il Vallon des Chavannes.
(G. Sartorio)

Art. 4 - Obblighi delle Parti

Una volta verificata la fattibilità dei singoli progetti, le Parti s'impegnano a dare la propria disponibilità per le attività sopra elencate come di seguito indicato:

a) il Dipartimento per:

- programmare, in accordo e in collaborazione con la Regione, indagini finalizzate allo studio ed alla ricerca archeologica medievale sul territorio regionale;
- contribuire con qualificato personale alla realizzazione dei progetti di ricerca programmati;
- mettere a disposizione strumentazioni per lo svolgimento delle indagini programmate, nonché predisporre le attrezzature personali degli studenti coinvolti;
- coordinare specialisti e studenti che parteciperanno alle attività di ricerca, compresi gli spostamenti da e per il sito oggetto d'indagine;

b) la Regione per:

- mettere a disposizione strumentazioni per lo svolgimento delle indagini programmate;
- contribuire con qualificato personale alla realizzazione dei progetti di ricerca programmati;
- intervenire per la messa in sicurezza ed il restauro delle strutture e dei materiali rinvenuti in corso di indagine;
- occuparsi delle modalità per il deposito dei materiali mobili rinvenuti che, a conclusione delle operazioni di pulizia e documentazione, saranno trasportati presso i depositi della Soprintendenza;
- fornire vitto e alloggio agli studenti ed al personale universitario impegnati nei programmi di ricerca;
- contribuire alle spese per la realizzazione dei progetti.

Nell'accordo attuativo è stato quindi previsto l'intervento del Comune di La Thuile che si è assunto l'onere del vitto e alloggio per gli studenti universitari.



3. Localizzazione del sito indagato e posizionamento dei sondaggi.
(Elaborazione D. Marquet, S.P. Pinacoli)

Il Progetto Orgères: un esempio metodologico

Chiara Maria Lebole*

L'apporto del Dipartimento di Studi Storici ha riguardato non solo gli aspetti fortemente didattici e scientifici che hanno coinvolto gli studenti in tutte le fasi di scavo, di analisi e di comunicazione, ma anche la collaborazione con altri dipartimenti universitari al fine di garantire una lettura corretta e completa di tutti i dati emersi dall'attività sul campo. La preliminare ricerca storica è stata determinante (si veda *infra*) per iniziare a tracciare lo sviluppo diacronico dell'area prescelta e per poter formulare una serie di domande storiografiche puntuali alle quali lo scavo ha iniziato a rispondere (si veda *infra*). I problemi legati all'economia di valle, allo sfruttamento delle risorse naturali, alle condizioni di vita, all'allevamento, all'agricoltura, alla produzione autonoma all'interno di un insediamento sono alla base di un piccolo sistema sociale che l'indagine archeologica ha il compito di riportare in luce. Fondamentale anche l'apporto dello studio vegetazionale del suolo (Rosanna Piervittori, Dipartimento di Scienze della Vita e Biologia dei Sistemi) che, prendendo spunto dalle analisi polliniche ricavate dai carotaggi effettuati in sezione, valuterà il quadro relativo allo sfruttamento del territorio in base alle caratteristiche altimetriche e climatiche oltre a determinare la natura dei carboncini trovati in tutti i saggi. Inoltre, «le ricerche sui saperi naturalistici e sulla cultura materiale nella storia dello sfruttamento lattiero-caseario, trovano un valido ambito di indagine se la cosiddetta "copertura vegetale" delle aree alpine viene studiata come una realtà "archeologica", nella quale si possono ancora leggere le tracce di assetti fito-botanici precedenti e di forme di uso pastorale o di sfruttamento agro-pastorale del passato».¹

Con il supporto geologico (Alessandro Borghi, Dipartimento di Scienze della Terra), è stato possibile individuare, sul lato meridionale dell'area di scavo ed in prossimità del saggio C (fig. 4), il fronte di una piccola cava che ancora conserva labili tracce del distacco dei blocchi. La presenza nei pressi di Pont-Serrand, in corrispondenza del bivio che conduce al Piccolo San Bernardo, di una struttura militare realizzata, nel corso del XVII secolo, con tecnica e materiali del tutto simili alla tipologia muraria C (si veda *infra*) permette di ipotizzare una fase costruttiva



4. Il saggio C in corso di scavo.
(A. Sergi)



5. Operazioni preliminari per l'apertura del saggio B.
(A. Sergi)

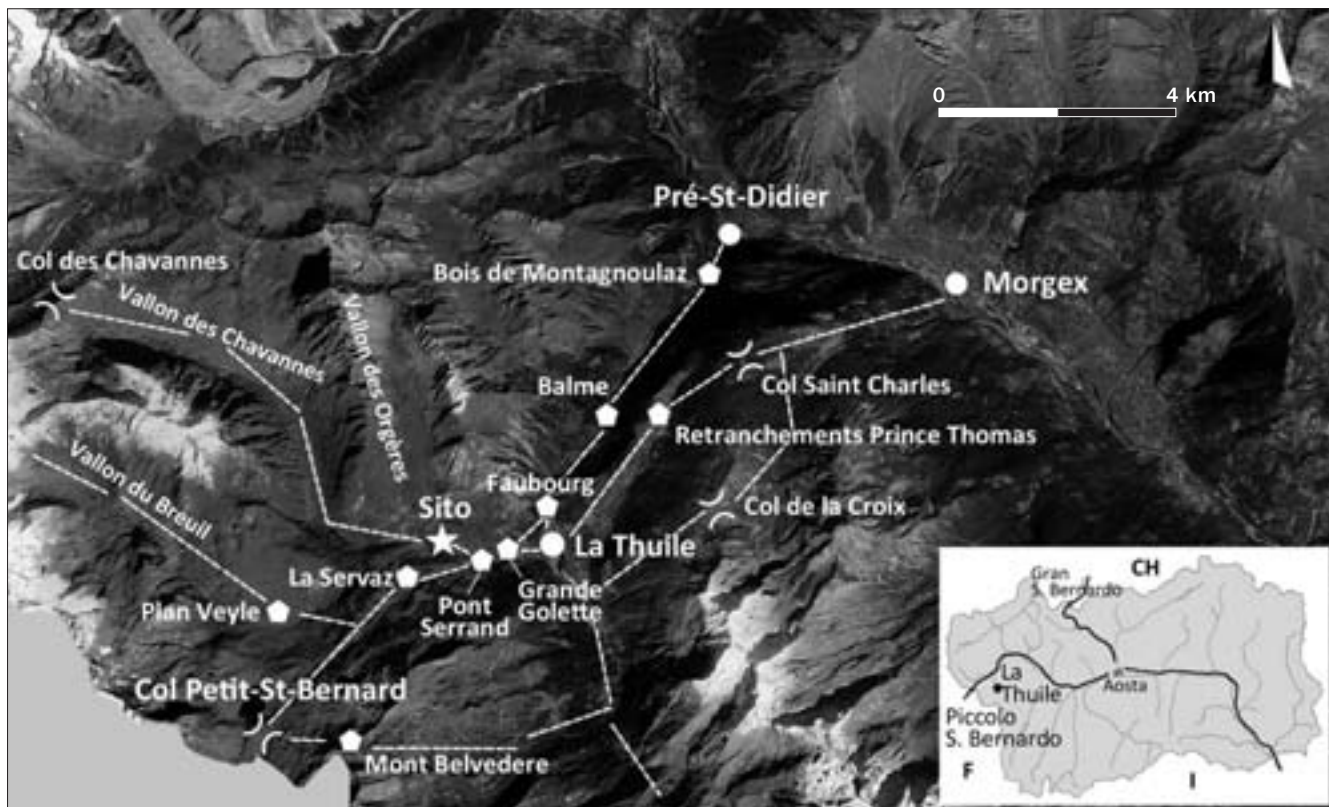
univoca delle due strutture deputate al controllo dei passaggi verso il valico. Sono state recuperate, in uno strato di riempimento, sia scorie di lavorazione sia il frammento di una piccola macina litica: nelle prossime campagne si cercherà di verificare l'esistenza o meno di un'area di produzione del ferro considerando che nella zona sono presenti alcune miniere sfruttate anche in età medievale e postmedievale.² Le indagini geofisiche (Luigi Sambuelli, Dipartimento di Ingegneria dell'Ambiente, del Territorio e delle Infrastrutture, Politecnico di Torino) in corrispondenza del saggio B (fig. 5) hanno evidenziato delle anomalie riconducibili alla presenza di una frana che potrebbe aver "sigillato" la stratigrafia antropica. Considerando, poi, che nei depositi successivi è stato rinvenuto un frammento ceramico datato, per tipologia e con la termoluminescenza (Alessandro Lo Giudice, Dipartimento di Fisica) al periodo tardoantico, si conferma un insediamento di lunga durata. È stato messo in luce anche un ambiente quasi certamente collegabile ad un ricovero per ovo caprini, sia in virtù delle sue specifiche caratteristiche sia per la presenza, in tutti i saggi, di numerose ossa animali suggerendo, fra le altre attività, anche quella della pastorizia necessaria alla sopravvivenza dei nuclei familiari o ad un eventuale scambio di prodotti caseari (si veda *infra*). Tali frammenti osteologici saranno analizzati per meglio comprendere le percentuali delle varie specie allevate e consumate *in loco* e per verificare eventuali tracce di macellazione. La multidisciplinarietà risulta, dunque, fondamentale per meglio comprendere un sito con caratteristiche ambientali che hanno, certamente, influito sulla vita quotidiana e sulla relativa cultura materiale.

Per un inquadramento storico dell'area

Giorgio Di Gangi*

Il sito indagato, ubicato su un'importante area di strada, potrà fornire dati interessanti per una corretta lettura del paesaggio storico considerando, anche, i percorsi viari che lo attraversavano come imprescindibili dalla storia politica, economica e sociale del territorio³ (fig. 6).

In questa sede si intendono esporre alcune considerazioni sul periodo compreso tra Trecento e Ottocento.⁴ Nell'ambito dello stato sabauda, questo spazio costituiva - nel XV



6. Carta territoriale del bacino di La Thuile con ubicazione dei percorsi e dei siti d'interesse archeologico. (Elaborazione D. Marquet, S.P. Pinacoli)

secolo - un quadro «composito, irregolare, declinato secondo la pluralità dei soggetti che riconoscevano l'autorità dei Savoia: comunità, feudatari, enti religiosi [...] che venne assicurato al controllo della dinastia dei Savoia tramite un chiaro sistema pattizio»⁵ per cui - piuttosto che ad un modello di amministrazione incentrata sulla figura del duca - è più efficace riferirsi a quello di «un aggregato di amministrazioni locali largamente autonome».⁶ Comunità che avevano, nel corso del XIV e XV secolo, un'autosufficienza invero assai scarsa: in particolare, a prescindere da attitudini chiaramente improntate all'affrancamento, il contadino della Savoia «conosce probabilmente la condizione personale più deprezzata di tutte le Alpi occidentali».⁷ Il transito stradale era fortemente influenzato dai fattori climatici che, indubbiamente, svolsero un ruolo importante. Non stupisce, quindi, trovare, nel 1342, descrizioni di attraversamenti avvenuti «cum difficultate(m) maxima in pasagio Columpne Iovis [...] et erat ibi tempus valde tenebrosum, obscurum, in nivibus, glaciebus et gelu impeditum»⁸ o, nel 1388, la rinuncia alla traversata di viaggiatori che «nullo modo poterant ultra transire propter maximam nyvem que tunc supravenit in monte Columpne Jovis», costretti a riparare, con una parte dei *marrones* che li accompagnavano, «apud Tuilliam», cioè a La Thuile.⁹ Proprio in questo secolo e a cavallo con il successivo si registra una certa attività nei transiti: utilizzando notizie riguardanti i viaggi di ufficiali savoiani è possibile attestarne il passaggio lungo la via del Piccolo San Bernardo sulla base dei luoghi ove è segnalato l'affitto di cavalli o l'ingaggio di guide, come nel caso di Pont-Serrand e di La Thuile.¹⁰

Va ricordato che, senza l'ausilio di guide, ossia di *marrones*, l'attraversamento del colle era quasi impossibile non solo per le persone ma anche per la sicurezza dei prodotti trasportati, talora preziosi.¹¹ La loro attività era di fondamentale importanza: ad esempio, Vittorio Amedeo I, nel 1634, esonerò dal prestare servizio militare i sudditi di La Thuile affinché potessero esercitare il *marro-nagium* e tenere sgombro dalla neve il passo del Piccolo San Bernardo.¹² Ma l'utilizzo della strada ed il pedaggio della *Columpna Jovis*, i cui diritti vennero acquistati dai Savoia già nel 1263,¹³ è fortemente improntato - nel XIV e XV secolo - anche a commerci, sovente di carattere locale.¹⁴ Nel XVI secolo era notevole l'esportazione di formaggi. Nel 1559 Emanuele Filiberto impose al ducato la gabella del sale monopolizzando un fondamentale prodotto indispensabile per la lavorazione e la conservazione dei prodotti caseari.¹⁵ Alcuni banchi per la sua vendita erano presenti nell'importante mercato di Morgex, attestato fin dal 1305,¹⁶ per rifornire la Valdigne. Che vi fosse un peculiare interesse per questo alimento (e quindi per gli alpeggi) è riscontrabile in un'altra area valdostana fin dal XIII secolo quando, in un atto riguardante Frumière, nelle montagne di Sarre, si afferma che è lecito abbattere degli alberi per la costruzione o il rifacimento - oltre che delle case relative all'alpeggio - anche dei *freydiere*, cioè le strutture destinate alla stagionatura.¹⁷ Si può ipotizzare per la zona di Orgères che vi fossero pastori/produttori e commercianti di formaggi in età basomedievale? Immediatamente al di là della frontiera, per il XV secolo, è stato studiato il commercio alpino locale del formaggio e il ruolo di allevatori/produttori e commercianti.

Sono attestati personaggi dell'Alta Tarantasia, ed in particolare di Sééz e Aime, che si recano a Chambéry con gli animali da trasporto carichi di tale merce. I territori da cui provengono sono in gran parte costituiti da alpeggi, che ne compongono la principale fonte di ricchezza. Sovente, la contropartita del formaggio venduto è il sale, necessario alle persone, al bestiame e per la lavorazione del latte, oltre ad essere utilizzato per altri tipi di salagione.¹⁸ È lecito, in virtù dei dati di scavo (si veda *infra*), ipotizzare che anche nel sito di "Hameau d'Orgères" si svolgesse questa attività? Ed ancora, si può pensare anche all'esistenza di tale commercio sia a livello locale sia transalpino, e di una circolazione di prodotti caseari - soprattutto dal XIV secolo - attraverso i valichi alpini, similmente a quanto proposto per l'ambito italiano? Si possono trarre informazioni in merito a ciò che riguarda i ruoli di produttori e/o venditori?¹⁹ Questo anche alla luce della considerazione che il piccolo allevamento praticato dalle popolazioni autoctone si integrava sempre più con la pratica dell'alpeggio. La produzione dei formaggi era la principale attività estiva dei montanari e contestualmente una delle voci più redditizie nell'economia dei pascoli d'altura.²⁰ Infine, riveste una specifica importanza anche «lo studio su base regionale delle difficoltà sul lungo periodo [relative alla preparazione dei prodotti caseari, agli] sforzi di aggiornamento e miglioramento necessari per affrontare mercati più vasti, come nel caso della *fontina* valdostana a metà del Settecento».²¹

Primi dati di scavo

*Studenti Corso di Laurea in Beni Culturali***

Amedeo Baldizzone, Chiara Cerrone, Elisa Desaymonet, Celeste Fiorotto, Eleonora Juglair, Greta Lupano, Fabio Pecchioli, Sara Roberto, Alessandro Romano, Andrea Ruffinatto, Marco Russo, Giorgia Sciaratta, Erica Soave, Alberto Spegis, Giulia Tassone

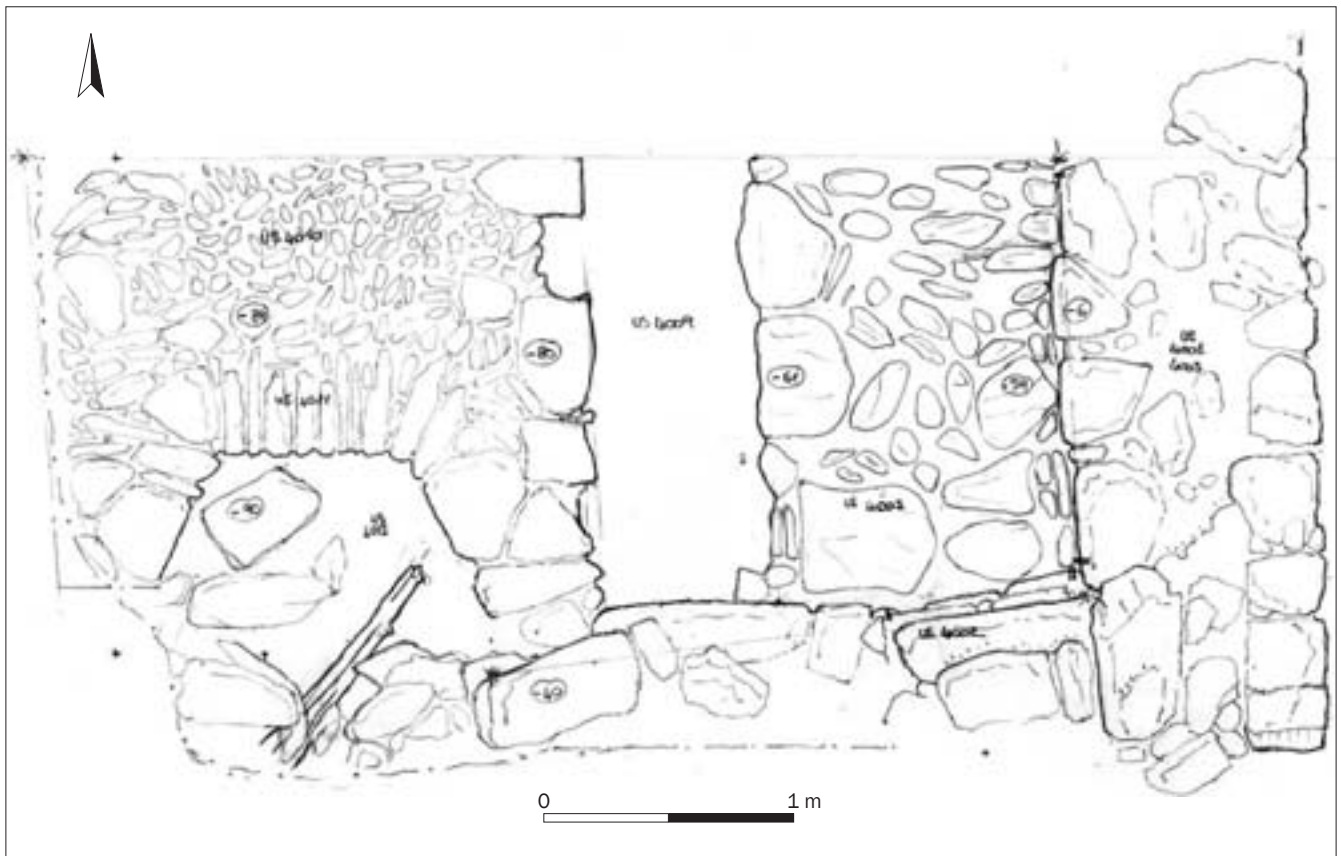
Le sole evidenze visibili sul sito, prima dell'inizio dello scavo, erano riferibili ad un edificio di medie-grandi dimensioni, parzialmente conservato in elevato, e ad alcune creste murarie, indizi della presenza di più strutture articolate con probabile funzione abitativa e/o produttiva (fig. 7).

Si è proceduto, dapprima, con una parziale pulitura superficiale dell'area e, successivamente, con lo scavo stratigrafico, permettendo di classificare alcune tipologie murarie caratterizzanti così suddivise:

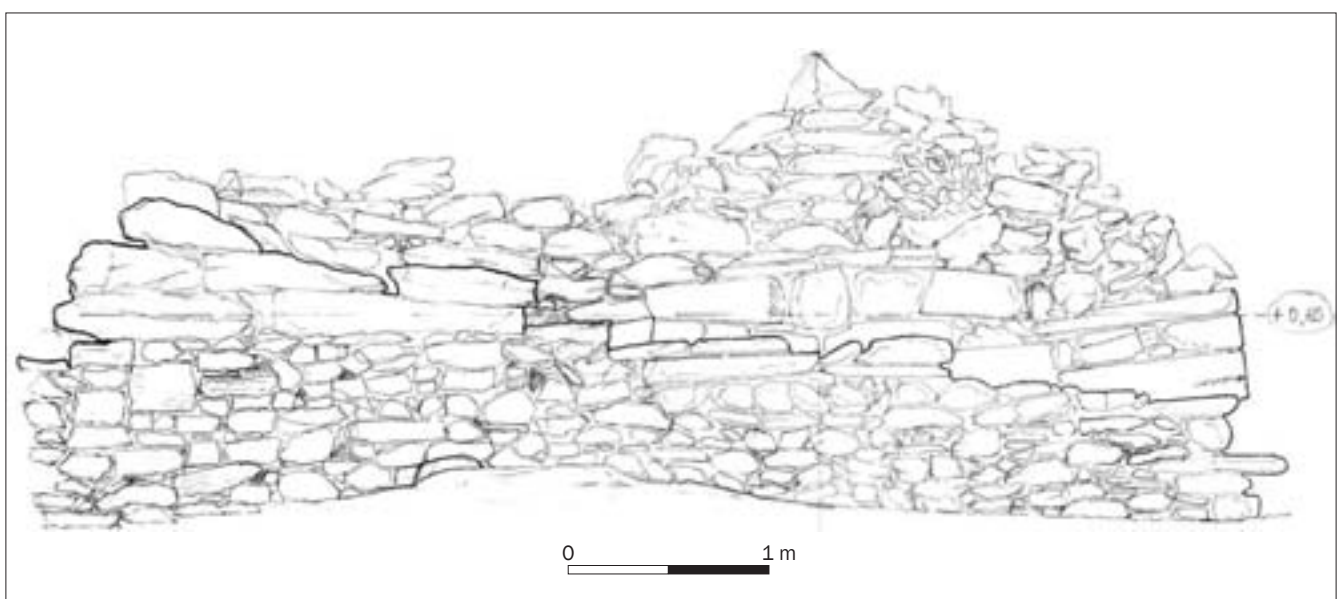
- a) muratura a sacco con i paramenti a corsi suborizzontali in pietra spaccata,
- b) muratura piena, con filari suborizzontali in pietre sborzate e molte rinzeppature,
- c) blocchi quadrati di grandi dimensioni in "marmo grigio". In una muratura, solo parzialmente indagata, è presente una tessitura "a spina pesce". Tutte le strutture identificate sono realizzate con materiali reperiti *in loco*. L'analisi complessiva del sito ha evidenziato la presenza di almeno cinque ambienti, alcuni dei quali devono ancora essere indagati, con funzionalità specifiche.



7. Panoramica da nord-est del sito in corso di scavo.
(A. Sergi)



8. Saggio D, pavimentazione messa in luce durante lo scavo.
 (G. Abrardi, A. Baldiszone, C. Fiorotto, G. Sciarratta, G. Tassone)



9. Saggio A, prospetto del fronte occidentale esterno dell'ambiente.
 (G. Abrardi, E. Desaymonet, C. Fiorotto, G. Sciarratta)

Nel saggio D è emersa una pavimentazione - parte in acciottolato e parte in selciato - divisa da una canaletta di scolo probabilmente funzionale alla raccolta delle deiezioni animali, facendo supporre un ricovero per ovo caprini (fig. 8). Sono stati, inoltre, reperiti due elementi in larice, con segni di lavorazione, per i quali rimane incerta la funzione e che saranno sottoposti ad analisi dendrocronologica.

Un altro ambiente (saggio C, fig. 4) potrebbe essere collegabile ad un'attività di lavorazione della pietra utilizzata durante una delle fasi di vita. Infatti, sono stati rinvenuti alcuni grossi blocchi di "marmo grigio" sbozzati, del tutto compatibili sia con la tipologia muraria C sia con il litotipo del fronte di cava visibile nelle immediate vicinanze. Sempre in questa zona la presenza di piccole scorie metalliche e di un frammento di macina litica - sulla quale è già stata effettuata una prima analisi geologica con microscopia elettronica a scansione (SEM) che ha confermato la composizione di una roccia dura adatta per questo utilizzo - potrebbe indicare un'attività metallurgica funzionale alle esigenze del sito.

L'ambiente maggiormente conservato (saggio A) ha una pianta quadrata ed è stato riutilizzato in differenti periodi come si può evincere dalle riprese murarie che presentano tipologie diverse tra loro (fig. 9). Esso dovrà essere indagato nelle future campagne di scavo, previa presenza di mezzi adeguati, anche meccanici, che consentano la rimozione dei poderosi strati di crollo. Associabili all'ultima fase di vita dell'insediamento sono alcuni oggetti di uso quotidiano quali un ditale di bronzo, una lama di coltello e una piccola chiave.

Quanto fino ad ora emerso permette di formulare alcune considerazioni del tutto preliminari.

Il villaggio si sviluppava lungo un sentiero principale delineato dal fronte degli edifici, definendo un agglomerato allungato, con orientamento est-ovest; sulla base delle differenti tipologie murarie riscontrate si può pensare all'esistenza di diverse fasi di vita del sito - pertinente ad un insediamento strutturato - diluite lungo un periodo d'occupazione molto esteso, come sembrano testimoniare gli scarsi, ma significativi, reperti rinvenuti (dalla ceramica a rivestimento argilloso all'invetriata piombifera, dalla *taches noires* ai vetri).

Tale abitato si fondava su un'economia autonoma collegata ad una prevalente attività dell'allevamento così come il ritrovamento di un chiodo da calzatura, vista la posizione lungo la strada verso il valico del Piccolo San Bernardo, può far supporre un ruolo di appoggio e di servizio ai transiti.

del VII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (Lecce, 9-12 settembre 2015), vol. I, Firenze 2015, pp. 423-427.

5) W. BARBERIS, *I caratteri originali del Piemonte sabauda*, in P. BIANCHI (a cura di), *Il Piemonte come eccezione? Riflessioni sulla «Piedmontese exception»*, Atti del Seminario Internazionale (Reggia di Venaria, 30 novembre - 1° dicembre 2007), Torino 2008, pp. 48-49.

6) A. BARBERO, *Il ducato di Savoia. Amministrazione e corte di uno stato franco-italiano*, Roma-Bari 2002, p. 6.

7) F. MOUTHON, *Les communautés alpines et l'État (milieu XIII^e - début XVI^e siècle)*, in *Montagnes médiévales, Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 34^e congrès, Chambéry 2003, pp. 166-167.

8) C. NIGRA, G. DE JORDANIS, F. GABOTTO, S. CORDERO DI PAMPARATO (a cura di), *Conti di Castellania di Aosta, Eporediensi*, in BSSS, IV, 1900, p. 353.

9) A. PESSION, *Comptes de la châtelainie de Cly (1385-1390)*, in BAA, XXXI, 2005, p. 432 (anno 1390).

10) E. PIBIRI, *En voyage pour monseigneur. Ambassadeurs, officiers et messagers à la cour de Savoie (XIV^e-XV^e siècles)*, in MDR, quatrième série, tome XI, 2011, pp. 389-390.

11) PIBIRI 2011, pp. 481, 487-488.

12) M.A. BENEDETTO, *Il regime fondiario ed i contratti agrari nella vita delle comunità subalpine del periodo intermedio*, Torino 1982, p. 188.

13) M.C. DAVISO DI CHARVENSOD, *I pedaggi delle Alpi occidentali nel medioevo*, in "Miscellanea di storia italiana", 4^a serie, 5, 1961, p. 395.

14) PIBIRI 2011, p. 389.

15) C. DEVOTI, *Fiere e mercati nella "capitale" di un Ducato di frontiera: luoghi del commercio ad Aosta dal medioevo al XVIII secolo*, in "Il tesoro delle città, Strenna dell'Associazione Storia della Città", VII, 2011/2012, 2013, p. 112.

16) R. MARIOTTE-LÖBER, *Ville et seigneurie. Les chartes de franchises des comtes de Savoie (fin XII^e siècle - 1343)*, Annecy 1973, pp. 66-67.

17) E.E. GERBORE, *Una comunità valdostana, i suoi pascoli ed i suoi alpeggi: Cogne tra XIII e XV secolo*, in R. COMBA, A. DAL VERME, I. NASO (a cura di), *Greggi, mandrie e pastori nelle Alpi occidentali, secoli XII-XX*, Cuneo - Rocca de' Baldi 1996, pp. 33-41.

18) F. MOUTHON, *Marchands de fromages des montagnes de Savoie au XV^e siècle*, in *Hommages offerts à Alain Becchia, textes réunies par Andr as Nijenhuis et  milie-Anne P py*, Chambéry 2015, <https://univ-savoie.academia.edu/FabriceMouthon>. Per le Alpi italiane si veda: I. NASO, *In platea mercati. Il piccolo commercio in centri urbani dell'Italia nord-occidentale (secoli XIII-XV)*, in F. SABAT , M. PEDROL (a cura di), Atti del XVI Corso di studi *El Mercat. Un m n de contactes i intercanvis* (Balaguer, 6-8 luglio 2011), Lleida 2014, pp. 100-102.

19) I. NASO, *Una risorsa dell'allevamento. Aspetti tecnici e culturali della lavorazione del latte nel Quattrocento*, in COMBA, DAL VERME, NASO 1996, pp. 124-127.

20) Per una riflessione critica sulla diversificazione della produzione casearia, specie in alpeggio, si veda R. COMBA, *Alpeggi, saperi naturalistici e caseari, "natura" dei formaggi. Qualche riflessione storiografica su un secolo di ricerche*, in ARCHETTI, BARONIO 2011, pp. 23-40.

21) ARCHETTI 2011, p. XXII.

*Collaboratori esterni: Giorgio di Gangi e Chiara Maria Lebole - Dipartimento di Studi Storici (Universit  degli Studi di Torino), insegnamenti di Archeologia Medievale e di Metodologie della Ricerca Archeologica.

**Collaboratori esterni: Studenti del Corso di Laurea in Beni Culturali (Universit  degli Studi di Torino).

1) G. ARCHETTI, *La civilt  del latte. Note introduttive, risultati e prospettive*, in G. ARCHETTI, A. BARONIO (a cura di), *La civilt  del latte. Fonti, simboli e prodotti dal Tardoantico al Novecento*, Atti dell'incontro nazionale di studio (Brescia, 29-31 maggio 2008), Brescia 2011, p. XXII.

2) G. DI GANGI, *L'Attivit  Mineraria e Metallurgica nelle Alpi Occidentali Italiane nel Medioevo. Piemonte e Valle d'Aosta: fonti scritte e materiali*, in BAR International Series, 951, Oxford 2001.

3) G.P. BROGILOLO, *Nuovi sviluppi nell'archeologia del paesaggio: l'esempio del progetto APSAT (2008-2013)*, in "Archeologia Medievale", XLI, 2014, pp. 11-22.

4) G. DI GANGI, C.M. LEBOLE, G. SARTORIO, A. SERGI, *Orgères (La Thuile - Aosta): un abitato sulla strada del valico del Piccolo San Bernardo*, Atti

MAR MUSEO ARCHEOLOGICO REGIONALE GUIDA CONTESTI TEMI

Maria Cristina Ronc

Sono 545 i reperti archeologici esposti nelle 27 vetrine e teche presenti nelle 14 sale del MAR di Aosta; ad essi si devono aggiungere i 191 oggetti provenienti dalla donazione privata di Aurelio Carugo e le 720 monete esposte nella sezione numismatica che prende il nome dal collezionista torinese Andrea Pautasso. Ad esclusione dei ritrovamenti nord africani,¹ acquistati negli anni Ottanta del secolo scorso dall'Amministrazione regionale e visibili nella Sala delle collezioni ad apertura del percorso museale, i reperti provengono tutti dalle indagini archeologiche condotte, tra la metà del 1800 fino alla metà del secolo scorso - sebbene già nel 1946 la Valle d'Aosta avesse ricevuto la delega dello Stato su tale materia -, dagli uffici piemontesi preposti all'Antichità e Belle Arti, e quindi dagli scavi della Soprintendenza valdostana costituitasi solo nel 1964.

La Guida, nella sua introduzione contempla quattro capitoli diversamente dedicati ad argomenti archeologici: si inizia con una breve storia degli scavi che, passando dall'interesse degli eruditi e degli studiosi locali operativi fin dal XVI secolo, diventa via via metodologia scientifica; si prosegue con degli accenni sul turismo culturale e l'affacciarsi dell'archeologia medievale, mentre una sintetica, ma esaustiva descrizione sulla storia dell'edificio storico che ospita l'attuale sede del MAR, prelude al progetto e alla definizione del percorso museografico concepito per la sua inaugurazione avvenuta il 15 ottobre 2004. La Guida del Museo vede la luce proprio in occasione del primo decennale dall'apertura del MAR.

Il volume, curato da Patrizia Framarin,² Sara Pia Pinacoli e da chi scrive, è stato concepito nell'ottica di fornire al Lettore, oltre alla descrizione dei contenuti e degli allestimenti delle sale, altre due sezioni altrettanto importanti e significative, intitolate rispettivamente *Contesti* e *Temi*. Un museo, infatti, espone - con fini di conservazione e tutela, ma anche diletto - oggetti e opere d'arte estrapolandoli dal loro contesto di provenienza e ne ricrea uno nuovo e artificioso, determinato da una fra le tante possibili e diverse scelte museografiche. Nel nostro caso, come si è anticipato, i reperti provengono da scavi archeologici regionali ed è per questa ragione che è stato possibile, anzi si è reso indispensabile, dedicare una consistente parte della Guida proprio ai loro contesti di provenienza. Fatta salva la presenza di reperti preistorici e protostorici nell'omonima Sala 1, il maggior numero di quelli esposti appartiene all'età romana; infatti dalla sala del plastico ricostruttivo di *Augusta Praetoria* (Sala 2), fino a quella dedicata alle forme del benessere (Sala 13) i manufatti coprono un arco cronologico compreso tra l'anno di fondazione della città (25 a.C.) e la sua fase tardoantica (IV-V secolo d.C.). La terza sezione del volume è invece dedicata all'approfondimento di quelle tematiche verso cui ci proietta spinti dal desiderio di rispondere alle domande che affiorano nell'approccio con il passato. Oltre ad argomenti relativi la vita sociale e quotidiana romana, il sistema monetario,

i riti funerari medievali e le collezioni di stampe sui monumenti urbani vi è anche un ulteriore breve riferimento al concetto di "attività" insito nelle funzioni istituzionali di un museo.

Nella parte della Guida vera e propria, dobbiamo alla cura di Raffaella Poggiani Keller l'integrazione dei testi relativi alla preistoria e protostoria, a corollario dei reperti esposti nell'omonima sala, e a Silvia Giorcelli Bersani le descrizioni e lo scioglimento dei testi epigrafici delle sale in cui sono esposti sia il miliario costantiniano, sia le stele funerarie o le are presenti nelle sale dei culti.

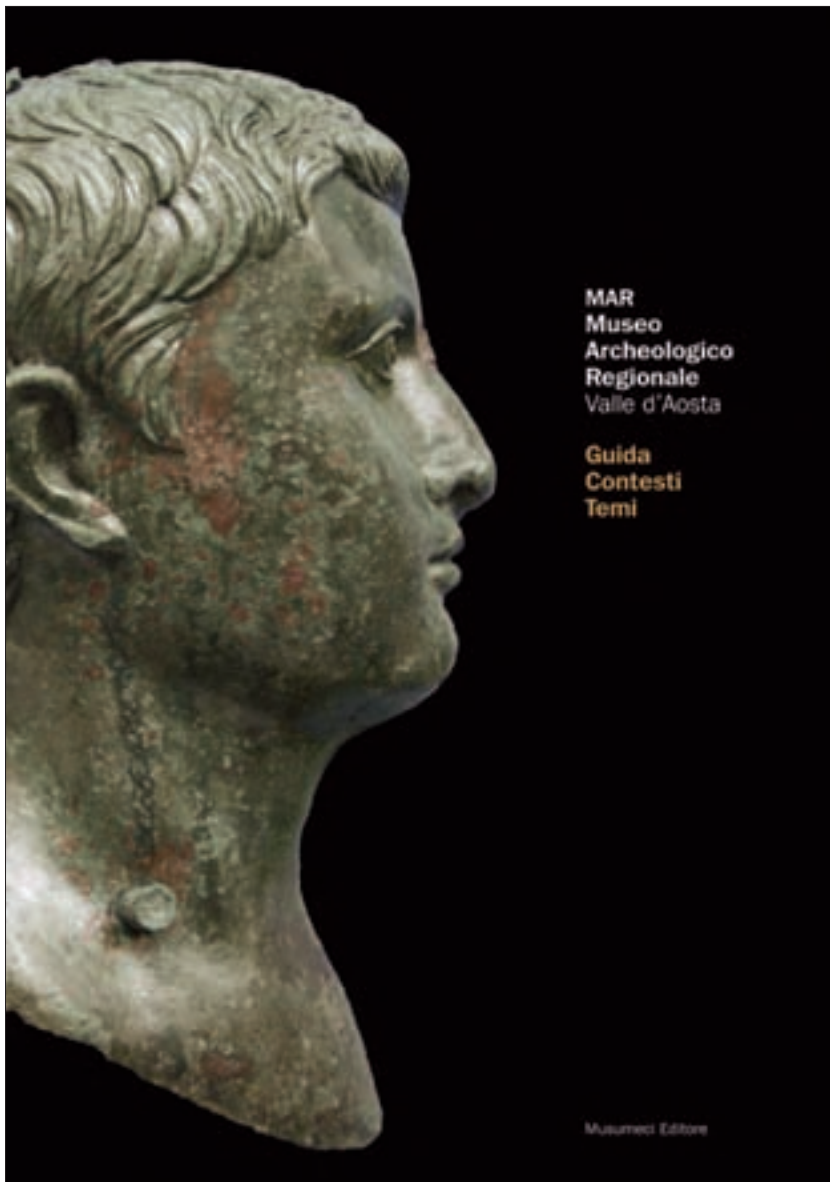
I colleghi della Soprintendenza per i beni e le attività culturali, Alessandra Armirotti, Gaetano De Gattis, Maria Cristina Fazari, Claudio Gallo, Sandra Moschella, Luca Raiteri e Gianfranco Zidda, hanno variamente collaborato sulla base delle proprie e specifiche competenze scientifiche, contribuendo sia nell'arricchire l'apparato didascalico, sia redigendo puntuali testi di riferimento nella sezione introduttiva, o dei *Contesti* o in quella dei *Temi*. Si è trattato pienamente e con soddisfazione di un importante lavoro corale.

Una cospicua parte degli argomenti trattati negli approfondimenti esposti nei *Temi* è stata redatta da esperti del settore che da anni collaborano con l'Amministrazione regionale. Tra questi rammentiamo, oltre al nome della Giorcelli Bersani, che ritroviamo più estesamente sul tema della società romana, Patrizia Levati e Lorenza Rizzo con Patrizia Framarin per la vita quotidiana in età romana, Joel Da Canal per l'accento alla frequentazione burgunda, Michela Bertolini con la scrivente per i riti funerari medievali e Giovanni Bergamini per la donazione Carugo.

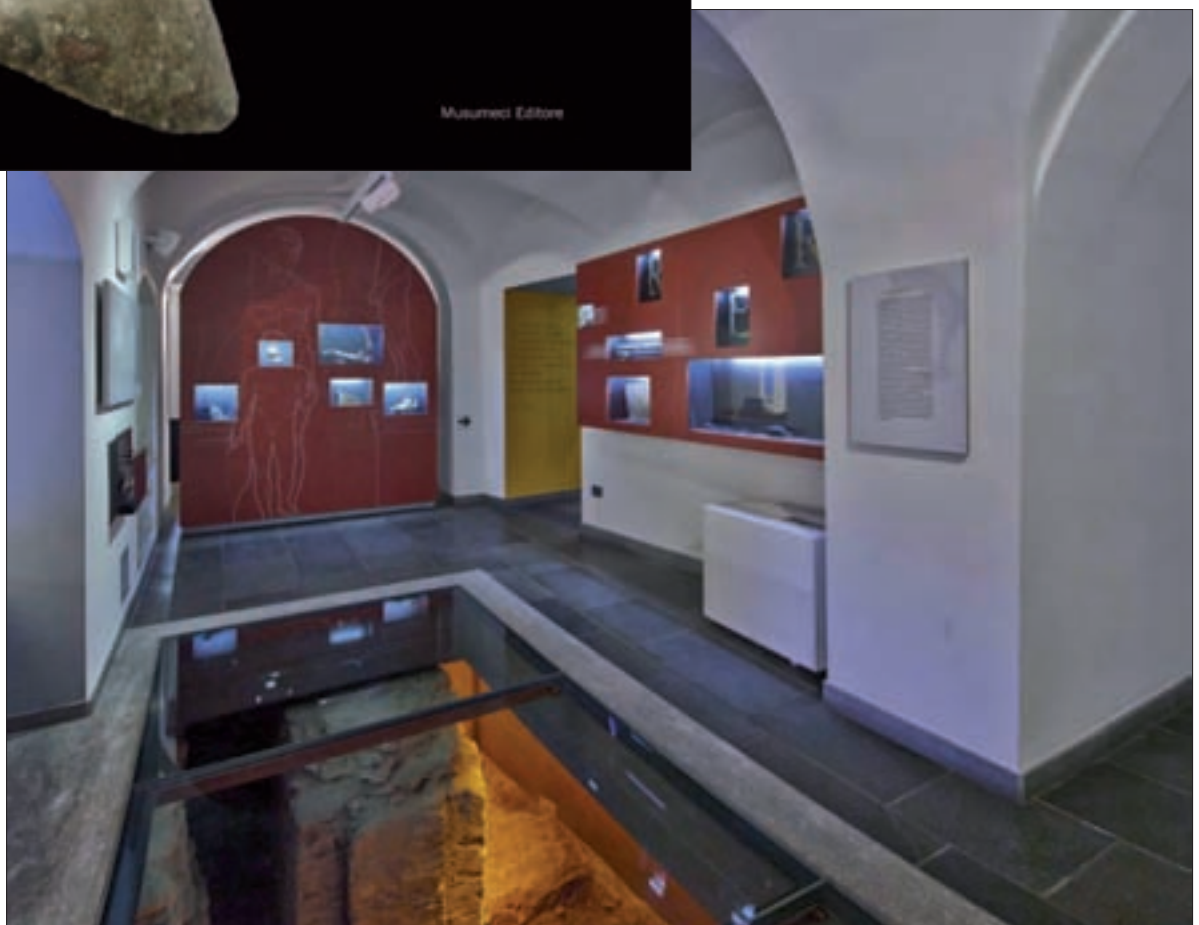
L'apparato fotografico dei reperti esposti nella prima sezione è stato realizzato ex novo da Piercarlo Gabriele, salvo poche fotografie desunte dall'Archivio dell'Ufficio beni archeologici che invece è stato la fonte principale delle immagini delle altre due sezioni. Le nuove planimetrie di Aosta e le ricostruzioni paesaggistiche ad acquerello sono state realizzate dalla ditta Akhet S.r.l.

1) La redazione di questo testo avviene in coincidenza del drammatico attacco al Museo del Bardo (avvenuto a Tunisi il 18 marzo 2015) presso il quale sono esposte le formelle gemelle a quelle giunte a noi in Valle d'Aosta ed esposte nella Sala Boson del MAR. Per i riferimenti scientifici si rimanda a M.C. RONC, P. CRAVERI, *Le formelle nordafricane in terra cotta della Collezione Craveri al Museo Archeologico Regionale di Aosta*, in BSBAC, 9/2012, 2013, pp. 116-121. In vari e numerosi musei occidentali sono presenti opere e reperti che provengono da aree che in questo tragico frangente sono oggetto di saccheggi e vandalismi che minano la Memoria e la coscienza dei Popoli che li hanno prodotti. Ora credo si possa dire che, provvidenzialmente, i nostri musei conservano e tutelano anche "quelle memorie lontane" e ci auguriamo di non doverci rammaricare di non aver salvato di più.

2) Per la nostra Amica e Collega, Patrizia, la redazione di questa Guida ha rappresentato un grande momento di ricerca e di rivisitazione delle scoperte archeologiche aostane/valdostane, sia di quelle da lei dirette, sia di quelle precedenti. Per tutti noi questa esperienza scientifica e di composizione è stata molto intensa e impegnativa, ma umanamente ne abbiamo ricavato molto di più. Al momento è la più aggiornata sintesi sull'archeologia locale.



1. La Sala 9 e i sottostanti resti archeologici della Porta Principalis sinistra di Augusta Prætoria.
(P. Gabriele)



LA VALLE DI DIANA TRA SCIVOLI DELLE DONNE E CULTI ALLE MATRONÆ

Maria Cristina Ronc

Dedicato a Patrizia Framarin

«Lasciarsi prendere dalla visione»¹
Luciana Percovich

Sulla scia di questa suggestione avevamo proposto, nell'incontro internazionale dedicato a Marjia Gimbutas per celebrarne la figura e le sue opere,² il nostro approccio al tema della Grande Madre. Nello specifico si tratta di riflessioni costruite "intorno" alle montagne della Valle d'Aosta, nel cuore delle Alpi, che certamente dal Mesolitico e forse prima, furono zona di transito tra il mondo mediterraneo e l'antica Europa «offrendo l'ambiente ideale per il deposito, il coagulo, la trasformazione di culture diverse e dando origine a formazioni sincretiche autonome e compiute»³ che sono sopravvissute fino a noi, ma che attendono di essere interpretate e rilette.

La montagna e il sacro

Gli autori antichi descrivevano la catena alpina e in generale i contesti geografici con caratteristiche montane come luoghi di scarsa antropizzazione i cui abitanti avevano caratteri ferini, inclini al brigantaggio e bellicosi perché così li aveva resi l'asprezza dell'ambiente e del clima. Questa era la Montagna per l'immaginario collettivo perché le fonti avevano creato automaticamente delle connessioni tra un gruppo umano e le condizioni naturali in cui esso viveva. Nel mondo romano, infatti, la connessione tra fattori climatici e tratti etnici era riconducibile ad un impianto ideologico: la *civilitas* apparteneva strettamente alla qualità della vita a livello del mare e in città, mentre le montagne, o le *silvæ*, impedivano presidi urbani e quindi ad essi apparteneva l'*incivilitas*. Sfuggendo alle regole delle geometrie ordinate gli ambienti selvatici avvicinavano la montagna alla visione della *barbaritas* strumentalmente utilizzata dai Romani per imporre il loro spirito imperialista e dominare così con la loro cultura.

Eppure la montagna viene altresì descritta dagli autori per la sua connessione col divino. Anche nella cultura romana la natura tendeva a corrispondere con il soprannaturale e la manifestazione degli spiriti si faceva più forte e palese nei luoghi in cui vi erano delle prove difficili da superare. I *loca*, per lo più *horrida*, si popolavano di entità divine diverse, ma sempre superiori e provvidenti. I sentieri erano ripidi, i ghiacciai incombenti, i boschi bui e impenetrabili. Le cime dei monti con le loro forme erano identificate con le divinità stesse, ma così era per le caverne, i boschi e le sorgenti acquifere che dalle montagne sgorgavano. Sono infatti numerose e ben documentate le iscrizioni che ne attestano la cultualità.

Le valli alpine possono perciò essere considerate come delle sorte di bacini privilegiati per osservare e recuperare espressioni di forme di culto più inclini di altre alla continuità originaria e quindi determinare forme di conservatorismo religioso. Ricchissima è infatti la gamma di espressioni del divino; al di là delle manifestazioni dei

rituali legati all'ufficialità delle feste religiose si percepisce uno speciale sentimento devozionale connesso alla montagna e alle paure che essa induce. La montagna è ardua, è per eccellenza sede di divinità. Lì si manifestava la natura con tutte le sue forze e i luoghi montani erano inaccessibili e inviolabili. Julius Evola⁴ rammenta che «dai tempi più remoti la montagna valse come simbolo di stati interiori trascendenti e come sede allegorica di nature divine, di eroi, di essere trasfigurati. Essere rapiti nei monti o ascendere le vette corrisponde a un processo di superamento, di integrazione spirituale». Le fonti, in generale, descrivevano i monti come luoghi colmi di mistero che invitavano l'uomo a confrontarsi coi propri limiti: Polibio li chiama per nome, ma per tutti sono *loci amœni*. Le cime innevate, poi, erano entità più appartenenti al cielo che alla terra e la traversata delle Alpi si faceva *forti pectore*. La montagna diventa a tratti il Tartaro, l'Ade e nessuno deve osare profanarla. Sacrilego l'uomo che valica le cime o scende nel cuore della Terra ferendola. Plinio ricorda che non era lecito tagliarla, scavarla pena il rischio di crolli e terremoti e la ferita alla Natura si sarebbe ripercossa sugli uomini.

I colli alpini

L'avvicinamento e il superamento della montagna doveva avvenire con profondo senso di *pietas* e si comprende come nel discorso mitico greco-romano i mutamenti nell'ambiente naturale siano da attribuire a Eracle che per le sue capacità diventa l'eroe del progresso umano. Infatti solo un semidio potrebbe compiere l'impresa del tracciamento di una via che collega l'Italia appenninica alla Spagna; una via disseminata di santuari e che il dio tutelava perché quelle zone erano considerate inaccessibili e pericolose. I ritrovamenti di *ex voto* attestano, senza soluzione di continuità, la persistenza di quest'ansia psicologica che ci pare tradisca un arcaico tabù religioso. Le Alpi "comunque" dovevano essere superate per ragioni economico-politiche, così per smorzare la valenza sacrilega del loro attraversamento si definirono strategie di sacralizzazione della strada: vennero erette colonne votive e luoghi di culto in cui le diverse devozioni trovarono la loro collocazione sia nei centri deputati al culto imperiale, ma anche in sacelli dedicati alle *Matronæ* e ai culti epicorici assimilati. Le montagne vengono sconfitte e addomesticate e, in Valle d'Aosta, i due principali colli sono l'*Alpis Graia* e l'*Alpis Pœnina* che collegavano rispettivamente l'Italia con la *Gallia* e l'*Helvetia*. Duplice e contraddittoria è la possibile lettura della romanizzazione delle Alpi. Se da un lato si deve ai Romani la trasmissione di nomi e divinità indigene perché associate ai loro dei, dall'altra le loro pratiche assorbivano - riconoscendoli - quelli locali, ma senza chiedersi come gli indigeni li intendessero. Il mondo romano che si era fatto carico dell'espansione politica e commerciale, aveva avvocato a sé anche le superstizioni e i fantasmi

che, generazioni dopo generazioni, riemergevano dal subconscio. Cesare, ad esempio, all'inizio della conquista della *Gallia* produsse un *pantheon* celtico, ma non ne diede che poche informazioni, notiamo però che il nome indigeno, per assimilazione, diventa l'epiteto di altre divinità romane.⁵

La montagna non veniva designata con un dio simbolicamente identificato con un aspetto della natura (o della Madre Terra), ma diventava l'attributo di un dio che tra le sue competenze aveva anche quella di tutelare le montagne. Per i Romani non vi era infatti identificazione tra la divinità e l'elemento naturale perché la divinità "apparteneva" alla Montagna, ma non "era" la Montagna.⁶ Abbiamo visto che le fonti riportano di come i Romani le temessero, ma anche come essi avessero imparato a gestirne la relazione in tutti i sensi, anche religiosamente. Arrivavano sulle loro cime perché era loro interesse valicarle e, poiché la montagna non era un dio, su di essa venivano eretti nuovi templi a Giove montano (*Poeninus* e *Graius*).

Questi due esempi, relativi ai principali e più conosciuti colli alpini - il Piccolo e il Gran San Bernardo - esprimono in estrema sintesi alcune delle peculiarità delle difficoltà di ritracciare, con continuità e puntuale documentazione, le attestazioni culturali in Valle d'Aosta, oltre alla scarsità di segni del culto della Madre Terra. Offuscata da sovrapposizioni antiche di millenni proveremo a darne qualche "traccia".

I segni

In assenza di dati archeologici che possano rimandare specificatamente alle produzioni delle cosiddette "Veneri", e data la limitatezza di fonti epigrafiche e di documentazione materiale, tratteremo queste prime battute rivolte alla ricerca del "linguaggio della Dea" sottolineando l'importanza dell'indagine, quasi completamente da effettuare, sulla stratificazione culturale locale. Andrà, infatti, reimpostata la rilettura dei segni, sepolti sotto superfetazioni camuffanti, ma che permangono vivi in Valle d'Aosta spesso custoditi e tramandati proprio tramite i rituali della Chiesa cattolica⁷ che, nella nostra regione, è particolarmente devota alla Madonna.

La Montagna sovrasta le valli, i suoi villaggi, le piccole città e i suoi abitanti e i segni della divina protezione creano un'invisibile maglia sotto la benedizione della Vergine Madre posta sulla maggior parte delle cime montuose; massi consacrati, oratori e cappelle tuttora sorgono su luoghi antichi e antropizzati. Se da un lato queste edicole hanno cancellato tracce anteriori, dall'altro ne esprimono la culturalità conservando le prove della memoria recente che ci auguriamo possa andare sempre più indietro nel tempo e essere sostantivata, forse, anche nella nostra fragile realtà con tracce dell'antica Europa.

La metodologia del progetto

Vista l'esiguità di reperti mobili e di siti con evidenze archeologiche inequivocabilmente riferite al culto della Dea Madre, in occasione dell'incontro romano fu esposto l'intendimento di una ricerca⁸ che la Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, aveva

impostato pochi anni or sono: *Madre Terra/Montagna Madre*.⁹ Avevamo già da allora ritenuto fosse necessario estendere la ricerca agli ambiti che conservano, fino ai nostri giorni, le tracce di tali ritualità e contenuti. Si trattava di uno studio inter e multidisciplinare, strettamente collegato al contesto territoriale e alla cultura locale: l'archeologia cercava raffronti e legami con l'antropologia, con la mitologia, con la persistenza di tradizioni orali e leggende, con la toponomastica e la linguistica. Anche per la realtà valdostana le tematiche della ricerca si rivolgevano: all'individuazione dei simboli legati alla Dea Madre, che poi si tramandano alla cultura e all'iconografia popolare e alla presenza delle Vergini nere; all'indagine sulle architetture rurali (oratori, affreschi popolari, nicchie, ripari sotto rocce, ecc.); alle cappelle e chiese dedicate alla Madonna con tutti i suoi relativi attributi (*Assunta*, *in Albis*, della Neve, del Latte, ecc.); alle persistenze degli aspetti pagani nelle leggende, nei miti, nelle danze, nelle canzoni e nei testi di preghiere; al simbolismo nelle chiese medievali e alle espressioni del sincretismo religioso dalla Preistoria al Medioevo; alle manifestazioni d'arte e d'artigianato popolari riconoscibili nei corredi personali, nei costumi e ancora nei gioielli degli abiti tradizionali, diversi in ogni vallata, e infine si rivolgevano alle preziose e interessanti persistenze toponomastiche.

L'attenzione del progetto si rivolgeva alla morfologia dei luoghi sacri alla Dea e alle Madri: le sorgenti, le pietre, gli alberi collegati alla funzione protettiva della comunità e alle cose ritenute importanti quali la salute, la fertilità, la fecondità, secondo l'idea che l'efficacia del segno magico non si possa fermare al valore rappresentato dall'acqua o dalla roccia, come elementi esistenti fin dalle origini, ma rimandi allo "spirito del luogo", alla sua storia, alle vicende vissute dal gruppo di uomini che lo abitava, alla manifestazione di una presenza sacra sentita e immaginata da una collettività proprio lì e in quel momento.

L'archeologia: siti e *Matronæ*

La storia di un posto passa attraverso la continuità delle presenze che, indipendentemente dal susseguirsi di varie religioni, gli riconoscono un'identità sacrale, che manterrà sempre le stesse caratteristiche. Piccoli santuari lungo i torrenti, vicini a uno stagno, al bosco, negli anfratti di una caverna, nei pressi di una sorgente, su una collina dominante una valle accolsero nel tempo divinità materne della fecondità e della fertilità. Ed è così che ci piace intendere l'allineamento dei dodici pozzi rituali nell'area megalitica di Saint-Martin-de-Corléans ad Aosta¹⁰ nel cui fondo erano state deposte, prima del IV millennio a.C., macine in pietra e semi di frumento dal chiaro significato propiziatorio. La Grande Madre, ma anche la Strega o la Fata, è presente ovunque e attraverso questi segni sparsi sul territorio, trasmessi dai nomi che li hanno contraddistinti nei secoli, viene a comporsi e a mantenersi nel tempo la somma dei simboli che dà senso all'esistenza di una comunità. Anche gli elementi della natura sono ancora oggetto di cura e di attenzione "sacra". Tra questi, ancora oggi, nelle manifestazioni della religiosità popolare



1. *Assemblaggio di una delle due coppe in Terra Sigillata, n. inv. 03-176, II-III secolo d.C., rinvenuta nell' insula 57 ad Aosta.*
(M.C. Ronc)

sopravvivono le benedizioni dell'acqua dei ruscelli per il tramite dell'immersione della croce, del legno della porta prima di ogni chiusura notturna, del fuoco quando alla sera prudenzialmente viene ricoperto dalle ceneri, di serrature e chiavistelli per la protezione della pace e per lasciare la paura fuori di casa. Tra le attestazioni epigrafiche culturali si conservano i sacelli e gli altari dedicati alla divinità della Luna, oltre che a Diana e agli incroci delle strade, o anche dei viottoli di montagna, sono poste edicole e piccoli oratori per lo più dedicati ai vari titoli della Madonna, com'era per gli altari alle *Matronæ*, dee madri di natura indigena il cui culto era ampiamente diffuso nell'area celtica.¹¹ La devozione verso di loro, nelle nostre aree, può essere particolarmente connessa alle realtà dei *vici* (agglomerati abitativi e rurali minori rispetto ai *pagi* e che rispecchiavano le modalità tribali ancora presenti nei comprensori romani) e quindi essere particolarmente vicine e espressive delle realtà tribali preromane. Ma, per contro, il dedicante dell'altare rinvenuto in uno scavo urbano ad Aosta,¹² in prossimità di un incrocio viario romano forse pertinente ad un *compitum* a loro dedicato, appartiene al ceto sociale elevato a conferma della trasversalità del culto. Le *Matronæ* sono le protettrici degli incroci e dei passaggi: erano in qualche modo preposte ad altri rituali di iniziazione femminile?

Dall'*Alpis Pœnina* (che per Servio e Catone esisteva come *dea Pœnina*) proviene un'unica tavoletta dedicata alle *Dominæ* (già menzionata nel volume V del CIL, 8246) assimilabile al culto delle *Matronæ* e ancora ad esse fanno riferimento i frammenti pertinenti a due coppe in terra sigillata, del II-III secolo d.C., in cui tre giovani fanciulle allacciate nella danza sono associate a Mercurio e ai loro piedi è un gallo, suo attributo (fig. 1). La giovane età delle danzatrici le avvicina al modello

culturale di ambito centro-italico piuttosto che a quello della *Transpadania* e anche in questo caso la circolazione di merci apporta nuovi *input* culturali e contribuisce alla circolazione di idee e motivi iconografici nuovi e rivisitati. Se da un lato gli itinerari dei culti sono frammentari, dall'altro rendono affascinanti e suggestive le ipotesi di ricongiunzione e di collegamento con rituali e pratiche religiose al momento ancora difficili da sostanzare con la documentazione archeologica.

Ma non sottraiamoci alla visione

In Valle d'Aosta sono anche diffusi numerosi scivoli delle donne o *glissades*, scetticamente ignorate per la problematicità della loro datazione e la diacronicità del loro utilizzo (fig. 2). Menzionate un po' ovunque, dalla Germania ai paesi scandinavi, le pietre della fertilità avrebbero il potere di concederla alle donne sterili. Attestazioni ancora vive nel folklore di tutto l'arco alpino e nella vicina Francia menzionano svariati esempi di pietre magiche, spesso collegate al culto delle Madonne nere. Certamente tra i più famosi in Nord Italia è quello di Oropa, in Piemonte, presso cui è il *Roch dla vita*: le donne vi entravano passando da uno stretto passaggio e giravano devozionalmente attorno ad esso battendo con forza il basso ventre contro lo sperone roccioso convinte d'essere state ritualmente fecondate. La guida turistica *Di qua, di là, di giù, di su... Amenità turistiche e naturali raccolte ed illustrate* del 1926, del Biellese raccontava «di lunghe processioni di donne che pregavano con grande fervore e compunzione. E quando giungevano ad un certo punto del masso vi battevano contro i fianchi o col dorso avendo ferma fede che una siffatta ginnastica terapeutica serviva loro certissimamente per guarire o per essere immuni dalla sterilità e dalle lombaggini». Tuttora in Valle d'Aosta il 5 agosto si praticano processioni ai vari santuari mariani.¹³

Tra questi uno dei più noti è quello di Machaby (Arnad) presso cui esiste il *Roch dla sgujâ* (la scivolata) ora per lo più usato dai ragazzini per divertirsi. Si arriva in processione al santuario e si bacia la pietra del gradino della soglia: gesto che conserva la valenza della sacralità della roccia. Risulta anche interessante riunire questo rito con altre pratiche; Machaby era, infatti, uno di quei rari luoghi in Valle chiamati santuari “à répit”.¹⁴ Il *répit* era il riparo (più o meno naturale, poteva anche essere un altare) sotto cui venivano posti i corpicini dei bambini morti affinché si rianimassero il tempo necessario per poter essere battezzati.

Spesso dove ora sorgono dei santuari mariani vi erano dei grandi massi che conservano nei loro toponimi le tracce di devozioni alle pietre che si esprimevano sopra o sotto di esse; alcuni di questi luoghi, troppo legati alle superstizioni delle tradizioni, vennero bollati dalla Chiesa come luoghi di Satana, ma altri si trasformarono in luoghi di pellegrinaggi cui la popolazione valdostana è particolarmente legata. È il caso di Notre-Dame-de-la-Guérison a Courmayeur il cui nome originario era Notre-Dame-du-Berrier (delle pietre).

Una tradizione locale ricorda che anche i santi guarivano con le pietre o per mezzo di esse. Per esempio i bambini balbuzienti di Challand-Saint-Victor (in Val d’Ayas) venivano portati nella cappella costruita sulla roccia e dedicata a san Proietto (*sen Predjet* che nel dialetto locale ricorda il verbo *predzé* ovvero parlare). Oltre all’edifica-



2. Tracce dei due glissades nel Comune di Pontey, sullo sfondo il castello di Chy.
(M.C. Ronc)

zione della chiesa sul masso sacralizzato ricordiamo un altro residuo di paganesimo presente nel culto: alla conclusione della Messa celebrata per il balbuziente veniva sacrificato sul posto un gallo che i parenti consegnavano vivo nelle mani del prete. Nelle vicinanze, a poche centinaia di metri dal santuario del santo taumaturgo, sorge una cappella dedicata a sant’Anna ove è ancora perfettamente leggibile, accanto ad una sorgente ora ridotta a fontanile, uno scivolo della fertilità che ben si allaccia alla titolazione dell’edificio religioso.

Il binomio acqua e pietra è associato anche al culto di sant’Orso, che la leggenda - smentita dalla storiografia recente - voleva giungesse dall’Irlanda: egli infatti miracolosamente fa sgorgare l’acqua dalla roccia. Ai santi Pietro e Orso è dedicata l’omonima collegiata ad Aosta. Si tratta di uno dei luoghi di culto più frequentato e amato dai devoti valdostani e per rimanere agganciati alla materia terra intendo rivolgere specificatamente l’attenzione al passaggio - il *musset* - al disotto dell’altare della cripta. Luogo di guarigioni era ed è tuttora frequentato per lenire i dolori articolari o infiammatori, ma nel passato la tradizione rammentava il passaggio anche per ottenere la grazia della gravidanza. Dopo essersi messe (anche gli uomini praticano comunque questo rito) carponi si deve scivolare in uno stretto pertugio seguendo un percorso circolare che partendo da sud viene ripetuto almeno tre volte. Sul lato esterno della cripta, ai piedi della sua fondazione in uno scavo archeologico della fine degli anni Ottanta venne alla luce una sepoltura, considerata privilegiata per la sua posizione aderente all’abside e risalente all’XI-XII secolo; apparteneva ad una giovane donna gravida di cinque feti, il cui povero corredo consisteva unicamente in un’olla¹⁵ poggiata sugli arti inferiori: forse un recipiente appartenutole in vita e deposto con lei come ultimo gesto di *pietas*.

Suscita emozione la vicinanza, anche fisica, tra queste due realtà separate da un muro: da un lato è la “vita” espressa nel desiderio e nella pratica di un voto per un nuovo essere da generare, e dall’altro è la “morte” risolta nella deposizione della donna incinta. La ciclicità di vita e morte sembra racchiusa nel percorso stesso del rituale che permette anche di ipotizzare il richiamo a quelli iniziatici e in generale ai culti misterici femminili.

La chiesa dei Santi Pietro e Orso ha origini paleocristiane ed è fondata su di un mausoleo della necropoli orientale posta lungo la via delle Gallie che giungeva ad *Augusta Prætoria* da *Eporedia* e da *Augusta Taurinorum* o se preferiamo dalla Pianura Padana e da Roma. Era forse la necropoli gerarchicamente più importante della città; ma, nonostante gli scavi in estensione nel sagrato e nella chiesa, non vi sono attestazioni di luoghi di culto pagani nell’area. Il campaniletto in facciata, realizzato al disopra della cuspide in laterizi, che sottolinea l’ingresso, reca una croce dai bracci lanceolati e terminanti con un piccolo corpo tondeggiante, che si imposta su un elemento vegetale che sorge da un crescente di luna. La particolarità della croce,¹⁶ unica in tutta la Valle, attira la nostra attenzione perché sembra contenere elementi simbolici legati sia al grano e al motivo della spiga, ma anche a quello della fiaccola tripartita nascente dalla luna (fig. 3).

Avendo accesso all'Archivio capitolare della chiesa dei Santi Pietro e Orso si potranno ricavare ulteriori informazioni storiche - oltre a quelle già raccolte attraverso gli scavi - sul campanile e il suo edificio di appartenenza. Al momento la cronologia ci rimanda ad una fase posteriore al XV secolo, dopo la reggenza del priore - particolarmente illuminato - Giorgio di Challant noto per aver riedificato il maniero di Issogne e averlo fatto diventare il luogo della sua propaganda democratica, aperta e erudita formatasi alle corti dei principali signori dell'Europa della fine del Quattrocento.

Ma resta, accanto alla doverosa fase della raccolta di documentazione storica e scientifica, la curiosità di suggerire potenziali e libere interpretazioni relative ai linguaggi più silenziosi che quei simboli sembrano indicare.

L'area dove sorge la chiesa è piuttosto vicina all'antico corso del torrente Buthier (l'antico *Bauthegius*) e i dati archeologici hanno accertato le inondazioni menzionate dalle fonti (*Vita Beati Ursi*) fin dal IX secolo. La zona, se protetta anche da recinzioni, poteva essere morfologicamente idonea alla coltivazione, ma a forte rischio di vedere i raccolti distrutti dalle acque. Purtroppo l'intensa urbanizzazione del quartiere e le destinazioni cimiteriali, addirittura fino alla fase ottocentesca, non hanno permesso un'indagine dei suoli; inoltre gli scavi, condotti a partire dagli anni Settanta, privilegiarono le fasi paleocristiane a discapito delle informazioni più antiche dalle quali forse avremmo potuto recuperare dati utili al nostro scopo.

Resta però l'ipotesi di vedere nel labile segno di una simil croce, la spiga su un crescente lunare, un'eco alle antiche dee della spiga sacra, patrona della fertilità della terra.¹⁷ Certo in essa sono racchiuse le parole di Gesù in Giovanni (XII, 24-25) «se il chicco di grano caduto in terra non muore rimane solo; se invece muore produce molto frutto», ma mi pare suggestivo riallacciare anche alla ciclicità della vita e della morte menzionato già nel passaggio sotto l'altare della cripta.

Pare un riferimento al percorso dall'oscurità alla luce, un riflesso del culto di Cerere signora delle messi, della fertilità, del raccolto e della civiltà? Oppure si tratta di un riferimento a Diana quale protettrice delle partorienti il cui altro simbolo è la fiaccola: la spiga potrebbe essere invece una fiaccola?

Questa lettura ci porta alle feste della luna crescente e a *Imbolc*, una delle quattro feste celtiche chiamate "del fuoco", e che cade il 1° febbraio quando la Valle d'Aosta celebra sant'Orso e lo fa con una fiera in cui gli artigiani - e il loro *savoir faire* - si incontrano ad Aosta, fin dall'anno Mille, ogni 30 e 31 gennaio. L'arrivo della primavera si festeggia con la dea Brigit l'Altissima, protettrice degli artigiani e delle nascite e che diventa la cristiana santa Brigida di Kildare (sorella di sant'Orso?). Il calendario romano in quei giorni di febbraio, mese dedicato alla purificazione, ricorda *Iuno Februata* e *Iuno Sospita*. Per la Chiesa è il giorno della Candelora il 2 febbraio, festa, appunto, della Purificazione della Vergine.

Ancora oggi chi viene alla millenaria Fiera di Sant'Orso ad Aosta non può sottrarsi dall'acquisto di un oggetto d'artigianato e quello considerato benaugurante per



3. Collegiata dei Santi Pietro e Orso in Aosta. Il campaniletto sulla facciata della chiesa.

(P. Fioravanti)

l'anno appena iniziato è per eccellenza il galletto in legno dalla cresta dipinta di rosso carminio. «Ritroviamo il gallo tra gli animali sacri ad un dio venerato, tra Protostoria ed età romana, in tutta la Gallia [...] identificato dalle fonti romane come simile a *Mercurius*. Nella zona abitata dalla popolazione gallica degli Allobrogi (Savoia, Isère e Tarentaise) le fonti documentano la presenza di un *Mercurius* contrassegnato dall'attributo *Artaios* (ursino, simile all'orso), anch'egli dio solare, protettore dei viandanti, dei commercianti e di tutti gli artigiani. [...] Il divino connesso all'orso si ritrova anche nella figura della dea-orsa *Artio* (o *Arcto*), venerata dagli Elvezi e sempre raffigurata insieme ad un orso. Una dea che immediatamente rimanda alla più nota e classica Artemide/Diana il cui antichissimo nome parrebbe anch'esso racchiudere la presenza dell'orso (Art-). [...] Ma l'aggettivo *Artaios* potrebbe contenere anche un'altra spiegazione, ossia un legame, seppure meno evidente, con un'altra radice etimologica, quella di "ars, artis", chiaramente connessa al mondo delle arti e dei mestieri».¹⁸

Parafrasando Marija Gimbutas vorremmo che «la materia ci parlasse da sé fino a giungere alla "comprensione" del materiale osservato» e riuscire a penetrare la stratificazione culturale che ha coperto e sommerso antichi linguaggi, rituali, credenze e conoscenze. Racogliamo anche noi quei segni che paiono contenerne le tracce e auspicio, credendoci, all'avvio sistematico di questa ricerca.

- 1) L. PERCOVICH, *Oscure madri splendenti. Le radici del sacro e delle religioni*, Roma 2007, p. 16.
- 2) Voglio con stima ricordare Luciana Percovich e Morena Luciani, lo staff organizzativo, tutte le artiste e le ricercatrici - in particolare l'amica Adele Campanelli con cui ho condiviso l'intervento - incontrate al Convegno *Marija Gimbutas: Vent'anni di Studi sulla Dea*, (Roma, Casa Internazionale delle Donne, 9-10 maggio 2014).
- 3) N. DORIGATO, *Sentieri religiosi in Valle d'Aosta in epoca romana*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, a.a. 2012-2013. All'Autrice e al suo lavoro sono grande debitrice anche per i riferimenti nella lettura dei Romani sulla montagna e per i rimandi alla loro interpretazione della religio.
- 4) DORIGATO 2012-2013, p. 10.
- 5) C. PAYN, *Divinità e culti nella Valle d'Aosta di età romana*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, a.a. 2009-2010.
- 6) J. RIES (a cura di), *La Montagna sacra*, Milano 2010.
- 7) E. ZORIO in collaborazione con O. BORETTAZ, M.G. SQUILLARIO, *La religiosità popolare in Valle d'Aosta. Segni di Fede e Tradizioni Religiose*, Aosta 2013.
- 8) M.C. RONC, M. ZUCCA, *Madre Terra/Montagna Madre*, in BSBAC, 9/2012, 2013, pp. 122-125.
- 9) È in corso da anni un'intensa e produttiva collaborazione con la Société Valdôtaine de Préhistoire et d'Archéologie. Una recente (2013) convenzione tra il presidente Damien Daudry e la Soprintendenza per i beni e le attività culturali promuove la continua e diffusa schedatura dell'arte rupestre nelle Alpi occidentali.
- 10) Il sito di Saint-Martin-de-Corléans è attualmente oggetto di un importante piano di valorizzazione e, anche con il contributo di finanziamenti europei, è destinato a diventare Parco archeologico e Centro della documentazione sulla Preistoria. Il grande santuario all'aperto dapprima ebbe esclusive finalità di culto, ma successivamente divenne anche area funeraria con un arco cronologico che si estese dal V millennio a.C. all'epoca medievale. Si veda R. POGGIANI KELLER, *Dal parco al museo al territorio: linee espositive per il sito di Saint-Martin-de-Corléans*, in M.C. RONC, P. PRUNETI (a cura di), *Restituire la memoria. Modi e forme dei linguaggi museali*, Atti del Convegno (Aosta, Palazzo regionale, 4-5 giugno 2010), Firenze 2011, pp. 61-68.
- 11) N. BECK, *Goddesses in Celtic Religion. Cult and Mythology: A Comparative Study of Ancient Ireland, Britain and Gaul*, tesi di dottorato, École doctorale Lettres, langues, linguistique, arts, Université Lumière Lyon 2 et School of Irish, Celtic Studies, Irish Folklore & Linguistics, University College of Dublin, 2009.
- 12) A.M. CAVALLARO, P. FRAMARIN, R. PERINETTI, *Novità epigrafiche aostane*, in BEPA, XIV, 2003. Si veda anche, nello stesso testo il riferimento alla nota 7, per il rimando alla coppa con figure danzanti. L'ara è attualmente esposta al Museo Archeologico Regionale nella Sala dei Culti: P. FRAMARIN, S.P. PINACOLI, M.C. RONC (a cura di), *MAR Museo Archeologico Regionale Valle d'Aosta. Guida, Contesti, Temi*, Quart 2014, pp. 68-69 e S. GIORCELLI BERSANI, *L'epigrafia e i culti*, in FRAMARIN, PINACOLI, RONC 2014, p. 231.
- 13) A.M. CAREGGIO, *La religiosità popolare in Valle d'Aosta. Il Culto Mariano e la Devozione ai Santi*, Aosta 1995.
- 14) E. DALL'Ò, *Il senso della morte. La Valle d'Aosta tra santi e riti funebri*, Ariccia 2014, pp. 81-96.
- 15) Si tratta di recipienti molto diffusi nel mondo romano e si suddividono in moltissimi sottotipi. Questa, di forma globulare, in ceramica semidepurata, con tracce della lavorazione al tornio, ha un orlo a labbro modanato con corto collo, ma notevolmente estroflesso, e fondo piatto apode. Era con tutta probabilità di produzione locale e aveva la funzione di conservare cibi. Un'ipotesi avanzata, dato l'ambito cristiano e lo stato gravido della donna, è che potesse essere stata utilizzata per contenere dell'acqua benedetta, quale riferimento simbolico al rito del Battesimo.
- 16) G. VALLACQUA, *Collegiata dei Santi Pietro e Orso: consolidamento strutturale del campaniletto in sommità della facciata*, in BSBAC, 6/2009, 2010, pp. 144-147.
- 17) M. ESTHER HARDING, *I misteri della donna. Un'interpretazione psicologica del principio femminile com'è raffigurato nel mito, nella storia e nei sogni*, Roma 1973, pp. 104-121.
- 18) Cito il testo di Stella Vittoria Bertarione, archeologa funzionaria regionale, con cui avevo condiviso anni or sono le mie osservazioni e riflessioni sulla particolarità iconografica della croce con i suoi intrinseci potenziali rimandi al mito di Diana, perché esso apparve pubblicato in occasione della 1014 Fiera di Sant'Orso sul blog della pagina del turismo in Valle d'Aosta del sito www.lovevda.it.

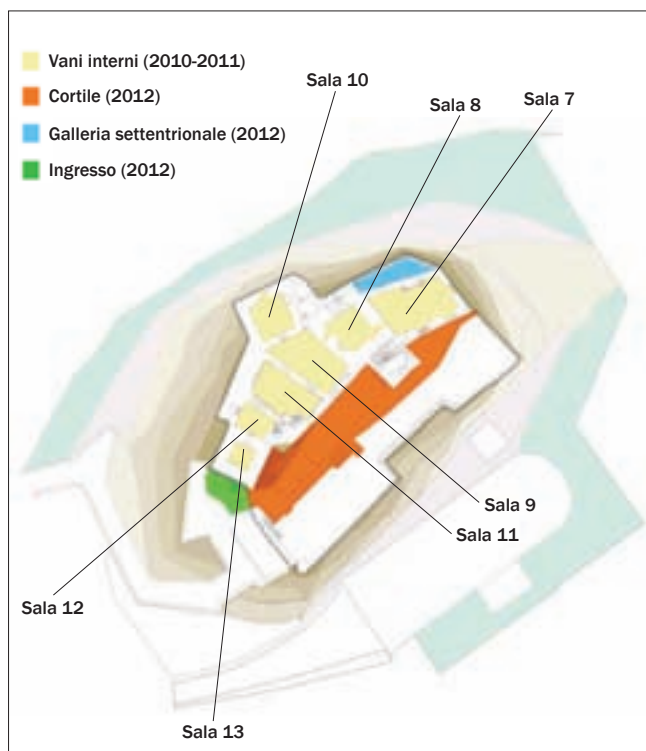
DAI FASTI ALLE DEMOLIZIONI UNA RILETTURA ARCHEOLOGICA DEL CASTELLO DI SAINT-PIERRE

Gabriele Sartorio, Mauro Cortelazzo*

Premessa

Gabriele Sartorio

Il castello di Saint-Pierre, pur nella sua apparente veste fiabesca,¹ rivela un articolato palinsesto architettonico frutto, fino ad epoche molto recenti, di un costante sviluppo e una continua modificazione degli spazi e delle destinazioni d'uso dei corpi di fabbrica. Gli interventi d'indagine archeologica, articolati nelle campagne di scavo tra il 2010 e il 2012² svolte in occasione del restauro del complesso per il nuovo allestimento del Museo Regionale di Scienze Naturali, hanno restituito importanti e vitali testimonianze che permettono di proporre nuove informazioni sul fenomeno insediativo dei siti d'altura. L'emergere di nuovi elementi, frutto di una puntuale disamina stratigrafica dei depositi e degli elevati strutturali, permette di far luce sulle prime dinamiche d'incastellamento in Valle d'Aosta, ma altresì di decodificare e rileggere fonti archivistiche, siano esse scritte o grafiche. L'indagine compiuta negli ambienti interni e in una porzione del cortile, ha rivelato una fitta complessità d'occupazione protrattasi per un intero millennio. Data la composita articolazione degli spazi presenti all'interno del castello, l'intervento ha dovuto forzatamente seguire le perimetrazioni esistenti che definivano le varie sale. L'analisi di quanto emerso dalle osservazioni effettuate e dallo studio compiuto nel corso dei lavori segue parzialmente gli stessi criteri.³



1. Planimetria del castello con localizzazione delle sale e delle aree esterne oggetto di intervento archeologico.
(Rilievo M. Lupo, elaborazione M. Cortelazzo)

Prime forme d'incastellamento tra X e XIII secolo

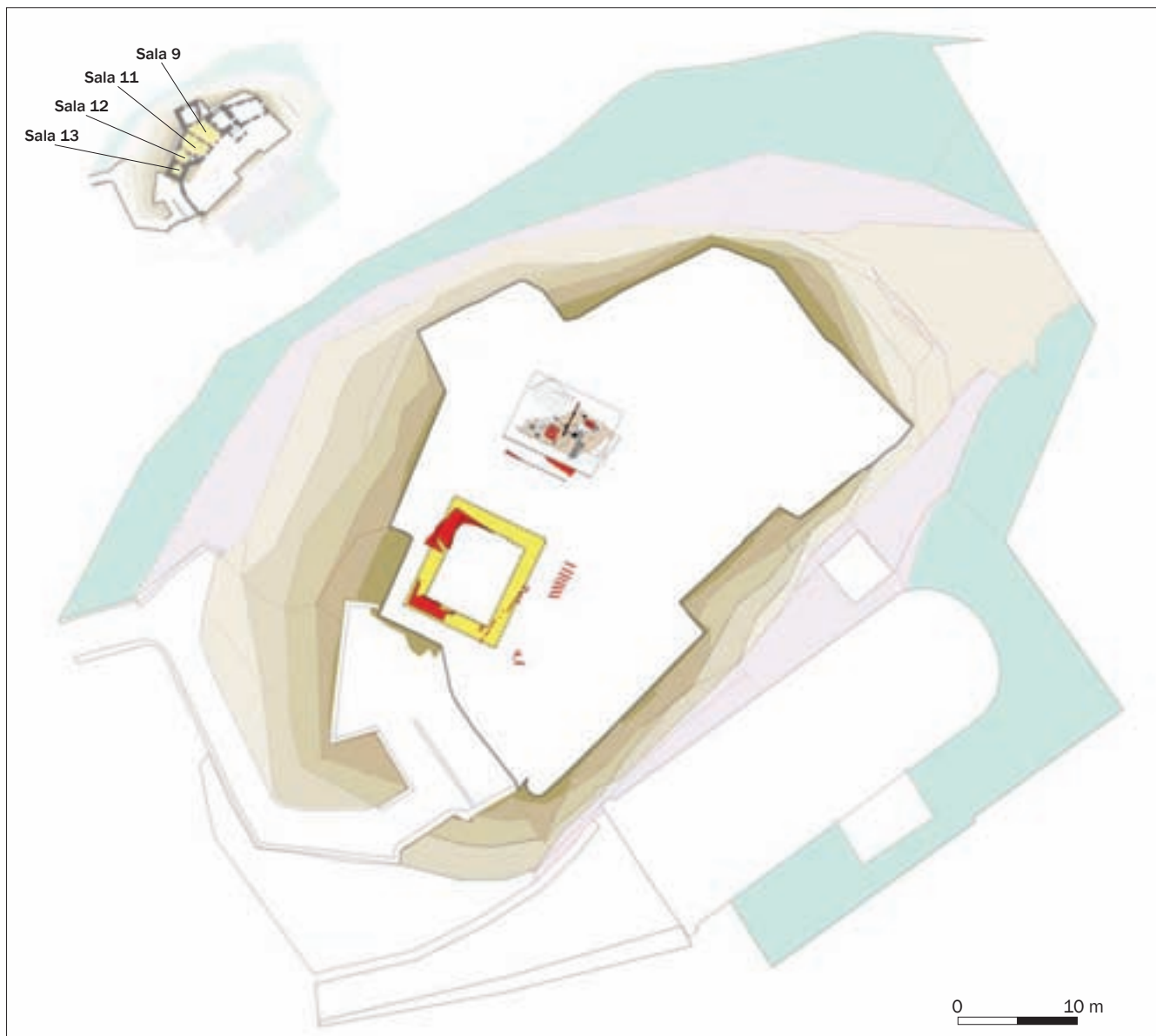
Mauro Cortelazzo*

Frutto di profonde e intense trasformazioni, avvenute prevalentemente nell'ultimo venticinquennio del XIX secolo, il castello appare oggi rivestito da una corona di merli e torrette, tipiche di un gusto prettamente neogotico. La sua storia millenaria è rintracciabile nelle innumerevoli imperfezioni, nelle varie anomalie e nelle diverse tessiture murarie che emergono in vari punti della sua articolazione strutturale. Ciò che oggi osserviamo del castello è certamente molto diverso da quanto doveva esistere nel corso del Medioevo e del tardo Medioevo. Quasi tutto il complesso, che ora si sviluppa sul lato nord dell'altura, sembra essere frutto di edificazioni successive poiché i vani abitativi più antichi dovevano occupare tutta la fascia esposta a sud verso la chiesa.

Nella descrizione di quanto emerso nel corso dell'intervento si è preferita un'esposizione che trattasse ogni settore singolarmente, per poi ricondurre a una disamina finale le considerazioni più generali legate alla dinamica evolutiva del complesso monumentale (fig. 1). In tal modo è stato possibile descrivere anche alcuni dettagli stratigrafici che all'interno di considerazioni di più ampio respiro non avrebbero trovato spazio.

La descrizione dei ritrovamenti è stata eseguita sulla base della sequenza operativa delle indagini e, in parte, sullo sviluppo delle problematiche che si sono presentate in corso d'opera. La torre accanto all'ingresso, essendo collocata nel punto più rilevato dell'affioramento su cui sorge il castello, ha immediatamente evidenziato particolarità evolutive che hanno poi trovato pieno riscontro nello scavo delle sale successive. Gli stessi agganci architettonico/strutturali tra l'una e l'altra stanza hanno determinato un preciso percorso di sviluppo strutturale del complesso, poiché almeno per la porzione indagata, che concerne molto meno del 50% dell'intera superficie fortificata, la sequenza dei corpi di fabbrica mostra un'espansione edilizia da ovest verso est.

All'interno della torre, nonostante lo spazio angusto e l'affioramento in alcuni punti del substrato roccioso, dopo la rimozione della pavimentazione lignea lo scavo del vano (Sala 13) ha fornito elementi di fondamentale importanza per definire la storia del castello soprattutto per quanto concerne le prime fasi di occupazione (fig. 2). Quest'ambiente costituisce il livello inferiore interno di una delle torri più antiche. Gli elementi lignei ancora inseriti nella muratura esterna e riferibili all'impalcato messo in opera per la costruzione della torre, sono stati oggetto di analisi al C14 e analisi dendrocronologiche. I legni impiegati si sono dimostrati appartenenti a tre specie arboree: il pioppo, il larice e il pino.⁴ La scarsità di anelli osservata negli elementi sottoposti a esame aveva fornito datazioni dendrocronologiche approssimative al XII-XIII secolo. Una successiva verifica effettuata con l'ausilio di analisi al C14 ha



2. Fase insediativa di X secolo.

(Rilievo G. Abrardi, M. Lupo, elaborazione M. Cortelazzo)

consentito di definire meglio l'ambito cronologico di riferimento a date comprese tra il 1175 e il 1275. La torre conserva, nella sua parte inferiore, le caratteristiche della tessitura muraria e la disposizione delle buche pontai che la accomunano con tipologie già documentate.⁵ Per le buche pontai è interessante osservare un'alternanza negli orizzontamenti degli impalcati, da tre a quattro, nelle quali sono inseriti travetti di diametro non superiore ai 15 cm. Questa torre, oggi visibile e che costituisce un importante elemento volumetrico per chi si appresta ad accedere al castello, è frutto di una totale e antica ricostruzione seguita all'abbattimento di una poderosa struttura precedente. Nello scavo dei depositi interni, una volta asportati i livelli e le tracce di attività che si riferivano alla risistemazione tardomedievale, rimaneva, a diretto contatto con il substrato roccioso, il lacerto di una struttura conservata solamente per la parte relativa alla fondazione e il suo primo corso di spiccato per un tratto di poco inferiore ai 2 m (fig. 3). Questo elemento strutturale possedeva un orientamento

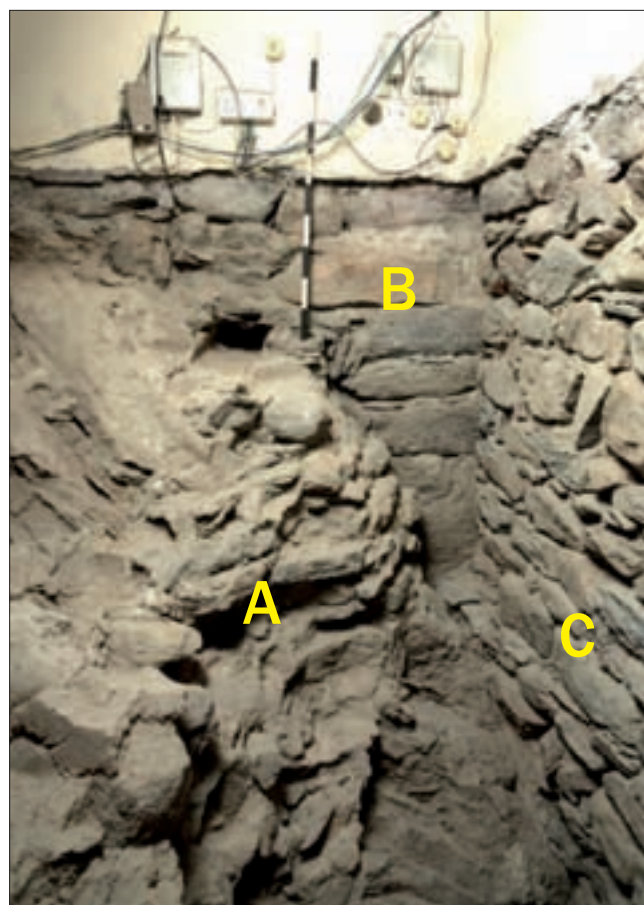
in direzione nord-sud definibile in base all'allineamento di alcuni blocchi di pietra che delimitavano il filo interno della muratura,⁶ presentandosi, quindi, come la traccia di una precedente edificazione avente uno spessore dei perimetrali piuttosto considerevole. L'edificio, costruito proprio al margine dell'affioramento roccioso e nella porzione più elevata (fig. 2), conservava ancora traccia di due buche pontai che permettevano di determinare la posizione dei travetti utilizzati per la messa in opera dei ponteggi. Le impronte consentivano di identificare l'inserimento di un elemento ligneo a sezione quadrangolare con lati compresi tra i 15 e i 20 cm e di un altro elemento disposto in senso perpendicolare dal quale era possibile dedurre un cambio di direzione della muratura che in quel punto doveva formare un angolo a 90°. Nonostante la loro sistemazione a un'altezza prossima al banco roccioso, la loro posizione era determinata dalla conformazione della superficie che nella zona all'esterno della struttura subiva un considerevole salto di quota.



3. Interno della torre (Sala 13) a scavo ultimato.
(S.E. Zanelli)

L'ambiente attiguo al precedente (Sala 12), posto in comunicazione attraverso un'apertura praticata in rottura in epoca tardomedievale, appartiene prevalentemente a edificazioni comprese tra il tardo Cinquecento e il primo Seicento. Tuttavia a diretto contatto con il substrato roccioso, che presentava evidenti tracce di erosione e strisciamento dovute all'azione dei ghiacciai, rimanevano parti in muratura di una poderosa struttura in pietrame legata con una malta di colore beige. Tale struttura localizzata prevalentemente nella parte più settentrionale del vano mostrava un angolo a 90°, verso sud, nella parte sottostante l'odierno perimetrale est. Era evidente inoltre la sua anteriorità rispetto alla muratura della torre di XII-XIII secolo che la sfruttava in parte come fondazione (fig. 4). Dal punto di vista planimetrico diveniva possibile associare questa struttura a quella ritrovata all'interno della torre (Sala 13) e tale associazione consentiva di delineare la pianta di un edificio rettangolare di dimensioni notevoli (8x6 m ca. interni) fondato direttamente sulla roccia e riferibile ad una prima fase insediativa dell'altura. Questo doveva occupare tutto lo sviluppo dell'affioramento roccioso più elevato dell'area, non a caso la torre successiva sarà edificata proprio nello stesso punto.

Nella progressione degli ambienti da ovest verso est quello successivo (Sala 11) costituisce, per il periodo di cui ci stiamo occupando, un vuoto caratterizzato da minimi lacerti difficilmente correlabili tra loro. Le profonde trasformazioni subite nel corso del XVI secolo e la realizzazione di un vano ricavato asportando il banco roccioso, hanno determinato l'assenza di informazioni ad eccezione di brevi porzioni di muratura inglobate nelle successive ricostruzioni. Tale situazione si modificava radicalmente nello scavo dell'ambiente seguente (Sala 9). Questa sala, diversamente da



4. Sala 12, particolare degli appoggi:
A) muratura della prima fase costruttiva (X secolo)
B) muratura della torre di XII-XIII secolo
C) muratura della prima cinta in addossamento alla torre.
(S.E. Zanelli)

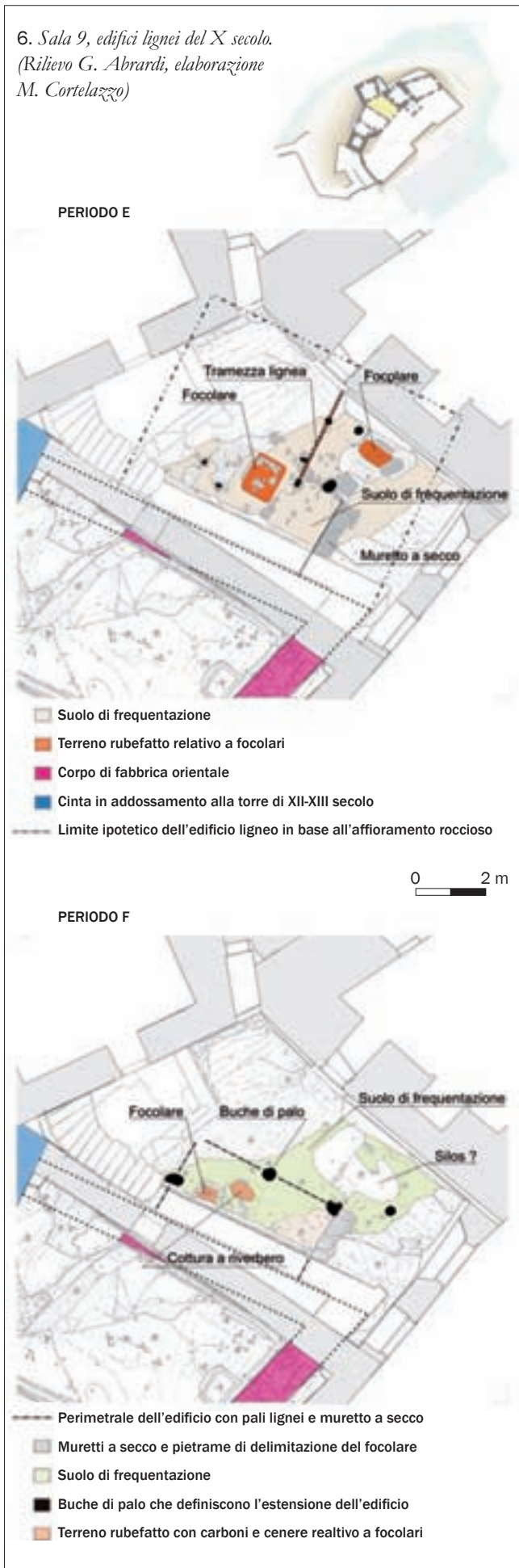


5. Sala 9, l'area degli edifici lignei di X secolo in corso di scavo. (S.E. Zanelli)

tutte le altre indagate, restituiva un deposito stratigrafico, pur se contenuto, sia come estensione sia come spessore, di alto potenziale informativo. Nonostante i molti interventi succedutisi, ma forse proprio per essere rimasta un'area aperta per lungo tempo, si è riscontrata la conservazione di livelli stratigrafici molto antichi. Il deposito preservatosi in quest'area del castello, si trovava racchiuso tra due affioramenti rocciosi andando a riempire una sorta di anfratto o depressione sfruttata sin dal primo periodo di occupazione. Tale situazione ha reso più difficoltosa la comprensione degli sviluppi planimetrici dei vari edifici, costantemente di natura molto precaria, che nel corso del tempo hanno insistito in questa porzione del rilievo. Nonostante la superficie veramente ridotta si sono potute evidenziare due importanti attività costruttive (identificate come periodi E ed F) che sulla base dei rapporti stratigrafici è possibile assegnare a una fase cronologicamente anteriore all'edificazione di una struttura che delimitava l'area verso ovest di cui si evidenziava il taglio praticato per la messa in opera della fondazione (fig. 5). Tali attività erano altresì sigillate da una serie di depositi e strutture connesse a fasi di frequentazione tardomedievale e moderna. Emergevano così, tra gli affioramenti del substrato roccioso, le tracce di un edificio ligneo con elementi di articolazione interna e uso degli spazi (fig. 6, periodo E). Alcune buche di palo, delimitate da elementi in pietrame aventi la funzione di zeppa, si distribuivano sopra un livello di frequentazione, costituito da un limo argilloso verdastro e da due focolari. La disposizione planimetrica delle buche e dei focolari permetteva di identificare due spazi abitativi distinti e suddivisi da una tramezza lignea di cui rimanevano deboli tracce identificabili da una fascia, relativamente sottile, di terreno più scuro e dall'allineamento, oltre che delle buche, anche dalla disposizione del pietrame. I due focolari, di forma rettangolare, erano iden-

tificabili sulla base della presenza di cenere e carbone ma soprattutto da grumi di argilla concotta. In entrambi i casi queste strutture si presentavano delimitate, anche se parzialmente, da lastre disposte di taglio; infatti, nella fase di abbandono entrambe furono spoliare e private sia dei perimetri che del piano in lastre che doveva fungere da base per il piano di cottura. Planimetricamente l'edificio veniva a essere suddiviso dalla tramezza in due spazi, in ognuno dei quali era collocato un focolare. Nello spazio posto a sud si riscontrava l'esistenza di un tratto di muretto a secco che insisteva nel punto in cui la roccia emergeva rispetto al piano di frequentazione interno all'edificio. Il suo allineamento era circa parallelo alla tramezza e terminava in corrispondenza del primo paletto verticale della tramezza stessa, lasciando un passaggio della larghezza di 1 m. L'estensione dell'edificio non era determinabile ma nel proseguimento dell'indagine, nelle stanze successive, si osservava un salto di quota dell'affioramento roccioso il che consentiva di indicare, anche se in modo approssimativo, lo sviluppo planimetrico dello spazio abitativo. Osservando la direzione delle strutture, la tramezza e il muretto a secco, così come l'orientamento del focolare, si ipotizza che l'intero edificio utilizzasse come perimetrale ovest la parete del corpo di fabbrica orientale, portata in luce nello scavo dell'ambiente adiacente (Sala 11) che risulta essere, rispetto agli elementi interni ora citati, perfettamente perpendicolare (fig. 6, periodo E). All'interno di uno spessore stratigrafico contenuto, una volta effettuata la rimozione dei depositi riferibili a questo labile complesso strutturale, emergevano le tracce di un ulteriore edificio di dimensioni più contenute, che restituiva anch'esso un focolare, e si caratterizzava per la presenza di buche di palo di diametro maggiore senza l'impiego di pietrame come zeppa (fig. 6, periodo F). Stratigraficamente, inoltre, era possibile stabilire che la struttura

6. Sala 9, edifici lignei del X secolo.
(Rilievo G. Abrardi, elaborazione
M. Cortelazzo)



a secco, già utilizzata nell'edificio descritto in precedenza, apparteneva nella sua originaria sistemazione a questo più antico, costituendone il perimetrale sud. Questa struttura era collegabile alle buche di palo che insieme venivano a formare uno spazio rettangolare, della lunghezza di circa 4 e della larghezza di 2 m, con molta probabilità anch'esso addossato al muro del corpo di fabbrica orientale. Il focolare di quest'ambiente conservava, meglio dei precedenti, la delimitazione a lastre e al suo interno il deposito di argilla concotta ricoperta da livelli di carboni e cenere. Accanto ad esso ne era stata sistemata un'altra, abbastanza grande e incassata orizzontalmente, ricoperta da un deposito di ceneri e carboni. Questa lastra doveva avere la funzione di consentire una cottura dei cibi a riverbero, su di essa erano posate le braci e sopra di queste i vasi in terracotta o pietra ollare in modo tale che si potesse cucinare senza un contatto diretto con la fiamma, sia per evitare che l'eccessivo calore provocasse la rottura dei vasi, sia per ottenere un calore meno intenso in fase di cottura. Poco verso sud-est si riscontrava la presenza di una fossa, piuttosto ampia e profonda, da interpretarsi come la traccia di un probabile *silos* per la conservazione delle derrate. I prelievi palinologici, da sottoporre ad analisi, potrebbero fornire elementi utili in tal senso. Tutte le attività e le strutture sopra descritte relative a questo edificio più antico insistono direttamente su un deposito di limo verdastro di formazione naturale.

Il proseguimento dell'indagine negli ambienti a est non restituiva altri elementi riconducibili a questa fase di frequentazione del castello, ma unicamente attività concernenti i periodi di occupazione del sito, posteriori al XV secolo. I profondi e intensi rimaneggiamenti del substrato roccioso e dei depositi che ad esso si dovevano sovrapporre, hanno radicalmente modificato l'originaria conformazione del rilievo. Tagli in roccia e l'edificazione di grandi edifici, le cui fondazioni poggiano direttamente sulla superficie dell'altura, non hanno risparmiato nessun lembo di stratigrafia poiché i depositi tardomedievali arrivavano a contatto con la superficie rocciosa, che in qualche caso restituiva ancora deboli effetti erosionali sotto forma di striature provocate dal movimento del ghiacciaio.

Il controllo nel corso della realizzazione di interventi per la posa di condutture, che già nel progetto prevedevano l'attraversamento dell'intero cortile del castello da est verso ovest, ha permesso di individuare, pur determinandone in parte la loro asportazione, una serie di strutture che indicavano l'esistenza di edifici su tutta la fronte meridionale.

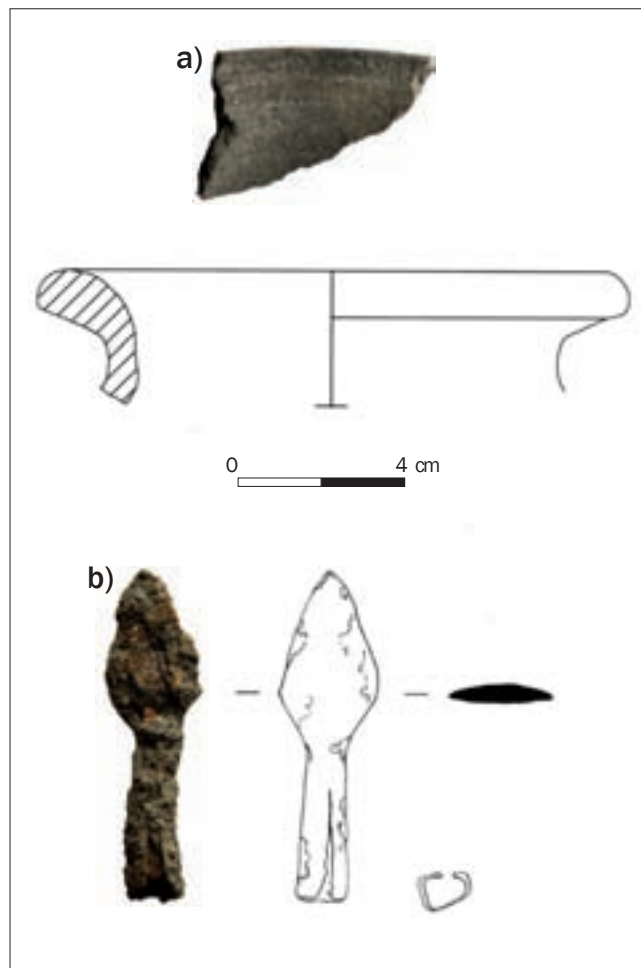
L'indagine eseguita in un'ampia porzione del settore esterno (fig. 1) ha interessato, tra le altre, una fascia a ridosso degli edifici posti sulla fronte nord del rilievo e l'area dell'ingresso attuale per un'ampiezza di circa 10x4 m, compresa tra il muro perimetrale nord della ex biglietteria del castello e lo sperone roccioso su cui sorge la torre occidentale. Lo scavo stratigrafico in questo settore ha permesso di individuare alcuni elementi strutturali e alcuni depositi che consentono di tracciare tappe insediative di elevato interesse che bene si allineano, dal punto di vista cronologico, ma anche in merito alla distribuzione degli spazi, con quanto emerso dagli interventi compiuti nelle stanze interne allo stesso castello.

I livelli più antichi erano rappresentati da alcuni depositi in tutto simili tra loro che coltavano piccoli avvallamenti nel substrato roccioso e ricoprivano i primi gradini di una scala intagliata nella roccia (fig. 7). Questi depositi si presentavano di colore nerastro non necessariamente dovuto alla presenza di frammenti carboniosi, che comunque non mancavano, ma per la loro caratteristica di essere a forte componente organica frutto di una intensa frequentazione. Si trattava per l'appunto di suoli d'uso caratterizzati dal fatto di contenere all'interno frammenti di diversi materiali in piccolissime dimensioni. Tale frammentazione era determinata dallo schiacciamento per calpestio, poiché veniva a trovarsi quasi a contatto con il substrato roccioso e quindi al di sopra di una superficie che non consentiva un loro interrimento bensì una compressione e la conseguente frantumazione. L'uso di questo piano è dimostrato anche dalla consunzione riscontrabile sull'interfaccia rocciosa. Tutta la porzione di roccia interessata dalla presenza dei gradini intagliati, mostrava una particolare levigatura.

Pur nella sua limitata estensione questo suolo confermava due aspetti: da un lato quello cronologico legato alle prime fasi insediative del rilievo roccioso, dall'altro la presenza di altre strutture oltre a quelle evidenziate all'interno delle sale nella parte superiore. Dal punto di vista cronologico il ritrovamento di un frammento di ceramica acroma appartenente all'orlo di un'olla associato a una punta di freccia



7. La scala tagliata in roccia a scavo ultimato. (S.E. Zanelli)



8. Olla in ceramica acroma a) e punta di freccia b), dai contesti di XII-XIII secolo. (M. Cortelazzo)

per arco a foglia piatta, permetteva di attribuire il deposito a un periodo collocabile tra il XII e il XIII secolo. Il frammento di orlo è caratterizzato da un impasto con la frequente presenza di lamine di mica e contraddistinto da una cottura riducente (fig. 8, a).⁷ Allo stesso modo anche la punta di freccia per arco - in uso fino al XV-XVI secolo - presenta una morfologia della foglia di dimensioni abbastanza ampie e con una sezione quasi piatta e sembra confermare l'ambito cronologico (fig. 8, b). Tipologie per simili punte di freccia per arco sono comunemente definite di tipo arcaico e attribuite all'XI-XII secolo. L'ampiezza della foglia presuppone un impiego per la caccia di animali di grossa taglia o diversamente per scontri con altre milizie. Questo deposito, quindi, si configura come la precisa attestazione della frequentazione del sito in un periodo a cavallo tra la prima fase insediativa con la presenza dell'edificio quadrangolare (*sala domini?*) e il periodo in cui parrebbe già esistere la torre quadrangolare e quindi un castello con una sua conformazione, come vedremo, già pienamente strutturata. D'altro canto dal punto di vista stratigrafico lo stesso deposito evidenziava una relazione fisica di appoggio rispetto a un tratto di struttura avente direzione est-ovest conservata per una lunghezza di circa 4 m che veniva ad essere la prima attività in ordine di tempo del nucleo portato alla luce in questa porzione dello scavo. L'unico elemento da considerarsi anteriore anche rispetto

a questa costruzione è la scala intagliata nella roccia, che sembrerebbe riconducibile alla prima frequentazione del sito e da associare ai ritrovamenti e alle strutture lignee della parte sommitale. Se in base ai dati a disposizione non è possibile determinare il momento nel quale collocare cronologicamente la realizzazione della scala, occorre però osservare una stretta relazione tra la posizione delle strutture riferibili al primo edificio costruito sul rilievo, la *sala domini*, e la direzione della scala stessa. L'asse dei gradini aggira l'affioramento roccioso su cui si imposta l'edificio arrivando a raggiungere l'angolo a sud-est dove si deve presumere vi fosse l'ingresso alla struttura. Tale articolazione sembrerebbe essere avvalorata inoltre dal fatto che proprio in quel punto si attestano anche le strutture in materiale deperibile le cui tracce emersero nelle precedenti indagini. Di fatto, in base ai dati a disposizione, poiché tutta la porzione più meridionale del castello non è stata minimamente indagata, la prima fase di occupazione parrebbe insistere, com'è logico, nel settore maggiormente elevato. Quella successiva, di cui tratteremo in seguito, si caratterizza per un'articolazione degli spazi e

dei percorsi molto più complessa con una distribuzione delle strutture su più livelli di quota.

Della scala tagliata in roccia sono stati individuati circa dodici gradini (fig. 7). Un gruppo di otto, ben leggibili e perfettamente allineati si trova nella parte più elevata con un allineamento esattamente parallelo al perimetrale sud della presunta *sala domini*. In questo tratto era possibile riconoscere, oltre a una diversa usura della superficie rocciosa rispetto a quella circostante, anche due incavi paralleli ai lati delle incisioni che delimitavano e racchiudevano la scala. Queste tracce, da correlarsi con altri incavi circolari, però scarsamente leggibili, dovevano costituire l'alloggiamento di travi lignee sulle quali non si può escludere fossero impostate delle balaustre sempre in legno. Si può altresì ipotizzare che anche gli intagli nel banco roccioso, quelli che formano la vera e propria scala, fossero destinati a ricevere delle altre travi trasversali collegate, tramite incastri o semplici incassi, alle due esterne parallele. In tal modo lo spessore delle travi più corte veniva a costituire l'alzata e lo spazio tra una e l'altra, forse colmato con del terreno o altro materiale compattato, la pedata.



9. Pianta del castello di Saint-Pierre redatta dall'ingegner Filippo Emanuele Bellano (1686) con indicazione degli interventi eseguiti tra XVI e XIX secolo. (G. Sartorio)

- | | |
|---|--|
| INTERVENTI DI JEAN VUILLET | INTERVENTI DI PIERRE-PHILIBERT RONCAS |
| ● Modifiche | ● Modifiche / nuove realizzazioni |
| ● Nuove realizzazioni | ● Demolizioni |
| INTERVENTI DI CHARLES VUILLET | INTERVENTI DI XIX SECOLO |
| ● Modifiche / ultimazioni | ● Demolizioni |
| ● Nuove realizzazioni | ● Principali modifiche Boggio |

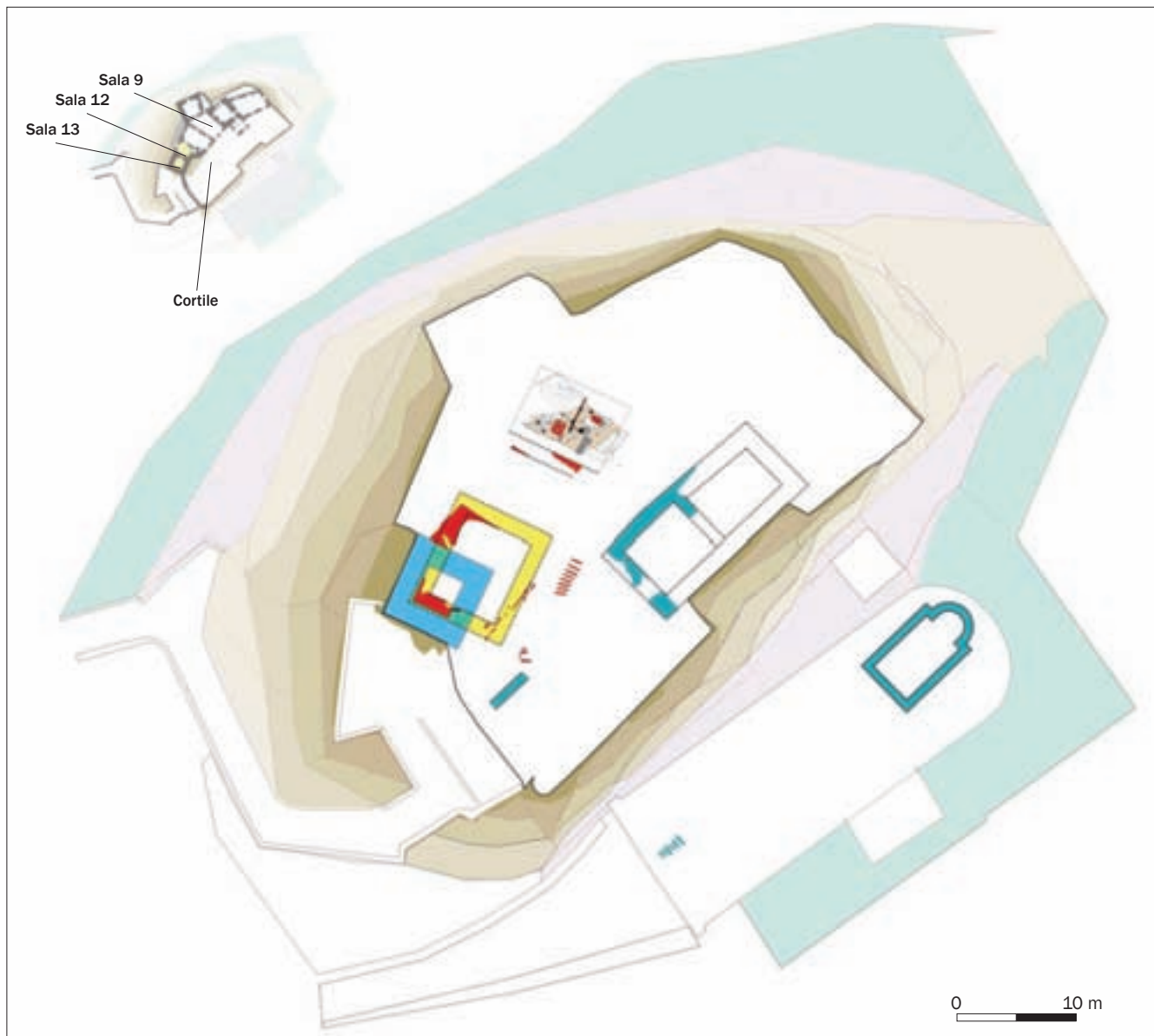
La superficie rocciosa, nonostante i lavori di scalpellatura, costituisce un suolo comunque scivoloso ancor più se bagnato. L'utilizzo di questo sistema è attestato anche in alcuni tratti della viabilità di età romana in Valle d'Aosta ed è stato puntualmente descritto, pur in situazioni non su roccia, in alcuni ritrovamenti di tratti stradali a Pfyngut nella piana del Rodano del Valais.⁸

Il parallelismo tra la scala e l'edificio costruito sopra lo sperone roccioso attesta sia la direzione di percorrenza di questa zona dell'altura ma anche il fatto, pur se da dimostrare, che nella prima fase l'attività abitativa sembrerebbe concentrarsi prevalentemente sulla sommità. Non esistono elementi cronologici per la scala, anche se i materiali presenti all'interno del deposito che la ricopriva permettono di assegnarla a un periodo anteriore al XII-XIII secolo. Non è altresì possibile stabilire fino a che epoca sia stata utilizzata, ma la costruzione del muretto che si sovrappone al deposito appena citato, parrebbe autorizzare un prolungamento d'uso fino a tutto il XIII secolo e oltre. Questo muretto doveva arrivare fino a contatto con il grande vano al centro del lato sud del castello. La sua costruzione era funzionale a consentire la percorribilità della scala poiché in quel punto, proprio a lato di essa, era presente un marcato salto di quota. Realizzato a secco con pietrame molto eterogeneo, non aveva una disposizione allineata dei corsi ma tendenzialmente una sistemazione piuttosto caotica. I corsi individuati, che arrivano fino a contatto con il substrato roccioso nella porzione più orientale meglio conservata e più profonda, sono all'incirca otto.

Per quanto ridotta ai minimi termini per il tratto portato in luce, una struttura testimoniava l'esistenza di un grande vano che doveva gravitare verso la fronte sud del castello e costituire con il suo lato meridionale il muro perimetrale. Quest'insieme determinava, e allo stesso tempo confermava, la posizione di un grande corpo di fabbrica attribuibile alle prime fasi costruttive del fortilizio medievale, ben evidente anche nella pianta del Bellano del 1686 (fig. 9). All'interno del vano lo scavo di una breve porzione, compiuto per la posa di un cavidotto, evidenziava la presenza di un consistente deposito di macerie che si approfondiva fino quasi a contatto con la roccia. Questo mostrava chiaramente una formazione avvenuta nel corso della demolizione dell'edificio e del contemporaneo riempimento della sua parte interna. Grossi blocchi di muratura, rinvenuti tra il materiale, ancora connessi tra loro e in parte intonacati, confermavano una distruzione repentina con susseguente riempimento dello spazio interno al vano; alcuni di essi presentavano inoltre superfici curve a testimonianza dell'esistenza di volte all'interno della struttura e quindi di un edificio che doveva svilupparsi su più piani. Lo scavo mostrava come lo spazio interno fosse articolato in più ambienti poiché, oltre ad un muro divisorio posto pressoché al centro a separare in due blocchi l'edificio, comparivano nella sezione esposta altri lacerti di muraure che determinavano una complessa suddivisione di cui non è stato possibile chiarire lo sviluppo e la funzione per l'impossibilità di ampliare l'indagine. Si deve altresì segnalare come tra il materiale macerioso si siano rinvenuti una certa quantità di elementi lavorati e modanati di travertino che sembrerebbero appartenere alla tipologia

edilizia facente capo alla fase di XII-XIII secolo. La stessa conformazione del deposito, che non presentava particolari differenziazioni di tessitura, dimensioni del pietrame e orientamento del materiale al suo interno, permette di confermare l'avvenuto riempimento in un unico momento contemporaneo all'abbattimento dell'intera struttura. La presenza di questo edificio, se associata alla probabile esistenza di una piccola cappella, le cui tracce sono state individuate nel corso delle indagini compiute negli anni Settanta del secolo scorso, delinea un'articolazione planimetrica tipica, pur mancando per il momento traccia dei muri di cinta, dei castelli recinto (fig. 10).

Pur nella laconicità degli elementi a disposizione, poiché si è potuto lavorare su lacerti e sacche stratigrafiche conservatesi nelle depressioni degli affioramenti rocciosi, le tracce lasciate dall'occupazione del sito si sono rivelate importanti sia per la possibilità di determinarne lo sviluppo planimetrico, sia per l'opportunità di effettuare una serie di datazioni al C14 su alcuni carboni provenienti dai focolari. La struttura in pietrame, legata da malta molto curata di notevole durezza e ottenuta con una calce idraulica, si sviluppava per un'estensione di circa 80 mq (48 mq ca. interni).⁹ La ridotta conservazione delle parti in elevato e il suo ancoraggio in cima al rilievo, realizzato praticando degli incassi nel substrato roccioso per farvi ben aderire la posa dei primi corsi, non hanno favorito all'interno la conservazione del deposito stratigrafico. A ciò si aggiunga che la successiva costruzione sullo stesso punto di una torre quadrangolare, di oltre 7 m di lato, ha ulteriormente pregiudicato la salvaguardia dei resti. L'analisi al C14 è stata compiuta su quattro campioni di carboni, recuperati all'interno dei due focolari, e pertinenti a essenze quali nocciolo (due), larice e quercia. In tutti e quattro i casi, le date calibrate hanno fornito datazioni comprese tra 800 e 990 con una percentuale di probabilità del 95,4%.¹⁰ La quantità di analisi autorizza a considerare più che attendibile la datazione e quindi a collocare almeno al X secolo, ma non si possono escludere datazioni anche un poco anteriori,¹¹ la prima fase insediativa testimoniata al castello. La presenza di una struttura in pietrame in un'epoca così precoce non è isolata in Valle poiché, proprio in un periodo molto prossimo, l'894, era citato a Bard un «lapideo castello». La planimetria rettangolare dell'edificio sembra permettere un'associazione più stretta con un'*aula* o una *sala domini*, che non con una torre, sulla falsa riga degli esempi d'oltralpe¹² o di area subalpina.¹³ L'utilizzo del materiale lapideo a queste date, anche se certamente rimane da confermare il suo effettivo impiego per l'intera volumetria dell'edificio, trova riscontro con i risultati di alcune indagini archeologiche in Piemonte.¹⁴ L'insieme dei ritrovamenti emersi a Saint-Pierre evidenzia però una distribuzione degli edifici e un'articolazione degli spazi che interessa l'intera parte sommitale, alla quale era possibile accedere tramite una scala, parallela all'edificio in pietrame, tagliata nel substrato roccioso. Nel complesso gli edifici portati in luce indicano una gerarchizzazione degli spazi dove la struttura preminente si trova dislocata a una quota più elevata sulla sommità del rilievo, mentre l'abitazione lignea si colloca a una quota appena inferiore. Tuttavia la stretta relazione esistente tra i due nuclei è rimarcata dal mantenimento del medesimo allineamento,



10. Fase insediativa di XII-XIII secolo.

(Rilievo G. Abrardi, M. Lupo, elaborazione M. Cortelazzo)

nonostante i condizionamenti imposti dall'irregolare affioramento del substrato roccioso. Se i riferimenti documentari riconducibili a questa fase abitativa del sito sono lacunosi e insicuri,¹⁵ quanto emerso consente di proporre l'esistenza di un nucleo insediativo, se non fortificato, poiché per il momento non si sono potute leggere eventuali presenze di cinte murarie o lignee, certamente arroccato su di uno sperone che dominava l'ampio territorio circostante e difeso dalle sole pareti strapiombanti. Non è possibile quindi al momento determinare se si trattasse di un vero e proprio *castrum*, con funzione di residenza aristocratica e militare, o un semplice villaggio fortificato finalizzato a una difesa collettiva.¹⁶ L'individuazione di due sole strutture abitative, altri elementi potrebbero emergere indagando il settore meridionale, costringe a limitare ulteriori considerazioni ma, di fatto, il sito s'impone ad una più attenta analisi, poiché costituisce per l'area valdostana una delle migliori attestazioni delle prime forme di incastellamento.¹⁷ La stessa sequenza evolutiva degli apparati strutturali che si andranno radicalmente modifi-

cando nel tempo, evidenzia il consolidamento del luogo e il suo ruolo fortificatorio. L'importanza del sito è dimostrata dalla continuità di occupazione che vide sovrapporsi all'edificio rettangolare in pietrame una torre quadrangolare e all'abitazione altre strutture con una tecnica mista in legno e pietra, insieme all'edificazione di altri importanti corpi di fabbrica sul fronte meridionale e alla cappella (fig. 10). La costruzione della torre quadrangolare è stata attribuita, tramite analisi dendrocronologiche e C14 a date comprese tra il 1175 e il 1275.¹⁸ Il castello del XII-XIII secolo è un insediamento fortificato complesso e caratterizzato da edifici variamente dislocati all'interno del perimetro sommitale che si avvicina planimetricamente, se consideriamo la dislocazione della cappella e l'esistenza di una seconda cinta più ampia nella parte inferiore del rilievo, ai "castelli recinto". La prima menzione di un «*castro Sancto Petro*» è riferibile al 1191 ca. quando la famiglia che deteneva il castello, nel caso specifico i fratelli «*Ardutio*» e «*Guilencus*», compare citata nella carta delle franchigie concessa da Tommaso I di Savoia.¹⁹ Occorre rilevare come

tra i firmatari del documento, solo questa famiglia è citata con l'appellativo di «*de castro*». Tale prerogativa sembrerebbe trovare legittimazione oltre che dall'importanza del sito, che determinò il patronimico della casata, soprattutto da antichi riconoscimenti scaturiti dalla sua gestione amministrativa, attraverso incarichi pubblici tramandatisi ereditariamente ed evolutisi col tempo in diritti acquisiti. L'esercizio funzionariale concesso da parte comitale e forse prima ancora da nomine imperiali, se pensiamo alla fase del X secolo, avrebbe portato la famiglia a mantenere la conduzione del sito e a disporre, col procedere di generazioni, come di una cosa propria. In quest'ottica verrebbero pienamente a configurarsi la continuità insediativa e l'elevata qualità strutturale della costruzione in pietra, che esprimevano un potente fattore di gerarchizzazione.

L'indagine al castello di Saint-Pierre permette di intraprendere alcune considerazioni su un primo nuovo sviluppo di attività insediative su alture, che diverranno strutture fortificate, a partire, sulla base di riscontri archeologici e datazioni assolute, dal IX-X secolo. Per il momento due sono i siti, Saint-Pierre e Quart, che hanno evidenziato la presenza di capanne, poste sulla sommità, in materiale deperibile.²⁰ Esse costituiscono l'esile segnale, su cui riflettere, di una nuova razionalizzazione e riorganizzazione del sistema economico-insediativo nel quale si attua un primo spostamento di manodopera, legata all'ambito rurale, in luoghi direttamente controllati dal *dominus*. In particolare l'edificio in muratura testimoniato a Saint-Pierre, e interpretabile come *aula* o *sala domini*, rientrerebbe in quella tendenza legata all'affermazione del potere che vide il primo strutturarsi dei poteri signorili territoriali. Per questi iniziali nuclei di controllo economico-militare, si deve ritenere plausibile una stretta correlazione tra incarichi pubblici, forse solo in parte ancora esecutivi, e acquisizione di diritti giurisdizionali che tenderanno a concretizzarsi ed evolversi nel tempo in potere dinastico. La nascita di queste piccole *enclaves* testimonia l'avvio di un processo di manipolazione del mondo materiale attraverso una diversa configurazione dell'organizzazione sociale. L'esistenza di un edificio in muratura insieme ad altri in legname, evidenzia l'intraprendenza privata verso la piena strutturazione di un sito fortificato²¹ e la coesistenza di individui appartenenti a differenti strati sociali. In questo primario accentramento edilizio può forse leggersi l'instaurarsi di un innovativo rapporto, nella dinamica delle strutture sociali, tra classe dominante e ceti subalterni. Ma, certamente, la geografia del popolamento e lo studio dell'incremento demografico per il territorio valdostano nei primi secoli del Medioevo, rimangono aspetti che attendono il compimento di nuove ricerche.²² Il sito di Saint-Pierre è per ora l'unico che ci consente di stabilire chiaramente una precisa sequenza tra la costruzione di un edificio rettangolare in muratura nel X secolo e la seguente sovrapposizione di una torre quadrangolare nel XII-XIII secolo, poiché entrambe le strutture insistono e occupano la parte sommitale dell'altura. Questi ritrovamenti testimoniano, per il territorio valdostano, la prima attestazione dell'avvio di un processo di crescita del sistema difensivo e la spinta iniziale della tendenza alla proliferazione dei punti fortificati.

Vuillet, Roncas e Boggio: l'evoluzione della fabbrica dal Cinquecento all'Ottocento

Gabriele Sartorio

Seguire l'evoluzione del castello di Saint-Pierre dal Cinquecento in avanti parrebbe di primo acchito operazione semplice, per via dell'abbondante documentazione a nostra disposizione. A integrare l'analisi archeologica concorrono infatti fonti iconografiche, archivistiche - stranamente numerose e di particolare interesse per il periodo in esame - nonché analisi dendrocronologiche, fornendo in definitiva un'occasione di studio potenzialmente ottimale. Tuttavia proprio la grande quantità di materiale costituisce, per assurdo, un ostacolo alla ricostruzione: laddove l'assenza di verifiche consegna allo studioso una sorta di "carta bianca" per interpretazioni soggettive - che pur presentate come ipotesi di lavoro vengono spesso e a torto lette come acquisizioni di fatto - la necessità di collegare tra loro dati di così varia e difforme provenienza finisce in qualche modo per creare un conflitto tra le materie in gioco, con risultati parziali spesso in contraddizione.

Nel cercare dunque di descrivere l'aspetto del castello a partire dal XVI secolo - il maniero diventa ufficialmente proprietà dei Vuillet dal 1529²³ - si cercherà di seguire lo scavo archeologico e l'analisi architettonica come fili conduttori, confrontandosi laddove possibile con i dati ricavabili dalle fonti scritte, e in particolare dall'estimo del 1603,²⁴ da quello senza data relativo ai lavori condotti sul sito tra il 1660 e il 1670,²⁵ dall'inventario del 1681²⁶ e dalla pianta redatta dall'ingegner Bellano nel 1686 (fig. 9),²⁷ che costituisce una sorta di istantanea storica del sito precedente i lavori condotti dal barone Pierre-Philibert Roncas.²⁸

Quello su cui le informazioni, siano esse di natura documentaria, stratigrafica o dendrocronologica,²⁹ concordano, è l'assegnazione al XVI secolo di un ruolo cardine nell'evoluzione della fabbrica del castello. Si può, semplificando, affermare che il maniero oggi conservato sia in buona parte esito delle profonde trasformazioni che investirono il sito sotto l'egida di Jean Vuillet e del figlio di questi, Charles.

L'analisi può prendere il via dalla zona a cavallo del portale tardogotico in marmo bardiglio che funge attualmente da ingresso al maniero (fig. 9, C). In quest'area si assiste ad un completo stravolgimento dell'assetto planimetrico del complesso, attraverso la costruzione del bastione di accesso. Sebbene non più riconoscibile per via delle profonde manomissioni e demolizioni sopravvenute a partire dal XIX secolo, la realizzazione del rivellino comportò la costruzione di un poderoso muro a ovest della torre occidentale del castello, a contenimento dei terreni deputati a creare la piazza interna del baluardo difensivo, che come rileva Orlandoni rientra perfettamente nei dettami poliorcetici cinquecenteschi.³⁰ Lo scavo ha dimostrato come l'operazione abbia portato anche a una revisione degli accessi, mediante la scalpellatura della roccia sottostante il *donjon* verso sud-ovest, al fine di ottenere una platea di maggiori dimensioni e soprattutto di consentire lo spostamento dell'ingresso alla roccaforte (quello che nella pianta del 1686 è definito «terza porta») verso nord,



11. Particolare dei tagli in roccia presso il portale tardogotico, cfr. fig. 9, C. (M. Cortelazzo)



12. L'antico ingresso trasformato in postierla, cfr. fig. 9, E. (M. Cortelazzo)

ossia nella posizione in cui si trova attualmente (fig. 11). Conseguenza della creazione di un nuovo varco parrebbe essere la dismissione dell'ingresso precedente, di poco spostato verso sud, che venne parzialmente tamponato e al cui interno fu ricavata una postierla con stipiti e architrave realizzati in blocchi litici sagomati (fig. 12).

Assegnabile al medesimo contesto di cantiere è la costruzione di quella che il Bellano definisce «stalla con pagliaro sopra essa», ossia la cosiddetta “scuderia vecchia”, che dagli estimi e dalla planimetria citata doveva essere un edificio esterno al complesso vero e proprio, posto a meridione del rivellino e terminato a sud da una torre più antica demolita nel corso del XIX secolo (fig. 9, D).³¹ Sep pure in mancanza di scavi archeologici eseguiti nell'area in oggetto, attualmente occupata da un ippocastano di grandi dimensioni, il documento del 1603 conferma la costruzione dello stabile nella prima metà del Cinquecento, assegnandone l'esecuzione alla volontà di Jean Vuillet, e segnalando la realizzazione di un piano interrato scavato in roccia al tempo di Charles Vuillet, fatto che vedremo essere una sorta di *fil rouge* dei lavori sparsi nel castello. Proprio la costruzione di questa struttura, esterna al limite occidentale del maniero e che comportò con ogni probabilità la ripresa e modifica almeno in altezza della cinta muraria del complesso, potrebbe spiegare la volontà di non obliterare completamente l'antico ingresso al castello, ma di ricavarne una piccola apertura che potesse per-

mettere di accedere alla stalla direttamente dall'interno della fortezza senza dover passare dal portale principale. Del resto questa ipotesi trova parziale conferma dall'analisi delle quote delle soglie dei due accessi, con quello cinquecentesco più alto di quello antico di circa 40 cm: non a caso il nuovo portale dava accesso ad un settore interno alle mura definito dalla pianta del Bellano «*cortile grande, o piazza d'arme, ossia vigna*» (fig. 9, E), vale a dire un terrazzamento sostenuto a meridione da un muro di limite est-ovest, la cui quota di calpestio doveva eccedere quella antica. Il rinvenimento in scavo, proprio all'interno dell'accesso antico ma in fase con la sua riduzione, di una strana struttura deputata a creare una sorta di invito a baionetta rispetto alla postierla, potrebbe quindi essere letto come un espediente necessario alla creazione di un accesso riparato e forse gradinato nel terrapieno verso le stalle esterne (fig. 12).

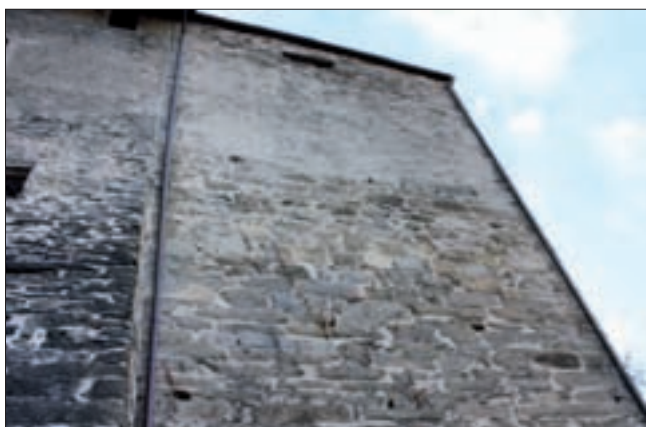
L'interno del rivellino doveva consistere in uno spazio aperto, forse parzialmente occupato da tettoie lignee, responsabili degli scassi rilevabili nella parete della torre e nel substrato roccioso. Un'altra interpretazione dei medesimi intagli, tuttavia, basata sul fatto che quelli presenti sulla parete del *donjon* appaiono definire una linea inclinata da nord verso sud e che la pianta del Bellano riporta l'esistenza di un cammino di ronda sul lato settentrionale del rivellino stesso «*Ripelino di muro con feritoie, et banchetta*», potrebbe essere quella di un sistema di accesso



13. Fronte meridionale della torre di nord-ovest con indicazione dei buchi pontai e della salita al camminamento di ronda, cfr. fig. 9, C. (M. Cortelazzo)

al camminamento stesso, realizzato contro la parete della torre e dotato di sostegni verticali incassati nel piano in roccia (fig. 13).

Coevo ai lavori ora descritti deve probabilmente essere considerato anche il rialzamento della torre occidentale, definita nell'estimo del 1603 «tour du canon» (fig. 9, P). Come riportato da Orlandoni nella sua disamina delle testimonianze allegate al detto verbale di inizio XVII secolo,³² i dati archivistici identificano lavori alla torre (e non già una costruzione della stessa, che come abbiamo visto è databile grazie al C14 al XII-XIII secolo)³³ al tempo di Jean Vuillet, fatto che ben si armonizza al complesso di interventi destinati a fortificare l'accesso occidentale al castello. Le analisi dendrocronologiche condotte sugli elementi lignei della copertura attuale ne hanno verificato una composizione decisamente eterogenea a livello di essenze, che vanno dal pioppo, all'abete rosso, al larice e al pino silvestre. A fronte di una disomogeneità costitutiva, frutto quasi certamente di reimpieghi e risistemazioni prolungate nel tempo, i legni di abete rosso sono risultati avere provenienza e datazioni omogenee tra loro al 1502 circa, data confermata dall'unico legno pontaiolo recuperato nella muratura del rialzamento della torre stessa (fig. 14), e datato post 1477 (LRD 09/R6212).



14. Torre di nord-ovest, particolare del rialzamento di fine XV secolo, cfr. fig. 9, P. (G. Sartorio)

Questo elemento, di per sé apparentemente di scarso significato, si rivela, se considerato nella sua più ampia portata, un fattore piuttosto destabilizzante per le conoscenze finora acquisite. Jean Vuillet infatti sposò Guglielmina di Saint-Pierre, figlia di Giacomo di Saint-Pierre, nel 1507, divenendo in breve tempo erede diretto e contitolare del feudo associato al castello, in deroga alla tradizione valdostana che escludeva i passaggi feudali per via femminile e ben prima della morte di Giacomo nel 1529. Se ne deve dedurre, dunque, che fin dal suo arrivo in seno alla famiglia della moglie, seppure formalmente associato alla figura del suocero, Jean Vuillet dovette dare inizio ad una poderosa campagna di cambiamenti (compresa forse l'ultimazione di interventi già iniziati dal predecessore) destinati a mutare considerevolmente l'aspetto del castello. Se infatti diamo credito ai testimoni del documento del 1603, il più anziano dei quali risulterebbe essere nato ad inizio XVI secolo, la costruzione del rivellino e il rialzamento della torre occidentale, oltre a numerosi altri lavori che analizzeremo nel dettaglio dello scavo archeologico, sarebbero da attribuire all'iniziativa di Jean Vuillet: che questo sottintenda l'associazione d'intenti di quest'ultimo con Giacomo di Saint-Pierre, il cui nome risulterebbe eliso dalla testimonianza forse perché di fatto eclissato dalla figura del genero, è una supposizione neppure troppo azzardata. Volendosi spingere ancora più in profondità nel campo delle ipotesi, si potrebbe rivalutare anche la datazione del portale gotico di accesso al castello, datato da Orlandoni su base stilistica ai decenni a cavallo della metà del Quattrocento:³⁴ sebbene porti impresse le armi Saint-Pierre, e sebbene non sia da escludersi la possibilità di un suo ricollocamento nel corso dei lavori del Boggio di fine Ottocento (ipotesi tuttavia non confermata dallo scavo), è lecito chiedersi se non sia da trasportare la sua esecuzione alla fine del Quattrocento o agli inizi del Cinquecento, facendolo rientrare in un insieme di lavori collegati al ripensamento degli accessi alla fortezza.³⁵ Quello che tuttavia appare fuori dubbio è come il nuovo accesso spostato a settentrione sia fortemente connesso alla realizzazione del rivellino e ai tagli in roccia necessari allo spianamento della rocca verso nord, e come questi lavori siano in definitiva assegnabili agli inizi del XVI secolo.³⁶

Oltrepassato l'ingresso, si entra in quello che a giudicare dalla pianta del Bellano venne trasformato nel corso del Cinquecento in un grande spazio aperto, una sorta di cortile d'arme o bassa corte, ad opera di Charles Vuillet (fig. 9, E). Lo scavo archeologico, sebbene condotto in regime di assoluta emergenza, ha in effetti verificato l'esistenza di una grande operazione di spianamento e colmatatura necessaria all'ottenimento di una superficie grosso modo pianeggiante da adibire a piazzale.

Tra gli scarsi materiali recuperati nel deposito si deve segnalare il ritrovamento di due frammenti di ceramica invetriata appartenenti ad una formella per stufa (fig. 15), la cui presenza, oltre a determinare in modo inequivocabile l'esistenza anche in Valle d'Aosta di stufe in ceramica e non solo in pietra ollare, consente di confermare, pur con qualche riserva, la data in cui tale importante intervento venne realizzato. La morfologia e il decoro di questa formella trova confronti con prodotti del Valais (Gestelnburg) cronologicamente riconducibili al XVI secolo.³⁷ Possibili parallelismi paiono anche proponibili con i recenti ritrovamenti di Aoste

15. Formella per stufa dal castello di Saint-Pierre.
(M. Cortelazzo)



(Isère) dove è stato portato in luce un *atelier* artigianale collocato cronologicamente tra il XIV e il XV secolo e dedicato anche alla produzione di formelle per stufe.³⁸ La formella del castello di Saint-Pierre apparterebbe quindi ad una stufa databile tra il XV e il XVI secolo, rivestita da formelle analoghe secondo una disposizione che consentiva una maggiore irradiazione del calore. Il retro della formella, a diretto contatto con il fuoco, presentava un vuoto con evidenti tracce di fumigazione, creato innestando le pareti perpendicolarmente rispetto alla parte decorata. Queste stufe avevano una struttura piuttosto complessa e i pochi esempi conservatisi lo confermano. Il ritrovamento della formella di Saint-Pierre non è così isolato come a prima vista potrebbe sembrare. Un'altra formella, murata nella facciata di un edificio prospiciente piazza Giovanni XXIII, testimonia l'esistenza anche nel centro cittadino di analoghe strutture per il riscaldamento (fig. 16).³⁹ Il ritrovamento di questi oggetti sposta, non di poco, quello che fino ad ora era stato il limite più meridionale di diffusione delle stufe in ceramica in questi secoli. Recenti lavori che hanno fatto il punto sui ritrovamenti di queste strutture e che hanno tra l'altro determinato l'esistenza di tali stufe già in epoca carolingia, avevano altresì riscontrato che non risultavano esservi segnalazioni oltre il Cantone del Valais.⁴⁰

Il cortile d'arme doveva terminare verso est contro il blocco edilizio dei cosiddetti appartamenti meridionali (fig. 9, G), risalenti probabilmente al XIII-XIV secolo e dei quali si è messo in luce lo spigolo nord-occidentale, purtroppo demolito prima dell'intervento della Soprintendenza da un improvvido scavo per la costruzione di una cabina interrata in cemento armato. Nei pressi di questi volumi, praticamente all'angolo nord-est della piazza, accuratamente scalpellato per regolarizzare la roccia a formare una platea orizzontale, si portava in luce anche un piccolo incasso interamente tagliato nel banco roccioso, della profondità di circa 25-30 cm e della larghezza di 40 (fig. 17). Dal lato sud, sull'asse centrale della vasca, si dipartiva un piccolo canale, largo non più di 10 cm, per un'estensione di 1 m, fino al punto dove il profilo del substrato roccioso scendeva oltre la quota del piano di scorrimento del canale. Oltre tale punto non vi era più alcuna traccia sulla superficie rocciosa. Ai lati del canale si riscontrava l'esistenza di una doppia risega per l'incasso delle lastre di copertura del canale stesso. Con ogni probabilità tale allestimento doveva essere legato alla presenza di un fontanile o a condotti idrici funzionali agli ambienti interni del castello.



16. Formella per stufa conservata nella facciata di un edificio prospiciente piazza Giovanni XXIII ad Aosta.
(G. Sartorio)



17. Incasso in roccia per apparati idrici, cfr. fig. 9, E.
(G. Sartorio)

Lo scavo condotto all'interno della torre nord-occidentale (fig. 9, P), rialzata come detto in una data prossima al primo decennio del XVI secolo, ha permesso di risolvere l'apparente contraddizione tra le testimonianze riportate nei verbali del 1603, che attribuiscono alternativamente a Jean e a Charles il termine dei "lavori di restauro" dell'edificio. Sono infatti state individuate evidenti tracce di scalpellatura localizzate presso l'angolo di sud-est, la finestra meridionale e la porta orientale (fig. 3). La motivazione di questi tagli in roccia va ricercata nella volontà di modificare sostanzialmente gli accessi, nonché i livelli interni e in definitiva la funzione stessa della torre: si vuole cioè ricavare un piano di calpestio alla quota di quello che, come vedremo, veniva contestualmente creato verso oriente, e al contempo rifunzionalizzare l'edificio. I segni nella roccia, eseguiti con una tecnica che ha lasciato tracce peculiari, riscontrabili anche in altre porzioni del complesso, sono attribuibili ai lavori di Charles, al quale è in effetti da imputare anche la profonda risistemazione della piazza a est della torre, la cosiddetta "*place du canon*", altrimenti detta "*place du borné*" o "*place des bachés*" (fig. 9, O-ovest), mentre al padre di questi, Jean, rimarrebbe da associare il rialzamento della torre stessa, con un intento ancora spiccatamente militare che al contrario non è più ravvisabile nell'opera del figlio.

Il raffronto fra i dati di scavo e quelli d'archivio si complica seriamente per la porzione a est della torre ora esaminata. Laddove oggi infatti esistono gli appartamenti centrali, un corpo di fabbrica di grandi dimensioni compreso tra la torre occidentale e il cosiddetto torrione centrale, la pianta del Bellano riporta due settori distinti, una spianata ad ovest (*place du canon*, fig. 9, O-ovest) e un edificio ad est (fig. 9, O-est). A questo si aggiunga che i dati archeologici sembrano in prima battuta contraddire quanto riportato nella pianta, descrivendo un settore assai complesso e che ha subito nei secoli profonde trasformazioni che ne rendono assai difficile la lettura.

A giudicare dai dati stratigrafici resi disponibili dall'indagine, la già citata risistemazione di Charles Vuillet verso la metà del XVI secolo si configurò come un momento di grande cambiamento per l'intera area: nella porzione occidentale (attuali Sale 11-12 - fig. 9, O-ovest) i terreni vennero portati in quota con l'apertura, in spacco, realizzata per il già citato ingresso sul fronte orientale della torre. Sempre in quest'area venne allestito un pozzo a contatto con la cortina muraria settentrionale: definito nel documento del 1603 « *borne de l'eau avec sa couverture et appartenances* », è riconoscibile in una fossa delimitata da una struttura in pietrame sistemata contro terra, ricoperta di forti incrostazioni calcaree, profonda più di 3 m e dotata di foro di smaltimento (o adduzione?) praticato nel muro di cortina, il quale a sua volta immetteva in un vano predisposto all'interno dello spessore di muro della scarpa (ancora visibile dall'esterno). Il fatto che lo scarico risulti in fase con la scarpa aggiunta al muro settentrionale, conferma implicitamente della contemporaneità dei due interventi, riconducibili in definitiva (rialzamento e rafforzamento del muro di cinta e predisposizione per un pozzo) a Charles Vuillet.⁴¹ Il deposito conservato all'interno della struttura, imputabile ad un'unica attività di demolizione e dismissione, ha resti-

tuito diverso materiale, tra cui elementi architettonici litici e ceramica invetriata, graffita e smaltata di orizzonte quattro-cinquecentesco, a conferma della sua obliterazione nel corso dei lavori Roncas di XVII secolo.

Se nella porzione occidentale la *place* ospitava dunque un fontanile o un pozzo, nella porzione orientale doveva al contrario articolarsi su due livelli distinti, mediante l'esistenza di un piano interrato voltato a botte per la cui realizzazione la roccia venne accuratamente scalpellata. Rinvenuto interamente colmato dalla demolizione della volta (fig. 18), operazione riferibile, sulla base dei materiali associati, ai cantieri ottocenteschi, il vano così ricavato costituiva una cantina di grandi dimensioni, al cui interno, contro la parete meridionale, si conservava una vasca monolitica in bardiglio (85x57x56 cm) dotata di foro di scarico, collegato ad alcuni "*bornelli*" (tubi) lignei che da questa si dipartivano verso nord, fino a raggiungere un foro di scarico praticato nel muro di cinta settentrionale.⁴² L'accesso a questa "*crotte*" avveniva da una porta sulla parete est, comunicante con una scala tagliata in roccia e un *viret* collocati nella porzione nord del volume a est della cantina stessa (fig. 10, X). Un'anomalia consiste nel fatto che il vano interrato utilizza come limite meridionale non già il filo dell'attuale muro sud del corpo di fabbrica in elevato, bensì una struttura più avanzata verso nord di circa 1 m, di quasi 120 cm di spessore (un muro a scarpa verso sud, a sbalzo sulla piazza d'armi sottostante?), orientato est-ovest. Rimane, in pratica, difficile stabilire se il limite della piazza fatta erigere da Charles coincidesse verso sud con il muro degli edifici attuali o con la struttura suddetta, successivamente abbattuta e rasata per far posto agli attuali appartamenti meridionali.

L'area a est della *place du canon* (attuale Sala 9 - fig. 9, O-est), occupata fin dal primo Medioevo da edifici in materiale deperibile,⁴³ ospitava nel XVI secolo un volume coperto su due piani fuori terra. Lo scavo ha dimostrato l'assenza di un livello interrato, mentre ha portato in luce le fondazioni di una struttura scalare nell'angolo nord-ovest della stanza (figg. 9, X e 19). Quest'ultima doveva apparire come una costruzione parallelepipedica avente ingresso dal fronte sud al piano terra, oltre il quale si accedeva ad un pianerottolo pavimentato a lastre litiche. Questo spazio era comunicante con il piano terra del grande torrione settentrionale (fig. 9, N), oltre che connesso ad una scala con gradini tagliati in roccia che permetteva di raggiungere verso il basso sia la cantina interrata sotto la *place du canon*, sia quella nell'ipogeo del torrione medesimo, anch'essa integralmente ricavata in taglio nella roccia (anche in questo caso lavori attribuibili a Charles). Le dimensioni dei perimetri conservati permettono inoltre di ipotizzare uno sviluppo in altezza di almeno un altro piano fuori terra per il corpo scalare, che doveva dunque collegare anche il livello superiore dell'edificio ora descritto con la *place du canon* e con il primo piano della torre settentrionale. Il fatto che questa scala fuori opera sia funzionale a unire i diversi volumi citati, che grazie alle ricerche di Orlandoni sappiamo essere attribuibili ai lavori di Jean e Charles Vuillet, aiuta a comprendere la portata degli interventi cinquecenteschi, che in questa parte del castello dovettero di fatto ridisegnare completamente la volumetria del complesso. Rimane, in definitiva, più comprensibile la legenda della



18. Sala 11, vista da sud in corso di scavo, cfr. fig. 9, O-vest.
(S.E. Zanelli)



19. Sala 9, i resti del viret scalare nell'angolo nord-occidentale, cfr. fig. 9, O-est.
(S.E. Zanelli)



20. La torre nord del complesso vista da ovest, cfr. fig. 9, N.
(G. Sartorio)

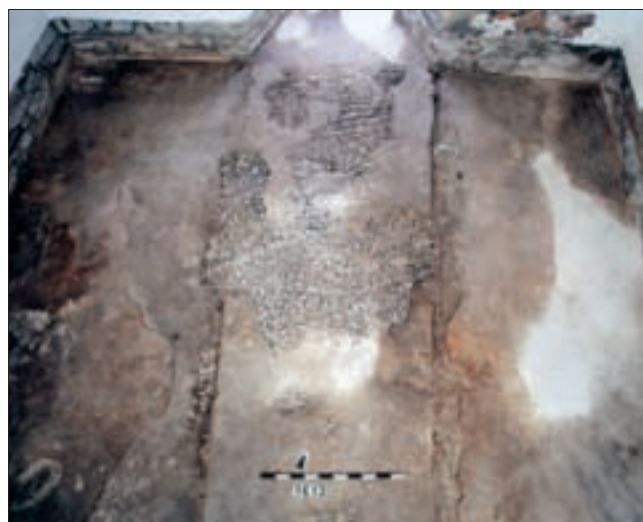
pianta del Bellano del 1686, che per l'area in questione recita «Stanza che serve di tinagio et torchio [piano terra in O-est], sopra essa una camera [primo piano in O-est] et sitto vacuo coperto in parte, ove eravi il bacile dell'aqua [place du canon con pozzo coperto e piazza a cielo aperto in O-ovest], sotto quale trà il muro della stanza atigua et il muro sig.to di linee nere è una crotta [cantina voltata in O-ovest]».

I dati dendrometrici non permettono purtroppo di essere maggiormente precisi riguardo la cronologia. Escludendo infatti un architrave ligneo datato XII secolo e palesemente reimpiegato, i tetti sono apparsi frutto di rimaneggiamenti consistenti, con numerosi reimpieghi datati tra il 1491 e il 1508 (LRD 09/R6212). Pur non potendo fare altro che semplici illazioni, si potrebbe tuttavia supporre che anche il corpo di fabbrica in oggetto, che di fatto ha senso solo se pensato in unione alla torre a nord, alla torre a est (di cui parleremo) e alla piazza ad ovest, sia frutto di una campagna di revisione di quest'area del complesso genericamente attribuibile al periodo Vuillet.

Iniziata da Jean e terminata da Charles, a credere alle deposizioni dei testimoni nei verbali del 1603, la grande torre nord del castello di Saint-Pierre (fig. 9, N) è stata oggetto di un'approfondita campagna di prelievi dendrocronologici al suo esterno, eseguita da tecnici rocciatori, nonché di un'indagine archeologica nel vano al piano terreno. Di fatto le datazioni ottenute dagli esa-

mi dei legni confermano l'esistenza di una doppia fase per l'intera costruzione (date comprese tra il 1501 e il 1526 - LRD 09/R6212), fatto esperibile anche dall'osservazione della tessitura muraria nonché, e forse soprattutto, dalla natura bellica delle aperture basse, a guisa di cannoniera, e residenziale di quelle alte, dal primo piano in avanti, che rispecchia in generale il differente approccio degli interventi di Jean e di Charles Vuillet (fig. 20). L'indagine condotta al piano terra (risultato dell'accorpamento in realtà di due piani originariamente separati da un solaio rimosso nel XIX secolo), ha portato in luce una sistemazione in ciottoli funzionale alla stesura successiva di un battuto di malta di ottima qualità, collegato ad una finitura intonacata delle pareti (fig. 21). Coeve a questa conformazione dell'ambiente erano anche delle tracce di barriere lignee ancorate a pali verticali addossati alle pareti nord e sud: lo spazio di risulta tra queste e le pareti era di circa 1,8-2 m, con un corridoio centrale tra la porta di accesso alla stanza e la finestra cannoniera settentrionale. L'accuratezza della finitura, nonché la presenza sulla parete est di un camino, contrastano in parte con la notizia, ricavabile dall'estimo del 1683, che pone nella stanza un granaio: l'ipotesi di un utilizzo del vano come ricovero per la guarnigione (i segni potrebbero riferirsi alla presenza di letti a castello da camerata) rimane al momento priva di confronti.

Un edificio che al contrario venne, nel corso dei lavori cinquecenteschi, sostanzialmente rispettato, pur modificandone le quote interne, è quello che finora è stato impropriamente definito torre maestra del castello, ossia il grande volume parallelepipedo baricentrico rispetto al complesso monumentale, sveltante sui corpi di fabbrica limitrofi e dotato delle quattro torrette cilindriche aggiunte a fine XIX secolo (fig. 9, M). Lo scavo archeologico condotto al piano terra ha verificato l'esistenza di un precedente vano interrato, raggiungibile da est mediante una scala e dotato di una probabile apertura sul fronte nord. Questo ambiente era affiancato verso est da un piccolo vano voltato e parzialmente interrato, costruito in appoggio alla muratura del torrione e deputato a piccolo



21. Sala 10, vista da nord a scavo ultimato, cfr. fig. 9, N.
(S.E. Zanelli)

magazzino o, ipoteticamente, a carcere (fig. 22). Questa prima sistemazione, per la quale non possediamo riferimenti cronologici sicuri, ma che sulla base della tecnica muraria e dello sviluppo complessivo del sito crediamo di poter collocare nel corso del XV secolo, venne modificata a seguito delle nuove costruzioni sui fronti ovest (Sala del torchio, O-est), sud (*viret*, Y) e est (Sala degli stemmi, L) che caratterizzano i lavori cinquecenteschi di Jean Vuillet. Infatti va ricollegata alla necessità di adeguare i piani interni dell'edificio a quelli dei nuovi corpi di fabbrica la decisione di obliterare il vano cantinato, rialzare le quote dei solai e aprire nuovi collegamenti riadattando quelli già esistenti. L'operazione di revisione interna è del resto esperibile anche dall'osservazione dei piani superiori, e in particolare dalla stanza al primo piano, dove è presente un camino con le insegne Vuillet e un solaio ligneo di pregevole fattura, che ha restituito data 1518-1521, confermando la cronologia prima proposta (LRD 12/R6643).

I lavori ora esaminati sono del resto comprensibili, come detto, unicamente se ricollegati al grande cantiere intrapreso a est della torre centrale, dove Jean diede avvio a una campagna destinata alla costruzione del volume trapezoidale di quella che, nel 1603, è definita «*salle qu'est du costé du septentrion du levant dudit chasteau*», comprensiva di galleria a nord («*galarietta et sotto prigioni*» nella pianta del 1686), edifici terminati poi da Charles

mediante, tra le altre cose, l'inserimento del grande camino sulla parete settentrionale (fig. 9, L). Proprio la lunga genesi di questo volume è alla base di alcune anomalie costruttive che lo scavo archeologico ha posto in evidenza, e che possono essere spiegate con una modifica progettuale intervenuta al momento del completamento dei lavori ad opera di Charles.

Il corpo di fabbrica che oggi chiamiamo Sala degli stemmi doveva essere disposto su tre livelli, con un piano interrato di grandi dimensioni ad uso funzionale, un piano nobile ed un sottotetto. L'accesso al piano nobile avveniva dal fronte meridionale, che si apriva sulla piazza dei forni bannali (fig. 9, I), ma vennero previsti collegamenti anche con il torrione centrale e con la galleria settentrionale, deputata a collegare la Sala degli stemmi con il volume della torre nord. Il piano interrato, obliterato nel corso dei lavori ottocenteschi e rinvenuto completamente ingombro di macerie, era invece accessibile unicamente dal piano inferiore della galleria, dove si aprono due passaggi a destra e a sinistra (quest'ultimo in rottura) della base in muratura del grande camino, oltre che probabilmente dalla sala soprastante. La costruzione di questo grande edificio di fatto inglobò nel piano interrato il piccolo vano voltato in appoggio alla torre centrale, che tuttavia non venne demolito (fig. 22): l'erezione del limite nord del nuovo volume dovette obliterare la piccola feritoia esistente sul suo lato settentrionale, fatto che non ne compromise, evidentemente, l'utilizzo. Il restante spazio del vano interrato era invece costituito da un grande vuoto, dotato di un solaio ligneo piano con appoggio verticale centrale e illuminato sul fronte orientale da una grande finestra, oggi visibile anche dall'esterno benché tamponata.

Il vano adiacente a nord, la *galarietta*, si compone di due livelli sovrapposti, con la galleria vera e propria al piano nobile e un ambiente sottostante, le prigioni, dotato di due finestre a feritoia molto rimaneggiate e accessibile unicamente dal vano interrato del salone.

L'analisi strutturale condotta sulle murature ha tuttavia verificato come la situazione ora descritta sia l'esito di un cambiamento di intenti a costruzione già iniziata (fig. 23). Il fulcro delle modifiche è da ritenersi l'inserimento del grande camino sul fronte nord della sala, per il quale venne predisposto un poderoso contrafforte a scarpa che di fatto invase l'ambiente sottostante la galleria, rendendone inutilizzabile la porzione orientale e portando alla decisione di tamponare l'accesso corrispondente (e probabilmente di aprire quello occidentale). Contestualmente si può immaginare che la galleria stessa sia stata prolungata verso ovest, fino a congiungersi alla torre settentrionale: in un primo tempo questo collegamento non doveva essere stato previsto, come dimostra la presenza di un netto stacco murario nel paramento della galleria stessa, nonché la differente natura e quota delle mensole in pietra della porzione occidentale della galleria, atte a sostenere il camminamento superiore. Amalgamando il dato storico con le osservazioni ora esposte, si conferma dunque come i lavori siano stati iniziati da Jean Vuillet, ma siano stati terminati, con sostanziali modifiche, dal figlio Charles, che volle collegare la galleria con la torre nord, che del resto doveva essere rimasta anch'essa incompiuta. A sostegno di questa cronologia, come



1 Piccolo vano voltato

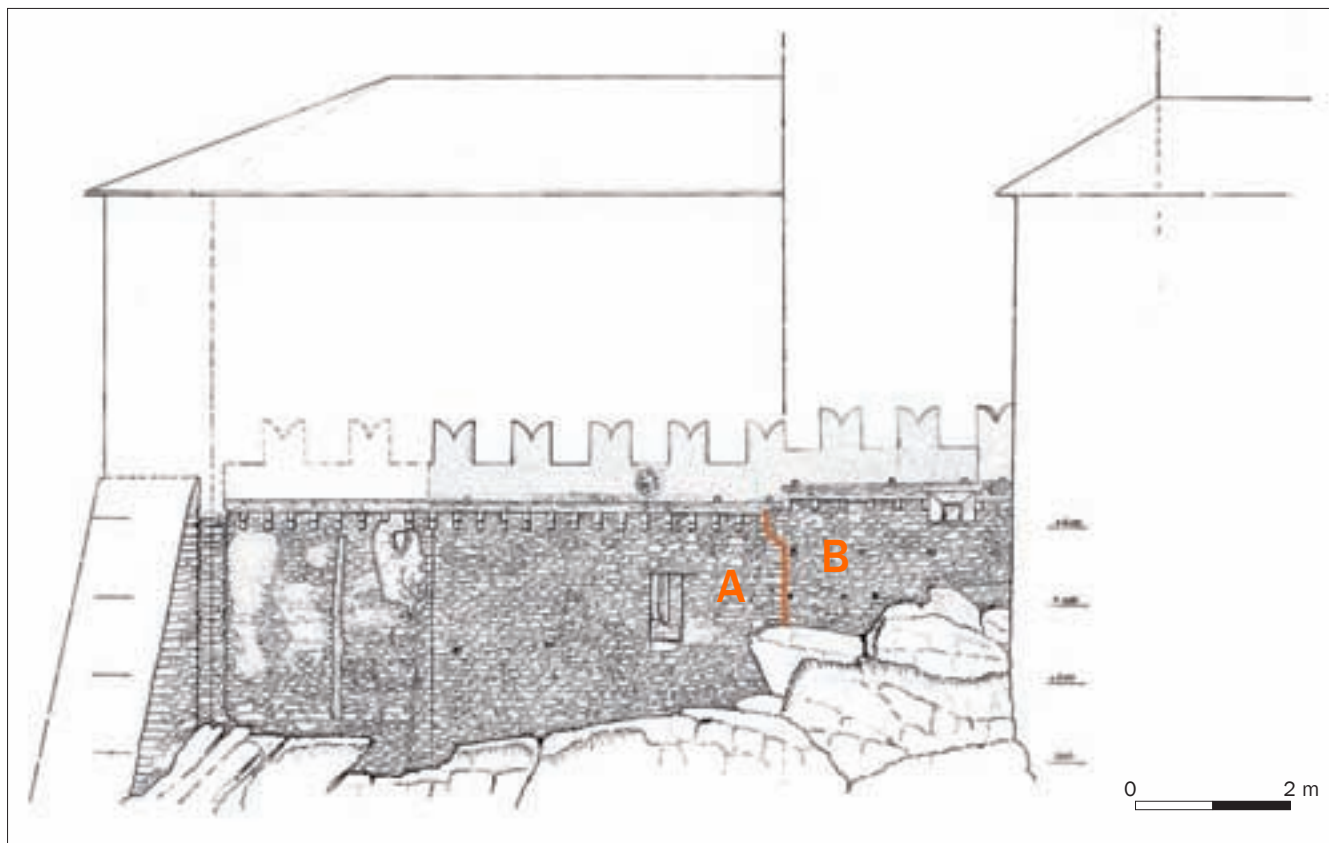
2 Fondazione pilastro centrale su cui posava la travatura

Grande torrione centrale (vano M)

Viret per il collegamento dei piani del torrione centrale (vano Y)

Sala degli stemmi o del trono (vano L)

Varco, con relativa bussola, creato nel XIX secolo



23. Prospetto nord della galleria settentrionale (cfr. fig. 9, L) con indicazione delle fasi costruttive attribuibili a Jean (A) e Charles Vuillet (B). (G. Abrardi)

termine *ante quem*, si segnala anche il rinvenimento, nei depositi del piano interrato della galleria, di ben venticinque frammenti appartenenti ad un unico piatto in ceramica dipinta ad ingobbio sotto vetrina. L'oggetto appartiene a una categoria ben documentata in valle da altri ritrovamenti, tra i quali si segnala in particolare (fig. 24) un piatto recuperato nel corso dell'intervento compiuto nel cortile della Torre dei Balivi nel 2005. Il confronto tra i due oggetti, oltre che morfologico e decorativo, può essere proposto, in seguito a un'osservazione diretta, anche per l'aspetto estetico, per la fattura e per la tipologia dell'impasto.⁴⁴ Entrambi non sembrerebbero appartenere alle produzioni più arcaiche di questa tipologia ceramica, che sembrano diffondersi verso la metà del Cinquecento e sono caratterizzate da forme più aperte (piatti a tesa larga e catini) e decorazioni spiraliformi e concentriche.⁴⁵ In definitiva, per il piatto ritrovato a Saint-Pierre si può proporre una datazione di poco più tarda e collocabile tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento.

Quello che se ne ricava, in definitiva, è l'immagine di un cantiere complesso, che dovette impegnare senza soluzione di continuità maestranze al soldo dei nuovi signori del castello di Saint-Pierre dall'inizio del 1500 fino probabilmente alla metà del secolo, finendo per consegnare alle generazioni successive un maniero radicalmente revisionato nei suoi volumi e nei suoi collegamenti.

La situazione era destinata a mutare ulteriormente un centinaio d'anni più tardi, sotto Pierre-Philibert Roncas, che tra il 1660 e il 1670 diede l'avvio ad un complesso programma edilizio, che trasformò considerevolmente l'aspetto del castello, eliminando in pratica le due gran-

di aree aperte della bassa corte e della *place du canon* che dovevano caratterizzare l'assetto del castello cinquecentesco.

Un primo grande intervento consistette nell'edificazione di un nuovo corpo di fabbrica al posto dello spiazzo della bassa corte (fig. 9, E): di questo nuovo volume, che doveva prevedere un loggiato al primo piano rivolto a nord e che collegava gli edifici meridionali con quelli di nuova costruzione della ex *place du canon* mediante un passaggio sopraelevato presso l'ingresso al castello, rimane oggi il grande locale voltato seminterrato vicino all'entrata, sede dell'ex biglietteria del Museo Regionale di Scienze Naturali. Lo scavo ha in ogni caso verificato come l'inserimento di questo volume, le "nuove scuderie" riportate nei documenti, comportò un poderoso sbancamento dei livelli riportati in occasione della costruzione della bassa corte cinquecentesca.

Il secondo grande intervento fu quello che portò all'edificazione del corpo di fabbrica degli appartamenti centrali così come lo vediamo oggi, ossia eliminando lo spiazzo aperto a fianco della torre occidentale (fig. 9, O-ovest). Anche in questo caso l'analisi archeologica ha verificato come l'ampliamento volumetrico verso ovest sia responsabile dell'eliminazione del pozzo/fontanile⁴⁶ che doveva essere presente a nord della piazza: il fronte meridionale del nuovo corpo di fabbrica venne con ogni probabilità avanzato verso sud, mentre si mantennero sostanzialmente invariate le quote del precedente piano esterno, conservando in questo modo la grande cantina voltata interrata. Venne sicuramente aggiunto un vano scalare interno, all'angolo sud-occidentale del nuovo volume



0 10 cm

24. Piatto in ceramica dipinta a ingobbio sotto vetrina rinvenuto nella galleria settentrionale.
(M. Cortelazzo)

presso la torre ovest (ancora oggi esistente), mentre è probabile che in questa campagna sia stato demolito il precedente *viret* presso la torre nord (figg. 9, X e 19), che aveva ormai perso di significato. I nuovi ambienti così definiti vennero destinati al piano terreno a cucina (a est) e “*péillo*” (a ovest), con l’inserimento di un grande camino nella parete tra i due vani, mentre si realizzarono *ex novo* le grandi aperture sulla fronte nord, in spacco in quella che era la precedente cinta muraria.⁴⁷

I dati archivistici e dendrocronologici permettono di aggiungere altri due tasselli al complesso *puzzle* evolutivo del castello. Il grande torrione centrale, che spesso si ritiene innalzato dal Boggio nella seconda metà dell’Ottocento, sarebbe stato al contrario sopraelevato attorno alla fine del XVI secolo, a cavallo tra la fine del periodo Vuillet e il primo periodo Roncas: la datazione dendrocronologica delle travi in larice del solaio del quarto piano è infatti compresa tra il 1588 e il 1589 (LRD 12/R6643).⁴⁸ Il secondo dato riguarda invece la galleria nord-orientale, che nel 1621 sarebbe stata oggetto di interventi di restauro da parte del capomastro Gabriele Ronc.⁴⁹ La galleria è oggi priva di copertura, ma si può osservare come, infisse sulla parete del castello che la fiancheggia, si trovino ancora diverse mensole che dovevano permettere l’aggancio di un tetto alle mura: di queste mensole le quattro occidentali sono begli esemplari cinquecenteschi, le sei orientali sono ben più modeste mensole di difficile datazione che potrebbero essere state messe in opera dal Ronc in questa campagna del 1621.

Il castello Roncas, benché abbellito e ingrandito, non doveva dunque differire in modo sostanziale rispetto al maniero cinquecentesco. Ed è questa la situazione che ritroviamo ancora nell’Ottocento, almeno fino alle demolizioni selettive che lo interessarono a partire dalla prima metà del secolo, consegnando ai posteri un complesso dimezzato e fortemente ridotto. Quello che tuttavia le indagini archeologiche hanno permesso di appurare è che, al contrario di quanto è opinione diffusa, la porzione salvatasi dalle demolizioni e oggetto degli interventi dell’architetto Boggio negli anni Ottanta dell’Ottocento sia in buona parte ancora il castello esito dei grandi cantieri cinquecenteschi. Si deve insomma sfatare il mito di un castello “disneyano”, o quanto meno accettare che, sotto un aspetto financo favolistico, il maniero conserva intatto il suo valore monumentale, e che dunque non è da considerare come un guscio vuoto privo di valore storico. Il nuovo Museo Regionale di Scienze Naturali non potrà prescindere quindi dal dialogare con l’involucro deputato a ospitarlo, nella consapevolezza che l’originalità e l’antichità di quei muri, i segni lasciati su quella roccia, le strutture che ancora si nascondono sotto il piano del giardino meridionale sono, in definitiva, oggetto di tutela e bene per la comunità che di questi tesori è depositaria.

1) L’aura “disneyana” di questo castello è già stata suggerita da vari autori. La veste tardoromantica acquisita dal monumento al termine dei lavori di fine Ottocento ha prodotto un depauperato e snaturato stereotipo del modello medievale ampiamente sfruttato proprio dalla cinematografia disneyana, si veda in proposito M. SANFILIPPO, *Il Medioevo secondo Walt Disney: come l’America ha reinventato l’Età di mezzo*, Roma 1998.

2) I lavori di restauro del castello quale sede del Museo Regionale di Scienze Naturali sono stati preceduti nel 2009 da un’indagine strutturale archeologico-architettonica, finalizzata alla ricostruzione delle dinamiche evolutive del complesso (M. CORTELAZZO, relazione ed elaborati, 2009). A quest’operazione ha fatto seguito tra il 2010 e il 2011 lo scavo programmato dei vani al piano terreno della fortificazione eseguito da Archeos S.a.s., mentre nel 2012, in regime di emergenza e di assistenza archeologica affidata a Mauro Cortelazzo, sono stati indagati la galleria settentrionale, il cortile interno e il rivellino d’ingresso.

- 3) La numerazione (in numeri arabi) degli spazi discende da quella del Progetto di fattibilità dell'architetto Michelangelo Lupo, depositato presso gli archivi della Soprintendenza. A questa numerazione si affianca e sovrappone la titolazione utilizzata nella planimetria del 1686 (con lettere dell'alfabeto). L'anomalia dell'utilizzo di una doppia nomenclatura è motivata dalla difficoltà di individuazione degli spazi, in un percorso ricostruttivo che deve confrontarsi sia con limiti fisici oggi cancellati, sia con evidenze strutturali appartenenti a cronologie differenti.
- 4) J. TERCIER, J.-P. HURNI, *Château de Saint-Pierre, Rapport d'analyse par le radiocarbone, Ref. LRD11/R6570R du 29 juillet 2011*. « *Les âges réels ("dendrokorrigeret") sont compris dans un intervalle de 2 sigma (95% confidence limit) et ont été calibrés à l'aide du programme OxCal v3.10 Bronk Ramsey (2005); cub r:5 sd:12 prob usp (chron) - References - Atmospheric data from Reimer et al (2009)* ».
- Tutte le analisi dendrocronologiche sono state condotte tra il 2009 e il 2012 dai tecnici del Laboratoire Romand de Dendrochronologie de Moudon - Vaud, CH, (LRD).
- 5) M. CORTELAZZO, *Un modello fortificatorio: le "torri di piano"*, in R. DOMAINE, E. CALCAGNO, M. CORTELAZZO, *Il complesso fortificato di Tour Néran a Châtillon: tra dinamiche d'incastellamento e tecniche costruttive*, BSBAC, 5/2008, 2009, pp. 112-138.
- 6) La muratura presenta un legante con caratteristiche molto peculiari; si tratta di una «malta fabbricata accuratamente, apparentemente "magra", di notevole durezza, e sembra quindi ottenuta con una calce idraulica», si veda S. PULGA, *Analisi di malte provenienti dal cantiere archeologico del Castello di Saint-Pierre (AO). Campione 4.1 - CSP A, 2011*.
- 7) Il frammento appartiene a un'olla con orlo estroflesso che doveva permetterle la chiusura tramite l'impiego di pelli di animali legate sotto l'orlo con una corda, anche se non sono da escludere coperchi in ceramica, o con la sistemazione di coperchi lignei sui quali erano appoggiate, per evitare l'apertura accidentale, delle pietre o, infine, anche attraverso semplici lastrine di pietra accuratamente scontornate. La tipologia è già stata ampiamente riscontrata in altri siti fortificati come i castelli di Quart, Graines a Brusson o Cly a Saint-Denis in contesti cronologicamente analoghi.
- 8) Si veda O. PACCOLAT et al., *La route romaine du bois de Finges*, in O. PACCOLAT (a cura di), *PFYN/FINGES. Évolution d'un terroir de la plaine du Rhône. Le site archéologique de « Pfyngut » (Valais, Suisse)*, CAR 121, Archaeologia Vallesiana 4, 2011, pp. 97-153.
- 9) Per lo spessore delle murature si consideri il fatto che ci si trova a diretto contatto con il substrato roccioso, di conseguenza i tratti rilevati potrebbero non ricalcare esattamente lo spessore dell'elevato ma risultare più ampi, in quanto costituivano una sorta di piattaforma per fornire un miglior punto d'appoggio all'intera struttura.
- 10) TERCIER, HURNI 2011.
- 11) La parte restante di probabilità dell'età reale attribuita ai campioni tende, infatti, ad anticipare la datazione fino al 780-790.
- 12) A. DEBORD, *Aristocratie et pouvoir. Le rôle du château dans la France médiévale*, Paris 2000.
- 13) M.M. NEGRO PONZI MANCINI (a cura di), *San Michele di Trino (VC). Dal villaggio romano al castello medievale*, Firenze 1999.
- 14) E. MICHELETTI, *L'insediamento rurale in Piemonte fra X e XIII secolo: i contesti archeologici*, in "Archeologia Medievale", XXXVII, 2010, p. 24.
- 15) La citazione - riportata in B. ORLANDONI, *L'ultimo cantiere del Medioevo valdostano: i Vuillet al castello di Saint-Pierre*, in B. ORLANDONI (a cura di), *Costruttori di castelli*, vol. III, *Addenda e Apparati*, BAA, XXXV, 2010, p. 138 - di una famiglia «*de Sancto Petro*» in un documento della fine dell'XI secolo è stata recentemente messa in dubbio dallo storico piemontese Alessandro Barbero, che ne sposterebbe la cronologia alla fine del XIII secolo.
- 16) A.A. SETTIA, *Castelli e villaggi nell'Italia padana. Popolamento, potere e sicurezza fra IX e XIII secolo*, Napoli 1984, pp. 247-268.
- 17) Alcuni elementi emersi dalle recenti indagini svolte al castello di Graines sembrerebbero indicare l'esistenza di una fase insediativa piuttosto antica e cronologicamente molto prossima a quella di Saint-Pierre. Si veda G. SARTORIO, *Incidenti di vita di un castello medievale. Primi dati archeologici dalle indagini effettuate al castello di Graines in Val d'Ayas*, in B. MAURINA, C.A. POSTINGER (a cura di), *Prima dei castelli medievali, materiali e luoghi nell'arco alpino occidentale*, Atti della tavola rotonda (Rovereto, 29 novembre 2013), "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", serie IX, vol. IV (II), 2014, pp. 51-75.
- 18) Per eseguire la datazione sono stati prelevati alcuni campioni dalle travi lignee ancora inglobate nella muratura e appartenenti all'impalcato della prima fase costruttiva. La scarsità di anelli osservata negli elementi sottoposti a esame e la loro appartenenza a specie arborea la cui datazione non era determinabile tramite la dendrocronologia (prevalentemente pioppo, con alcuni larici e pini di piccolo diametro molto deteriorati da insetti xilofagi), aveva fornito un'approssimazione al XII-XIII secolo. Una successiva verifica effettuata con l'ausilio di analisi al C14 ha permesso di circoscrivere all'arco di un secolo il periodo di abbattimento degli alberi da cui furono ricavate le travi per i ponteggi.
- 19) J.-G. RIVOLIN, *Les franchises d'Aoste: la charte de Thomas I^{er} de Savoie*, estratto da A. FOSSON, J.-G. RIVOLIN (a cura di), *Liberté et libertés. VIII^e centenaire de la charte des franchises d'Aoste*, Actes du Colloque international d'Aoste (Aoste, 20-21 settembre 1991), Aoste 1993, pp. 1-16.
- 20) A questi è possibile aggiungere una presenza insediativa, relativa ad un focolare datato 770-890, attestata a Graines, si veda SARTORIO 2014.
- 21) Si vedano in tal senso le considerazioni per l'area francese in DEBORD 2000, pp. 27-48 e il caso del sito indagato in tutta la sua estensione del *castrum d'Andone*, L. BOURGEOIS (dir.), *Une résidence des comtes d'Angoulême autour de l'an Mil. Le castrum d'Andone (Villejoubert, Charente)*, Caen 2009. Per l'Italia con i riscontri documentari SETTIA 1984, pp. 189-213, e, per un sito, quello di Miranduolo (SI), indagato archeologicamente, M. VALENTI (a cura di), *Miranduolo in Alta Val di Merse (Chiusdino - SI). Archeologia su un sito di potere del Medioevo toscano*, Firenze 2008.
- 22) Rivolin ha affrontato tale problematica all'interno dello studio dei conti della castellania di Bard; si veda J.-G. RIVOLIN, *Uomini e terre in una signoria alpina. La castellania di Bard nel Duecento*, BAA, XXVIII, 2002, pp. 60-116, in due interessanti capitoli: III *Il paesaggio e la presenza dell'uomo* e IV *Le risorse umane*.
- 23) ASTO, Corte, Protocollo De La Porte, n. 126, foll. 86-92, 1529, 30 novembre (trascrizione in ASA, Fonds Lale-Demoz, liasse s.n., n. 10).
- 24) AHR, Fonds Roncas, categoria 3a, mazzo I, n. 35.
- 25) AHR, Fonds Roncas, categoria 3c, mazzo III, n. 11, f. 86.
- 26) ASA, Fonds Lale-Demoz, liasse s.n., n. 19.
- 27) AHR, Fonds Roncas, categoria 3c, mazzo III, n. 13a.
- 28) Per la trascrizione e l'analisi di tutti questi documenti si ringrazia Bruno Orlandoni, che ne ha fornito in forma confidenziale i contenuti: si auspica al più presto la pubblicazione di un suo lavoro di sintesi, senza il quale diventa assai difficile giungere ad una valutazione definitiva e complessiva dello sviluppo della fabbrica. Per la redazione di questo articolo si rimanda tuttavia anche alle considerazioni espresse dallo stesso autore in B. ORLANDONI, *L'ultimo cantiere del medioevo valdostano: i Vuillet al castello di Saint-Pierre*, in ORLANDONI 2010, pp. 137-169.
- 29) Ref. LRD09/R6212 du 2 novembre 2009, Ref. LRD12/R6643 du 27 avril 2012.
- 30) ORLANDONI 2010, p. 154.
- 31) La torre è ancora visibile in una litografia di James D. Harding datata 1824 e conservata a Milano presso la Civica Raccolta Stampe Bertarelli (edita in A. PEYROT, *La Vallée d'Aoste au fil des siècles: vues et plans du IV^e au XIX^e siècle*, n° 145/2, Torino 1972, pp. 185-186). La demolizione, per delibera di ingiunzione all'allora proprietario Pierre-Nicolas Gerbore, risale al 1836 (ASA, Fonds Frutaz, liasse 8, foglio manoscritto, Ordonnance du 10 novembre 1836).
- 32) ORLANDONI 2010, p. 147 e ss.
- 33) Si veda, in questo stesso articolo, M. CORTELAZZO: *Prime forme d'incastellamento tra X e XIII secolo*.
- 34) B. ORLANDONI, *Architettura in Valle d'Aosta. Il Quattrocento. Gotico tardo e rinascimento nel secolo d'oro dell'arte valdostana. 1420-1520*, Ivrea 1996, pp. 54-97.
- 35) In questa ipotesi, le armi dei Saint-Pierre si riferirebbero all'esecuzione del portale con Giacomo ancora vivente, e dunque prima del 1529 (e forse anche prima del 1509, data di associazione ufficiale del Vuillet al feudo).
- 36) Del resto, a favore di questa ipotesi giocherebbe anche la notizia, riportata nelle deposizioni del 1603, inerente la presenza di un'edicola con una statua di san Pietro fatta erigere da Jean Vuillet sopra il portale del rivellino, dopo il ponte levatoio: che senso avrebbe avuto un'immagine del santo, protettore della famiglia eponima, se i lavori fossero stati fatti dopo il 1529?
- 37) G. KECK, *Un poêle au temps des chevaliers. La céramique de poêle du château de Gestelnburg/Valais (Suisse)*, in A. RICHARD, J.-J. SCHWIEN (dir.), *Archéologie du poêle en céramique du haut Moyen Age à l'époque moderne*, Actes de la table ronde (Montbéliard, 23-24 mars 1995), "Revue archéologique de l'Est", quatrième supplément, 2000, p. 36, fig. 2. Per questi approfondimenti e per quelli relativi alle note 38-40, si veda M. CORTELAZZO, *Indagine archeologica al Castello di Saint-Pierre, Relazione di scavo*, 2012.

38) A. HARRY, *Entre nord et sud. Céramiques médiévales en Lyonnaise et Dauphiné*, in S. GELICHI (a cura di), *Atti del IX Congresso sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo (Venezia, 23-27 novembre 2009)*, Firenze 2012, pp. 60-61.

39) In questo caso l'elemento decorativo sembrerebbe indicare una datazione più tarda, meglio inquadrabile tra il XVI e il XVII secolo. La diversità tra le due formelle è riscontrabile inoltre anche nel rivestimento vetroso che ricopre l'oggetto: se nel caso di Saint-Pierre la vetrina è stata applicata in monocottura, per la formella di Aosta si tratta invece di una seconda cottura con applicazione della vetrina sul biscotto.

40) La maggior diffusione di questi prodotti si riscontra in Alsazia, nella Svizzera tedesca e in tutta l'attuale Germania. In Italia vari ritrovamenti si segnalano nelle Alpi orientali, in particolare nei territori di lingua tedesca. Al Castello del Buonconsiglio di Trento vi sono numerose stufe in ceramica e una di queste presenta formelle con una decorazione molto prossima a quella di Saint-Pierre a conferma di un'ampia diffusione del modello.

41) Il fatto che per la costruzione del pozzo nel XVI secolo si fosse intercettata una sepoltura più antica (T. 1), in cassa lignea chiodata orientata est-ovest e priva di corredo, deve far riflettere sulla conformazione e sulla natura dello spazio prima dei lavori di Charles: un'area probabilmente aperta, in declivio verso est e verso sud, di cui lo scavo non ha restituito altri elementi utili per via dei potenti stravolgimenti operati tra il XVI e il XVII secolo.

42) In questo caso il foro d'uscita risulta in rottura sia rispetto alla cortina antica che alla scarpa: si deve dunque desumere che la posizione del bacile, così come dei tubi lignei, sia esito di una modifica successiva al XVI secolo.

43) Si veda, in questo stesso articolo, M. CORTELAZZO: *Prime forme d'incastellamento tra X e XIII secolo*.

44) L'unica discordanza, che in realtà rappresenta un semplice elemento aggiuntivo per il piatto di Saint-Pierre, è la presenza di alcune macchie di ramina, distribuite in modo molto parsimonioso con brevi pennellate sopra i disegni a ingobbio.

45) Un buon riferimento per queste ultime è il ritrovamento, nei depositi di colmataura del rivellino del castello di Quart, di un piatto a tesa larga con decorazione del tipo sopra descritto, associato a una moneta coniatata tra il 1570 e il 1600 (si veda M. CORTELAZZO, *Contesti stratigrafici dalle indagini archeologiche (XII-XIII/metà XIV/fine XVI secolo)*, in L. APOLONIA, G. DE GATTIS, P. FIORAVANTI et al., *Il Castello di Quart*, BSBAC, 2/2005, 2006, p. 86, fig. 28, f. Si veda anche CORTELAZZO 2012.

46) Interessante notare come il bacile in bardiglio rinvenuto nel locale interrato voltato sotto la *place du canon* e precedentemente descritto ben si adatterebbe alla qualifica di fontanile esterno, e appaia al contrario esteticamente fuori contesto in una cantina: potrebbe insomma essere stato trasportato qui proprio in occasione dello stravolgimento della *place du borné* della metà del Seicento.

47) Il fatto che una di queste finestre sia dotata di sedute laterali aveva portato a retrodatare la sua genesi al XIV-XV secolo: tuttavia la quota della stessa appare compatibile con i piani d'uso della cucina, e precedentemente quest'area doveva essere, come abbiamo visto, uno spazio aperto.

48) Si tratta di elementi sicuramente non spostati né reimpiegati dal cantiere ottocentesco.

49) Si veda ORLANDONI 2010. Va considerato, inoltre, come sia possibile ricondurre a questa fase di lavori anche la dispersione nei depositi dell'interrato della galleria dei frammenti del piatto in ceramica dipinta ad ingobbio, precedentemente descritto, assecondando in questo modo la cronologia più tarda sopra ipotizzata per l'oggetto.

*Collaboratore esterno: Mauro Cortelazzo, archeologo.

ENRICO CASTELNUOVO PER LA STORIA DELL'ARTE IN VALLE D'AOSTA

Viviana Maria Vallet, Sandra Barberi*, Daniela Platania*

Tempus fugit, ruit hora: il catalogo del Museo del Tesoro della cattedrale di Aosta

Viviana Maria Vallet, Daniela Platania*

Tempus fugit, ruit hora: con questa frase di ispirazione virgiliana, Enrico Castelnuovo (1929-2014) incitava il gruppo di lavoro aostano che si occupava del catalogo del Museo del Tesoro della cattedrale di Aosta ad accelerare i tempi. Il perentorio invito veniva mandato via *email*, cogliendo inaspettate le collaboratrici valdostane, intente a lavorare senza sosta proprio sul catalogo: Enrico in quel periodo stava maturando, sospinto anche da problemi di salute, quel senso di precarietà della vita con cui a una certa età inevitabilmente ci si scontra e voleva vedere il volume pubblicato. Lo voleva così tanto che, abbandonando il suo carattere solitamente mite e ironico, apostrofava il gruppo con veemenza, infastidito anche e soprattutto dalle lungaggini burocratiche alle quali una pubblicazione della Soprintendenza è per forza di cose costretta a sottostare. Egli è riuscito comunque non solo a portare l'avventura del catalogo del Museo del Tesoro fino all'uscita del volume, ma anche a partecipare alla sua presentazione ufficiale dove, per l'ultima volta, ha svolto un ruolo da protagonista. La sua parabola di storico dell'arte era iniziata con gli studi sulla Valle d'Aosta e con questi si chiudeva di fronte alle autorità e al pubblico intervenuti numerosi ad ascoltarlo il 13 maggio 2014. Come condizione imprescindibile per la sua venuta ad Aosta aveva espresso la volontà di visitare ancora una volta il Museo del Tesoro della cattedrale prima della presentazione del volume: una richiesta emblematica dell'assoluta centralità che egli attribuiva al rapporto diretto con l'opera d'arte per arrivare a uno studio serio dell'oggetto che potesse giustificare l'uscita di un libro.



1. Enrico Castelnuovo.
(Archivi Presidenza della Regione Autonoma Valle d'Aosta)

Un'impostazione che ha condizionato lo sviluppo del catalogo a cominciare dalla proposta di incarico come curatore ricevuta da Enrico Castelnuovo a stretto ridosso dal riallestimento del Museo del Tesoro; aveva accettato con entusiasmo e senza indugi di collaborare con la Valle d'Aosta, territorio di confine da sempre privilegiato all'interno dei suoi interessi.

Nell'ottica di Castelnuovo un'ulteriore applicazione della stretta relazione tra l'opera e lo studioso si è concretizzata nell'importanza attribuita all'apparato iconografico del volume: da questo punto di vista Enrico era estremamente rigoroso e particolarmente propositivo, sostenendo con forza, per esempio, la presenza di un'immagine del retro per le opere di scultura lignea. Anche alla parte documentaria voleva tuttavia dare ampia visibilità e ha infatti subito avallato l'idea di inserire in appendice le trascrizioni degli antichi inventari del Tesoro. Avere come curatore Enrico Castelnuovo significava essere costantemente in contatto con il mondo della storia dell'arte e aggiornati sulle ultime novità in campo storico-artistico: una posizione di assoluto privilegio di cui questo catalogo si è avvalso, acquistando da subito quel valore aggiunto che la fama internazionale del nome Castelnuovo naturalmente gli procurava. La sua visione delle opere era sempre moderna e originale; sperava che il catalogo fosse l'occasione per studiare da nuovi punti di vista temi ritenuti dalla critica ormai assodati e che ci fossero approcci diversi alla materia: in questo senso sono da interpretare le sue scelte di collaboratori esterni, in grado di osservare con uno sguardo meno condizionato il panorama artistico valdostano o il suo interesse per inediti approfondimenti a carattere maggiormente scientifico, come l'indagine sulle gemme di alcune delle opere di oreficeria più importanti del Tesoro o le precisazioni materiche sulla produzione lapidea del noto scultore valdostano Stefano Mossetaz.

Sempre pronto a leggere i contributi che gli venivano inviati di volta in volta, sapeva spesso trovare le parole giuste perché i testi fossero in qualche modo rielaborati in una direzione più corretta e maggiormente in linea con l'impostazione del catalogo; il termine che era solito ripetere come caratteristica essenziale degli elaborati era la "chiarezza innanzitutto". Con poche citazioni bibliografiche era inoltre in grado di aprire nuovi orizzonti a chi non intravedeva ulteriori vie di uscita per il proprio scritto.

Castelnuovo nel catalogo della cattedrale ha investito molto del suo tempo: le riunioni redazionali avvenivano con una certa frequenza nella sua casa torinese, ma andarono diradandosi man mano che la sua condizione di salute peggiorava. In una delle *email* scriveva con il suo solito fare ironico: «Vi avevo detto che avendo fatto dodici sedute per far partire il catalogo, ce ne volevano almeno sei per chiuderlo!». Il lavoro, ormai in avanzata fase di realizzazione, procedeva in maniera autonoma anche grazie alla solida impostazione che quelle riunioni furono



2. L'intervento di Castelnuovo durante la presentazione del catalogo del Museo del Tesoro della cattedrale, 13 maggio 2014.
(Archivi Presidenza della Regione Autonoma Valle d'Aosta)

in grado di offrire, ma Enrico ne seguì gli sviluppi fino alla fine attraverso assidui contatti telematici e pochi giorni prima di andare in stampa inviava nuovi titoli bibliografici da inserire.

Il giorno della presentazione sembrava contento e quasi stupito di quanto interesse avesse potuto suscitare il catalogo del Museo del Tesoro della cattedrale, ma in realtà era la sua presenza, fino all'ultimo incerta, a rendere quel momento così speciale. Le sue parole quasi burlesche, per usare un termine a lui caro, con le quali ironizzava sulle innumerevoli sedute dedicate alla scelta del titolo, hanno stemperato l'ufficialità della situazione, riuscendo tuttavia a rendere giustizia all'impresa del catalogo. Si leggeva tra le righe del suo discorso la soddisfazione per un'opera che rispondeva alle sue aspettative, anche e soprattutto perché apriva la strada a un ulteriore progetto analogo che gli stava molto a cuore: il futuro allestimento e lo studio della collezione del Museo del Tesoro della collegiata dei Santi Pietro e Orso. «Potrei raccontare molte cose sulle vicende che hanno portato alla pubblicazione di questo catalogo», continuava Enrico, ma adesso la storia del catalogo sarà raccontata dalla "storia dell'arte" di cui Enrico Castelnuovo ha scritto, con la sua vita, diverse pagine.

Montagne senza frontiere

Sandra Barberi*

«Per chi sta a Torino, l'interesse per le Alpi è un po' fatale» diceva Enrico Castelnuovo intervistato da Enrica Pagella per "Il Giornale dell'Arte" nel 1999.¹ La Valle d'Aosta non può vantare un interesse privilegiato da parte del grande studioso scomparso un anno fa, ma un profondo amore e un lungo rapporto di studio iniziato nei primi anni Cinquanta e concluso poco prima della sua scomparsa, con la supervisione del catalogo del Museo del Tesoro della cattedrale. Pur non affiorando di frequente nella bibliografia

dei suoi scritti, esso costituisce l'impianto sottotraccia delle ricerche e delle attività nel campo della storia dell'arte degli ultimi cinquant'anni in Valle.

Aveva contribuito l'ammirazione per Pietro Toesca, al principio del periodo universitario, a spingerlo qui, per incontrare direttamente le opere conosciute attraverso il volume sul Medioevo e lo splendido *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia* dedicato ad Aosta.² Nel 1956 partecipa al XXXI Congresso Storico Subalpino, organizzato da Francesco Cognasso ad Aosta, i cui atti, articolati in nove sezioni tematiche, furono una pietra miliare per la conoscenza della Valle. La sezione artistica era affidata a Noemi Gabrielli, allora soprintendente alle Gallerie del Piemonte, che presentava un panorama dell'arte locale dall'XI al XVI secolo,³ e ad Anna Maria Brizio, relatrice sulle vetrate della cattedrale e della collegiata dei Santi Pietro e Orso.⁴ Completava i due interventi il giovane e già autorevole Castelnuovo - che probabilmente era stato invitato proprio dalla Brizio, con la quale si era da poco laureato - con una bibliografia ragionata dei contributi per la storia dell'arte aostana notevole per l'ampiezza non superficiale dei riferimenti.⁵

In stretta connessione con il tema sviluppato dalla Brizio al Congresso Storico Subalpino, Castelnuovo era intervenuto sulle vetrate aostane della cattedrale e della collegiata dei Santi Pietro e Orso già nel 1954 sulle pagine di "Paragone", là dove illustrava la mostra *Vitraux de France* allestita l'anno precedente al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, sottolineando la necessità di studiarle alla luce dei rapporti franco-italiani;⁶ sul medesimo argomento sarebbe tornato anche nel 1958, lamentando l'esclusione dal volume *Le vetrate italiane* di Cesare Marchini non solo dei due importanti cicli, ma anche degli «eccezionali tondi del Duomo d'Aosta [...] che sono in ogni modo le più antiche testimonianze vitree che esistono in Italia», che avrebbe studiato esaustivamente solo molto più tardi, in una scheda per il catalogo del Museo del Tesoro della cattedrale.⁷

Pochi anni dopo, il contributo sulla Valle d'Aosta per *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna* (1961) si polarizza intorno ai due momenti centrali in tutto il suo percorso di ricerca, il Medioevo e la sua ricezione sette e ottocentesca nel fenomeno del neogotico. Il "ragguaglio delle arti", dal titolo significativo di *Varietà di componenti culturali*, è quasi per intero dedicato alle testimonianze artistiche dall'XI al XVI secolo, mentre una sola pagina condensa la produzione posteriore alla metà del Cinquecento, compreso un accenno ai grandi trafori stradali in via di costruzione.⁸ Per l'"itinerario essenziale", previsto nel piano dell'opera per ciascuna delle regioni illustrate, Castelnuovo propone le *Montagne romantiche*, sul filo di un tema che avrebbe avuto compiuto sviluppo nell'articolo *Alpi gotiche*, uscito nella "Rivista storica italiana" del 1967.⁹ Con le sue vette innevate e le rocce coronate di castelli in rovina, di ruskiniana memoria, il paesaggio valdostano realizzava infatti la simbiosi romantica ideale tra arte, storia e natura. Prendendo spunto dall'arrivo di Amedeo VI in Valle narrato da Luigi Cibrario nella *Storia della monarchia di Savoia*, l'itinerario di *Tuttitalia* si snoda sulle orme dei viaggiatori e degli artisti romantici come Modesto Paroletti, Davide Bertolotti, Édouard Aubert e Giuseppe Giacosa, alla scoperta della «bellezza remota, selvaggia e schiva» della Valle d'Aosta. Divulgativo senza essere mai banale, il rapido panorama tracciato nei due saggi tocca ovviamente le emergenze monumentali e artistiche più note, ma si fa scrupolo di integrare le testimonianze *in loco* con quelle, notevolissime, conservate al Museo Civico d'Arte Antica di Torino e di non trascurare tecniche solitamente ignorate, come il ferro battuto e l'intaglio dei mobili. Lo sguardo curioso del giovane storico dell'arte si posa anche su opere fino allora poco studiate, come gli affreschi tardoquattrocenteschi dell'ospedale di Leverogne, la facciata della cattedrale di Aosta, le ante d'altare di pittore svizzero nella parrocchiale di Antagnod, gli affreschi tardomanieristi dell'antica parrocchiale di Pont-Saint-Martin, le tele di Vincenzo Costantino, modesto pittore del duca Carlo Emanuele I, e il «bizzarro edificio» della villa di Montfleury ad Aosta. Ma al di là dei singoli testi, ciò che attrae l'attenzione di Castelnuovo è il particolare contesto spaziale-geografico della Valle d'Aosta, un territorio di frontiera «ove si definiscono e si confondono elementi e portati di diverse civiltà». Si andava approfondendo in quegli anni la riflessione, già presente nelle pagine di *Tuttitalia* relative alla Valle d'Aosta, alle valli valdesi e di Susa, sulla regione alpina come area accomunata durante il Medioevo da una fisionomia artistica omogenea, caratterizzata dal *métissage* culturale. È questo l'oggetto della celebre prolusione accademica pronunciata nel 1966 a Losanna, *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV^e siècle*, pubblicata l'anno dopo nella rivista "Études de Lettres".¹⁰ Un tema che lo studioso non avrebbe più abbandonato, tornandovi più volte anche in seguito con saggi di riferimento come *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Âge* (1979),¹¹ *Centro e periferia*, scritto a quattro mani assieme a Carlo Ginzburg per il primo volume della *Storia dell'arte italiana* Einaudi (1979),¹² *La frontiera nella storia dell'arte* (1987),¹³ *Les Alpes au début du XV^e siècle : une Kunstlandschaft ?* (2008),¹⁴ e filo rosso delle importanti mostre di cui condivise la curatela, *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale* (Torino, 1979), *Il Gotico*

nelle Alpi (Trento, 2002), *Corti e Città* (Torino, 2006).¹⁵ La concezione, messa a fuoco in relazione con la geografia e la sociologia, di un'arte mobile, che si muove lungo le strade e i valichi di montagna, un'arte per la quale le barriere naturali costituite dai crinali montuosi non sono frontiere invalicabili ma cerniere che favoriscono gli scambi figurativi, ha fornito un insostituibile modello interpretativo delle dinamiche artistiche del *Duché d'Aoste* nel cuore dello stato sabauda. Ne sarebbe stata l'ulteriore conferma il ritrovamento nel castello di Quart, una quindicina di anni fa, di frammenti di affreschi trecenteschi di mano del Maestro di Montiglio, del quale Castelnuovo amava la «fiera asprezza del gotico d'occidente», al corrente delle novità figurative centro-italiane sperimentate alla corte papale avignonese.¹⁶ La frequentazione della Valle d'Aosta si fa più assidua nel corso degli anni Sessanta. Il magistero all'Università di Losanna, iniziato nel 1964, è occasione di viaggi di studio con gli allievi, a cui si aggiungono i soggiorni nella casa di Courmayeur e i «ritiri spirituali» che ogni estate Giulio Einaudi organizzava con i suoi collaboratori più stretti all'Hôtel Granta Pary di Rhêmes-Notre-Dame. «Armati di binocolo, Carlo Ginzburg ed Enrico Castelnuovo si attardavano sul terrazzo a frugare le ripide pareti della montagna. Seguivano le evoluzioni degli stambecchi: eccolo, è là, alla destra di quell'albero. Quello? No, più su» ricorda Ernesto Ferrero, tratteggiando vivamente quelle riunioni estive in cui alcuni tra i più *beaux esprits* della cultura italiana del dopoguerra discutevano i programmi e le strategie della casa editrice.¹⁷ All'avvio della sua attività, nel 1964, la Soprintendenza regionale troverà in Castelnuovo un riferimento costante, anche se rimasto sempre dietro le quinte dei rapporti personali di amicizia con il soprintendente Domenico Prola, lo storico André Zanotto e, più tardi, Flaminia Montanari.¹⁸



3. Enrico Castelnuovo e Marcel Grandjean davanti alla collegiata dei Santi Pietro e Orso ad Aosta. (Archivio Guido Castelnuovo)



4. *Presentazione del volume Il castello di Fénis di Domenico Prola e Bruno Orlandoni, 13 maggio 1982. Da sinistra: Domenico Prola, Enrico Castelnuovo, Angelo Pollicini, Mario Andrione e Bruno Orlandoni. (Archivi Presidenza della Regione Autonoma Valle d'Aosta)*

Insieme visitavano i cantieri e discutevano degli interventi di restauro, sui quali Castelnuovo esprimeva il proprio parere, con la discrezione e l'*understatement* che gli appartenevano. Tante erano le affinità elettive che univano Enrico e Domenico, oltre alla vicinanza di età: le idee politiche comuni, la vasta cultura (mai comunque esibita), il senso dell'umorismo, la generosità e il rispetto per le opinioni altrui. Non ultimo, l'amore per il castello di Fénis, cui Prola assieme a Bruno Orlandoni dedica nel 1982 un volume monografico che si avvale, durante la sua gestazione, di un serrato confronto con lo studioso.¹⁹ Già nel 1961 Castelnuovo segnalava gli affreschi di Fénis come uno dei testi più significativi del Gotico internazionale, lo stile che nasce nelle corti europee e si radica con particolare successo lungo tutta l'area delle Alpi; ci tornerà sopra più approfonditamente nel saggio *Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amedeo VIII* per il catalogo della mostra del 1979, ricostruendo l'attività del pittore che domina la cultura artistica dello stato sabauda, in continuo spostamento tra i centri principali del ducato.²⁰ Sulle questioni di stile e sul problema cronologico, molto dibattuto e ancora oggi non del tutto risolto, egli si pronuncia tuttavia quasi *en passant*; altri sono gli aspetti sui quali si sofferma con maggior interesse: l'uso di disegni appartenenti a tempi diversi all'interno dell'*atelier*, le modalità di riproduzione dei modelli sulla superficie muraria, l'ascendenza iconografica dei temi rappresentati e i collegamenti con la cultura letteraria della corte ducale. Questo approccio sensibile alla specificità tecnica, così come ai contesti di produzione, circolazione e ricezione delle opere, rimanda a quella storia sociale dell'arte in direzione della quale Castelnuovo, raccordandosi agli studi in area anglosassone di Arnold Hauser, Frederick Antal e Francis D. Klingender, amplia i confini degli studi italiani fino ad allora fortemente improntati all'analisi formale delle opere e poco interessati al «tessuto relazionale proprio al campo artistico».²¹

Non andrà in porto il progetto di una grande mostra sul Gotico in Valle disegnato con la Soprintendenza regionale negli anni Ottanta, ma nel periodo di docenza all'Università di Torino, dal 1979 al 1982, diverse saranno le tesi di laurea assegnate da Castelnuovo per approfondire argomenti valdostani, dal XII secolo all'alba del Cinquecento, nel solco delle sue tematiche predilette. La circolazione degli stili attraverso il fenomeno degli artisti itineranti è alla base dell'indagine su *I capitelli del chiostro dei Santi Pietro e Orso ad Aosta* (1982-1983),²² un «caso paradigmatico dell'attività di "scultori romanici sulle vie delle Alpi"»,²³ che ho affrontato, sotto la guida di Enrico, superando l'*impasse* di un'attribuzione da tempo arenata tra due posizioni apparentemente inconciliabili, quella «provenzale» e quella «lombarda». *Gastkünstler*, artisti ospiti attivi in una comunità diversa dalla propria sono anche i *Pittori di Giorgio di Challant* studiati da Paola Fino (1985-1986), che varcano frontiere tanto spaziali, giungendo da lontano al servizio di uno dei più straordinari committenti valdostani del secondo Quattrocento, quanto temporali, a cavallo tra una cultura ancora fondamentalmente tardogotica e i modi di un «Rinascimento sfocato» d'Oltralpe. La tesi di Marco Zaccarelli, *La decorazione tardo-gotica della chiesa di San Martino ad Arnad-le-Vieux* (1981-1982),²⁴ esplora una delle voci alternative a Giacomo Jaquerio e al Gotico cortese nella pittura valdostana della prima metà del Quattrocento. Infine, con le ricerche di Marco Fecchio, *Gli stalli della Cattedrale di Aosta*, e di Paola Penna, *Problemi di scultura lignea in Valle d'Aosta* (1985-1986, incentrata sulle sculture di cultura germanica provenienti dalla Valle e ora al Museo Civico d'Arte Antica di Torino), si entra nel campo della tecnica-guida che Castelnuovo, sulla scorta del testo di Michael Baxandall sulla scultura lignea tedesca del Rinascimento tradotto da Delia Frigessi (la moglie di Enrico) per Einaudi, indaga in un'ottica globale attenta alla dimensione fabbrile della produzione artistica medievale.²⁵

Non in folgoranti attribuzioni, né in un sistematico lavoro di indagine sul territorio va dunque ricercato il contributo di Castelnovo alla storia dell'arte in Valle d'Aosta. La sua eredità è semmai la lezione più universale che solo un grande maestro sa trasmettere: l'apertura di orizzonti che superano ogni forma di provincialismo culturale e un ampio bagaglio di strumenti critici per affrontare lo studio delle opere, nell'instancabile ricerca del terzo nome del gatto...²⁶

- 1) E. PAGELLA, *Il terzo nome del gatto*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 178, 1999, pp. 32-33. Non è possibile in questa sede segnalare i riferimenti completi dell'ampissima bibliografia degli scritti di Castelnovo, per la quale si rimanda a E. CASTELNUOVO, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 396-403. Per i testi posteriori si veda M. TOMASI, *Intervista a Enrico Castelnovo con una nota biografica e una prolusione*, in "Reti Medievali Rivista", 16, 1, 2015, <http://www.retimedievali.it>. Ragioni di spazio rendono anche impossibile l'aggiornamento della letteratura critica relativa ai singoli argomenti e alle singole opere citate.
- 2) E. CASTELNUOVO, *Ricordi di Pietro Toesca*, in F. CRIVELLO (a cura di), *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908 / 2007-2008*, Atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), Alessandria 2011, pp. 3-6, in part. p. 3. I testi di Toesca cui si fa riferimento sono: *Storia dell'arte italiana. I: Il Medioevo*, t. II, Torino 1927; *Aosta, Roma 1911 (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia)*, I. Fin dal 1950 Castelnovo (TOMASI 2015, p. 8) era anche in rapporti amichevoli con Guglielmo Lange, autore - come la sorella Augusta - di varie ricerche di argomento valdostano, tra cui *Chiese della Valle d'Aosta. Architettura e storia*, I, Arnaz - Chiesa Parrocchiale di San Martino, Torino 1959; *Torri romane in Valle d'Aosta. Arnaz - Gressan. La Tour d'Hérères e Morgex*, in BASA, XLIV, 1968-1969, pp. 157-268.
- 3) N. GABRIELLI, *Lineamenti dal sec. XI al XVI*, in *La Valle d'Aosta. Relazioni e comunicazioni presentate al XXI Congresso Storico Subalpino di Aosta* (Aosta, 9-11 settembre 1956), I, Torino 1958, pp. 391-421.
- 4) A.M. BRIZIO, *Le vetrate della Cattedrale e della Collegiata di Sant'Orso ad Aosta*, in *La Valle d'Aosta* 1958, I, pp. 367-379.
- 5) E. CASTELNUOVO, *Appunti per una bibliografia della storia dell'arte in Valle d'Aosta*, in *La Valle d'Aosta* 1958, I, pp. 381-390. All'accurata ricognizione delle testimonianze accademiche torinesi nel primo Ottocento avrebbe in seguito aggiunto Luigi Cibrario e Carlo Promis nei *Documenti sigilli e monete appartenenti alla Storia della Monarchia di Savoia raccolte in Savoia, Svizzera ed in Francia per ordine del Re Carlo Alberto*, Torino 1833, i primi a dare notizia degli affreschi del sottotetto della chiesa di Sant'Orso (E. CASTELNUOVO, *Il gusto neogotico*, in E. CASTELNUOVO, M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra (Torino, maggio-luglio 1980), II, Torino 1980, pp. 319-327, segnalazione a p. 325).
- 6) E. CASTELNUOVO, *Vitraux de France al Musée des Arts Décoratifs*, in "Paragone", V, 51, 1954, pp. 38-47.
- 7) E. CASTELNUOVO, *Vetrate italiane*, in "Paragone", IX, 103, 1958, pp. 13-24, in part. p. 18 (ried. in CASTELNUOVO 2000, pp. 370-386); E. CASTELNUOVO, schede nn. 6-7, in E. CASTELNUOVO, F. CRIVELLO, V.M. VALLET (a cura di), *Cattedrale di Aosta. Museo del Tesoro. Catalogo*, Aosta 2013, pp. 116-121. Per i toni cfr. anche E. CASTELNUOVO (a cura di), *Cattedrali di luce. Viaggio tra le vetrate medievali*, Roma 2007, p. 719, figg. 1-2.
- 8) E. CASTELNUOVO, *Valle d'Aosta. Varietà di componenti culturali: ragguaglio delle arti*, in *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna, Piemonte e Valle d'Aosta*, II, Firenze 1961 pp. 629-635.
- 9) E. CASTELNUOVO, *Itinerario essenziale. Montagne romantiche*, in *Tuttitalia* 1961, II, pp. 642-648; IDEM, *Alpi gotiche*, in "Rivista storica italiana", LXXIX, 1967, pp. 182-191 (ried. in CASTELNUOVO 2000, pp. 175-185); IDEM, *Trent'anni dopo*, in C. NATTA SOLERI (a cura di), *Alpi Gotiche. L'alta montagna sullo sfondo del revival medievale*, Atti del Convegno (Torino, 1997), Torino 1998, pp. 15-18 (ried. in CASTELNUOVO 2000, pp. 186-190).
- 10) E. CASTELNUOVO, *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV^e siècle*, in "Études de Lettres", II, 10, 1967, pp. 13-26; IDEM (trad. a cura di E. Rossetti Brezzi), *Le Alpi crocevia e punto di incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, in "Ricerche di storia dell'arte", 9, 1978-1979, pp. 5-12 (ried. in CASTELNUOVO 2000, pp. 35-46).
- 11) E. CASTELNUOVO, *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Âge*, in "Schweizerische Zeitschrift für Geschichte", XXIX, 1, 1979, pp. 265-286 (trad. it. ried. in CASTELNUOVO 2000, pp. 46-77).
- 12) E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in G. PREVITALI (a cura di), *Storia dell'arte italiana, I, Materiali e problemi, I. Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 285-352.

- 13) E. CASTELNUOVO, *La frontiera nella storia dell'arte*, in C. OSSOLA, C. RAFFESTIN, M. RICCIARDI (a cura di), *La frontiera da stato a nazione. Il caso Piemonte*, Roma 1987, pp. 234-261 (ried. in CASTELNUOVO 2000, pp. 15-34).
- 14) E. CASTELNUOVO, *Les Alpes au début du XV^e siècle: une Kunstlandschaft?*, in P. KURMANN, T. ZOTZ (a cura di), *Historische Landschaft - Kunstlandschaft. Der Oberrhein im späten Mittelalter*, Ostfildern 2008, pp. 19-30.
- 15) E. CASTELNUOVO, G. ROMANO (a cura di), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino, aprile-giugno 1979), Torino 1979; E. CASTELNUOVO, F. DE GRAMATICA (a cura di), *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio - 20 ottobre 2002), Trento 2002; E. PAGELLA, E. ROSSETTI BREZZI, E. CASTELNUOVO (a cura di), *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 7 febbraio - 14 maggio 2006), Milano 2006.
- 16) E. CASTELNUOVO, *Per una storia della pittura gotica in Piemonte*, in "Arte Antica e Moderna", IV, 1961, pp. 96-111 (ried. in CASTELNUOVO 2000, pp. 271-285, sul Maestro di Montiglio p. 277). Sui frammenti rinvenuti a Quart nel 2001 cfr. E. RAGUSA, scheda n. 3, in E. ROSSETTI BREZZI (a cura di), *Fragmenta picta. Testimonianze pittoriche dal castello di Quart. Secoli XIII-XVI*, catalogo della mostra (Saint-Pierre, castello Sarriod de La Tour, in corso), Aosta 2003, pp. 24-27; S. NOVELLI, *Il Maestro di Montiglio dal Monferrato a Quart*, in S. ROMANO, D. ZARU (a cura di), *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Atti del Convegno (Università di Losanna, 24-26 maggio 2012), Roma 2013, pp. 295-319.
- 17) E. FERRERO, *Rhêmes o della felicità*, Courmayeur 2008, citazione da p. 13.
- 18) Domenico Prola (Torino, 1931 - Aosta, 1991), primo titolare della Soprintendenza regionale per i Beni Culturali; André Zanotto (Losanna, 1933 - Aosta, 1995), storico e documentalista presso l'Archivio Storico Regionale di Aosta; Flaminia Montanari, funzionaria della Soprintendenza dal 1974 al 2009. Furono Prola e Zanotto a proporre Castelnovo come membro corrispondente dell'Académie Saint-Anselme nel 1974.
- 19) D. PROLA, B. ORLANDONI, *Il castello di Fénis*, Aosta 1982. Nel 1979 era uscita la guida del castello a firma di Zanotto (*Il castello di Fénis*, Aosta 1979).
- 20) E. CASTELNUOVO, *Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amedeo VIII*, in CASTELNUOVO, ROMANO 1979, pp. 30-57 (su Fénis pp. 54-56). Si vedano anche: E. CASTELNUOVO, *Postlogium Jaquerianum*, in "Revue de l'art", LII, 1981, pp. 41-46; IDEM, *Les fresques du cloître d'Abondance*, in B. ANDENMATTEN, A. PARAVICINI BAGLIANI (a cura di), *Amédée VIII-Félix V premier duc de Savoie et pape (1383-1451)*, Atti del Colloquio (Ripaille-Lausanne, 23-26 ottobre 1990), in "Bibliothèque historique vaudoise", 103, 1992, pp. 405-418; IDEM, *La pittura di Giacomo Jaquerio*, in V. CASTRONOVO (a cura di), *Storia illustrata di Torino, I*, Milano 1992, pp. 281-300; *Alla corte dei duchi di Savoia*, in CASTELNUOVO, DE GRAMATICA 2002, pp. 204-223.
- 21) E. CASTELNUOVO, *Per una storia sociale dell'arte*, I, in "Paragone", XXVII, 313, 1976, pp. 3-30 e II, in XXVIII, 1977, pp. 5-34, poi confluiti, assieme ad altri scritti, nel fortunato volume: IDEM, *Arte, Industria, Rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino 1985.
- 22) Pubblicata col titolo *I capitelli di Sant'Orso ad Aosta*, in "Quaderni della Soprintendenza per i Beni Culturali della Valle d'Aosta", 4, n.s., 1988.
- 23) E. CASTELNUOVO, *Scultori romanici sulle vie delle Alpi*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale. Relazioni e comunicazioni presentate al XXXIV Congresso Storico Subalpino* (Torino, 27-29 maggio 1985), Torino 1988, pp. 21-42, citazione da p. 31.
- 24) In seguito pubblicata, *La decorazione tardo-gotica della chiesa di San Martino ad Arnad-le-Vieux*, in "Quaderni della Soprintendenza per i Beni Culturali della Valle d'Aosta", 2, n.s., 1986.
- 25) E. CASTELNUOVO, *Introduzione*, in M. BAXANDALL, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989, pp. XXIII-XXXII; E. CASTELNUOVO, *I rozzi pastori delle montagne*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, catalogo della mostra, Trento 1989, pp. 10-21; E. CASTELNUOVO, *Andrea Pisano scultore in legno*, in M. BURRESI (a cura di), *Sacre Passioni: scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 - 8 aprile 2001), Milano 2000, pp. 152-163. Si vedano poi E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, II, Torino 2003; E. CASTELNUOVO (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Bari 2004.
- 26) CASTELNUOVO 1985, pp. VII-VIII.

*Collaboratrici esterne: Sandra Barberi e Daniela Platania, storiche dell'arte.

Un patrimonio da salvaguardare e valorizzare

Viviana Maria Vallet

Negli ultimi decenni l'interesse verso il patrimonio scultoreo locale di epoca medievale, segnatamente ligneo, si è decisamente ampliato in relazione all'attività internazionale del gruppo *Sculpture médiévale dans les Alpes* e, di conseguenza, all'organizzazione di alcune mostre svoltesi tra Torino, Annecy, Chambéry, Sion e Aosta [BSBAC, 10/2013, 2014]. Se la Valle d'Aosta può ritenersi protagonista indiscussa di queste operazioni di valorizzazione delle sculture lignee, soprattutto per la partecipazione attiva e continua al gruppo di lavoro culminata nella realizzazione dell'esposizione *Santi, vescovi, abati. Santi protettori delle valli alpine tra arte e devozione. Sculture e oreficerie dal XII al XVI secolo* allestita nel Museo del Tesoro della cattedrale nel 2013, altrettanto potrebbe dirsi per l'incessante attività di salvaguardia e tutela di statue, crocifissi e arredi intagliati, oggetto di interventi di manutenzione ordinaria e di restauro estesamente documentati nei precedenti numeri del Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali.

Le ricerche sulla scultura lignea del Quattrocento affidate a Silvia Piretta muovono da questi presupposti di conservazione e conoscenza del patrimonio scultoreo medievale, per i quali risulta fondamentale associare l'attività di restauro a quella di approfondimento degli studi sulle opere. Sostenuta da tali obiettivi di supporto scientifico ai lavori, nel corso degli anni 2013-2014 la studiosa ha svolto alcune ricerche documentarie incentrate sulla produzione lignea valdostana tra il 1397 e il 1470, prendendo come date limite la benedizione dell'imponente Crocifisso della cattedrale e la fine della parabola artistica di Jean de Chetro, figura emblematica e centrale del panorama locale quattrocentesco.

In questo ampio arco cronologico, le novità maggiori sembrano emergere dallo studio dei decenni immediatamente seguenti alla realizzazione del Crocifisso della cattedrale, modello di riferimento per scultori e botteghe locali che lo replicarono in diversi formati e con minime varianti formali. Proprio la vastità dell'argomento e la necessità di procedere con ulteriori analisi ha suggerito di rimandare ad altra sede i risultati emersi su questa particolare produzione.

L'articolo che segue rappresenta pertanto una prima anticipazione degli studi di Silvia Piretta, prendendo in esame un momento preciso del XV secolo attraverso la descrizione di un piccolo gruppo di sculture lignee raffiguranti sant'Antonio presenti nelle vallate di Valpelline e Gressoney, forse derivate da un comune prototipo perduto. Risultano ancora legate a suggestioni tardogotiche della prima metà del XV secolo valdostano, ma nel contempo si qualificano per una volumetria più matura. Per queste ragioni, la loro cronologia può dunque attestarsi verosimilmente attorno alla metà del Quattrocento.

Il testo si interroga poi sulla figura di Jean de Chetro ed in modo particolare sul problema della sua formazione e dei suoi riferimenti culturali che appaiono ancorati al panorama figurativo valdostano del primo cinquantennio del Quattrocento, con un sguardo che forse non disdegna neppure opere degli inizi del secolo. Entrambe le problematiche affrontate mettono pertanto in evidenza quella che dovette essere la forte vitalità e la varietà di proposte della scultura lignea valdostana nella fase tra 1400 e 1450, nonché la sua persistenza in alcuni aspetti della successiva produzione ad intaglio.

Spunti di riflessione su alcuni aspetti della scultura lignea valdostana tra 1450 e 1470 circa

Silvia Piretta*

Attorno alla metà del Quattrocento scompare il grande protagonista del panorama figurativo valdostano della prima metà del XV secolo, vale a dire lo scultore Stefano Mossettaz. Recenti scoperte documentarie, rese note da Bruno Orlandoni, permettono infatti di situarne la morte tra il maggio 1448 e l'inizio del 1450.¹ A giudicare dalla produzione giunta sino a noi non sembra che l'artista avesse lasciato sul territorio eredi diretti, destinati a replicarne fedelmente le formule. Del resto altre botteghe, specialmente nel campo dell'intaglio ligneo, dovevano essere state attive con successo nel medesimo periodo in cui si svolse la sua attività. Analizzando la produzione scultorea lapidea valdostana della prima metà del Quattrocento si ha l'impressione di una vera e propria egemonia della bottega di Mossettaz che non lascia spazio ad altre proposte. Più articolata appare invece la situazione nel settore dell'intaglio ligneo, basti pensare ai numerosi crocifissi che in qualche caso rievocano, per alcuni aspetti, il solenne esempio del Cristo della cattedrale di Aosta o, ancora, all'attività del cosiddetto Maestro di Moron o a quella della bottega responsabile del fantasioso soffitto intagliato del castello Sarrion de La Tour a Saint-Pierre.² Purtroppo siamo costretti a ragionare su un patrimonio figurativo giunto sino a noi fortemente depauperato e questo rischia di falsare non poco le nostre considerazioni. Non possiamo pertanto escludere che anche nel campo della scultura lapidea esistesse uno spazio per esperienze differenti rispetto al magistero di Mossettaz. A questo proposito, non vanno trascurati i capitelli del chiostro condotti nelle due differenti fasi di un cantiere diretto dapprima da Pierre Berger di Chambéry (dal 1442 al 1444) e successivamente da Marcel Gérard di Saint-Marcel (dal 1450 al 1460).³

Nel contesto figurativo da poco orfano della figura di Mossettaz, si inserisce un ristretto nucleo di opere piuttosto omogeneo per stile e iconografia. Esso comprende in primo luogo i due Sant'Antonio lignei delle parrocchiali di



1. *Scultore valdostano, Sant'Antonio Abate. BM 4025 Valpelline, chiesa parrocchiale. (T. De Tommaso)*



2. *Scultore valdostano, Sant'Antonio Abate. BM 6606 Doues, chiesa parrocchiale. (T. De Tommaso)*

Valpelline (fig. 1) e Doues (fig. 2), simili per alcuni aspetti.⁴ Entrambi recano un libro nella mano, una lunga barba spartita a metà che si articola in ciocche simmetricamente ondulate, una tonaca solcata da pesanti pieghe parallele. Nel caso di Valpelline è raffigurato anche l'attributo del maiale che un tempo poteva forse essere presente anche nell'esemplare di Doues. Per quest'ultimo, dalle forme decisamente più appiattite, non possiamo tra l'altro escludere un originario inserimento in un altare. I due santi presentano un fluido panneggio che si conclude con un andamento ancora morbidamente tardogotico. La tunica dell'esemplare di Valpelline si «accartoccia» a terra con una serie di pieghe appiattite che in qualche modo citano, in maniera peraltro ben più matura, la veste del santo vescovo lapideo della cappella di San Teodulo in località Cerellaz ad Aise.⁵ Per parte sua, il Sant'Antonio di Doues mostra una serie di anse sinuose che rievocano certi brani del panneggio del *gisant* di Oger Moriset nella cattedrale di Aosta o il più modesto San Grato ligneo proveniente dall'omonima cappella di Amay e oggi nel Museo d'arte sacra della chiesa di Saint-Vincent.⁶ I riferimenti alla produzione scultorea della prima metà del Quattrocento sono però irrobustiti da una ben maggiore intensità del volto e da una solidità di volumi che inducono a pensare a reminiscenze "alte" di origine borgognona, conosciute forse in maniera mediata attraverso il tramite della Savoia. Occorre in effetti ricordare che tra il 1409 e la metà circa degli anni Venti del Quattrocento, a Chambéry fervono i lavori per la perduta decorazione scultorea della Sainte-Chapelle, sotto la guida del fiammingo Jean de Prindall documentato fino al 1420 e in precedenza attivo a Digione.⁷



3. *Scultore valdostano, Sant'Antonio Abate. BM 2151 Gressoney-Saint-Jean, chiesa parrocchiale. (F. Agnello)*

4. *Scultore valdostano, Sant'Antonio Abate. BM 32040 Gressoney-Saint-Jean, loc. Ober Perletoa, cappella dei Santi Anna e Antonio da Padova. (Archivio catalogo, beni storico artistici e architettonici)*



5. *Scultore valdostano, Sant'Antonio Abate. BM 3862 Allein, chiesa parrocchiale. (T. De Tommaso)*

Per quanto piuttosto simili tra loro, i due santi valdostani presi in esame non sono riconducibili alla medesima mano. Non possiamo del resto escludere il riferimento a un comune prototipo perduto che in qualche misura ricorre anche nel Sant'Antonio, un poco più modesto, conservato nella parrocchiale di Gressoney-Saint-Jean e che si apparenta ai due esemplari già descritti (fig. 3).⁸ Le visite pastorali dei primi decenni del XV secolo non segnalano la presenza delle sculture citate nelle sedi attuali di riferimento.⁹ Non abbiamo quindi, per il momento, riscontri documentari in merito alla loro cronologia che forse si assesta attorno alla metà del XV secolo.¹⁰ Più tardo appare invece un altro Sant'Antonio proveniente anch'esso da Gressoney-Saint-Jean e più precisamente dalla cappella dei Santi Anna e Antonio da Padova in località Ober Perletoa (fig. 4).¹¹ È attualmente in deposito presso la cattedrale e reca anch'esso una fluida tonaca scandita da pieghe parallele che vanno ad articolarsi sul fondo in maniera quasi sovrapponibile a quelle del santo di Valpelline. La postura è però decisamente più dinamica e la resa del tessuto delle maniche risulta più asciutta e meno goticeggiante. Siamo forse di fronte ad un'opera maggiormente avanzata che tiene però a mente alcuni dei suggerimenti che potevano provenire dal nucleo sopra individuato. Presenta qualche tratto in comune con questo piccolo gruppo anche il Sant'Antonio dalla chiesa parrocchiale di Santo Stefano di Allein, attualmente nei depositi della cattedrale (fig. 5). Ritroviamo le ciocche della barba spartite in maniera simmetrica, la frontalità della posa, la ricaduta lineare della veste. Anche in questo caso, siamo però in una fase cronologica ormai più recente, forse attorno agli inizi degli anni Settanta del Quattrocento, nella quale già si registra qualche segno dell'attività di Jean de Chetro.¹² A mano a mano che ci si addentra nel terzo quarto del XV secolo, del resto, la figura di sant'Antonio viene declinata in maniera differente rispetto al nucleo qui considerato, con il ricorso ad un panneggio più spigoloso e a forme meno fluide. Esempari da questo punto di vista sono le statue della cappella di Sant'Andrea in località Le Pont-d'Ael ad Aymavilles (fig. 6) e della cappella dei Santi Pietro e Paolo in località Moline a Gressan (fig. 7).¹³ Alla seconda metà del Quattrocento è invece ancorata l'attività nota di Jean de Chetro, originario di Étroubles e autore, insieme a Jean Vion de Samoëns in Alta Savoia, del coro della cattedrale di Aosta.¹⁴ Una parte degli stalli era in origine addossata allo *jubé* la cui demolizione venne ordinata nel 1838. Tutta la struttura lignea presentava la caratteristica conformazione "a ferro di cavallo" tipica dei cori medievali. Oggi, gli stalli sono disposti su due file parallele (organizzate in seggi superiori e inferiori) nel presbitero dell'edificio, mentre ulteriori elementi, non più inseriti all'indomani dei rimaneggiamenti ottocenteschi, sono conservati in cattedrale.¹⁵ Il programma iconografico dei dossali intagliati è quello del Credo apostolico e profetico, caratteristico dei cori di area svizzera e savoiarda. Nel caso aostano però, la tradizionale teoria di Apostoli e Profeti era affiancata dalla raffigurazione di santi, particolarmente venerati in Valle d'Aosta, che trovavano posto nei seggi appoggiati allo *jubé*. L'insieme è tradizionalmente collegato alla data 1469 che viene



6. Scultore valdostano, Sant'Antonio Abate. BM 385 Aymavilles, loc. Le Pont-d'Ael, cappella di Sant'Andrea. (F. Lovera)



7. Scultore valdostano, Sant'Antonio Abate. BM 384 Gressan, loc. Moline, cappella dei Santi Pietro e Paolo. (L. Mascherpa)

citata nella lettera inviata dal Capitolo nel 1820 al re Vittorio Emanuele I per impedire la distruzione di alcune parti del coro richiesta dal vescovo Aubriot de la Palme.¹⁶ La medesima indicazione cronologica è menzionata dal canonico Orsières nel 1839, ma non è comunque sino ad ora stata collegata ad alcuna testimonianza documentaria.¹⁷ La firma e quelli che sono stati considerati due veri e propri autoritratti sono stati lasciati dagli autori del coro sulle due fiancate, un tempo collocate presso l'accesso dal coro allo *jubé*. La maniera in cui i due personaggi si rappresentano - De Chetro con gli strumenti dello scultore (fig. 8), Vion con la squadra e il compasso - ha indotto a pensare che al più anziano Vion fosse spettato un ruolo di progettista, laddove al secondo artefice più giovane sarebbe stato assegnato un compito maggiormente esecutivo.¹⁸ A De Chetro sono poi state riferite, su base stilistica, altre opere lignee. Si tratta del trittico con la Trinità, la Maddalena e un santo vescovo della Galleria Sabauda di Torino del 1470 circa, nonché della tavoletta, ritenuta di poco successiva, del Cristo benedicente tra la Vergine e san Giovanni Evangelista del Museo Civico d'Arte Antica di Torino.¹⁹ La sua mano è stata inoltre rinvenuta in un rilievo con una Pietà a diverse figure oggi irreperibile, ma visibile in una foto Brocherel.²⁰ Due ipotesi recenti propongono infine di riferirgli la *Vierge du Pilier* in pietra della cattedrale di Chambéry e l'immagine del Redentore nel coronamento della tomba di Oger Moriset a Saint-Jean-de-Maurienne (degli inizi degli anni Quaranta del Quattrocento e opera di Stefano Mossetaz e della sua bottega).²¹ Entrambi i suggerimenti mi paiono però poco pertinenti: la Madonna non sembra presentare una vicinanza stretta con l'opera del nostro intagliatore, mentre il particolare della tomba di Moriset mostra assonanze solo generiche con l'opera di De Chetro. Del resto, se quest'ultimo fosse stato coinvolto all'interno della bottega di Mossetaz in età giovanile



8. Jean de Chetro, fiancata di coro con autoritratto.
BM 1733
Aosta, cattedrale, Museo del Tesoro.
(R. Monjoie)

avrebbe dovuto in qualche maniera serbarne un ricordo nella sua produzione successiva, ma ciò non sembra essere accaduto. Poco convincente mi pare anche un'altra segnalazione tesa a ricondurre a De Chetro i due rilievi n. inv. 297 A e B del Musée des Beaux-Arts di Digione (raffiguranti due donatori inginocchiati presentati da san Giovanni Evangelista e san Giovanni Battista).²² Allo scultore è dubitativamente riferito anche il cassone da archivio dell'Ospizio del Gran San Bernardo del 1477-1482 circa, recante solo una scritta intagliata e non motivi figurati.²³ Infine, al suo ambito viene ascritto il Sant'Antonio oggi nella cattedrale di Aosta, ma proveniente dall'allora chiesa parrocchiale di San Giovanni Evangelista in località Chevrot a Gressan (fig. 9). Ritenuto databile all'ultimo quarto del XV secolo, è testimone della diffusione in Valle dei modi del Maestro.²⁴



9. Scultore valdostano dell'ambito di Jean de Chetro, Sant'Antonio Abate.
BM 493
Aosta, cattedrale, Museo del Tesoro (dall'antica chiesa parrocchiale di San Giovanni Evangelista di Chevrot a Gressan).
(P. Robino)

La formazione e il rapporto con la tradizione precedente
Alla luce della breve sintesi sopra esposta, sembra che la figura di Jean de Chetro non risulti particolarmente problematica. Possediamo, infatti, una sua opera firmata, recante addirittura un autoritratto e per la quale abbiamo un'indicazione in merito alla data. Come già detto, però, l'anno 1469 indicato per il coro non è legato ad un'attestazione documentaria quattrocentesca. La sicurezza con cui il Capitolo lo menziona nella già citata lettera inviata al re di Sardegna lascia immaginare che il dato potesse essere stato attinto da una fonte affidabile o che la data fosse incisa su una delle parti oggi perdute della struttura. Se così fosse, essa avrebbe sicuramente indicato il momento di conclusione dei lavori, ma sappiamo che la realizzazione dei cori comportava un dispendio di tempo non indifferente, quantificabile anche in alcuni anni per cui dobbiamo immaginare un avvio un poco più precoce. I nomi dei canonici indicati sui baldacchini degli stalli a ricordo del loro sostegno finanziario all'impresa tendono in sostanza a confermare la cronologia tradizionalmente accettata per quest'opera per la quale, non si esclude un intervento diretto dei Savoia il cui stemma figura sopra il seggio raffigurante san Pietro.²⁵ Alcuni interrogativi sono poi legati alla formazione del giovane De Chetro. Essendo sicuramente operante attorno al 1470, dovette avere ben presente la produzione di Mossetaz, eppure non ne sembra particolarmente influenzato. Preferisce guardare, come già da tempo evidenziato dalla critica, all'esempio di Jean de Malines e alle figurette slanciate e dai profili aguzzi da lui lasciate sulla cassa reliquiario di san Grato.²⁶ Analizzando il coro in occasione della mostra su *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, Guido Gentile aveva notato, sulla scorta di Pietro Toesca, alcune differenze tra gli stalli del lato sud e quelli del lato nord ed aveva proposto di riferire i primi alla mano di Jean Vion e i secondi a quella di De Chetro.²⁷



10. Bottega di Jean de Chetro?, dossale intagliato con il re Davide.
BM 1733
Aosta, coro ligneo della cattedrale.
(D. Cesare)

Successivamente, Sylvie Aballéa aveva ritenuto di non poter operare delle suddivisioni così nette e aveva riscontrato la presenza di almeno due mani differenti sui dossali del lato nord non identificabili con quella operante sul lato sud.²⁸ L'ipotesi è stata in parte ripresa da Anna La Ferla che nel 2002 proponeva di vedere all'opera per la parte scultorea un'unica bottega diretta da Jean de Chetro (Vion avrebbe avuto esclusivamente il ruolo di progettista).²⁹ All'interno del recente catalogo del Museo del Tesoro della cattedrale, la medesima studiosa sposa però nuovamente le idee già proposte da Gentile in merito a due artefici facilmente distinguibili.³⁰ La realizzazione di un coro ligneo era un'operazione estremamente complessa che richiedeva uno sforzo operativo notevole e l'ausilio di più mani. Il contributo di numerosi aiuti risulta evidente anche per le differenze e i dislivelli qualitativi riscontrabili tra i vari elementi intagliati che compongono la struttura. Sembra però di poter riscontrare una parlata sostanzialmente omogenea. Potrebbe quindi essere utile tornare a valutare l'ipotesi proposta nel 2002 da Anna La Ferla (fig. 10). Ma quale fu la formazione di Jean de Chetro che attorno al 1469 doveva essere ormai affermato per ottenere un incarico così prestigioso? La domanda è sicuramente cruciale anche perché si lega al tema della cronologia del nostro personaggio che risulta ancora vivo nel 1483.³¹ Se si va ad analizzare l'altare della Trinità oggi a Torino, è possibile notare come la figura del Crocifisso che vi è inclusa mostri un ricordo di quello di Saint-Martin-de-Corléans (Aosta) nella posa, ma soprattutto nel perizoma (fig. 11).³² I volti allungati dei diversi personaggi sembrano poi rievocare quelli intagliati dal cosiddetto Maestro di Moron, senza peraltro manifestarne la medesima minuzia descrittiva, né gli spunti di vivace naturalismo: si veda a questo proposito



11. Scultore valdostano, Crocifisso.
BM 4475
Aosta, antica chiesa di Saint-Martin-de-Corléans.
(T. De Tommaso)

il confronto tra il profilo aguzzo del San Giorgio della parrocchiale di Pollein (fig. 12), opera appunto dell'anonimo maestro, e quello del santo vescovo ritratto in uno dei due sportelli dell'altare.³³ Può essere inoltre interessante rilevare come il San Maurizio ritratto su uno dei dossali del coro aostano (fig. 13) sia abbigliato in maniera estremamente simile al San Maurizio proveniente appunto dalla chiesa di Moron e oggi nella parrocchiale di Saint-Vincent (e di almeno quarant'anni precedente).³⁴ Il santo aostano reca poi un'acconciatura, con una corta frangetta e i capelli che si gonfiano un poco lateralmente, all'altezza delle orecchie, molto vicina al San Maurizio dell'omonima parrocchiale di Sarre (anch'esso riferibile alla bottega del Maestro di Moron) di cui riprende anche il taglio degli occhi.³⁵ Va detto che il dossale in questione viene attribuito solitamente a Jean Vion.³⁶ Nel caso però dovessimo accettare l'ipotesi di un lavoro condotto sostanzialmente dalla bottega di De Chetro potremmo forse domandarci se il dossale non possa costituire una sorta di omaggio da parte di quest'ultimo ad una personalità, quella appunto del Maestro di Moron, che doveva avere in qualche modo contato nella sua formazione. A questo punto è dunque necessario riconsiderare il già citato rilievo con la Pietà a più figure fotografato da Brocherel e ricordare che di recente Bruno Orlandoni ha segnalato un secondo rilievo (anch'esso irreperibile) di analoga iconografia e apparentemente un poco più arcaico che lo studioso collega al Maestro di Moron, ma che a mio avviso si avvicina



12. Maestro di Moron,
San Giorgio.
BM 289
Pollein, chiesa parrocchiale.
(Archivio catalogo,
beni storico artistici e
architettonici)



13. Bottega di Jean de Chetro?,
dossale intagliato
raffigurante san Maurizio.
BM 1735
Aosta, cattedrale,
Museo del Tesoro.
(P. Robino)



14. Scultore valdostano (Jean de Chetro), Pietà.

Ubicazione ignota.

(Da ORLANDONI 2006, p. 400)

maggiormente alla produzione di De Chetro, forse in una fase giovanile della sua carriera (fig. 14).³⁷ In questo secondo caso ritroviamo echi del Cristo della cattedrale di Aosta benedetto dal vescovo Ferrandini nel 1397 e della Pietà lignea della cappella di San Pantaleone in località Ville-sur-Sarre (Sarre) degli inizi del XV secolo.³⁸ Inoltre, le vesti dei personaggi si concludono con delle caratteristiche pieghe “a canna spezzata” che si ritrovano, all’altezza della vita, anche sulla veste del San Cristoforo della chiesa di Saint-Étienne di Aosta. Le due foto Brocherel vanno osservate con una certa cautela: non possediamo più le opere in questione, né possiamo essere certi che le immagini ritraggano gli originali e non eventuali copie più tarde. Osservando la più arcaizzante resa nota da Orlandoni si ha però l’impressione di trovarsi di fronte a un intagliatore (De Chetro o un personaggio del suo ambito?) che in qualche modo doveva avere ancora risentito degli esempi precoci costituiti dal Crocifisso della cattedrale, dalla Pietà di Ville-sur-Sarre e dal Maestro di Moron. Tutte queste considerazioni possono far pensare ad una formazione essenzialmente valdostana di Jean de Chetro (seppure irrobustita dal confronto con la produzione di cori intagliati di area ginevrino-savoiarda) ancora legata a echi di primo Quattrocento, ma svoltasi in un momento in cui la bottega del Maestro di Moron era all’apice della fortuna (verosimilmente attorno al 1440). Se immaginiamo uno scenario di questo genere, possiamo pensare ad una nascita attorno ai primi anni Venti del secolo XV per Jean de Chetro che può forse essere identificato con il personaggio citato in qualità di testimone in un documento del 1443 in cui figurano anche Jean de Malines e Mossettaz.³⁹ Bruno Orlandoni, che da tempo si è posto il problema della cronologia dello scultore, si chiede se una tale data di nascita non contrasti con l’effigie abbastanza giovanile che si vede sul coro aostano.⁴⁰ Un personaggio nato poco dopo il 1420, in effetti, nel 1469 avrebbe avuto tra i quaranta e i cinquant’anni, ma, come detto, il coro avrebbe potuto essere stato avviato un poco prima e non mi pare che l’autoritratto sia del tutto incompatibile con un’età intorno ai quarantacinque anni. Va infine ricordato che era

stata ipotizzata la presenza di un giovane Jean de Chetro tra gli intagliatori che lavorarono alle mensole del soffitto del castello dei Sarriod de La Tour a Saint-Pierre, ma le indagini dendrocronologiche ne hanno indicato un termine *post quem* al 1432 legato alla data di abbattimento del legno.⁴¹ Bruno Orlandoni ha collegato l’esecuzione del soffitto ad alcune date significative quali il 1435, data del matrimonio tra Giovanni Sarriod e Beatrice d’Agliè dei conti di San Martino, e il 1437, anno in cui Stefano Mossettaz riceve un’inf feudazione di alcuni appezzamenti di terra da parte dei Sarriod de La Tour, a suo dire in pagamento di un qualche lavoro per essi eseguito e legato alla ristrutturazione del castello.⁴² Un’eventuale presenza sul cantiere, a queste date, di un giovanissimo Jean de Chetro nato intorno al 1420 non può certo essere pensata in relazione ad un suo ruolo da protagonista. È evidente comunque che egli dovette essere stato fortemente influenzato da questa e forse da altre opere analoghe compiute dal medesimo *atelier*, dal momento che invenzioni simili a quelle che si riscontrano sulle mensole del soffitto torneranno, soprattutto nel settore delle misericordie, nel coro della cattedrale aostana. Il forte debito contratto da Jean de Chetro nei confronti della produzione figurativa della prima metà del Quattrocento ne fa un personaggio, per alcuni versi, ritardatario. In questo senso è esemplare la sua maniera di confrontarsi con la produzione di Jean de Malines. Egli riprende infatti certi tratti delle figure, nonché alcuni elementi decorativi, proposti dall’orafo fiammingo sulla cassa di san Grato, ma, alla data 1469, ancora non riesce ad infondere nei suoi personaggi la medesima vitalità, costruendo un pannello meno movimentato. Queste incertezze non dovettero impedirgli di lasciare un segno sul panorama figurativo valdostano: echi della sua produzione si ritrovano infatti nel già citato Sant’Antonio di Chevrot e nel San Sebastiano delle collezioni regionali valdostane.⁴³ Tuttavia, il suo lascito non poteva competere con altre proposte più vitali quali quelle del Maestro del San Grato di Quart o, successivamente, del Maestro della Pietà degli Antoniani di Chambéry. La sua produzione, in fondo, così come il piccolo nucleo di sculture di Sant’Antonio sopra individuato (prodotto verosimilmente allo scadere della prima metà del Quattrocento) evoca ancora la forte vitalità della produzione ad intaglio ligneo del primo cinquantennio del secolo, in merito al quale esistono notevoli margini di approfondimento da parte degli studi.

1) Una sintesi aggiornata in merito ai problemi legati alla data della scomparsa di Mossettaz è contenuta in B. ORLANDONI, *L’âge d’or. Saggi e materiali su Stefano Mossettaz e sul tardomedioevo in Valle d’Aosta*, in “Écrits d’histoire, de littérature et d’art”, 13, 2013 (in particolare pp. 9-17).

2) Per un recente tentativo di riflessione globale sul tema della produzione di crocifissi in Valle d’Aosta nella prima metà del Quattrocento: V.M. VALLET, scheda n. 28, in E. CASTELNUOVO, F. CRIVELLO, V.M. VALLET (a cura di), *Cattedrale di Aosta. Museo del Tesoro. Catalogo*, Aosta 2013, pp. 190-191; sul Maestro di Moron: B. ORLANDONI, *La produzione artistica ad Aosta durante il tardo Medioevo*, in M. CUAZ (a cura di), *Aosta progetto per una storia della città*, Quart 1987, p. 219; E. ROSSETTI BREZZI, *Per un profilo del tardo Gotico valdostano*, in E. CASTELNUOVO, F. DE GRAMATICA (a cura di), *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio - 20 ottobre 2002), Trento 2002, p. 203; V.M. VALLET, scheda n. 21, *ibidem*, pp. 452-455; S. BARBERI, scheda n. 3, in E. ROSSETTI BREZZI (a cura di), *Antologia di restauri. Arte in Valle d’Aosta tra Medioevo e Rinascimento/Anthologie d’œuvres restaurées. Art en Vallée d’Aoste entre le Moyen-Âge et la Renaissance*, catalogo della mostra (Aosta, chiesa di San Lorenzo, 28 aprile - 30 settembre 2007), Aosta 2007, pp. 26-27; B. ORLANDONI, *Stefano Mossettaz. Architetto*,

- ingegnere e scultore. *La civiltà cortese in Valle d'Aosta nella prima metà del Quattrocento*, Aosta 2006, pp. 394-405; V.M. VALLET, *Dal progetto internazionale alla mostra di Aosta: studi e restauri sul patrimonio artistico medievale*, in R. BORDON, A. VALLET, V.M. VALLET (a cura di), *Sacerdoti, vescovi, abati: santi protettori delle valli alpine tra arte e devozione*, catalogo della mostra (Aosta, cattedrale Museo del Tesoro, 29 giugno - 22 settembre 2013), Aosta 2013, p. 12; M.-C. MORAND, D. FLÜHLER-KREIS, R. SYBURRA-BERTELLETO et al., *La croce e la spada. Santi e politiche nel Vallese*, in S. BAIOTTO, M.-C. MORAND (a cura di), *Uomini e santi. L'immagine dei santi nelle Alpi occidentali alla fine del Medioevo*, Milano 2013, pp. 150-151; M. RUOSS, D. FLÜHLER-KREIS, *Viaggi attraverso le Alpi. I santi Cristoforo, Bernardo d'Aosta e Gottardo*, ibidem, p. 189; sul soffitto ligneo di Saint-Pierre: A. LA FERLA, *I cori della Cattedrale e di Sant'Orso ad Aosta*, in G. ROMANO (a cura di), *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*, Torino 2002, pp. 214-216; EADEM, scheda n. 7, in E. ROSSETTI BREZZI (a cura di), *Fragmenta picta. Testimonianze pittoriche dal castello di Quart. Secoli XIII-XVI*, catalogo della mostra (Saint-Pierre, castello Sarriod de La Tour, in corso), Aosta 2003, pp. 34-35; ORLANDONI 2013, pp. 154-163.
- 3) Per un'analisi stilistica dei capitelli del chiostro, mi permetto di rimandare al mio contributo all'interno del volume a cura di Raul Dal Tio in corso di stampa e relativo al chiostro stesso.
- 4) E. BRUNOD, L. GARINO, *Arte sacra in Valle d'Aosta. Cintura sud orientale della città, valli di Cogne, del Gran San Bernardo e Valpelline*, vol. VII, Quart 1993, pp. 336, 428.
- 5) E. ROSSETTI BREZZI, scheda n. 6, in EADEM 2007, pp. 32-33.
- 6) L. CAVAZZINI, scheda n. 11, in CASTELNUOVO, CRIVELLO, VALLET 2013, pp. 140-141; S. PIRETTA, scheda n. 5, in BORDON, VALLET, VALLET 2013, pp. 42-43.
- 7) Su tale cantiere è attivo nel 1409 anche quello Stefano da Milano per il quale non possiamo escludere un'identificazione con Stefano Mossetaz. Ad un personaggio proveniente da Chambéry, l'architetto Pierre Berger, è inoltre affidata, come già detto, la guida del cantiere del chiostro della cattedrale di Aosta. Berger resta in città dal 1442 al 1444 e porta con sé alcuni aiuti di sua fiducia.
- 8) E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta. Bassa valle e valli laterali*, vol. IV, Quart 1985, p. 206.
- 9) Nel 1419 a Gressoney è citato un altare di Sant'Antonio di cui non è però descritto l'arredo. La Visita un poco più dettagliata del 1420 non menziona peraltro l'esistenza di un'immagine del santo: M.-R. COLLIARD, *Culto e religiosità di popolo nella diocesi di Aosta nella prima metà del XV secolo*, tesi di laurea in Storia del Cristianesimo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, relatore F. Bolgiani, a.a. 1993-1994, in particolare pp. 65, 92, 137, 138, 147, 148, 242, 282.
- 10) Il santo di Gressoney è probabilmente una derivazione dagli altri due. Per l'opera di Valpelline possiamo forse pensare ad una cronologia di poco precedente la metà del secolo.
- 11) S. BAIOTTO, M. BERARDO, *Sant'Antonio abate in Piemonte*, in BAIOTTO, MORAND 2013, p. 128 (con datazione alla seconda metà del XV secolo). La scultura, già oggetto di furto, è stata recuperata: D. VICQUÉRY, *La devozione in vendita. Furti di opere d'arte sacra in Valle d'Aosta*, in "Quaderni della Soprintendenza per i Beni Culturali della Valle d'Aosta", 4, n.s., 1987, p. 137.
- 12) BAIOTTO, MORAND 2013, p. 111; si veda inoltre BRUNOD, GARINO 1993, p. 527.
- 13) V.M. VALLET, *Dal progetto internazionale alla mostra di Aosta: studi e restauri sul patrimonio artistico medievale*, in BORDON, VALLET, VALLET 2013, p. 12.
- 14) In passato, sulla scorta del Duc, Jean de Chetro era stato ritenuto originario di Seytroux in Savoia. Appare però ormai accertata la sua provenienza da Chetro (Chestro o Chiestro nei documenti medievali), vicino a Étroubles: E.E. GERBORE, *Sur les traces de Jean de Chetro*, in LF, III, n. 135, 1990, pp. 26-29; B. ORLANDONI, *Artigiani e artisti dal XIII secolo all'epoca napoleonica*, Ivrea 1998, p. 123.
- 15) La demolizione dello *jubé* comportò ovviamente l'eliminazione dei seggi che vi erano addossati. Sul coro si vedano almeno: G. GENTILE, scheda n. 43, in E. CASTELNUOVO, G. ROMANO (a cura di), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino, aprile-giugno 1979), Torino 1979, pp. 259-260 (con bibliografia precedente); S. ABALLÉA, *Les stalles de la cathédrale d'Aoste*, in C. LAPAIRE, S. ABALLÉA (a cura di), *Stalles de la Savoie médiévale*, catalogo della mostra (Ginevra, Musée d'art et d'histoire, 29 mai - 27 octobre 1991), Genève 1991, pp. 183-189; E. BRUNOD, L. GARINO, *Arte sacra in Valle d'Aosta. La cattedrale di Aosta*, 2ª ed., Quart 1996, pp. 173-274; LA FERLA 2002, pp. 169-223; EADEM, schede nn. 29-33, in CASTELNUOVO, CRIVELLO, VALLET 2013, pp. 192-201.
- 16) LA FERLA 2002, pp. 170-171, 241-248.
- 17) J.-M.-F. ORSIÈRES, *Historique du Pays d'Aoste*, Aoste 1839, p. 135: « formes des chanoines, qui datent de 1469 ».
- 18) G. GENTILE, scheda n. 43, in CASTELNUOVO, ROMANO 1979, pp. 259-260.
- 19) G. GENTILE, scheda n. 27, in E. ROSSETTI BREZZI (a cura di), *La scultura dipinta. Arredi sacri negli Antichi Stati di Savoia. 1220-1500*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 2 aprile - 31 ottobre 2004), Aosta 2004, pp. 90-91.
- 20) G. BROCHEREL, *La Valle d'Aosta*, vol. I, Novara 1932, p. 120; IDEM, *Valle d'Aosta*, Novara 1953, fig. 104; IDEM, *Valle d'Aosta*, Novara 1968, edizione a cura di R. Willien, p. 207; LA FERLA 2002, p. 218.
- 21) L'attribuzione della Madonna di Chambéry si deve a Guido Gentile, mentre quella del Redentore si deve a Bruno Orlandoni: G. GENTILE, scheda n. 26, in ROSSETTI BREZZI 2004, p. 88; ORLANDONI 2006, p. 298.
- 22) Per questa attribuzione: ORLANDONI 2006, pp. 413-415. Per le opere in questione: C. CHARLES, *Stalles sculptées du XV^e siècle. Genève et le duché de Savoie*, Paris 1999, pp. 153-154.
- 23) G. CASSINA, scheda n. 53, in LAPAIRE, ABALLÉA 1991, pp. 217-218; ORLANDONI 2006, pp. 413-415; S. BARBERI, scheda n. 80, in E. PAGELLA, E. ROSSETTI BREZZI, E. CASTELNUOVO (a cura di), *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 7 febbraio - 14 maggio 2006), Milano 2006, p. 137.
- 24) A. LA FERLA, scheda n. 34, in CASTELNUOVO, CRIVELLO, VALLET 2013, pp. 202-203.
- 25) LA FERLA 2002, pp. 173-174. Sui baldacchini sono presenti anche gli stemmi di importanti famiglie valdostane che evidentemente dovettero portare il loro contributo alla realizzazione del coro.
- 26) V. VIALE, M. VIALE FERRERO, *Aosta romana e medievale*, Torino 1967, p. 72; B. ORLANDONI, *Architettura in Valle d'Aosta. Il Quattrocento. Gotico tardo e rinascimento nel secolo d'oro dell'arte valdostana. 1420-1520*, Ivrea 1996, p. 313; LA FERLA 2002, pp. 221-223.
- 27) GENTILE 1979, scheda n. 43, pp. 259-260.
- 28) ABALLÉA 1991, pp. 183-189. Secondo la studiosa non esisterebbe neppure una differenza stilistica tra le effigi dei due autori.
- 29) LA FERLA 2002, pp. 174-211.
- 30) LA FERLA 2013, schede nn. 29-33, pp. 192-201.
- 31) Per alcune riflessioni in merito alla cronologia di De Chetro si veda ORLANDONI 2006, pp. 408-412 e, ovviamente, IDEM 1998, pp. 123-125. Per altre due attestazioni documentarie che lo menzionano nel 1460 e nel 1481: R. DAL TIO, G. THUMIGER, *Ad opus claustris ecclesiae Augustensis: il libro dei conti del chiostro della cattedrale di Aosta*, Aosta 2011, p. 43; R. BORDON, O. BORETTAZ, *Primi passi sulle tracce di artigiani ed artisti nell'archivio della Collegiata aostana dei santi Pietro e Orso*, in B. ORLANDONI, *Costruttori di Castelli. Cantieri tardomedievali in Valle d'Aosta*, vol. III, *Addenda e Apparati*, BAA, XXXV, 2010, p. 134.
- 32) La Visita Pastorale del 1416 segnala la presenza di un «magnus crucifixus» nella chiesa di Saint-Martin-de Corléans. Non sappiamo se possa essere quello che vediamo attualmente per il quale, peraltro, una datazione ante 1416 sembrerebbe plausibile. L'opera è stata attribuita da Orlandoni al Maestro di Moron rispetto al quale mi sembra però manifestare caratteri differenti: ORLANDONI 2006, pp. 396-399.
- 33) Per una buona riproduzione dell'altare torinese: LA FERLA 2002, p. 215. Per il San Giorgio: VALLET 2002, scheda n. 21, pp. 452-455; BARBERI 2007, scheda n. 3, pp. 26-27.
- 34) E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta. Bassa valle e valli laterali II*, vol. V, Quart 1987, p. 487.
- 35) V.M. VALLET, *Dal progetto internazionale alla mostra di Aosta: studi e restauri sul patrimonio artistico medievale*, in BORDON, VALLET, VALLET 2013, p. 12.
- 36) LA FERLA 2013, scheda n. 31, pp. 196-197.
- 37) ORLANDONI 2006, p. 400.
- 38) R. BORDON, D. JORIOZ, P. REBOULAZ, *Il restauro del Crocifisso della Cattedrale di Aosta*, in "Kermes", supplemento al n. 34, gennaio-aprile 1999, pp. 11-13; GENTILE 2004, scheda n. 19, pp. 74-75.
- 39) Si tratta di un verbale per l'elezione dei sindaci e dei consiglieri di Aosta: ORLANDONI 2006, p. 408.
- 40) Per le sue riflessioni in merito: ORLANDONI 2006, pp. 409-412.
- 41) LA FERLA 2003, scheda n. 7, pp. 34-35.
- 42) ORLANDONI 2013, pp. 113-127.
- 43) ORLANDONI 2006, p. 401 (con attribuzione del San Sebastiano al Maestro di Moron).

*Collaboratrice esterna: Silvia Piretta, storica dell'arte.

IL RIFACIMENTO DEL MUSEO D'ARTE SACRA NELLA CHIESA PARROCCHIALE DI LA SALLE

Rosaria Cristiano, Cristina De La Pierre, Maria Paola Longo Cantisano, Viviana Maria Vallet,
Roberta Bordon*, Daniela Contini*, Sergio Togni*

Inquadramento generale dei lavori

Viviana Maria Vallet

Nel 2014 è terminato l'intervento pluriennale riguardante il rifacimento del Museo d'arte sacra all'interno della chiesa parrocchiale di San Cassiano a La Salle. Per far fronte a urgenti problemi di degrado, soprattutto legati all'umidità di risalita, e a un'obsolescenza generale, nel 2009 lo Studio Atelier A era stato infatti incaricato dal parroco, il canonico Silvio Perrin, di redigere il progetto di ricostruzione della vetrina espositiva contenente le suppellettili liturgiche e devozionali appartenenti a questa importante parrocchia della Valdigne. Il precedente "museo" risaliva al 1990 ed era stato allestito dietro l'altare maggiore, posizione che si è voluta mantenere, in accordo con il parroco, per accogliere la nuova teca. Costituita da testimonianze materiali appartenenti sia alla chiesa madre che alle cappelle di villaggio, la raccolta d'arte sacra di La Salle comprende opere e arredi che coprono un arco cronologico che va dal XIII al XX secolo. La vitalità secolare della parrocchia è infatti attestata da una straordinaria consistenza del suo patrimonio artistico che annovera numerose sculture lignee e litiche policrome e preziose oreficerie, quali croci astili e cassette reliquiario in lamina metallica. L'intervento di revisione del museo ha quindi consentito di mettere in valore questo importante patrimonio, oltre a garantirne la corretta conservazione e salvaguardia nel tempo. Assimilabile nelle dimensioni alla precedente, la nuova struttura si articola attraverso un'unica teca completa-

mente vetrata, suddivisa all'interno da tre lunghi ripiani sui quali sono state distribuite le circa venti opere selezionate. Realizzata con materiali innovativi, adatti alla conservazione, la vetrina è stata illuminata internamente da una luce uniforme proveniente dall'alto.

L'entità e la disomogeneità quantitativa e tipologica della raccolta hanno inoltre richiesto di individuare un ulteriore spazio per ospitare i numerosi beni della parrocchia e di progettare un apposito contenitore per la custodia e la corretta conservazione dei manufatti esclusi dall'esposizione. In un locale annesso, a destra del presbiterio, è stato quindi realizzato un armadio di custodia per riporre in maniera adeguata gli oggetti non esposti.

La parrocchia ha goduto di un contributo economico ai sensi della L.R. 27/1993 da parte dell'Amministrazione regionale, pari a 67.827,00 €, suddiviso in *tranches* su tre anni (2011-2013). Gli interventi ammessi a contributo prevedevano il risanamento della parete in muratura retrostante la vetrina, la realizzazione della teca espositiva e delle strutture interne di supporto, l'elaborazione degli apparati didascalici e didattici, la realizzazione del sistema antintrusione.

I lavori sono stati scalati su diversi anni, corrispondenti all'assegnazione dei finanziamenti. Gli arredi sono stati posizionati tra la fine del 2011 e i primi mesi del 2012, mentre le opere hanno ricevuto la loro collocazione definitiva nel corso dell'anno 2013, al termine di alcuni interventi di restauro.

Il museo è stato inaugurato in occasione della festa patronale di san Cassiano.



1. La vetrina espositiva.
(S. Togni)

2. L'immagine coordinata e il logo del progetto.
(Atelier A)



Il supporto all'allestimento e alla manutenzione delle opere

Rosaria Cristiano, Maria Paola Longo Cantisano,
Daniela Contini*

In generale, gli interventi si sono articolati nel corso di più anni, dal 2009 al 2014. La teca era collocata a ridosso del muro perimetrale, fortemente deteriorato dalla umidità; le opere che vi erano inserite avevano subito un notevole degrado dovuto sia ad attacchi di insetti xilofagi, sia alla crescita di muffe e attacchi biologici su tutte le superfici. Si è effettuata dapprima la disinfestazione dagli attacchi degli insetti xilofagi all'interno della teca, tramite l'utilizzo di Permefum 14-P (fumogeno insetticida specifico). Le opere ricoperte da un consistente strato di deposito superficiale sono state spolverate e trattate con un detergente battericida Des Novo. Oltre alla fumigazione effettuata all'interno della vetrina, le superfici non policrome delle opere lignee sono state ulteriormente trattate con Permetar steso a pennello.

La teca museale ormai obsoleta è stata smantellata per consentire di effettuare i lavori di risanamento della muratura e per realizzare il nuovo allestimento.

Il Laboratorio regionale di restauro dipinti ha elaborato appositamente una scheda di conservazione utilizzata per repertoriare tutti i beni, la quale prende in considerazione anche le condizioni del contenitore (chiesa) e del sub-contenitore (teca). Durante i lavori tutte le opere, opportunamente imballate, sono state ricoverate in un ambiente attiguo al coro.

Le differenti tipologie di manufatti hanno richiesto l'elaborazione di specifiche strategie conservative. Quelli scelti per l'esposizione sono stati via via restaurati, mentre gli altri sono stati oggetto di piccoli interventi di manutenzione per garantirne la corretta conservazione.

In fase di allestimento, le opere selezionate sono state collocate nelle nuove teche, mentre quelle non presentate sono state ricoverate in un armadio appositamente progettato e realizzato su misura.

Il progetto di allestimento

Sergio Togni*

La necessità di un'attenta progettazione del museo, da inserire all'interno del locale di culto, è scaturita dall'intenzione da parte dell'ente parrocchiale di conservare in maniera adeguata e decorosa il proprio importante patrimonio artistico, facilitandone una razionale gestione. L'attività di progettazione ha pertanto rivolto una costante attenzione sia ai materiali che alle tecniche disponibili, mettendo in relazione gli spazi dell'edificio e le sue correnti condizioni di utilizzo.

L'intervento si poneva principalmente lo scopo di valorizzare i beni culturali mobili più importanti, inquadrandone gli intenti da perseguire e ponendosi altresì, come obiettivo prioritario, la custodia e la messa in sicurezza delle opere religiose di notevole valore storico-artistico ed etnoantropologico per la comunità di La Salle. Lo studio rivolto al museo ha voluto costituire un contributo al superamento della logica dell'esposizione dei beni riservata quasi esclusivamente

a mettere in risalto gli oggetti più importanti, introducendo così la novità secondo cui si deve procedere "per progetto di comunicazione complessiva" in quanto espressione di una cultura in trasformazione attraverso i secoli.

Il progetto è stato caratterizzato da una selezione delle opere da esporre e, successivamente, da una scelta delle forme e dei materiali di allestimento, con un preciso lavoro di *équipe* che ha visto impegnate diverse competenze: il progettista, lo storico dell'arte, i funzionari della Soprintendenza e i responsabili dell'ente parrocchiale.

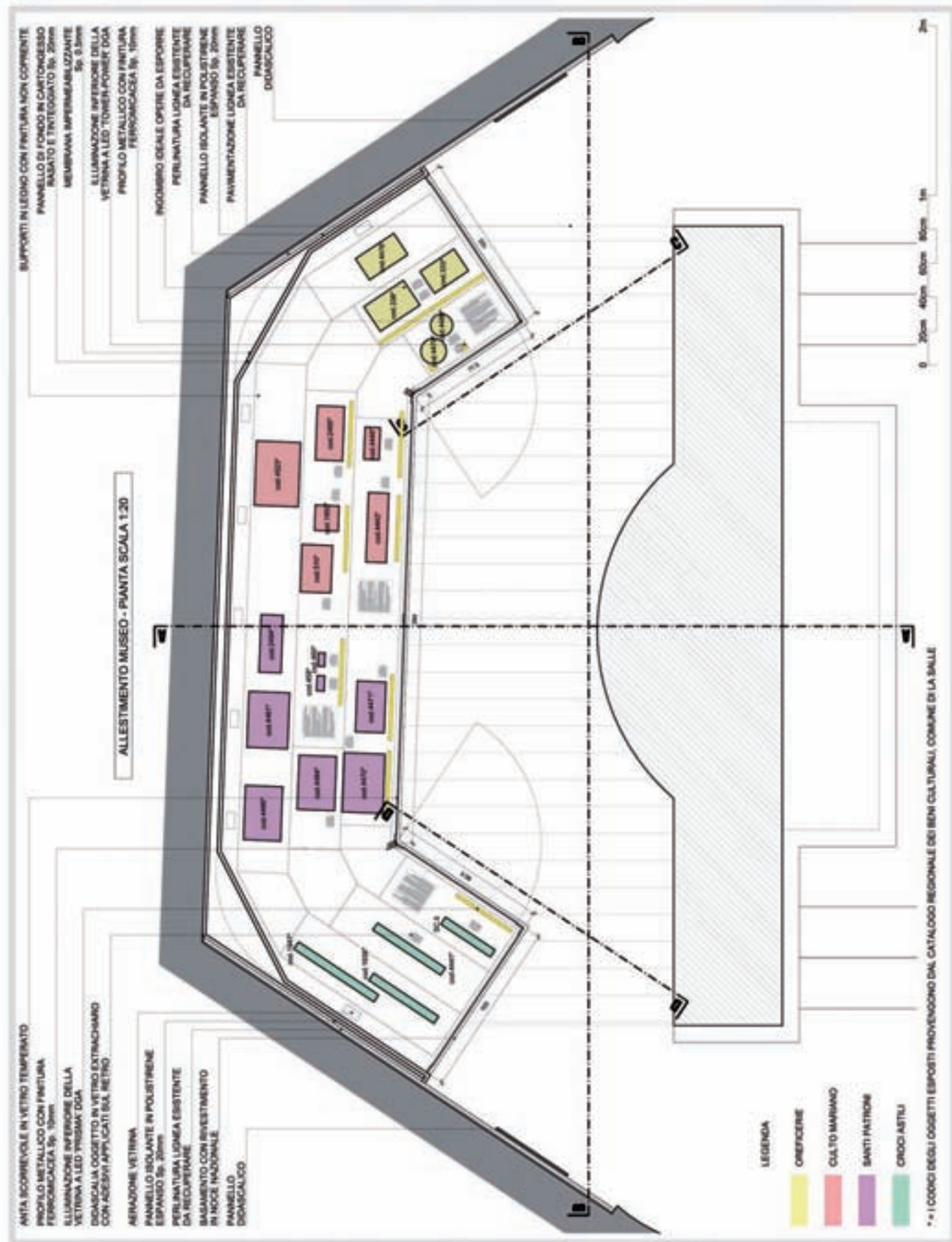
In una fase preliminare, la discussione si è incentrata sulla possibilità di trovare un'area alternativa, che permettesse la realizzazione di un'esposizione più articolata. Vista tuttavia l'impossibilità di individuare una nuova ubicazione diversa da quella retrostante l'altare maggiore, già occupata dal precedente allestimento, l'intervento si è incentrato sullo studio di questa soluzione. Per tali motivi, la vetrina espositiva risulta non visibile dall'aula ma rimane comunque in rapporto dialettico con questo importante apparato artistico della zona absidale, realizzato in marmo policromo e consacrato nel 1846 insieme alla chiesa.

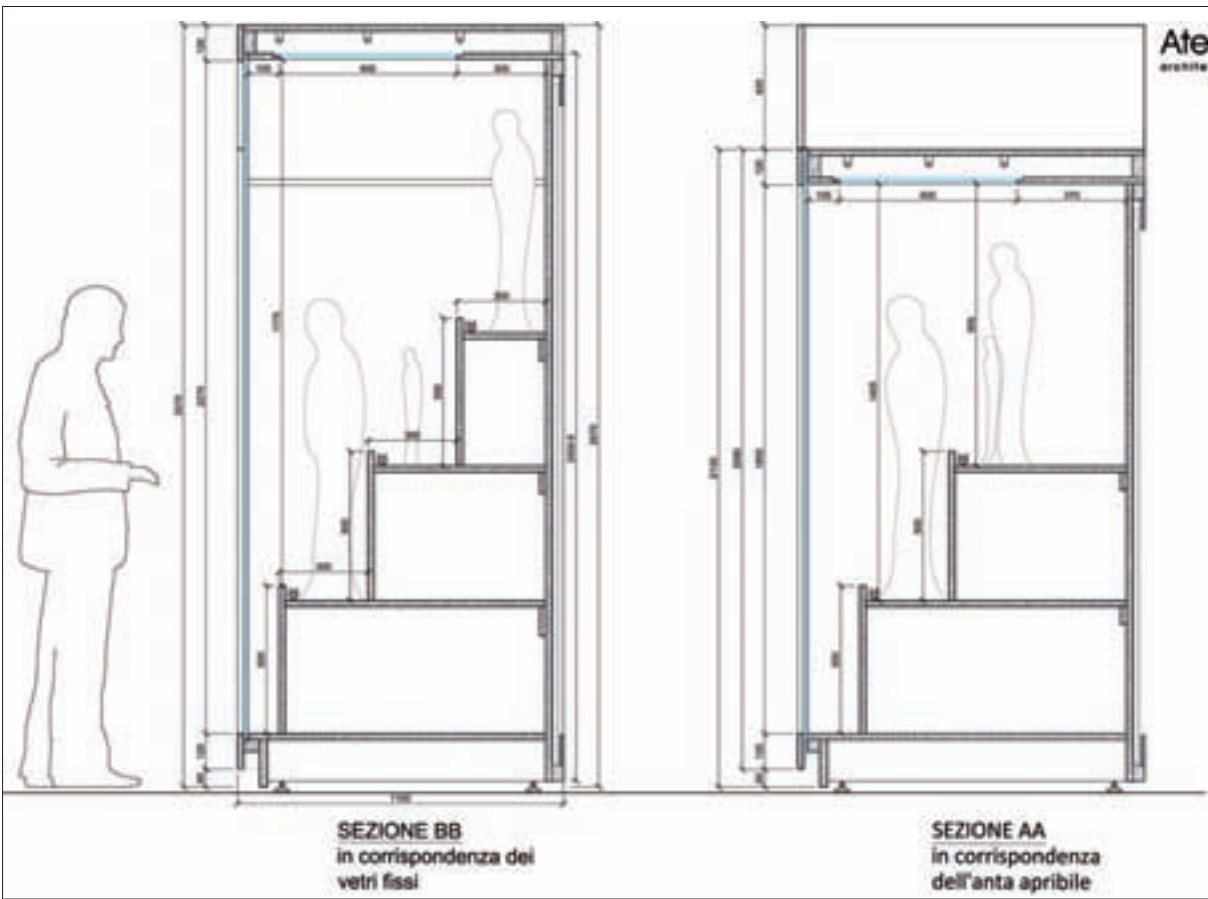
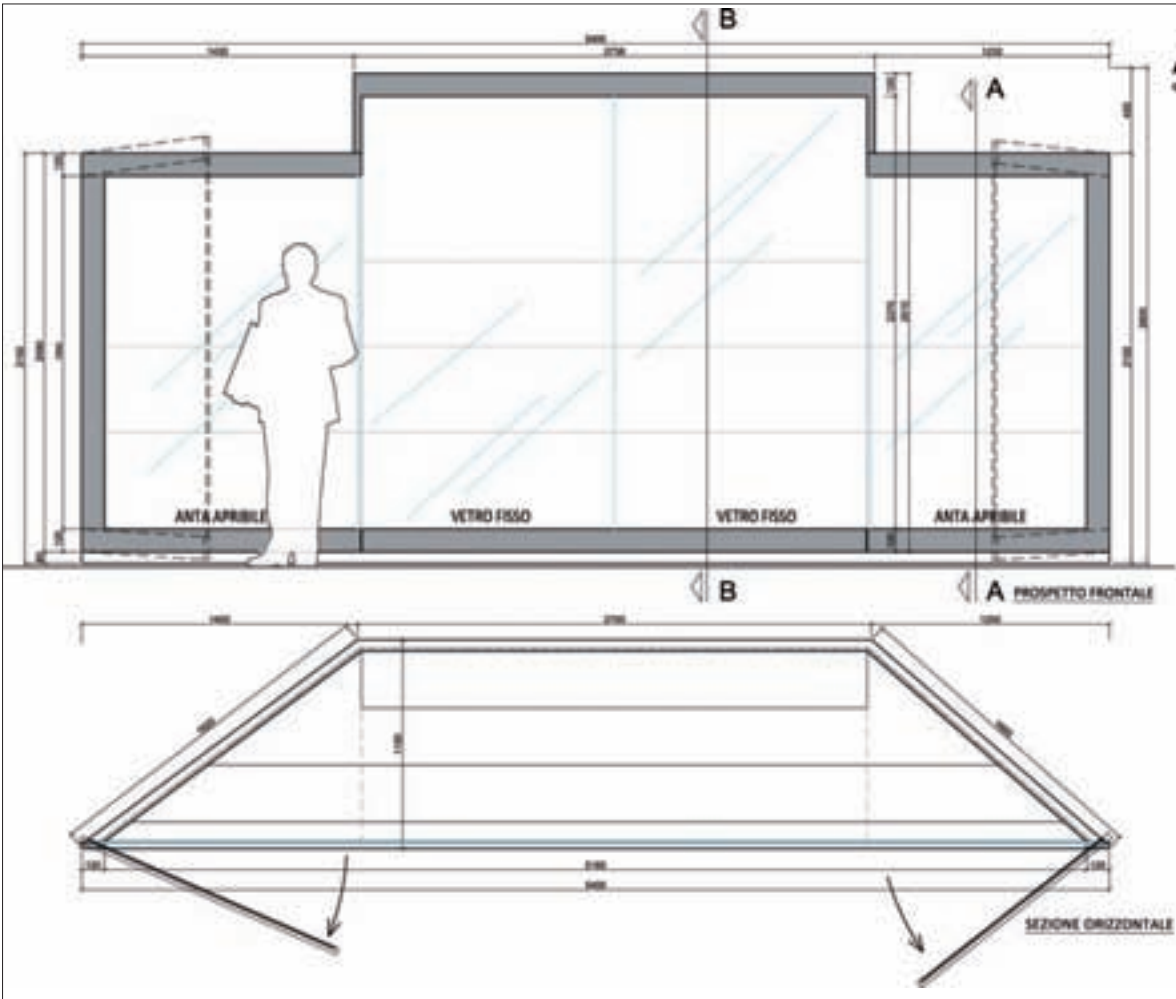
Il rilievo dell'area è stato effettuato in seguito ad alcuni sopralluoghi. In dettaglio, la progettazione ha previsto:

- la realizzazione e posa di una vetrina con struttura metallica e rivestimenti in legno, tamponata da ampie parti vetrate, apribili e fisse, per permettere il massimo grado di percezione visiva;
- l'utilizzo di un pannello di fondo in materiale resistente e isolante, tra la vetrina e la parete absidale, per rispondere ai problemi di umidità e irregolarità dei muri;
- il recupero e la valorizzazione delle parti in legno esistenti ovvero *parquet* e perlature a parete;
- la realizzazione di una vetrina/armadio da collocare nella piccola sacrestia per riporre le opere non esposte;
- l'adeguamento dell'impianto elettrico, della zona museale, e la realizzazione di un impianto di allarme a protezione delle vetrine.

Il capitolo più complesso ha riguardato la scelta degli oggetti da esporre: l'obiettivo è stato quello di superare la concezione precedente, che esponeva indistintamente tutte le opere, optando per la riduzione delle stesse a una selezione qualificata da presentare nella teca principale. I restanti manufatti, caratterizzati anch'essi da un indubbio valore artistico e devozionale, sono stati riposti in un apposito armadio realizzato con ante apribili costituite da telaio in legno e da un'ampia parte in vetro (stratificato extra-chiaro che abbina la sicurezza ad un alto grado di visibilità) consentendo così una facile identificazione e una corretta conservazione degli oggetti.

La scelta della collocazione delle opere all'interno della grande vetrina della teca principale è stata tema di notevoli studi. Inizialmente si era pensato di realizzare due raggruppamenti principali, legati alla suddivisione per aree tematiche e per epoche storiche, creando delle "isole" di oggetti. Al momento dell'allestimento, per evitare fastidiose sovrapposizioni visive nel limitato spazio a disposizione, la dimensione delle opere ha portato a una loro diversa collocazione (si vedano le tavole del progetto iniziale e di quello definitivo alle pagine seguenti). Nella parte centrale della teca espositiva si è deciso di esporre una selezione di statue lignee raffiguranti santi protettori e





Vergini col Bambino, rappresentanti sia il culto ai santi patroni che quello a Maria; ai lati, nelle parti della vetrina che flettono verso l'osservatore, sono stati esposti due reliquiari a cassetta del XV secolo e una serie di croci astili. Nella parte sinistra è stato collocato un grande Cristo Crocifisso quale fondale del sistema espositivo.

L'allestimento si compone di tre ordini di ripiani posti a diverse altezze realizzati con finitura laccata opaca. Accanto agli oggetti sono state posizionate le didascalie, realizzate in *forex* bianco, con testi in italiano e francese. Un pannello a parete completa la comunicazione museale, riportando notizie più specifiche a servizio di un'utenza più attenta e interessata.

Le scelte compositive sono state frutto di accurate valutazioni. In primo luogo, è stato affrontato il problema del colore dei ripiani e del fondale. Dopo attente riflessioni, si è optato per il grigio, in grado di inserirsi con una certa gradevolezza nello spazio circostante. Riguardo ai materiali e alle forme della vetrina, con una soluzione tecnica di alta qualità costruttiva si è potuto evitare che vi fossero elementi di interruzione visiva nella parte frontale con l'assenza di montanti verticali. La cornice della teca in legno si rapporta, oltre che al materiale principe degli oggetti esposti, al contesto della zona absidale della chiesa che si caratterizza per i listoni lignei a pavimento e a parete.

L'impianto d'illuminazione ha tenuto conto della scarsa luminosità generale dell'ambiente circostante e della limitata distanza di osservazione. Si è cercato di fornire una chiave di lettura dell'opera che non alterasse i criteri realizzativi assunti dall'artista, evitando di introdurre contrasti inesistenti e il rovesciamento delle ombre portate.

In un primo momento era stata ipotizzata un'illuminazione più puntuale, mentre in seguito le prove in sito hanno suggerito di utilizzare una luce più diffusa. La distribuzione spettrale delle sorgenti luminose è stata scelta accuratamente, sempre con prove successive, evitando temperature di colore che, pur mediando le varie tipologie degli oggetti (oreficerie, statue, croci), non ne snaturassero la cromia originale. Per quanto riguarda la fotosensibilità, data la tipologia di esposizione e il tipo di fruizione saltuaria, non sono stati considerati i problemi di illuminamento limite.

La flessibilità dell'allestimento su tre ripiani tiene conto di una possibile esigenza di cambiamenti di disposizione spaziale di alcuni oggetti nel corso del tempo.

Una serie di studi preliminari avevano generato alcune proposte espositive che, visti i ridotti spazi a disposizione, partivano da una più ristretta selezione di opere da esporre, privilegiando le più antiche. La soluzione adottata muove invece dalla volontà di mettere in mostra un numero armonioso di oggetti, perché nell'insieme costituiscono espressione della devozione della comunità. Il fine è stato, quindi, non solo quello di valorizzare i pezzi di maggior pregio, ma anche le realizzazioni più recenti, per meglio testimoniare l'evolversi del gusto dei parrocchiani nel corso dei secoli attraverso un riallestimento versatile, in rapporto dialettico con lo spazio esistente e aperto alle esigenze che potranno sorgere in futuro.

Le opere nel museo

Roberta Bordon*

Le opere esposte testimoniano la straordinaria consistenza e l'antichità del patrimonio d'arte sacra della parrocchia di San Cassiano. Esse rivelano l'importanza storica e religiosa nei secoli della chiesa di La Salle, determinata da fattori diversi quali l'estensione del territorio (comprendente più di trenta villaggi), la posizione strategica nel cuore della Valdigne, posta sotto il diretto controllo di Casa Savoia, e la presenza di importanti vie di comunicazione per i passi alpini.

Le notizie più antiche della parrocchia datano alla prima metà del XIII secolo, epoca a cui risale la piccola Madonna con Bambino proveniente dalla cappella di Les Cours (BM 1950). Si tratta di una Vergine *Sedes Sapientiae* ovvero rappresentata in posizione frontale a formare una sorta di sedile per il Cristo Bambino, fonte di Sapienza, secondo un modello iconografico assai diffuso in quel periodo nelle Alpi occidentali. Alla fine del secolo, tra il 1270 e il 1290, viene invece assegnata la Madonna di Écharlod (BM 510), esile e allungata, caratterizzata da una ricca veste drappeggiata purtroppo priva della policromia originale. La grande figura di santo tonsurato con le mani giunte (BM 4461), tradizionalmente identificato con san Pietro di Tarantasia, sembra invece appartenere alla prima metà del secolo successivo.

Tra le opere ascrivibili al Quattrocento, di notevole interesse è la Vergine col Bambino della cappella di Charvaz (BM 2495). Databile al 1400-1410 circa, è scolpita in alabastro gessoso e rivestita da una raffinata policromia; alcuni dettagli dell'abbigliamento e il delicato viso tondeggiante, con le guance piene e il piccolo mento, rimandano a opere tardogotiche di ambito fiammingo. All'incirca agli stessi anni sembrerebbe datare anche la croce processionale in legno (BM 1938), anch'essa proveniente da Charvaz, alla quale il recente restauro ha restituito i colori originali. Il Cristo, sebbene di piccole dimensioni, ripropone il modello dell'imponente Crocifisso della cattedrale aostana, messo in opera nel 1397. Complessa è invece la datazione della seconda croce processionale esposta (BM 1947), realizzata in rame argentato e assegnabile in parte ai primi anni del XV secolo. In alto un angelo con le braccia tese scende verso il Cristo Crocifisso, accompagnato ai lati dalla Madonna Dolente e da san Giovanni Evangelista; in basso è posta una piccola figura di vescovo, verosimilmente san Cassiano. Alla seconda metà del secolo appartengono invece le due cassette reliquiario (BM 333, 338) le cui lamine sono ornate da racemi vegetali simili a quelli utilizzati per decorare la grande cassa di san Grato della cattedrale di Aosta, terminata nel 1458 e modello imprescindibile per la produzione orafa valdostana successiva.

Preziose e raffinatissime sono le due statue lignee di ambito fiammingo, raffiguranti santa Maria Maddalena e san Giovanni Evangelista (BM 459, 460), provenienti dalla cappella del villaggio di Morge e assegnabili al primo decennio del Cinquecento. Alla fine dello stesso secolo sembra invece datare il grande Cristo Crocifisso della cappella di Écharlod (BM 4483), caratterizzato da una vigorosa plasticità e da una forte torsione del capo che mettono

in risalto la drammaticità della figura. Dalla stessa cappella provengono anche le sculture dei santi Cassiano e Anselmo (BM 4484, 4486), assegnabili alla seconda metà del Seicento, stilisticamente assai prossime alla coeva statua di santa Maria Maddalena della cappella di Morge (BM 4520). All'ultimo quarto del XVII secolo sono infine riconducibili le statue provenienti da Charvaz, tra cui quelle dei santi Grato e Leonardo (BM 4471, 4470), titolari della cappella. La raccolta d'arte sacra esposta è completata da due immagini della Vergine, entrambe di epoca barocca: la prima, forse destinata alla devozione privata, è inserita in una piccola edicola intagliata (BM 4443), mentre la seconda, raffigurante la Madonna d'Oropa, è di grandi dimensioni e proviene da un oratorio campestre (BM 4523).

Le opere nel Catalogo beni culturali

Cristina De La Pierre

I dati e le fotografie che seguono sono tratti dalle schede del Catalogo regionale beni culturali



BM 333 - Reliquiario a cassetta
Provenienza: originaria
Datazione: seconda metà del XV secolo
Autore: orafo aostano (attribuito)
Materia e Tecnica: rame sbalzato, argentato, dorato
Misure in cm: 24x24x15,5



BM 338 - Reliquiario a cassetta
Provenienza: originaria
Soggetto: Cristo Crocifisso, san Giovanni Evangelista, Vergine Dolente
Datazione: seconda metà del XV secolo
Autore: orafo aostano (attribuito)
Materia e Tecnica: rame sbalzato, argentato, dorato
Misure in cm: 28x28x17,5



BM 459 - Statuetta
Provenienza: Morge, cappella di Santa Maria Maddalena
Soggetto: santa Maria Maddalena
Datazione: 1500-1510 circa
Autore: scultore fiammingo (attribuito)
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 26x9x4,5



BM 460 - Statuetta
Provenienza: Morge, cappella di Santa Maria Maddalena
Soggetto: san Giovanni Evangelista
Datazione: 1500-1510 circa
Autore: scultore fiammingo (attribuito)
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 26x8x4



BM 510 - Statua
Provenienza: Écharlod, cappella dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista
Soggetto: Madonna col Bambino
Datazione: 1270-1290
Autore: scultore piemontese o aostano (attribuito)
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 119x28x18



BM 1938 - Croce astile
Provenienza: Charvaz, cappella dei Santi Leonardo e Grato
Soggetto: Cristo Crocifisso
Datazione: prima metà del XV secolo
Autore: scultore valdostano (attribuito)
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 75x46x6



BM 1947 - Croce astile
Provenienza: originaria
Soggetto: Cristo Crocifisso, angelo, Madonna Dolente, san Giovanni Evangelista, santo vescovo (san Cassiano?)
Datazione: inizio del XV secolo
Autore: orafi aostani (attribuiti)
Materia e Tecnica: rame sbalzato, argentato, dorato, a fusione
Misure in cm: 91,5x56,4



BM 1950 - Statuetta
Provenienza: Les Cours, cappella della Natività della Vergine
Soggetto: Madonna col Bambino
Datazione: prima metà del XIII secolo
Autore: scultore valdostano (attribuito)
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 46x15x14



BM 2495 - Statua
Provenienza: Charvaz, cappella dei Santi Leonardo e Grato
Soggetto: Madonna col Bambino
Datazione: 1400-1410 circa
Autore: scultore aostano (attribuito), scultore franco-fiammingo (attribuito)
Materia e Tecnica: alabastro gessoso scolpito, dipinto
Misure in cm: 66x32x16



BM 4441 - Croce astile
Provenienza: originaria
Datazione: XV secolo
Autore: orafo valdostano (attribuito)
Materia e Tecnica: legno, rame
Misure in cm: 72x48x10



BM 4443 - Edicola con statua
Provenienza: originaria
Soggetto: Madonna col Bambino
Datazione: prima metà del XVIII secolo
Autore: scultore valdostano (attribuito)
Materia e Tecnica: legno di pino cembro scolpito, dorato, dipinto
Misure in cm: 52x41x12 (statua)



BM 4483 - Crocifisso d'arco trionfale
Provenienza: Écharlod, cappella dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista
Soggetto: Cristo Crocifisso
Datazione: ultimo quarto del XVI secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 110x110x31



BM 4458 - Statua
Provenienza: Les Arbeteys, cappella di San Pantaleone
Soggetto: san Pantaleone
Datazione: seconda metà del XVII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 109x42x23



BM 4484 - Statua
Provenienza: Écharlod, cappella dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista
Soggetto: san Cassiano
Datazione: seconda metà del XVII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 87x32x22



BM 4461 - Statua
Provenienza: Les Arbeteys, cappella di San Pantaleone
Soggetto: santo monaco (san Pietro di Tarantasia?)
Datazione: prima metà del XIV secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 109x33x24



BM 4486 - Statua
Provenienza: Écharlod, cappella dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista
Soggetto: sant'Anselmo
Datazione: seconda metà del XVII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 87x32x22



BM 4468 - Statua
Provenienza: Charvaz, cappella dei Santi Leonardo e Grato
Soggetto: san Giovanni Battista
Datazione: ultimo quarto del XVII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, argentato
Misure in cm: 65x26x13



BM 4520 - Statua
Provenienza: Morge, cappella di Santa Maria Maddalena
Soggetto: santa Maria Maddalena
Datazione: seconda metà del XVII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 98x30x20



BM 4469 - Statua
Provenienza: Charvaz, cappella dei Santi Leonardo e Grato
Soggetto: san Sebastiano
Datazione: ultimo quarto del XVII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 61x23x14



BM 4523 - Statua
Provenienza: oratorio privato
Soggetto: Madonna col Bambino
Datazione: inizio del XVIII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato, argentato
Misure in cm: 118x38x26



BM 4470 - Statua
Provenienza: Charvaz, cappella dei Santi Leonardo e Grato
Soggetto: san Leonardo
Datazione: XVIII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 78x35x24

*Collaboratori esterni: Roberta Bordon, storica dell'arte - Daniela Contini, restauratrice - Sergio Togni, architetto Studio Atelier A.



BM 4471 - Statua
Provenienza: Charvaz, cappella dei Santi Leonardo e Grato
Soggetto: san Grato
Datazione: XVII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 76x30x17

IL RESTAURO DELLA MADONNA CON BAMBINO DELLA CAPPELLA DI LES COURS A LA SALLE

AUTORE/AMBITO, DATA: Valle d'Aosta, seconda metà del XIII secolo

OGGETTO, MATERIA E TECNICA: scultura BM 1950, legno scolpito policromo e dorato

MISURE: 46x15x14 cm

LOCALIZZAZIONE: La Salle, chiesa parrocchiale, Museo d'arte sacra

PROVENIENZA: La Salle, cappella della Natività della Vergine a Les Cours

TIPO D'INTERVENTO: restauro

ESECUZIONE: Doneux e soci Restauro d'opere d'arte - Torino

DIREZIONE SCIENTIFICA: Viviana Maria Vallet - Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio tutela e valorizzazione

DIREZIONE OPERATIVA: Rosaria Cristiano - Struttura Ricerca e progetti cofinanziati - Laboratorio di restauro dipinti

La graziosa Madonna con Bambino appartiene a un vasto gruppo di *Sedes Sapientiae* prodotte in Valle nel XIII secolo. Le ridotte dimensioni fanno ipotizzare che si trovasse all'interno di un'edicola, come testimoniano altri esemplari simili. Il restauro ha consentito di recuperarne la cromia originale, mantenutasi quasi integralmente. La scultura è scolpita a mezzo tondo. Un unico blocco di legno è stato utilizzato per intagliare la Madonna con Bambino; ciascuna mano destra è realizzata con un massello assicurato alla scultura con un perno ligneo. Nella mano destra della Madonna, all'interno del palmo, resta solo un frammento del perno che reggeva l'attributo che la caratterizzava; risulta assente anche la croce del globo retto dal Bambino, di cui è visibile solo una parte sulla sommità.

Sia la superficie dipinta, sia il supporto ligneo presentavano numerose fessurazioni, scheggiature e lacune sparse di varie dimensioni; erano mancanti l'alluce del piede destro e l'ultima falange del dito anulare della mano destra del Bambino.

Tutta la superficie dell'opera era ridipinta. La pellicola pittorica, molto arida, e la doratura, a porporina, mostravano una vistosa e fitta crettatura. Le vesti, gli incarnati, i capelli, il basamento e il trono mostravano una compatta ridipintura ad olio; il manto, le corone e la cintura erano coperte di porporina mentre il retro era dipinto con un colore biancastro, probabilmente a tempera, non verniciato. Gli incarnati erano ricoperti da una cromia rossa molto intensa, mentre gli originali presentavano un colore rosa pallido.

Le indagini conoscitive sui pigmenti e i prelievi stratigrafici effettuati dal Laboratorio Analisi Scientifiche della Soprintendenza (LAS) hanno confermato quanto riscontrato in fase di pulitura con i test di solubilità.

L'intera superficie era obliterata da uno spesso strato di sudiciume e depositi polverosi.

La pulitura della veste della Madonna, obliterata anch'essa da uno spesso strato rosso, ha evidenziato una prima stesura a lacca color porpora su foglia d'oro.

Al disotto del colore nero delle calzature della Madonna, è emerso uno strato arancione, probabilmente non originale; si è deciso quindi di stendere una mano di colore terra d'ombra naturale. L'azzurro sulla veste del Bambino copriva la cromia originale rossa, con decori realizzati a foglia d'oro. Il trono ridipinto di ocra in origine era rosso aranciato, mentre il basamento blu era rosso. I capelli, che si presentavano con un colore ocra, erano originariamente dorati, con applicazione di foglia d'oro su bolo rosso mentre le corone, coperte da porporina, erano state realizzate in foglia d'oro su bolo rosso scuro.

La porporina che occultava il manto è stata rimossa rivelando il colore originale blu con il risvolto verde. La rimozione degli strati sovrapposti e della porporina è stata effettuata con *solvent gel* a base di *alcohol* etilico in Klucel G (idrossipropilcellulosa).

La pellicola originale e la doratura erano in buono stato di conservazione.

Erano presenti alcuni sollevamenti e distacchi fra i vari strati che sono stati risarciti con iniezioni di resina acrilica (Primal B-60A) in emulsione acquosa.

Le lacune reintegrabili sono state stuccate a livello con gesso di Bologna e colla animale e risarcite con colori ad acquerello e a vernice. Le abrasioni sono state velate con colori ad acquerello.

La superficie è stata infine protetta con vernice lucida sulla doratura e satinata sugli incarnati e sul basamento.

[Rosaria Cristiano, Viviana Maria Vallet, Federico Doneux*]

*Collaboratore esterno: restauratore.



1. La scultura durante e dopo il restauro.
(G. Lovera)

IL RESTAURO DI UN SANTO MONACO DELLA CAPPELLA DI LES ARBETEYS A LA SALLE

AUTORE/AMBITO, DATA: Valle d'Aosta, XIV secolo

OGGETTO, MATERIA E TECNICA: scultura BM 4461, legno scolpito policromo e dorato

MISURE: 109x33x24 cm

LOCALIZZAZIONE: La Salle, chiesa parrocchiale, Museo d'arte sacra

PROVENIENZA: La Salle, cappella di San Pantaleone a Les Arbeteys

TIPO D'INTERVENTO: restauro

ESECUZIONE: Doneux e soci Restauro d'opere d'arte - Torino

DIREZIONE SCIENTIFICA: Viviana Maria Vallet - Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio tutela e valorizzazione

DIREZIONE OPERATIVA: Rosaria Cristiano - Struttura Ricerca e progetti cofinanziati - Laboratorio di restauro dipinti

La scultura raffigura un santo tonsurato con le mani giunte, tradizionalmente identificato come san Pietro di Tarantasia. L'opera è stata intagliata da un unico massello e il retro è stato scavato per alleggerirne il peso ed evitare spaccature e deformazioni.

Tutta la superficie era ricoperta da un consistente strato di particellato incoerente. Sul retro veniva rilevata un'attaccaglia a occhiello direttamente inserita nel legno; altri fori erano probabilmente stati realizzati per l'inserimento di ulteriori ganci. Il basamento presentava perdite di materiale ligneo; graffi, abrasioni e lacune di pellicola pittorica di piccole e medie dimensioni erano sparsi su tutta la superficie.

Riguardo agli strati pittorici, si riscontravano mancanze di adesione fra i diversi livelli. Il manufatto si mostrava completamente ridipinto sia negli incarnati sia nelle vesti, sui quali erano state utilizzate vernici oro e argento. Le ridipinture imitavano le cromie originali, ma con uno spessore ed una intensità maggiore. Gli incarnati si presentavano di colore rossastro, così come la veste; il mantello risultava dorato mentre il risvolto interno della veste era argentato; il basamento era di un blu molto intenso.

Il Laboratorio Analisi Scientifiche della Soprintendenza (LAS) ha eseguito una serie di indagini conoscitive sui

pigmenti; le analisi stratigrafiche hanno confermato quanto riscontrato con i test di pulitura.

La pulitura, eseguita con *solvent gel* a base di *alcool* etilico in Klucel G (idrossipropilcellulosa) ha fatto emergere le policromie originali, ricercate e preziose: gli incarnati sono risultati di un rosa decisamente più tenue, rivelatosi dopo l'asportazione di un ulteriore strato di verdaccio molto tenace, a sua volta ricoperto dalla ridipintura più recente. La mantellina è realizzata in foglia d'oro su bolo rosso; il risvolto delle veste è di colore bianco avorio con decori floreali, il basamento ha un colore verde con i bordi a foglia d'oro su bolo rosso scuro.

I sollevamenti sono stati trattati con iniezioni di resina acrilica Primal B-60A in soluzione acquosa al 50%.

Le lacune reintegrabili sono state stuccate a livello con gesso di Bologna e colla animale e reintegrate con colori ad acquerello e a vernice.

Le abrasioni sono state velate con colori ad acquerello.

La superficie è stata infine protetta con vernice lucida sulla doratura e satinata sugli incarnati e sul basamento.

[Rosaria Cristiano, Viviana Maria Vallet, Federico Doneux*]

*Collaboratore esterno: restauratore.



1.-2.-3. La scultura durante il restauro e al termine dell'intervento, verso e recto. (G. Lovera)

IL RESTAURO DI UNA CROCE PROCESSIONALE DELLA CAPPELLA DI CHARVAZ A LA SALLE

AUTORE/AMBITO, DATA: Valle d'Aosta, inizi del XV secolo

OGGETTO, MATERIA E TECNICA: scultura BM 1938, legno scolpito, dipinto e dorato

MISURE: 75x46x6 cm

LOCALIZZAZIONE: La Salle, chiesa parrocchiale, Museo d'arte sacra

PROVENIENZA: La Salle, cappella dei Santi Leonardo e Grato a Charvaz

TIPO D'INTERVENTO: restauro

ESECUZIONE: Doneux e soci Restauro d'opere d'arte - Torino

DIREZIONE SCIENTIFICA: Viviana Maria Vallet - Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio tutela e valorizzazione

DIREZIONE OPERATIVA: Rosaria Cristiano - Struttura Ricerca e progetti cofinanziati - Laboratorio di restauro dipinti

Il restauro della croce processionale proveniente da Charvaz ha consentito di recuperare l'elegante policromia originale, intensa e squillante. Il Cristo in croce riprende, seppur in dimensioni molto ridotte, le forme plastiche del maestoso Crocifisso della cattedrale aostana, consacrato nel 1397, il cui modello viene riprodotto in numerosi esemplari eseguiti nel corso del XV secolo.

Il manufatto è composto dalla croce, formata da due masselli uniti ad incastro con le estremità bilobate, dal cartiglio sagomato, fissato con un perno ligneo, e dalla figura del Cristo Crocifisso. Quest'ultima, scolpita a tuttotondo con il retro non rifinito, è formata da tre masselli, due per le braccia e uno per il corpo ed è assicurata alla croce con tre chiodi antichi di ferro.

La superficie si presenta opacizzata da depositi superficiali incoerenti e da strati di cera alterati. Su tutta la scultura sono presenti numerose e diffuse crettature, abrasioni, lacune e graffi.

Una spessa ridipintura con legante oleoso ricopriva sul recto la croce che si presentava con colore blu molto intenso, l'incarnato mostrava una cromia rosa tenue contrastante i capelli del Cristo, di colore marrone scuro; il verso della croce, differentemente dal resto, era stato ridipinto con colori a tempera. Il perizoma presentava una doratura di primo strato, a foglia su bolo rosso. Le ridipinture eseguite sul cartiglio imitavano le cromie originali, con le stesse coloriture ma più tenui. Non si sono riscontrate, inoltre, tracce di vernice protettiva.

In seguito ai test di solubilità e alle indagini conoscitive eseguite dal Laboratorio Analisi Scientifiche della Soprintendenza (LAS) sono emersi gli strati preparatori e la policromia originale: la preparazione, molto sottile, è di colore bianco, probabilmente composta da gesso e colla, mentre l'incarnato è rosa intenso e la croce è verde con le lobature rosse bordate di nero. Sui bracci della croce sono presenti numerosi fori passanti di diverse dimensioni, utilizzati in passato per ancorarla a supporti differenti.

La prima operazione è consistita nella rimozione del particellato incoerente superficiale, eseguita con solvente a tampone. In seguito sono state asportate le diverse ridipinture a impacco con l'utilizzo di un solvente gel di alcool etilico in Klucel G (idrossipropilcellulosa).

Le mancanze di coesione della pellicola pittorica originale e quelle di adesione tra gli strati sono state consolidate con infiltrazioni di resina acrilica. Sono stati risarciti i fori passanti presenti sulla croce. Le lacune sono state stuccate e reintegrate con colori ad acquerello e a vernice.

In ultimo è stata stesa una vernice satinata di protezione sugli incarnati e brillante sulla doratura.

[Rosaria Cristiano, Viviana Maria Vallet, Federico Doneux*]

*Collaboratore esterno: restauratore.



1.-2. La croce processionale durante e dopo il restauro. (G. Lovera)

IL RESTAURO DEL CRISTO CROCIFISSO DELLA CAPPELLA DI ÉCHARLOD A LA SALLE

AUTORE/AMBITO, DATA: Valle d'Aosta, fine del XVI secolo

OGGETTO, MATERIA E TECNICA: scultura BM 4483, legno scolpito policromo

MISURE: 110x110x31 cm

LOCALIZZAZIONE: La Salle, chiesa parrocchiale, Museo d'arte sacra

PROVENIENZA: La Salle, cappella dei Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista a Écharlod

TIPO D'INTERVENTO: restauro

ESECUZIONE: Novella Cuaz, Restauro e Conservazione Opere d'Arte - Aosta

DIREZIONE SCIENTIFICA: Viviana Maria Vallet - Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio tutela e valorizzazione

DIREZIONE OPERATIVA: Rosaria Cristiano - Struttura Ricerca e progetti cofinanziati - Laboratorio di restauro dipinti

Il Cristo Crocifisso proveniente dalla cappella di Écharlod rappresenta uno dei pezzi più significativi e apprezzabili conservatisi nel territorio della parrocchia di La Salle. È caratterizzato da un intaglio plastico e da una particolare cura nel dettaglio anatomico. La tensione drammatica è resa con calibrata espressività.

Il corpo e la testa del Cristo sono scolpiti a tutto tondo da un unico massello di latifoglia; le braccia sono state ricavate da altri due masselli inseriti attraverso incastri a tenone e mortasa poi fissati tramite il posizionamento di una caviglia lignea infilata perpendicolarmente nel busto. All'esterno, l'inserimento del perno è stato occultato dagli strati pittorici sovrastanti il supporto ligneo; tuttavia, in corrispondenza del cavicchio, la formazione nel tempo di una *craquelure* di forma circolare ne rivela la presenza.

La scultura è priva di alcune falangi delle due mani e di alcune delle spine di legno che erano state inserite nei fori della corona.

Prima dell'intervento di restauro, il corpo del Cristo si presentava completamente ridipinto. Erano presenti due strati di colore: il più esterno, bianco, steso con legante oleoso, molto compatto e spesso; il secondo, rosa pallido, più sottile, steso a tempera. Anche sui capelli e sulla barba erano presenti due ridipinture, entrambe di colore marrone; la stessa stratificazione si ritrovava anche sulla corona. Sul perizoma invece si riscontrava un solo strato, grigio, caratterizzato da un legante oleoso.

Il restauro ha permesso il recupero della policromia originale, sottile e trasparente, applicata con leggeri ed eleganti accenti cromatici. La metodologia individuata ha previsto la stesura di uno strato sottile di sverniciatore in polvere Deck 1000 (CTS). L'impacco è stato lasciato in posa fino a completa asciugatura. Gli strati rigonfiati sono poi stati eliminati, solo a distanza di 48 ore, meccanicamente a bisturi. Sul perizoma invece si è operato unicamente a secco. Le ridipinture dei capelli e della corona di spine sono state rimosse mediante un impacco di *gel* di dimetilsolfossido e butilacetato supportato in Klucel G (idrossipropilcellulosa), seguito da risciacquo a tampone con etilacetato. I sollevamenti di cromia sono stati consolidati con colla di storione al 20% con aggiunta di un conservante antibatterico e antifungino (Atagol sodico) al 2%.

Le fessure maggiori del legno sono poi state risarcite con filzette lignee.

Le lacune reintegrabili sono state stuccate e risarcite con acquerelli Winsor & Newton e/o colori a vernice con tecnica mimetica; le abrasioni e le usure della pellicola pittorica sono state velate ad acquerello. Infine, l'opera è stata verniciata con Regalrez Mat e Gloss 70:30 diluita al 10% in ligroina.

[Rosaria Cristiano, Viviana Maria Vallet, Novella Cuaz*]

*Collaboratrice esterna: restauratrice.



1. Il volto prima del restauro.
(N. Cuaz)



2. Particolare di una gamba durante l'intervento.
(N. Cuaz)



3. Il Crocifisso al termine del restauro.
(S.E. Zanelli)

IL RESTAURO DELL'EDICOLA CON STATUA DI MADONNA COL BAMBINO DELLA PARROCCHIA DI LA SALLE

AUTORE/AMBITO, DATA: Valle d'Aosta, prima metà del XVIII secolo

OGGETTO, MATERIA E TECNICA: scultura BM 4443, legno scolpito, dipinto e dorato

MISURE: 52x41x12 cm

LOCALIZZAZIONE: La Salle, chiesa parrocchiale, Museo d'arte sacra

TIPO D'INTERVENTO: restauro

ESECUZIONE: Novella Cuaz, Restauro e Conservazione Opere d'Arte - Aosta; collaboratrice Erika Favre (aiuto restauratrice)

DIREZIONE SCIENTIFICA: Viviana Maria Vallet - Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio tutela e valorizzazione

DIREZIONE OPERATIVA: Rosaria Cristiano - Struttura Ricerca e progetti cofinanziati - Laboratorio di restauro dipinti

Inserita in un'edicola intagliata, la Vergine, stante su un piedistallo esagonale, con il braccio sinistro trattiene il Bambino che mostra il globo. Costituita da un'unica cassetta lignea dipinta, l'edicola è formata da cinque tavolette di legno di conifera e da un'ulteriore tavoletta per il basamento. Ai due lati vi erano applicati due piccoli gattoni con motivi fitomorfi, di cui è ancora presente quello di destra. Sull'apice vi è una cornicetta di coronamento con dentelli, fiori e foglie. Tutte le modanature sono assicurate tramite chiodatura di ferro. La cromia originale era ricoperta da un'uniforme e spessa ridipintura a tempera e da una stesura a porporina che si presentava ossidata e di colore verde.

Al centro, la minuta scultura è scolpita a tuttotondo da un tronco unico. La Vergine veste un lungo abito avvolgente e sul capo ha un velo che scende sui fianchi in ampie volute. La preparazione e la pellicola pittorica sono presenti solo sul fronte, il retro è lasciato a legno naturale. La scultura è arricchita da una doratura a guazzo, stesa su bolo marrone, per la veste e uno

smaltino, steso direttamente sul gesso della preparazione, per il manto e il velo.

In generale l'opera si presenta in buono stato di conservazione. Si evidenzia comunque la presenza di un degrado più pronunciato sul basamento.

L'intervento di restauro è consistito nell'eliminazione delle ridipinture con *gel* di dimetilsolfossido e butilacetato 50:50 in Klucel G (idrossipropilcellulosa) e risciacquo con etilacetato a tampone con calibratura dei tempi di impacco a seconda delle campiture. La porporina è stata eliminata con *gel* di *alcool* benzilico e acetone.

In seguito sono stati eseguiti alcuni interventi puntuali di ebanisteria e di consolidamento strutturale. Infine, dopo la stuccatura di alcune lacune esteticamente troppo invasive, si è proceduto al ritocco pittorico e alla stesura di un protettivo.

[*Maria Paola Longo Cantisano, Viviana Maria Vallet, Novella Cuaz**]

*Collaboratrice esterna: restauratrice.



1.-2. *L'edicola prima e dopo il restauro.*
(S.E. Zanelli)



IL RIFACIMENTO DEL MUSEO D'ARTE SACRA NELLA CHIESA PARROCCHIALE DI VALGRISENCHÉ

Rosaria Cristiano, Cristina De La Pierre, Maria Paola Longo Cantisano, Viviana Maria Vallet,
Roberta Bordon*, Daniela Contini*, Sergio Togni*

La progettazione e i lavori

Viviana Maria Vallet

L'intervento ha riguardato il rifacimento del precedente museo collocato all'interno della chiesa parrocchiale di Valgrisenche, la cui creazione risaliva agli anni Ottanta del XX secolo. Il progetto e la direzione lavori sono stati assegnati dal parroco, don Angelo Pellissier, allo Studio Atelier A nel 2009. Per la realizzazione dei lavori, l'Amministrazione regionale ha erogato un contributo, ai sensi della L.R. 27/1993, di 111.096,00 €, pari all'80% della somma totale dell'intervento, spartita su tre anni (2011-2013).

La consistenza e la rilevanza del patrimonio culturale ecclesiastico, devozionale e liturgico, di Valgrisenche testimoniano l'importanza storica della parrocchia, fondata nel 1392 dal vescovo di Aosta Giacomo Ferrandini. Una croce astile della fine del Duecento e altre opere databili al secolo successivo documentano la vitalità della fede in un'epoca anteriore alla data di costituzione della parrocchia e si riferiscono quindi a un precedente edificio, peraltro documentato nel XIV secolo. La chiesa quattrocentesca, la cui consacrazione risale al 1417, fu oggetto di numerosi ampliamenti nel corso dei secoli, fino alla totale ricostruzione e benedizione da parte del vescovo di Aosta, monsignor Joseph-Auguste Duc, nel 1876.

I lavori diretti alla creazione del museo, ubicato nella sacrestia a destra del presbiterio, hanno previsto il totale rifacimento delle teche espositive e il risanamento dell'ambiente. Una progettazione più razionale delle vetrine e della loro distribuzione nello spazio ha consentito

di esporre un cospicuo numero di opere e suppellettili liturgiche, escludendo dalla vista i soli cuscini in cuoio, la cui materia costitutiva risulta fragile e deperibile dal lato conservativo.

Come di seguito illustrato dall'architetto responsabile del progetto, il museo si articola per raggruppamenti tipologici, cronologici o di appartenenza alle diverse cappelle. Nella vetrina di fronte all'ingresso, in posizione principale, è stato posto il gruppo scultoreo della Vergine con il Bambino della fine del Trecento, appositamente restaurato in occasione dei lavori. Nelle altre vetrine si trovano esposte le numerose sculture lignee raffiguranti la Vergine e i santi patroni, i preziosi manufatti d'oreficeria e le croci astili. L'altare del Rosario, pervenuto in stato frammentario, è stato oggetto di uno studio dedicato che ne ha migliorato la leggibilità.

I lavori di smantellamento delle vecchie vetrine, di manutenzione conservativa e di allestimento delle opere sono stati eseguiti sotto la supervisione e con il supporto del personale della Soprintendenza per i beni e le attività culturali. Nel corso degli anni, a corollario degli interventi sul museo, alcuni restauri di oreficerie e sculture lignee sono stati appositamente promossi e finanziati dall'Amministrazione regionale. Tra questi, si segnalano alcuni interventi su manufatti metallici che sono tuttora in corso e verranno quindi presentati nel prossimo Bollettino.

L'elaborazione degli apparati didascalici e didattici, sostenuta da una ricerca archivistica sulle fonti eseguita da Roberta Bordon, è stata realizzata in parallelo alla progettazione dell'immagine coordinata del museo.

L'inaugurazione del museo si è svolta il 1° novembre 2014.



1. Le vetrine del nuovo museo.
(S. Togni)

2. L'immagine coordinata e il logo del progetto.
(Atelier A)

Il supporto all'allestimento e manutenzione delle opere

Rosaria Cristiano, Maria Paola Longo Cantisano,
Daniela Contini*

La consistente presenza di umidità all'interno della sacrestia, nonostante gli accorgimenti del parroco nell'inserire in ogni singola teca degli apparecchi deumidificatori, ha reso necessario una misurazione annuale delle variazioni termo-igrometriche per scongiurare, al momento dello spostamento delle opere, un degrado ulteriore, causa di perdite di materia sia strutturale sia cromatica. La rilevazione dei dati climatici ambientali, a cura del Laboratorio Analisi Scientifiche della Soprintendenza (LAS), si è articolata nel corso di più anni.

Prima dell'avvio dell'intervento edile che ha riguardato la sacrestia, le teche sono state svuotate e poi dismesse; tutte le opere sono state spostate in un locale nella casa parrocchiale, dopo essere state protette da un imballo di carta non acida.

All'interno della stanza di deposito è stata effettuata la disinfestazione dagli attacchi degli insetti xilofagi, tramite l'utilizzo di Permefum 14-P (fumogeno insetticida specifico); inoltre, le superfici lignee non policrome sono state ulteriormente trattate con Permetar steso a pennello.

Sulla base di una scheda di conservazione elaborata appositamente dal Laboratorio regionale di restauro dipinti sono state repertorate tutte le opere, prendendo in considerazione anche le condizioni del contenitore (chiesa) e del sub-contenitore (teca).

Le differenti tipologie di manufatti presenti nelle vetrine hanno richiesto l'elaborazione di specifiche strategie conservative. Tra le opere selezionate per l'esposizione, alcune hanno subito un completo restauro, altre sono state sottoposte a più semplici interventi manutentivi.

I manufatti non esposti sono stati inseriti in appositi vani ricavati nella parte inferiore delle nuove teche.



3. Particolare di una delle vetrine prima del rifacimento del museo.
(S. Togni)

Il progetto di allestimento

Sergio Togni*

Nel 2008 sono terminati i lavori di risanamento e restauro architettonico della chiesa, comprendenti quelli della sacrestia a nord, già occupata dal precedente allestimento museale la cui concezione e le caratteristiche espositive necessitavano di un rinnovamento. Dal momento che l'ambiente presentava una notevole umidità sono stati realizzati un pavimento areato e una controparete verso l'esterno. L'intervento è frutto di un maturo coordinamento tra i vari attori e ha recepito quanto indicato nelle riunioni tra i responsabili degli uffici diocesani, i progettisti e il personale della Soprintendenza, i quali si sono posti come obiettivo prioritario la custodia e la messa in sicurezza di oggetti di notevole valore artistico, storico e etnoantropologico, nonché la valorizzazione di questo importante patrimonio per la comunità di Valgrisenche.

Il progetto, avviato nel 2009, è stato caratterizzato dalla selezione delle opere da esporre, dalla scelta del tipo di allestimento e dalla realizzazione degli apparati didattici. L'intervento ha sinteticamente previsto:

- la realizzazione e posa di alcune vetrine con struttura metallica e rivestimenti in pannelli laminati, tamponate da ampie parti vetrate, senza montanti per permettere il massimo grado di percezione visiva, in parte apribili e in parte fisse;
- l'adeguamento dell'impianto elettrico della zona museale e la realizzazione di un impianto di allarme a protezione delle opere.

Le vetrine sono state posizionate nel 2012; i manufatti sono stati collocati al loro interno nella primavera del 2014, in seguito al restauro di alcuni di essi.

La selezione degli oggetti da esporre ha previsto due criteri: la suddivisione per soggetti iconografici, per la quale sono state individuate aree distinte, e, per quanto possibile, la presentazione per epoche storiche. Per queste operazioni uno strumento utile si è rivelato il Catalogo regionale beni culturali, relativo a Valgrisenche, in modo da rappresentare il più possibile la comunità attraverso le opere più significative.

Nella teca espositiva di fronte alla porta di entrata è stata collocata la Vergine con il Bambino del XIV secolo che, per la particolare importanza, si è voluta isolare e valorizzare in modo specifico. Sulla destra della Vergine, nella teca di fondo, si è deciso di presentare una selezione di statue lignee di santi protettori. Nella vetrina ubicata dentro la nicchia, a sinistra rispetto all'ingresso, sono raggruppate le oreficerie con la ricca serie di calici di gusto francese e tre reliquiari a cassetta. Sul lato destro rispetto l'ingresso, sulla parete di fondo, è stato collocato l'altare del Rosario che proveniva dalla cappella di Plontaz. Al centro della sala sono state esposte le croci astili, in una vetrina bifacciale che consente quindi anche la vista posteriore delle opere. Sulla parete a destra dell'ingresso trova posto la vetrina dedicata al culto mariano con una selezione di Madonne dei secoli XVII-XVIII.

Due pannelli esplicativi illustrano le particolarità degli oggetti esposti, quali punzoni, firme, sigilli e dediche, per spiegare l'intervento proposto e suscitare l'interesse verso una loro più approfondita conoscenza.



4. I Misteri del Rosario nell'insieme del nuovo allestimento.
(S. Togni)

L'illuminazione museale, anche di un modesto intervento come quello in questione, esige oggi un'attenta riflessione: con la luce artificiale si crea un'immagine inconsueta dell'oggetto illuminato, si valorizzano i dettagli, si sottolineano contrasti tra elementi in primo piano e sullo sfondo, si interpretano luoghi e spazi architettonici. Sono molteplici gli aspetti della progettazione della luce considerati nel corso dello sviluppo dell'idea progettuale. L'impianto ha tenuto conto dell'oscuramento totale previsto per la finestra, della riflessione del rivestimento molto chiaro delle teche e della limitata distanza di osservazione. L'idea era di fornire una chiave di lettura che non alterasse l'opera da illuminare, evitando di introdurre contrasti inesistenti e il rovesciamento delle ombre. In un primo momento si era provato ad ipotizzare un'illuminazione dal basso e dall'alto, poi abbandonata per passare ad un'altra maggiormente diffusa dall'alto e di lato, più adatta per un insieme di opere posizionate vicine. La distribuzione spettrale delle sorgenti di luce è stata scelta accuratamente, con temperature di colore che, utilizzando sorgenti miste, mediano le necessità per le varie tipologie degli oggetti (oreficerie, statue, croci) e non ne snaturano le cromie originali. Sono state utilizzate sia con luci direzionali che con il plafone luminoso delle varie vetrine; per illuminare i Misteri del Rosario, vista la geometria e gli spazi a disposizione, le luci sono state posizionate sulle teche vicine.

Le vetrine sono state concepite per contenere al loro interno, nella parte bassa, le opere non esposte, in modo da mantenere tutto il patrimonio in sicurezza, garantita dal sistema di allarme presente.

Con la soluzione dell'isola centrale, contenente le croci, è stato possibile dare dinamicità alla visita e permettere un interessante e stimolante percorso di fruizione.

I colori chiari caratterizzano le teche e tutto il museo. Le parti esterne sono in un grigio chiaro e le parti interne in bianco panna, per dare leggerezza all'ambiente; inoltre, questi colori diffondono la luce rendendo le opere chiaramente leggibili dalle varie angolazioni di osservazione.

La realizzazione della struttura per l'esposizione dei Misteri del Rosario della cappella di Plontaz, infine, è stata oggetto di profonde riflessioni. Ricollocare in un contesto diverso, sulla parete di un museo, una serie di medaglioni che si trovavano in un altare avrebbe potuto creare delle difficoltà di lettura. Si è quindi deciso di riproporre l'antica disposizione dei Misteri, collocando in posizione centrale una riproduzione del dipinto originale dell'altare. L'insieme è stato protetto con una lastra di vetro apposta per evitare urti accidentali vista la modesta altezza.

Le opere nel museo

Roberta Bordon*

Il Museo d'arte sacra custodisce ed espone una raccolta significativa del ricco patrimonio di arredi e suppellettili appartenenti alla chiesa parrocchiale di San Grato e alle cappelle di pertinenza.

Nella vetrina principale, in posizione privilegiata, spicca il gruppo scultoreo della Vergine con il Bambino (BM 2167). L'aggraziata figura della Madre di Dio, avvolta in un morbido panneggio, è assisa su un trono ornato da trafori gotici e sorregge il Bambino Gesù, vivace e benedicente, che mostra le Sacre Scritture. Data alla fine del XIV secolo, l'opera doveva far parte dell'arredo dell'antica chiesa parrocchiale, edificata successivamente al 1392, anno di costituzione della parrocchia, e consacrata nel 1417. A un altare della stessa appartenevano forse anche i due angeli ceriferi della cappella di Prariond (BM 2581), assegnabili al primo quarto del Quattrocento, ai quali il restauro ha restituito l'originale e raffinatissima policromia. In epoca barocca l'arredo della chiesa viene rinnovato e arricchito. Le quattro statue lignee dei santi valdostani Anselmo, Giocondo, Orso e Bernardo (BM 3397, 3396, 3395, 3398) facevano originariamente parte dell'altare maggiore realizzato nel 1679. A queste si affiancano nella vetrina altre sculture di santi, databili ai secoli XVII-XVIII, provenienti dalle cappelle e in particolare da quelle non più esistenti come Surrier (BM 3402, 3404), Usellières (BM 3408, 3409, 3410) e Fonet (BM 3411). Stilisticamente omogeneo è il gruppo di statue (BM 3400, 3401, 27754) realizzate dall'artista valesiano Giovanni Comoletti per la cappella di Mondanges alla fine dell'Ottocento.

Espressioni di devozione mariana sono le sculture collocate nella vetrina a destra dell'ingresso, tra cui una delicatissima Pietà cinquecentesca (BM 9464) e la suggestiva immagine della Vergine assunta della cappella di Fonet (BM 3412).

La vetrina centrale mostra le suppellettili processionali. Antichissima è la croce astile a braccia potenziata (BM 574), databile alla fine del XIII secolo (precedente quindi alla costituzione della parrocchia). Risale invece al 1440-1450 quella posta al centro (BM 576), recante alle estremità dei bracci le figure della Vergine e di san Giovanni ai lati del Cristo e sul retro i simboli degli evangelisti disposti intorno al castone centrale. Quest'ultimo era impreziosito da una piccola pergamena miniata (BM 9895), databile al 1470-1480 circa, raffigurante la Madonna con il Bambino, verosimilmente aggiunta in epoca successiva. La forma tubolare contraddistingue la terza croce (BM 575), opera d'importazione proveniente con ogni probabilità dalle Fiandre, databile tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

In una vetrina dedicata sono presentate le oreficerie devozionali e liturgiche, tra cui quattro preziose cassette in lamina metallica, destinate alla conservazione e all'esposizione ai fedeli delle reliquie. Frammenti del corpo di san Grato, patrono della parrocchia, erano custoditi sia nel reliquiario a cassetta (BM 606) databile alla seconda metà del XV secolo, sia in quello (BM 743) assegnabile al primo quarto del secolo successivo, ornato da placchette dorate con le figure della Vergine e dei santi Grato e Giocondo. Al corredo della chiesa e delle cappelle appartiene infine una serie di vasi sacri, comprendente un ostensorio (BM 9450), una pisside (BM 9449) e vari calici (BM 9442, 9445, 9446, 9447, 9448), datati all'ultimo quarto del XVII secolo e assegnabili a botteghe di argentieri operanti nei territori francesi limitrofi.

Le opere nel Catalogo beni culturali

Cristina De La Pierre

I dati e le fotografie che seguono sono tratti dalle schede del Catalogo regionale beni culturali



BM 574 - Croce astile
Provenienza: originaria
Soggetto: Cristo Crocifisso (incrocio bracci recto); Agnello mistico (incrocio bracci verso); ornato vegetale
Datazione: fine del XIII secolo
Autore: orafo aostano (attribuito)
Materia e Tecnica: rame sbalzato, dorato
Misure in cm: 54x26x12,5



BM 575 - Croce astile
Provenienza: originaria
Soggetto: Cristo Crocifisso (incrocio recto); Evangelisti con i rispettivi simboli; Vergine con il Bambino (incrocio verso)
Datazione: tra fine del XV secolo e primo quarto del XVI secolo (croce), prima metà del XVII secolo (crocifisso)
Autore: orafo fiammingo (attribuito) (croce); orafo aostano (?) (attribuito) (crocifisso)
Materia e Tecnica: ottone sbalzato, cesellato, dorato (croce); bronzo a fusione, cesellato; ottone (crocifisso)
Misure in cm: 63x59x10 (croce); 17 (crocifisso)



BM 576 - Croce astile
Provenienza: originaria
Soggetto: Cristo Crocifisso (incrocio bracci, recto); Vergine dolente (estremità bracci, recto); san Giovanni evangelista (estremità bracci, recto); Quattro evangelisti (estremità bracci, verso); Vergine con il Bambino (incrocio bracci verso); ornato vegetale
Datazione: tra il 1440 e il 1450
Autore: orafo aostano (attribuito), Jean de Malines, scultore (bottega)
Materia e Tecnica: ottone argentato; rame sbalzato, dorato; legno; argento sbalzato; cristallo di rocca
Misure in cm: 81,5x46,5x16



BM 606 - Reliquiario a cassetta
Provenienza: originaria
Soggetto: santo vescovo (lato anteriore, in applicazione); ornato composito; croce (sul coperchio)
Datazione: seconda metà del XV secolo
Autore: orafo aostano (attribuito)
Materia e Tecnica: rame argentato, dorato, sbalzato
Misure in cm: 20x18x12



BM 743 - Reliquiario a cassetta
Provenienza: Fonet, ex cappella di S. Maria assunta e S. Giocondo
Soggetto: Vergine con Bambino; san Grato, santo vescovo; croce sul coperchio
Datazione: primo quarto del XVI secolo
Autore: orafo aostano (attribuito)
Materia e Tecnica: rame sbalzato, argentato, dorato
Misure in cm: 17x10x7,5



BM 2167 - Statua
Provenienza: originaria
Soggetto: Vergine con il Bambino
Datazione: fine del XIV secolo
Autore: scultore valdostano (attribuito)
Materia e Tecnica: legno di noce scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 114x62,5x31



BM 2581 - Coppia di statue
Provenienza: Prariond, cappella di S. Germano
Soggetto: angeli ceriferi
Datazione: primo quarto del XV secolo
Autore: scultore aostano (attribuito)
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 60



BM 3392 - Reliquiario a cassetta con croce sul coperchio
Provenienza: originaria
Datazione: prima metà del XVI secolo
Autore: orafo aostano (attribuito)
Materia e Tecnica: rame a fusione, dorato
Misure in cm: 15,5x12,9x9,9



BM 3393 - Statua
Provenienza: originaria
Soggetto: san Luigi re di Francia
Datazione: XIX secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 96x37x19



BM 3401 - Statua
Provenienza: Mondanges, cappella dei SS. Giuseppe, Ilario e Barbara
Soggetto: san Giuseppe
Datazione: 1891
Autore: Comoletti Giovanni, scultore (documentato)
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 127x43x30



BM 3394 - Statua
Provenienza: originaria
Soggetto: san Rocco
Datazione: 1837
Autore: Thomasset Maur-Pierre-Antoine, scultore (documentato)
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, argentato
Misure in cm: 95x31x19



BM 3402 - Statua
Provenienza: Surrier, cappella di S. Leonardo
Soggetto: san Leonardo
Datazione: prima metà del XVII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 61x16x10



BM 3395 - Statua
Provenienza: originaria
Soggetto: sant'Orso
Datazione: 1666-1679
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, argentato
Misure in cm: 81,5x31x17



BM 3404 - Statua
Provenienza: Surrier, cappella di S. Leonardo
Soggetto: santa non identificata (forse santa Rosa da Lima)
Datazione: prima metà del XVIII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 80x27x18



BM 3396 - Statua
Provenienza: originaria
Soggetto: san Giocondo
Datazione: 1666-1679
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 104x35x23



BM 3405 - Statua
Provenienza: La Carra, cappella della Madonna delle Grazie e di S. Pantaleone
Soggetto: Madonna col Bambino
Datazione: inizio del XVIII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 60x23x14



BM 3397 - Statua
Provenienza: originaria
Soggetto: sant'Anselmo
Datazione: 1666-1679
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 102x34x25



BM 3406 - Statua
Provenienza: La Carra, cappella della Madonna delle Grazie e di S. Pantaleone
Soggetto: san Pantaleone
Datazione: seconda metà del XVII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 63x24x16



BM 3398 - Statua
Provenienza: originaria
Soggetto: san Bernardo
Datazione: 1666-1679
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 82x16x34



BM 3408 - Gruppo scultoreo
Provenienza: Usellières, cappella di S. Leodegardo
Soggetto: san Leonardo
Datazione: seconda metà del XVIII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 51x28x13



BM 3400 - Statua
Provenienza: Mondanges, cappella dei SS. Giuseppe, Ilario e Barbara
Soggetto: san Francesco di Assisi
Datazione: ultimo decennio del XIX secolo
Autore: Comoletti Giovanni, scultore (attribuito)
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 92x28x22



BM 3409 - Statuetta
Provenienza: Usellières, cappella di S. Leodegardo
Soggetto: santa martire non identificata
Datazione: XIX secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 36x18x8



BM 3410 - Statuetta
Provenienza: Usellières, cappella di S. Leodegardo
Soggetto: santa Barbara
Datazione: XIX secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 29x10x8



BM 9444 - Calice
Provenienza: Céré, cappella dei SS. Barbara, Anna e Pietro
Soggetto: Croce (incisa sul piede); foglie e cherubini
Datazione: ultimo quarto del XVII secolo
Materia e Tecnica: argento oreficeria, cesellato
Misure in cm: 25x15



BM 3411 - Statua
Provenienza: Fornet, ex cappella di S. Maria assunta e S. Giocondo
Soggetto: Madonna col Bambino
Datazione: XVII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 98x30x18



BM 9445 - Calice
Provenienza: originaria
Datazione: ultimo quarto del XVII secolo
Materia e Tecnica: argento sbalzato, cesellato
Misure in cm: 22x13



BM 3412 - Statua
Provenienza: Fornet, ex cappella di S. Maria assunta e S. Giocondo
Soggetto: Vergine assunta
Datazione: primo quarto del XVIII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 105x45x35



BM 9446 - Calice
Provenienza: Rocher, cappella dell'Addolorata
Soggetto: ornato vegetale; tre cherubini (sul nodo)
Datazione: 1672
Materia e Tecnica: argento sbalzato, cesellato
Misure in cm: 21x12



BM 3415 - Statua
Provenienza: Saint-Grat, oratorio di San Grato
Soggetto: san Grato
Datazione: seconda metà del XVIII secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 67x29x15



BM 9447 - Calice
Provenienza: Prariond, cappella di S. Germano
Soggetto: Croce sul Calvario (incisa sul piede); ornato vegetale; cherubini
Datazione: fine del XVII secolo
Materia e Tecnica: argento sbalzato, cesellato
Misure in cm: 19,6x14,2



BM 9365 - Gruppo scultoreo
Provenienza: La Carra, cappella della Madonna delle Grazie e di S. Pantaleone
Soggetto: Sacra Famiglia
Datazione: XIX secolo
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto
Misure in cm: 76x54,5x17



BM 9448 - Calice
Provenienza: originaria
Soggetto: Croce sul Calvario (incisa sul piede); ornato vegetale; cherubini (sul nodo)
Datazione: fine del XVII secolo
Materia e Tecnica: argento sbalzato, cesellato
Misure in cm: 18,5x13,5



BM 9442 - Calice
Provenienza: originaria
Soggetto: Croce (incisa sul piede)
Datazione: 1674
Materia e Tecnica: argento sbalzato, cesellato
Misure in cm: 29,2x17



BM 9449 - Pisside
Provenienza: originaria
Soggetto: ornato composito
Datazione: 1684
Materia e Tecnica: argento sbalzato, cesellato
Misure in cm: 26x13



BM 9443 - Calice
Provenienza: originaria
Datazione: ultimo quarto del XVII secolo
Materia e Tecnica: argento sbalzato, cesellato
Misure in cm: 24x14



BM 9450 - Ostensorio raggato
Provenienza: originaria
Soggetto: Ultima Cena (medaglione applicato sulla base); teste d'angelo; croce (sormontante la raggiera)
Datazione: ultimo quarto del XVII secolo
Materia e Tecnica: argento sbalzato, cesellato; vetro
Misure in cm: 54x15x12



BM 9464 - Gruppo scultoreo
Provenienza: Mondanges, cappella dei SS. Giuseppe, Ilario e Barbara
Soggetto: Pietà
Datazione: primo quarto del XVI secolo
Materia e Tecnica: legno di noce scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 39x28x7



BM 27752 - Altare
Provenienza: originaria
Soggetto: Misteri del Rosario
Datazione: ultimo quarto del XVIII secolo
Autore: Giuseppe Antonio Gilardi
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato



BM 27754 - Statua
Provenienza: Mondanges, cappella dei SS. Giuseppe, Ilario e Barbara
Soggetto: santa Barbara
Datazione: 1891
Autore: Comoletti Giovanni
Materia e Tecnica: legno scolpito, dipinto, dorato
Misure in cm: 92,5x 38x18

*Collaboratori esterni: Roberta Bordon, storica dell'arte - Daniela Contini, restauratrice - Sergio Togni, architetto Studio Atelier A.

II RESTAURO DELLA VERGINE ASSUNTA DELLA PARROCCHIA DI VALGRISENCHÉ

AUTORE/AMBITO, DATA: Valle d'Aosta, terzo decennio del XVIII secolo

OGGETTO, MATERIA E TECNICA: scultura BM 3412, legno scolpito, dipinto, dorato, argentato e meccato

MISURE: 105x45x35 cm

LOCALIZZAZIONE: Valgrisenche, chiesa parrocchiale, Museo d'arte sacra

PROVENIENZA: Valgrisenche, ex cappella di Santa Maria Assunta e San Giocondo a Fornet

ESECUZIONE: Doneux e soci Restauro d'opere d'arte - Torino

DIREZIONE SCIENTIFICA: Viviana Maria Vallet - Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio tutela e valorizzazione

DIREZIONE OPERATIVA: Rosaria Cristiano - Struttura Ricerca e progetti cofinanziati - Laboratorio di restauro dipinti

La scultura proviene dall'altare dell'antica cappella di Fornet, ricostruita nel terzo decennio del Settecento e dedicata all'Assunzione della Vergine e a San Giocondo. Nel 1955, in previsione della costruzione della diga del Beau-regard, che avrebbe sommerso tutta la frazione, gli arredi furono ritirati dalla cappella e trasportati in quella nuova di Usellières e nella chiesa parrocchiale. Dell'altare barocco di Fornet si è conservata la sola Vergine Assunta.

La Madonna è raffigurata con il manto drappeggiato, con le mani giunte e il viso rivolto verso l'alto; ai suoi piedi è scolpita la testina alata di un angelo fra le nuvole.

Ricavata da un unico massello di legno, è completamente dorata, argentata e meccata. Nel corso degli anni ha subito alcuni interventi sulla cromia che hanno comportato una spessa ridipintura dell'incarnato, mentre le parti dorate e argentate sono state pesantemente riprese con uno strato di porporina.

L'intervento di restauro è consistito nella rimozione meccanica della ridipintura acrilica che ricopriva interamente l'incarnato, riportando alla luce le cromie originali ancora presenti e ben conservate. Sulla foglia d'oro si è proceduto con l'asportazione a solvente della porporina, recuperando buona parte della doratura a foglia su bolo rosso.

Le superfici in argento sono state pulite dapprima con una soluzione solvente e successivamente rifinite meccanicamente a bisturi al fine di conservare il più possibile la mecca originale sulle nuvole e la lacca rossa sull'interno del manto. I piccoli sollevamenti della pellicola pittorica e della preparazione sono stati consolidati mediante iniezioni sotto scaglia di resina alifatica diluita in acqua. Le lacune sono state stuccate a livello, con gesso di Bologna e colla di coniglio; sugli incarnati, si è proceduto con la reintegrazione mimetica con colori ad acquerello, mentre le lacune delle parti dorate e argentate sono state reintegrate con foglia d'oro e d'argento su bolo rosso e patinate con colori ad acquerello. Le parti meccate a lacca rossa sono state reintegrate con colori a vernice per restauro (Maimeri).

La verniciatura finale, eseguita per nebulizzazione, è stata differenziata a seconda della superficie, utilizzando una vernice acrilica semiopaca sugli incarnati e una brillante sulle parti dorate e argentate (entrambe Lefranq & Bourgeois).

[*Maria Paola Longo Cantisano, Viviana Maria Vallet,
Federico Doneux**]

*Collaboratore esterno: restauratore.



1.-2. *La scultura prima e dopo il restauro.*
(F. Lovera)

RESTAURO DI UNA STATUA DI SAN GIOVANNI DOLENTE DELLA PARROCCHIA DI COGNE

AUTORE/AMBITO, DATA: Valle d'Aosta, XIV-XIX secolo

OGGETTO, MATERIA E TECNICA: scultura BM 7443, legno scolpito, dipinto e dorato

MISURE: 100x34x24 cm

LOCALIZZAZIONE: Cogne, chiesa parrocchiale

TIPO D'INTERVENTO: restauro

ESECUZIONE: Novella Cuaz, Restauro e Conservazione Opere d'Arte - Aosta

DIREZIONE SCIENTIFICA: Viviana Maria Vallet - Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio tutela e valorizzazione

DIREZIONE OPERATIVA: Rosaria Cristiano - Struttura Ricerca e progetti cofinanziati - Laboratorio di restauro dipinti

La scultura, in legno di cirmolo, è scolpita a tuttotondo. Probabilmente, faceva parte di un gruppo ligneo, molto diffuso nelle chiese valdostane in epoca medievale, comprendente il Crocifisso (al centro) e i dolenti ai lati, la Vergine e san Giovanni.

Prima dell'intervento di restauro, l'analisi visiva mostrava un pesante rimaneggiamento subito dal manufatto in epoca imprecisata riguardante sia la superficie pittorica, sia l'intaglio con la riduzione dei volumi della parte inferiore. Le pieghe della veste e i piedi del santo erano stati infatti grossolanamente riscolpiti, modificandone visibilmente le proporzioni. Inoltre parte dei masselli del fianco sinistro, così come il braccio, erano stati sezionati e riposizionati mediante l'inserimento di lunghi chiodi di ferro di fattura industriale. In superficie erano presenti due mani di ridipintura e rigessatura. Al fine di individuare i dettagli e l'entità dei rimaneggiamenti prima di procedere con l'intervento, l'opera è stata esaminata dal Laboratorio Analisi Scientifiche della Struttura Ricerca e progetti cofinanziati attraverso sette sezioni stratigrafiche e dodici analisi mediante spettrofotometria di fluorescenza ai raggi X (XRF) per l'individuazione dei pigmenti. La caratterizzazione dei materiali impiegati nelle ridipinture ha indotto a ipotizzare che i due interventi fossero decisamente recenti rispetto alla datazione dell'opera. Al di sotto di questo spesso strato "moderno" sono stati rinvenuti pochi frammenti di due stesure cromatiche. La più antica è risultata di natura completamente proteica mentre la seconda presentava un *medium* misto oleo-proteico. I colori emersi dalle stratigrafie, riferibili alle cromie più antiche, sono risultati parziali e frammentari: un incarnato aranciato, sul quale ne insiste uno rosa acceso, poi velato di bianco, alcuni frammenti di azzurrite sul manto, nessuna traccia di colore sulla veste e alcuni lacerti di marrone sui capelli.

In sede di restauro, considerata l'esigua presenza di pellicola pittorica originale, si è deciso per la conservazione e la valorizzazione di ciò che resta di entrambe le cromie più antiche. A seguito dell'eliminazione delle fasi moderne la scultura ha rivelato ampie zone di legno a vista la cui superficie appare ossidata, di colore grigio, con fibra aperta e sollevata, a testimonianza di una lunga esposizione dell'opera agli agenti atmosferici. È quindi ipotizzabile che la ragione dei pesanti rimaneggiamenti fosse un evidente degrado della struttura lignea. L'intervento di restauro è consistito nella solubilizzazione degli strati soprammessi mediante l'utilizzo di *gel* di agar-agar al 4% addizionato con acido etilendiamminotetraacetico (EDTA 2%) e carbonato d'ammonio (1%) e asportazione meccanica a bisturi. I residui di gesso sono poi stati asportati con acqua calda a tampone. Nella zona del manto, dove i pochi frammenti di azzurrite erano fragili, distaccati dal supporto e

adesi alla rigessatura, si è invece operato mediante un delicato e puntuale assottigliamento meccanico con microfrese fino quasi a livello e contestuale consolidamento con colla alifatica in dispersione acquosa. Il velo residuo è stato poi rimosso a tampone con acqua calda. Il legno a vista è stato pulito con agar-agar addizionato di carbonato d'ammonio all'1%. Il supporto è stato inoltre risanato con filzette lignee e consolidamenti puntuali delle zone degradate dall'attacco d'insetti xilofagi. Il ritocco è stato minimo e solo di leggero abbassamento tonale a neutro con acquerelli. Sulla scultura è stato infine steso un sottile strato di cera d'api sbiancata.

[*Maria Paola Longo Cantisano, Viviana Maria Vallet, Novella Cuaz**]

*Collaboratrice esterna: restauratrice.



1.-2. *La scultura prima e dopo il restauro.*
(S.E. Zanelli)

RESTAURO DI UNA CROCE ASTILE DELLA CATTEDRALE DI AOSTA

AUTORE/AMBITO, DATA: Valle d'Aosta (croce), Île-de-France (Cristo), 1220-1230 ca.

OGGETTO, MATERIA E TECNICA: croce, anima in legno ricoperta di lamine in argento e argento dorato, cristallo di rocca, vetro colorato; Cristo, bronzo fuso e dorato

MISURE: 78x45x4 cm

LOCALIZZAZIONE: Aosta, cattedrale Santa Maria Assunta, Museo del Tesoro

TIPO D'INTERVENTO: restauro

ESECUZIONE: Valeria Borgialli

DIREZIONE SCIENTIFICA: Alessandra Vallet - Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio tutela e valorizzazione

DIREZIONE OPERATIVA: Laura Pizzi - Struttura Ricerca e progetti cofinanziati - Laboratorio di restauro dipinti

Nella scheda predisposta da Marco Collareta per il catalogo del Museo del Tesoro della cattedrale, l'opera viene collocata in un contesto largamente influenzato dalla scultura e dall'oreficeria francese dell'inizio del XIII secolo, distinguendo tra una probabile produzione aostana delle lamine sbalzate e filigranate e una plausibile importazione del Cristo Crocifisso da uno dei grandi centri dell'arte gotica d'oltralpe, qui identificati nell'area dell'Île-de-France [E. CASTELNUOVO, F. CRIVELLO, V.M. VALLET (a cura di), *Cattedrale di Aosta. Museo del Tesoro. Catalogo*, Aosta 2013, pp. 270-273]. Quale conferma di una composizione generale dell'opera in ambito locale può forse essere menzionata la croce astile della chiesa parrocchiale di Saint-Christophe che condivide con quella in esame la medesima sagoma a croce latina con anima in legno profilato, terminazioni trilobe e potenziamenti a tronco di piramide a base quadrata, sul *recto*, nonché la presenza di ricettacoli rettangolari, sul *verso*, che fanno supporre un utilizzo finalizzato al ricovero di reliquie, mentre se ne distingue per la decorazione a filigrana, che è elemento caratterizzante e qualificante della croce della cattedrale, ma manca del tutto in quella di Saint-Christophe.

La superficie del *recto* è particolarmente movimentata per la presenza di piani sovrapposti: su quello di fondo si collocano a rilievo la croce su cui è applicato il Cristo e la decorazione a filigrana dei quadrilobi e dei capicroce, mentre un terzo livello è costituito dai quattro potenziamenti a tronco di piramide che includono castoni con vetri di colore blu. In generale, il rivestimento metallico presenta fratture e lacune, soprattutto nella parte di intersezione dei bracci che risulta la più compromessa, mentre la doratura, realizzata a mercurio, è ovunque piuttosto consunta. La figura del Cristo è una fusione in bronzo dorato e risulta danneggiata in un piede e nella mano sinistra.

L'intervento di restauro ha costituito un importante momento di riflessione sul manufatto, confermando - dal punto di vista tecnico e morfologico - la presenza di lamine di epoche diverse applicate in successivi interventi, presumibilmente da collegarsi alla necessità di risanamento del supporto ligneo interessato da fratture nel punto di innesto tra l'asse verticale e l'asse che forma i bracci orizzontali della croce. In quest'area, nel corso dei secoli sono stati effettuati ripetuti interventi, con sostituzioni lignee sull'asse verticale e con il rinforzo delle fratture a mezzo di una serie di bandelle di ferro

inserite in scassi appositamente realizzati nel legno per non creare spessore sulla superficie. Al degrado, ed alla conseguente perdita di stabilità, vanno dunque collegati i principali interventi di ripristino dell'opera che hanno comportato lo smontaggio, quanto meno parziale, ma probabilmente reiterato nel tempo, delle lamine metalliche che ricoprono la croce. La ricostruzione sul *verso* dell'ornamentazione metallica a livello dell'intersezione dei bracci, avvenuta in epoca imprecisata, si caratterizza per l'utilizzo di lamine in ottone argentato che incastano un grosso vetro a tronco di cono, evidentemente di recupero. Mancando ogni indicazione in merito all'originaria configurazione di questa parte, è stata mantenuta l'integrazione esistente in quanto ormai storicizzata, anche se qualitativamente discutibile. Allo stesso modo, non si è intervenuti sulla struttura del nodo che presenta all'interno della sfera, presumibilmente originale, un cilindro unito alla croce attraverso una grossa vite di restauro che non è stato possibile rimuovere.

Il recente intervento ha comportato lo smontaggio e la rimozione di tutte le lamine: si è così potuto operare sul supporto ligneo, agendo in due fasi. La prima ha visto la rimozione di tutte le integrazioni e i rinforzi metallici aggiunti nel tempo e la seconda ha ricostruito il supporto mediante l'unione delle parti spezzate con inserti in legno di noce antico compatibile con l'essenza originale. È stato altresì possibile riconoscere come anomali i supporti delle due basi a tronco di cono applicate sulle estremità dell'asse verticale della croce (*recto*), realizzate in essenza diversa dal noce, che sono state tuttavia conservate.

La pulitura delle parti metalliche (realizzate in lastra con decorazioni a sbalzo impresse, incise e in filigrana) e dei castoni (alcuni dei quali sono stati aperti), ha riportato una migliore lettura del gioco cromatico che caratterizzava la croce, dove il bianco dell'argento si alterna al giallo della doratura. In particolare, ha trovato un nuovo ordine la configurazione del *verso* (sottoposto a ripetuti rimaneggiamenti e oggi liberato dalle lamine non pertinenti sui bracci) risolta con il restauro e l'integrazione dei vetri, laddove mancanti, che chiudevano gli alloggiamenti destinati alle reliquie.

[Laura Pizzi, Alessandra Vallet, Valeria Borgialli*]

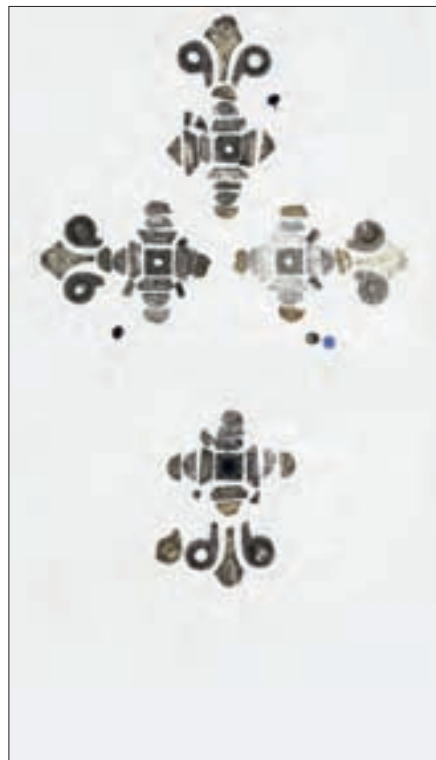
*Collaboratrice esterna: restauratrice.



1. Recto della croce prima del restauro.
(P. Robino)



2. Il supporto ligneo prima del restauro.
(P. Robino)



3. Le lamine che rivestono i capicroce del lato anteriore durante il restauro. (P. Robino)



4-5. Il supporto ligneo e il recto della croce dopo il restauro.
(P. Robino)



IL RESTAURO DELLE TELE RAFFIGURANTI LA VIA CRUCIS DELLA CATTEDRALE DI AOSTA

Lorenzo Appolonia, Simonetta Migliorini, Laura Pizzi, Viviana Maria Vallet, Dario Vaudan,
Roberta Bordon*, Ambra Idone*, Nicoletta Odisio*, Gabriella Zordan*

Affido dell'intervento

Laura Pizzi, Viviana Maria Vallet

Il restauro delle quattordici stazioni della *Via Crucis* appartenenti alla cattedrale di Santa Maria Assunta di Aosta è stato finanziato e diretto dalla Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta. L'intervento su questi imponenti manufatti, durato circa nove mesi (4 giugno 2013 - 28 febbraio 2014), si pone al termine degli importanti lavori promossi dall'Amministrazione regionale in favore della Chiesa madre aostana (documentati nei precedenti numeri del Bollettino).

La progettazione dell'intervento, che ha interessato sia i dipinti sia le cornici lignee, è stata elaborata dai tecnici del Laboratorio di restauro dipinti.¹ Le indagini scientifiche sono state effettuate dal Laboratorio Analisi Scientifiche (LAS). In seguito a gara d'appalto, il restauro è stato affidato, alla ditta Studio di Restauro Malachite di Orio Canavese (TO) di Paola Ponzetto e Gabriella Zordan, per un importo di 37.400,00 € (oneri di legge esclusi).

Si tratta di un ciclo a carattere devozionale, che significativamente si snoda intorno ai pilastri interni della cattedrale, in linea con quanto di più aggiornato ed esteticamente qualificante poteva offrire il panorama artistico dell'epoca, come di seguito illustrato da Roberta Bordon. L'occasione del restauro ha permesso di evidenziare che la realizzazione dei dipinti non è riconducibile ad un unico pittore ma a più personalità artistiche. In particolare, la stazione XIII è risultata una copia del *Compianto di Cristo* di Gaudenzio Ferrari, assegnata dalla critica al terzo/quarto decennio del XVI secolo. Inoltre, sul retro del cartiglio della stazione I è stata rinvenuta un'etichetta di carta sulla quale sono riportati la data (1842) e il nome del committente, il canonico François-Frédéric Nourissat.

L'intervento di restauro è stato presentato al pubblico, dopo la ricollocazione delle opere nella loro sede originaria, dalle restauratrici e dal personale della Soprintendenza regionale, venerdì 4 aprile 2014 presso il salone del Palazzo vescovile.

Storia e committenza

Roberta Bordon*

Sui grandi pilastri maestri della cattedrale di Aosta, lungo le due navate laterali, quattordici grandi tele dipinte raffigurano la *Via Crucis*, cammino di devozione e di meditazione che vuol ripercorrere gli ultimi momenti della vita terrena di Cristo. Le rappresentazioni della Passione, dette anche "stazioni", sono le tappe di un esercizio spirituale che si compie all'interno della chiesa in quaresima e in particolare il Venerdì santo.

Secondo l'iconografia consueta, stabilita dall'autorità ecclesiastica già a partire dal XVIII secolo, le tele, disposte lungo un percorso che inizia e si conclude da una parte

all'altra del coro procedendo dalla navata settentrionale a quella meridionale, illustrano i seguenti soggetti:

- Stazione I: Gesù condannato a morte (fig. 1)
- Stazione II: Gesù caricato della croce
- Stazione III: Gesù cade la prima volta
- Stazione IIII: Gesù incontra la Ss. Madre (fig. 2)
- Stazione V: Gesù aiutato dal Cireneo a portare la croce
- Stazione VI: Gesù asciugato dalla Veronica
- Stazione VII: Gesù cade sotto la croce la seconda volta (fig. 3)
- Stazione VIII: Gesù consola le donne di Gerusalemme
- Stazione IX: Gesù cade sotto la croce la terza volta
- Stazione X: Gesù spogliato e abbeverato di fiele
- Stazione XI: Gesù inchiodato in croce
- Stazione XII: Gesù innalzato e morto in croce (fig. 4)
- Stazione XIII: Gesù deposto dalla croce (fig. 5)
- Stazione XIV: Gesù deposto nel sepolcro

1. *Stazione I.*
(E. Orcorte)



2. *Stazione III.*
(E. Orcorte)



3. *Stazione VII.*
(E. Orcorte)



4. *Stazione XII.*
(E. Orcorte)



5. *Stazione XIII.*
(E. Orcorte)



La *Via Crucis* veniva eretta in cattedrale il 6 febbraio 1842. Le tele dipinte e incorniciate erano state commissionate secondo quanto indicato in un registro di donatori conservato presso l'archivio della curia vescovile dal canonico François-Frédéric Nourissat.² La preziosa indicazione documentaria ha trovato conferma nel 2014 quando in occasione del restauro è stato reperito sul retro della cornice del dipinto relativo alla prima stazione un piccolo foglietto di carta incollato direttamente sul legno recante la seguente iscrizione: « *François-Frédéric Nourissat Chanoine curé archiprêtre de Saint Jean d'Aoste qu'il a fait ce riche presen du chemin de la croix en février 1842* » (fig. 6).

Originario di Fontainemore, dove era nato il 2 febbraio 1792, François-Frédéric Nourissat è un personaggio di particolare rilievo del clero valdostano ottocentesco (fig. 7). Dotato di una particolare predisposizione per lo studio, nel 1813 ottenne il diploma di laurea in letteratura all'università di Parigi e due anni dopo, il 20 maggio 1815, vestì l'abito sacerdotale.³ Vicario a Fontainemore (1815-1816) e a Châtillon (1816-1820), ricevette l'incarico di parroco di San Giovanni di Aosta nel 1820.



6. Stazione I, retro del cartiglio, etichetta con il nome del committente.
(Studio di Restauro Malachite)



7. Fontainemore, casa parrocchiale, medaglione con ritratto dell'arcidiacono François-Frédéric Nourissat.
(D. Cesare)

L'anno successivo fu nominato dal vescovo Giovanni Battista Maria Aubriot de la Palme canonico onorario della cattedrale e in seguito canonico titolare.⁴ In tale veste ricoprì numerosi incarichi tra cui quello di procuratore del Capitolo nel 1823 insieme al canonico Louis-César Defey, di promotore-mistrale nel 1825, di arciprete il 1° aprile 1835 e infine di arcidiacono con bolla datata 29 gennaio 1844.⁵

Molte furono le iniziative e le sue responsabilità nel campo dell'assistenza e dell'educazione dei giovani: fu promotore di una scuola presso la parrocchia di San Giovanni riservata alle ragazze povere, ideatore e primo direttore dell'opera di propagazione della fede, esaminatore sinodale e procuratore del clero nel 1835, membro del comitato per la fondazione di un istituto per sordomuti nel 1846, vice economo reale per l'amministrazione del Collegio Saint-Bénin dopo la partenza dei gesuiti nel 1848 e fondatore di una scuola di geometria a Fontainemore, nel suo paese natale.⁶ All'impegno nel campo sociale accomunava una certa sensibilità per le arti tanto che nel suo testamento, redatto il 15 dicembre 1855, destinò al vescovo André Jourdain un inginocchiatoio ligneo con intarsi, alla parrocchia di San Giovanni un quadro raffigurante san Michele con cornice e alla casa arcidiaconale due dipinti con cornici con gli arcidiaconi Bernardo e Orso.⁷ Alla cattedrale aveva donato già in precedenza « *un tapis en moquette, dessin à carreaux* » e molti anni prima, nel 1827, alla cappella di Pillaz a Fontainemore un calice in argento realizzato dall'argentiere piemontese Giuseppe Col.⁸

Non si conoscono le ragioni all'origine dell'importante commissione voluta dal Nourissat nel 1842 (sicuramente non la nomina ad arcidiacono che arrivò solo due anni dopo) che avrebbe connotato in maniera importante e significativa lo spazio delle navate laterali della cattedrale. Sconosciuto è al momento anche il nome del pittore al quale il canonico si rivolse mentre noto è quello dello scultore che fu chiamato a realizzare le cornici in legno policromo con cartigli.

Sul retro del dipinto raffigurante la stazione XI, lo scultore François-Isidore Thomasset (1804-1884) appose infatti la sua firma (fig. 8). Figlio di Maur-Pierre-Antoine da cui apprese i rudimenti del mestiere, egli operò dapprima nella bottega paterna per poi ricevere le prime commissioni autonome alla fine degli anni Trenta, sostituendosi progressivamente al padre, che morirà nel 1844.⁹ Il laboratorio della famiglia di scultori sorgeva non lontano dalla cattedrale, in via Gontran (ora via Monsignor Pierre-François de Sales),



8. Stazione XI, retro del cartiglio, firma dello scultore François-Isidore Thomasset.
(Studio di Restauro Malachite)

e si era specializzata nella produzione di arredi sacri, in concorrenza con i tanti scultori valesiani che ancora dominavano il panorama artistico valdostano. Le richieste da parte della committenza ecclesiastica locale si erano del resto moltiplicate proprio in quegli anni con un progressivo rinnovo degli arredi interni delle chiese in relazione al mutamento del gusto e delle prassi liturgiche e anche all'ampliamento e alla ricostruzione di tante parrocchiali. Dal 1842, per circa vent'anni, François-Isidore sarà chiamato a più riprese a lavorare in cattedrale dove realizzò la statua di una santa martire (1856), il reliquiario di sant'Apollonia ora nel Museo del Tesoro, l'altare in stile neogotico della cappella del Rosario (1862) e una cospicua serie di candelieri, croci e cartegloria. Ad eccezione delle grandi dimensioni, la realizzazione delle cornici della *Via Crucis* rappresentava per lo scultore un incarico semplice e privo di particolari ambizioni. In legno dipinto e dorato, si presentano infatti estremamente sobrie e lineari, arricchite da due cartigli, posti rispettivamente in alto e in basso, destinati a contenere il titolo e il numero delle stazioni raffigurate. Una croce apicale a terminazioni lobate e due ghirlande completano il limite superiore della centina. La sobrietà delle cornici argina invece la brillante cromia che le tele hanno recuperato dopo il restauro del 2014. La tavolozza è caratterizzata da accostamenti squillanti, che si accompagnano al biancore nitido e freddo dell'epidermide dei corpi. I panneggi hanno pieghe cristalline quasi indurite che restituiscono lo spessore dei tessuti, i volti femminili sono puri e delicati, composti e dolenti quelli di Cristo e sobriamente grotteschi quelli dei carnefici che anche nelle pose enfatizzate rimandano a modelli codificati della tradizione barocca. Evidente è tuttavia l'adesione alla corrente neoclassica nella struttura compositiva nitida e di didascalica semplicità, nella linea netta e pulita, nelle architetture geometriche, nei grandi cieli tersi e nell'uso sonoro del colore. Proprio in quegli anni erano attivi in cattedrale alcuni pittori importanti, fra cui Jacques Guille a cui il vescovo André Jourdain aveva commissionato nel 1841 la tela con i santi Grato, Antonio da Padova, Antonio Abate e Giuseppe collocata nella cappella di San Grato dove il pittore vercellese Casimiro Vicario e il luganese Luigi Artari avevano eseguito le decorazioni delle pareti e della volta.¹⁰ Dai saggi di questi artisti si discostano tuttavia le tele della *Via Crucis* della cattedrale i cui caratteri sembrano riemergere nella successiva produzione del pittore valesiano Giacomo Arienta che nel piccolo affresco dell'oratorio dell'Alpe di Orpiano o nella tela raffigurante l'Immacolata e i santi Grato e Carlo della parrocchiale di Montesinaro nel biellese, risalente al 1876, mostra un'analogia tendenza all'uso di colori sgargianti e nella resa cristallina dei panneggi.¹¹

E proprio al panorama artistico valesiano appartengono alcuni pittori operanti nel terzo quarto del XIX secolo che realizzeranno per la committenza ecclesiastica valdostana dei quadri della *Via Crucis* chiaramente ispirati alle serie della cattedrale. Il già citato Giacomo Arienta ne propose una copia per la chiesa di Étroubles nel 1851 e una seconda nel 1865 per la parrocchiale di Valpelline, mentre il pittore Pietro Giacobini ne realizzò una analoga per la chiesa parrocchiale di Saint-Christophe.¹² Un particolare legame tra la *Via Crucis* della cattedrale e la Valsesia emerge inoltre

dall'analisi del quadro relativo alla stazione XIII raffigurante la Deposizione dalla Croce. Quest'ultimo si differenzia nettamente da tutte le altre tele, facendo quasi ipotizzare l'intervento di una mano diversa. Ma ancor più significativo è il fatto che si tratta di una copia "letterale" di un'opera, appartenente alla Galleria Sabauda già a partire dal 1682, realizzata intorno al 1530 da Gaudenzio Ferrari, il più importante artista valesiano, protagonista dell'arte italiana del Cinquecento, le cui opere furono costante riferimento e palestra di studio nei secoli successivi per gli artisti in Valsesia.¹³

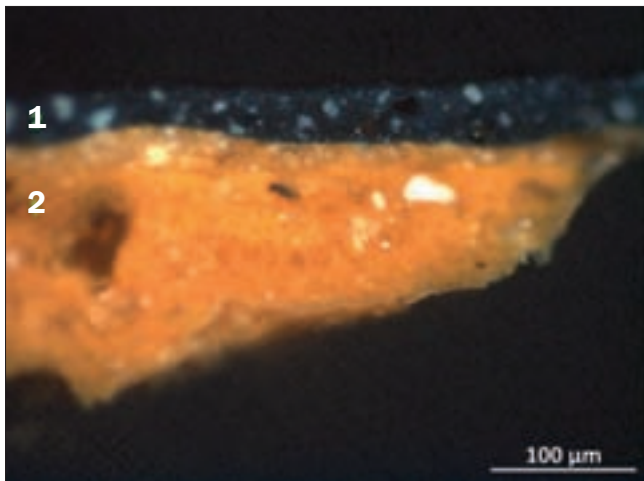
Analisi scientifiche

Lorenzo Appolonia, Simonetta Migliorini, Dario Vaudan, Ambra Idone, Nicoletta Odisio**

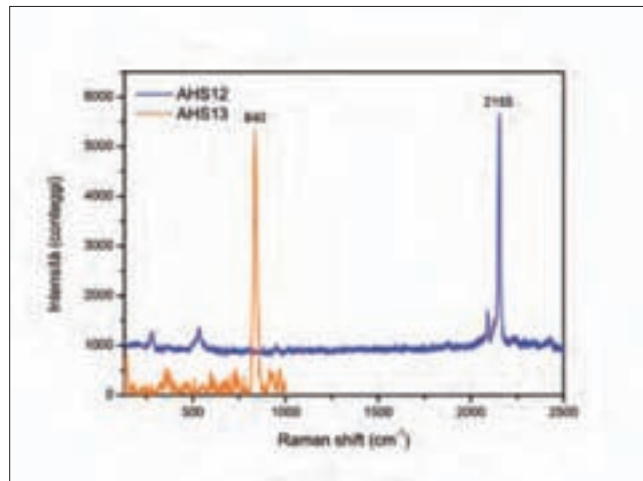
La scelta delle tele della *Via Crucis* da analizzare è stata effettuata sulla base della necessità di determinare la coerenza delle tavolozze pittoriche impiegate nelle varie opere. Si sono quindi selezionate le stazioni II e XII che presentavano caratteristiche comuni tra loro e alla maggior parte delle altre. Inoltre, è stata indagata la stazione XIII che mostrava caratteristiche stilistiche peculiari e si è rivelata essere una copia del *Compianto di Cristo* di Gaudenzio Ferrari, conservato presso la Galleria Sabauda di Torino. Inoltre, è stata oggetto di analisi la cornice della stazione XIV per identificarne i pigmenti.

Le tele sono state indagate inizialmente mediante tecniche non invasive, spettrofotometria di fluorescenza ai raggi X (XRF) e spettrofotometria di riflettanza (FORS) con fibre ottiche, presso il laboratorio dello Studio di Restauro Malachite. I risultati ottenuti hanno quindi permesso di predisporre un piano di campionamento volto a confermare le attribuzioni effettuate e a chiarire gli aspetti dubbi nell'identificazione della tavolozza pittorica. Sono state eseguite un totale di sessantasei misure XRF corrispondenti ad altrettante misure FORS (effettuate negli stessi punti per poter confrontare i dati registrati). Il prelievo dei campioni ha, invece, riguardato sei punti per la stazione II, sette per la XII, tre per la XIII, uno per la cornice della stazione XIV. I campioni sono stati allestiti in sezione stratigrafica e osservati al microscopio ottico in luce visibile e ultravioletti (UV). L'osservazione ha evidenziato la presenza di una preparazione arancione (fig. 9). Alcuni strati pittorici sono stati anche indagati mediante spettroscopia micro-Raman. Per lo studio delle fibre costituenti la tela di supporto, sono stati prelevati i fili di trama e ordito delle tele delle stazioni II, X, XII e XIII.

La tavolozza pittorica è risultata omogenea per tutte le opere, tranne che per la cornice della stazione XIV. In particolare, le campiture blu delle tele sono tutte costituite da blu di Prussia (ferrocianuro ferrico, fig. 10), un pigmento in uso a partire dal XVIII secolo. Inoltre, i verdi sono ottenuti con terra verde (miscela di alluminosilicati di ferro principalmente costituita da glauconite e celadonite) a cui, in alcuni casi, è stato aggiunto del giallo di cromo (cromato di piombo, fig. 10). I toni del blu/verde presentano una miscela di terra verde e blu di Prussia. Anche alcune campiture gialle risultano costituite da giallo di cromo, mentre in altri casi il giallo è ottenuto



9. Immagine al microscopio ottico in luce visibile della sezione stratigrafica AHS14; è possibile osservare una preparazione arancione (1) e lo strato pittorico blu (2). (LAS)



10. Spettri Raman di uno strato blu della sezione stratigrafica AHS12 (stazione XIII) e di uno strato giallo della sezione AHS13 (stazione XII). Lo spettro di colore blu presenta i segnali caratteristici del blu di Prussia mentre quello arancione i segnali del giallo di cromo. (LAS)

con l'ocra gialla (ossidi di ferro idrati) o con una miscela di questi due pigmenti. Le aree rosse sono invece nella maggior parte dei casi ottenute con vermiglione (solfuro di mercurio) e/o ocra rossa (ossidi di ferro). Gli incarnati risultano costituiti da una miscela di ocra rossa, vermiglione e bianco di piombo (carbonato di piombo), mentre i bruni mostrano i segnali delle terre a base di ferro e manganese (terra d'ombra, terra di Siena). In generale, si rilevano elevati conteggi di piombo negli spettri XRF di tutte le aree indagate, attribuibili alla presenza di bianco di piombo sia in miscela con gli altri pigmenti nelle zone colorate che da solo nelle parti bianche. Inoltre, nella cornice è stato possibile analizzare alcune aree dorate, rosse, bianche e di diverse tonalità di verde. La doratura è realizzata con una foglia d'oro su bolo (ossido di ferro), mentre rossi e bianchi sono costituiti rispettivamente da ocra rossa e bianco di piombo. A differenza di quanto osservato nelle tele, gli spettri XRF dei verdi della cornice mostrano la presenza di rame, attribuibili all'uso di malachite (carbonato basico di rame) grazie all'andamento degli spettri FORS registrati sulle medesime aree.

Per il riconoscimento delle fibre costituenti le tele, i fili prelevati sono stati sfilati, con opportuni aghi e pinzette, in modo da ottenere alcune fibre singole poi adagiate su vetrino portaoggetti, trattate con reattivo al fine di rendere più evidenti i caratteri morfologici, sia impartendo colorazioni caratteristiche che provocando reazioni. L'esame, eseguito al microscopio, è stato effettuato per confronto con *standard* di fibre, ad ingrandimento progressivo 5x, 10x e 20x (fig. 11). Per la caratterizzazione sono stati osservati gli elementi distintivi propri di ogni campione: la dimensione, la forma, la morfologia e la colorazione successiva all'uso del reattivo. Tale indagine ha evidenziato per tutte le opere l'uso di tele di cotone. Per quanto riguarda la tessitura, è stato conteggiato il numero di fili per centimetro della trama e dell'ordito delle stesse quattro stazioni:

Stazione II: trama/ordito = 21/21 fili x cm
 Stazione X: trama /ordito = 20/25 fili x cm
 Stazione XII: trama /ordito = 20/25 fili x cm
 Stazione XIII: trama/ordito = 17-18/22 fili x cm



11. Campione AHS 27, identificazione della fibra tessile. In alto: prelievo stazione XII, ordito. In basso: immagine al microscopio 20x della fibra di cotone. (LAS)

Restauro

Laura Pizzi, Viviana Maria Vallet, Gabriella Zordan*

Descrizione e stato di conservazione

Le tele, racchiuse in altrettante cornici lignee policrome e dorate, misurano 211x155 cm ciascuna; il supporto tessile è in fibra di cotone, ognuno costituito da tre teli alti fra i 75 e gli 80 cm, uniti sul verso per mezzo di due cuciture orizzontali a soprappiù. Sul *recto*, le cuciture risultano quasi invisibili, grazie alla cura posta nella loro realizzazione e alla presenza dei sovrastanti strati pittorici.

Attraverso una fase di studio preliminare con l'utilizzo di mirate e semplici indagini diagnostiche, è stato possibile osservare e approfondire la conoscenza delle opere nei loro diversi aspetti materici e tecnici. Esaminando i dipinti in luce radente è apparso evidente che il degrado più rilevante derivava dalle deformazioni del supporto tessile: le ondulazioni e gli spanciamenti erano presenti su quasi tutti i manufatti e numerosi erano i tagli, le lacerazioni e i fori di piccola e di grande dimensione, formati probabilmente sia a causa di danni accidentali, sia a causa dell'adattamento della fibra di cotone, nel corso del tempo, alle variazioni termoigrometriche dell'ambiente (fig. 12). Nel verso delle stazioni I, II, III, IIII, VI, VII, VIII erano presenti alcune toppe, di diversa dimensione, realizzate sia in tessuto sia in carta e applicate con un collante proteico, probabilmente una colla animale; nelle stesse stazioni si notavano chiaramente le gore lasciate da diverse colature di acqua, mentre l'impronta del telaio si distingueva sul



12. Stazione II, tassello di pulitura e deformazione del supporto tessile. (Studio di Restauro Malachite)

recto in maniera più o meno evidente su tutti i dipinti (fig. 13). La sola stazione XIV, oggetto in passato di un intervento conservativo, presentava una foderatura realizzata con una tela in pattina di lino. I telai, eseguiti in legno di abete, erano in buono stato di conservazione; di forma rettangolare e centinata nella parte alta, presentavano incastri tenone e mortasa fissati con cavicchi e chiodi e una traversa posta in senso orizzontale. Per le stazioni II, III, VI, VII, X, è stato possibile osservare sul verso del supporto tessile l'impronta lasciata da un precedente telaio che presentava montanti di larghezza inferiore rispetto agli attuali, probabilmente messi in opera in passati interventi manutentivi.

Gli strati preparatori, di una tonalità giallo/arancio e dello spessore di 50 μ , sono stati ottenuti mescolando bianco di piombo e oca; su di essi è stata applicata un'imprimatura di colore bruno realizzata con una miscela di ossidi di ferro e carbonato di calcio. Questi strati, probabilmente stesi a spatola o coltello, si presentano compatti e ruvidi. La pellicola pittorica, realizzata impiegando un legante oleoso, è costituita da pennellate corpose e materiche.



13. Stazione IV, retro del supporto. (E. Orcorte)

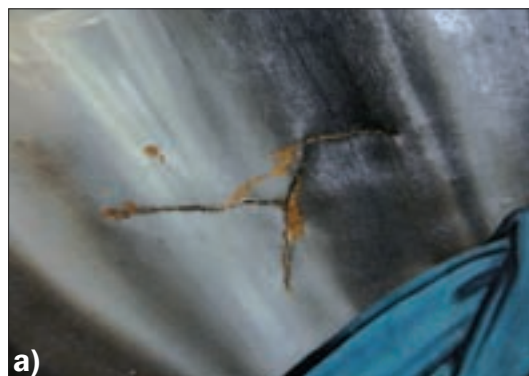
La tavolozza utilizzata comprende pigmenti quali il rosso vermiglione, l'ocra rossa, la terra verde, il blu di Prussia, il giallo di cromo e il nero carbone. Piccoli sollevamenti della pellicola pittorica erano localizzati soprattutto sulle tonalità realizzate con i pigmenti verdi e con le terre.

La superficie di tutti i dipinti era ricoperta da consistenti patine derivanti da depositi di polvere grassa e nerofumo. Nelle stazioni I, II, III, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, la fluorescenza giallo-verde emersa dalle osservazioni con luce UV ha segnalato la presenza di una vernice identificata, attraverso il prelievo di un campione, come una resina mastice. In luce visibile, questo strato appariva ormai alterato e ingiallito. Lo stesso tipo di indagine ha evidenziato i ritocchi pittorici riconducibili a precedenti interventi di restauro, stesi in corrispondenza dei tagli e, in diverse zone, debordanti anche sugli strati di colore originale.

Le cornici, in legno di conifera, si compongono di modanature semplici e lineari e sono ricoperte da una pellicola pittorica di colore nero, liscia e compatta, realizzata probabilmente con una tempera. Le parti dorate sono applicate a foglia, stesa a guazzo su bolo rosso. Nella parte bassa, l'iscrizione con il titolo della stazione presenta una policromia costituita da un finto marmo di tonalità verde e rossa. Le cornici apparivano complessivamente in buone condizioni conservative, malgrado alcuni angoli disgiunti, piccole fessurazioni e mancanze di parte del supporto a causa di pregressi attacchi xilofagi. Tutte le superfici erano offuscate da depositi di particolato di varia natura e la parte dipinta in finto marmo presentava uno strato di vernice leggermente ingiallito e alterato.

Intervento

La prima fase è consistita nel risanamento dei supporti tessili. I dipinti sono stati svincolati dai telai; il verso è stato microaspirato; quindi si sono rimosse le toppe risalenti a interventi precedenti. In seguito è stato effettuato l'incollaggio dei tagli, delle lacerazioni e dei fori. L'operazione è stata eseguita con l'ausilio di una lente di ingrandimento, utilizzando la tecnica del rinaldo filo a filo che consiste nell'incollaggio di testa dei singoli fili di tessuto, impiegando un collante costituito da amido di frumento e colla di storione. Nei fori con mancanza di parte del supporto è stato eseguito un intarsio utilizzando un tessuto simile a quello originale per spessore e tessitura, ed è stato applicato con la stessa metodologia. Sul verso poi, in corrispondenza dei tagli di più ampia dimensione, sono stati posizionati dei retini di rinforzo realizzati con un filato in Kevlar (fibra poliestere), applicati anch'essi per piccoli punti di incollaggio, ma con utilizzo di una resina termoplastica, per assecondare il naturale movimento del tessuto originale (figg. 14a-b-c). È stato quindi possibile procedere all'appianamento delle deformazioni; in seguito sono state applicate delle fasce provvisorie lungo il perimetro dei dipinti, che hanno permesso di tensionare in modo controllato le tele, apportando gradualmente l'umidità necessaria a ridistendere le fibre del tessuto, recuperando la planarità del supporto. La dimensione, la forma e la quantità delle lacerazioni presenti nelle stazioni I e VI hanno richiesto la foderatura. terminate le operazioni sui supporti tessili, sono state rimosse le fasce provvisorie e rinforzati i bordi di tessuto originale. I dipinti sono stati quindi rimontati sui loro telai, resi espandibili grazie all'applicazione negli angoli di tensori metallici.



14a.-b.-c. Stazione III, risarcimento di un taglio: a) il taglio con le deformazioni; b) incollaggio di testa dei fili. Stazione VIII: c) rinforzo dei tagli con retino in Kevlar. (Studio di Restauro Malachite)

L'intervento è proseguito con la pulitura, supportata dall'impiego del microscopio; l'operazione si è svolta in modo graduale, incrociando i dati desunti dall'ispezione ravvicinata della superficie con quelli emersi dalle indagini in luce UV (fig. 15). Su tutte le campiture pittoriche si è intervenuti in modo selettivo; nella prima fase si sono asportati i depositi di polvere grassa presenti sulla superficie con applicazione di un gel acquoso ad alta viscosità, contenente un chelante quale l'acido citrico, tamponato a pH neutro.¹⁴ La fase successiva è consistita nella rimozione dello strato di vernice, che si è resa necessaria solo per alcuni dipinti; è stata effettuata con l'applicazione di un solvent gel ad alta viscosità composto da una soluzione di ligroina e acetone LA8.¹⁵ La rimozione dei ritocchi alterati e degli strati di stucco debordanti è stata dapprima eseguita tramite l'applicazione localizzata di un solvent gel di ligroina con l'aggiunta del 5% di alcool benzilico¹⁶ che ne ha permesso l'ammorbimento, e poi rifinita meccanicamente.



15. *Stazione X, ripresa ultravioletta.*
(Studio di Restauro Malachite)

Le lacune sono state stuccate con gesso e colla e poi integrate con la tecnica della selezione cromatica, utilizzando colori ad acquerello e a vernice. Le zone caratterizzate da abrasioni e micro cadute di colore sono state ritoccate a tono in modo da ricreare un equilibrio tra le campiture degradate e quelle in buono stato di conservazione. Nella stazione I, parte del tendaggio e il collo del personaggio con il turbante ocra, in secondo piano dietro la figura del Cristo, sono stati ricostruiti.

Un film di resina alifatica addizionata di filtro UV, a scopo protettivo, è stato infine nebulizzato su tutta la superficie pittorica.

Le cornici erano in buone condizioni conservative. In alcune zone, lungo il bordo più esterno, si riscontravano attacchi di insetti xilofagi; su queste parti si è intervenuti con un consolidamento eseguito con iniezioni di Paraloid al 10% in acetone sino a saturazione e la successiva ricostruzione delle porzioni mancanti con polvere di legno e colla.

La rimozione dello sporco superficiale ha consentito di evidenziare l'utilizzo di due differenti tecniche di doratura nelle parti realizzate a intaglio: nei rilievi la foglia di oro zecchino è stata stesa a guazzo su una preparazione di bolo rosso, successivamente brunita e lucidata con la pietra d'agata, mentre, nelle parti in sottosquadro, la foglia è stata applicata a missione, ottenendo così un effetto più opaco. Dopo la stuccatura, le lacune sono state reintegrate con utilizzo di mica oro (figg. 16a-b).



16a.-b. *Stazione VI: a) degrado del supporto ligneo; b) stesso dettaglio dopo l'integrazione.*
(Studio di Restauro Malachite)

1) Il progetto è stato redatto dal personale interno della Soprintendenza per i beni e le attività culturali: Cristiana Crea, Rosaria Cristiano, Maria Paola Longo Cantisano, sotto la supervisione di Laura Pizzi, direttore operativo dell'intervento. La direzione lavori è stata espletata da Viviana Maria Vallet.

2) ASDAo, *Cahier contenant le nom de plusieurs bienfaiteurs de l'Eglise cathédrale d'Aoste avec la designation de ce qu'ils ont donné en differens tems. Extrait de divers memoires que a pu recueillir le ch.ne Pierre Joseph Bus de la cité d'Aoste, sacristain de dite eglise, 1784.* Si veda anche P.-É. DUC, S.-B. VUILLERMIN, *Album-dictionnaire ecclésiastique donnant la statistique chronologique du clergé d'Aoste durant tout le XIX^{me} siècle*, Aoste 1900, p. 8, il costo della realizzazione dei dipinti e delle cornici ammontava a 3.000 £.

3) Per il diploma e l'ordinazione sacerdotale si veda rispettivamente ASMA, Fondo Gal-Duc, *Diplome de bachelier es lettres dell'Université Imperiale di Parigi a F.-F. Nourissat di Fontainemore*, 11 maggio 1813; Fondo Gal-Duc, *Document de Mgr Joseph-Marie Grimaldi, évêque d'Ivrée et d'Aoste, concernant l'ordination sacerdotale de l'abbé François-Frédéric Nourissat de Fontainemore, avec un document du pape Pie VII sur le même sujet*, aprile-maggio 1815. Il ritratto dell'arcidiacono Nourissat si trova in una sala della casa parrocchiale di Fontainemore (fig. 7), cfr. E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta. Bassa valle e valli laterali I*, vol. IV, Quart 1985, pp. 135-137, fig. 42.

4) ASMA, Fondo Gal-Duc, *Mgr Jean-Baptiste-Marie Aubriot de La Palme, évêque d'Aoste, nomme l'abbé François Nourissat chanoine de la Cathédrale*, 6 luglio 1821; Fondo Gal-Duc, *Le Chapitre reçoit comme chanoines honoraires les abbés Antoine Passerin d'Entrèves et François-Frédéric Nourissat*, 7 luglio 1821.

5) ACCAo, boîte L 02, doc. 11, *Acte de procuration spéciale passé par le Chapitre aux chanoines Louis-César Défey et François-Frédéric Nourissat, pour accepter, à titre de supplément de dotation, les biens que les Royales Finances lui assigneront et accomplir d'autres opérations nécessaires à ces fins*, 5 agosto 1823; boîte L 02, doc. 11.2, *Les chanoines Louis-César Défey et François-Frédéric Nourissat, comme procureurs du Chapitre, remettent à la Collégiale Saint-Ours d'Aoste certains rentes qui lui avaient été assignés per le gouvernement cessé; suit la quittance donnée par M. D'Hone, chanoine et procureur du Chapitre de Saint-Ours*, 25 agosto 1823; si veda a tal proposito anche J.-A. DUC, *Histoire de l'Église d'Aoste*, tome IX^e, St-Maurice 1914, facsimile dell'ed., Aoste 1997, p. 396. Inoltre si veda ACCAo, CCS03, L DE, doc. 87a, *Sur la proposition du prévôt D'Entrèves, le Chapitre élit à la charge de mistral le chanoine François-Frédéric Nourissat*, s.d. (ante 1841); e COVA04, L 00, doc. 134, *Les délégués apostoliquement mettent en possession François-Frédéric Nourissat de Fontainemore, de l'archidiaconat d'Aoste*, 27 aprile 1844.

6) ASMA, Fondo Gal-Duc, *Mgr André Jourdain, évêque d'Aoste, nomme le chanoine François Nourissat responsable des activités de l'Oeuvre de Propagation de la Foi dans le diocèse d'Aoste*, 24 novembre 1836. DUC 1997, p. 378.

7) ASMA, Fondo Gal-Duc, *Testament de l'archidiacre de la Cathédrale François-Frédéric Nourissat daté du 15 décembre 1855 contenant des legs en faveur du Séminaire et documents concernant un procès intenté par les administrateurs du Séminaire contre ses héritiers, les frères Nourissat de Fontainemore, 1855-1862.*

8) Per il dono del « *tapis en moquette* » cfr. l'inventario dei beni della cattedrale del 1881 in R. BERTOLIN, P.E. BOCCALATTE, R. BORDON, D. PLATANIA, *Antichi inventari*, in E. CASTELNUOVO, F. CRIVELLO, V.M. VALLET (a cura di), *Cattedrale di Aosta. Museo del Tesoro. Catalogo*, Aosta 2013, p. 494 n. 47. Nel medesimo inventario sono elencate anche le quattordici tele della *Via Crucis* senza l'indicazione del donatore, cfr. CASTELNUOVO, CRIVELLO, VALLET 2013, p. 495 n. 6. Per il calice di Pillaz cfr. R. BORDON, *Argentieri piemontesi: punzonature tra Settecento e Ottocento*, in BSBAC, 4/2007, 2008, p. 359.

9) R. BORDON, *Prime indagini su una famiglia di scultori valdostani nel XIX secolo: i Thomasset*, in BASA, VIII, n.s., 2003, pp. 329-335. Della vasta produzione dello scultore per le chiese e le cappelle della valle merita menzionare in questa sede la statua della Vergine Immacolata realizzata proprio per la chiesa parrocchiale di Fontainemore, luogo d'origine dello stesso canonico Nourissat.

10) Per la cappella di san Grato e la tela di Guille si veda S. BARBERI, *La cappella di San Grato* e L. PIZZI, *Il dipinto della cappella di San Grato*, in R. BORDON, A. VALLET, V.M. VALLET (a cura di), *Sacerdoti, vescovi, abati: santi protettori delle valli alpine tra arte e devozione*, catalogo della mostra (Aosta, cattedrale Museo del Tesoro, 29 giugno - 22 settembre 2013), Aosta 2013, pp. 87-89, 90-91.

11) Per la pala di Montesinaro si veda M. TOMIATO, *Pittura del secondo Ottocento a Biella e nel Biellese: fra decorazione sacra e attenzione per il territorio*, in V. NATALE (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, Biella 2006, p. 67 e fotografia a p. 70. Una coincidenza suggestiva è la presenza ad Aosta proprio all'inizio degli anni Quaranta dell'Ottocento del pittore Giovanni Arienta documentato nel 1844; cfr. ASDAo, *Registres des décès des l'an 1842 à 1852*, atto di morte n. 28 del 19 febbraio 1844 (muore a 2 anni Alexandre Antoine Arienta figlio di Jean Arienta « *peintre* » di 43 anni).

12) Cfr. J.-M. HENRY, *La paroisse de Valpelline*, Aoste 1912, p. 42; la *Via Crucis* di Valpelline, dipinta da Giacomo Arienta, sarebbe costata 1.200 franchi, donata alla chiesa da Louis-Joseph Dalbard parroco di Valpelline (1848-1887) ed eretta durante la missione del 12 maggio 1865. Per i quadri di Étroubles si veda F. MARTINET, *La paroisse d'Étroubles*, Aosta 1925, p. 14, e per quelli di Saint-Christophe E. ANDRUET, *Monographie de la paroisse de Saint-Christophe*, Aosta 1923, p. 22.

13) Il dipinto della Galleria Sabauda è stato valorizzato in occasione della mostra *Gaudenzio Ferrari e Bernardino Lanino. Cartoni e dipinti a confronto* (Torino, Pinacoteca Albertina, 18 settembre 2013 - 18 febbraio 2014).

14) La soluzione acquosa di acido citrico (chelante) è stata tamponata a pH 7 con l'aggiunta di una soluzione di HCl di concentrazione 1 M (1 Molare); il controllo del raggiungimento del pH è stato effettuato con piaccmetro. La soluzione è stata addensata con acido poliacrilico (Carbopol Ultrez 10 Polymer).

15) La polarità idonea alla rimozione della sostanza filmogena sovrapposta è stata determinata tramite il test di solubilità, che ha indicato come ottimale il valore Fd 57. Si è quindi preparata la miscela solvente LA8 (ligroina 20% e acetone 80%); per limitarne la penetrazione negli strati pittorici è stata addensata in un *solvent gel* ad alta viscosità (addensante Carbopol Ultrez 10 Polymer, tensioattivo Ethomeen C12- Ethomeen C25).

16) Ad un *solvent gel* di ligroina ad alta viscosità (addensante Carbopol Ultrez 10 Polymer, tensioattivo Ethomeen C12) è stato aggiunto il 5% di alcol benzilico. Cfr. P. CREMONESI, *L'uso dei solventi organici nella pulitura delle opere policrome*, in *I Talenti: metodologie, tecniche e formazione nel mondo del restauro*, Padova 2004; IDEM, *L'uso di tensioattivi e chelanti nella pulitura di opere policrome*, in *I Talenti* 2004; IDEM, *L'ambiente acquoso per il trattamento di opere policrome*, in *I Talenti* 2012.

*Collaboratrici esterne: Roberta Bordon, storica dell'arte - Ambra Idone, assegnista di ricerca Dipartimento di Chimica, Università degli Studi di Torino - Nicoletta Odisio, borsista Fondo Sociale Europeo in Metodologie e Tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali - Gabriella Zordan, restauratrice Studio di Restauro Malachite.

CHIESA PARROCCHIALE DI SAN NICOLA A CHAMPORCHER RESTAURO DELLE FACCIATE E DELLA DECORAZIONE MURALE INTERNA

*Domenico Centelli, Cristina De La Pierre, Laura Pizzi, Diana Costantini**

Introduzione

Cristina De La Pierre, Domenico Centelli

La parrocchia di San Nicola a Champorcher è citata per la prima volta nell'elenco delle chiese dipendenti dal vescovo di Aosta nella bolla di papa Alessandro III del 1176 e compare tra quelle dipendenti dall'arcidiacono nel 1269.

Secondo la tradizione popolare, l'attuale presbiterio coincide, in parte, con la cappella del castello dei signori di Bard che dominavano un tempo questa parte di territorio. L'edificio è stato ricostruito più volte e ampliato nel corso dei secoli; si presenta all'esterno con un volume sobrio, ben definito e proporzionato, con la navata centrale affiancata da altre due laterali più basse e l'abside a pianta semiottagonale. Sulla facciata principale è presente un protiro con volte a crociera a protezione dell'ingresso. I prospetti esterni sono intonacati e privi di decorazioni; l'interno conserva preziosi altari lignei in stile barocco riccamente decorati e un Museo d'arte sacra, il suo apparato decorativo risale al 1895 e si deve ai fratelli Artari.

La cantoria è dotata di una balaustra lignea composta da un parapetto centrale aggettante, chiuso da pannelli di legno che recano ornati molto semplici e da elementi laterali costituiti da pilastrini lignei sagomati.

Il campanile fu eretto insieme alla chiesa nell'anno 1728. Nel 2009, il parroco don Giuliano Francesco Reboulaz ha avviato un intervento di restauro e risanamento della chiesa con particolare attenzione alle superfici murali interne ed esterne. Complessivamente sono occorsi sei anni per eseguire il programma di conservazione comprendente analisi e studi scientifici per approfondire la conoscenza del contesto ambientale, le caratteristiche dei materiali e del loro degrado e, di conseguenza, definire in dettaglio materiali e lavorazioni per il restauro. La scansione temporale degli interventi ha consentito, comunque, la fruizione della chiesa da parte della comunità e la ricerca di finanziamenti a copertura delle spese (figg. 1, 2).

I risultati positivi conseguiti sono il frutto della proficua collaborazione tra il parroco, il progettista, i tecnici della Soprintendenza e le maestranze, in cui ciascuno ha messo



1-2. *A sinistra, la facciata della chiesa nel 2009 prima degli interventi e, a destra, al termine dei lavori.*
(D. Costantini)

a disposizione la propria competenza per raggiungere il comune obiettivo di ridare luce alla bellezza dell'edificio sacro. In particolare si evidenzia il confronto continuo nella ricerca dei materiali e delle tecniche di lavorazione più idonei per garantire la buona riuscita dell'intervento di restauro e, quindi, il rispetto dell'organismo edilizio nella sua originalità e la sua restituzione in adeguate condizioni conservative.

La Regione, su proposta dell'Assessore all'Istruzione e Cultura a seguito dell'istruttoria dei competenti uffici della Soprintendenza e d'intesa con la Diocesi di Aosta, ha concesso per l'attuazione del restauro un contributo complessivo di 236.173,89 €, ai sensi della L.R. 27/1993.

Il restauro dell'apparato decorativo murale interno: le linee guida della progettazione¹

Laura Pizzi

Il progetto è stato redatto con la consapevolezza che ogni restauro richiede un autonomo atto critico - dunque non obiettivo, intendendo per criticità la facoltà di valutare e formulare giudizi - poiché ciascun manufatto artistico giunge sino a noi portatore di una propria irripetibile vicenda conservativa. La riconosciuta specificità dell'intervento, tuttavia, non può lasciare il campo a scelte arbitrarie e soggettive che vanno invece ricondotte ad una rigorosa metodologia operativa. Nel caso dei dipinti murali, inoltre, tutte le valutazioni devono essere calibrate ponendo l'apparato pittorico in costante rapporto con la struttura architettonica per la quale esso è stato concepito e realizzato, e a cui risulta indissolubilmente legato. Tale inescindibile nesso è particolarmente evidente nella parrocchiale di Champorcher, dove la decorazione pittorica riveste completamente l'interno dell'edificio. Il riconoscimento di questa specificità ha costituito una delle premesse fondamentali per l'elaborazione della diagnosi critica che ha consentito, nel rispetto dei criteri metodologici fondamentali, l'individuazione dei trattamenti più opportuni.

Nella stesura del progetto, le operazioni più strettamente conservative - il fissaggio e la pulitura della superficie pittorica e l'ancoraggio degli intonaci al supporto murario - non hanno sollevato perplessità di carattere metodologico e sono state affrontate esclusivamente dal punto di vista dell'individuazione e messa a punto delle più appropriate modalità operative.

Le scelte legate alla presentazione estetica - intese come l'insieme delle operazioni che consentono di restituire unità all'immagine costitutiva dell'opera d'arte senza con ciò commettere un falso - si sono rivelate il punto nodale del progetto; esse hanno ribadito come la reintegrazione non possa in alcun caso venire considerata una sorta di automatico risarcimento delle mancanze, presentandosi al contrario come un atto che, per la sua immediata e determinante ripercussione sulla fruizione, va attentamente ponderato.

L'attuazione delle scelte più appropriate per rendere fruibile visivamente la decorazione pittorica - ristabilire cioè la funzione per cui essa è stata creata - ha comportato delle valutazioni che, a giudizio di chi scrive, hanno travalicato le problematiche legate ai meri processi percettivi,

facendo passare in secondo piano l'esigenza di differenziare sistematicamente le reintegrazioni dall'originale. La fruizione è stata infatti intesa nella sua accezione più comprensiva; si è puntato alla restituzione dell'unità formale all'apparato pittorico interno - nei suoi valori decorativi e spaziali - considerato nel suo rapporto privilegiato con l'edificio che lo accoglie, cercando al tempo stesso di ristabilire il particolare rapporto dialettico che lega questo manufatto artistico e architettonico ai suoi destinatari.

La presentazione estetica prevista per le scene figurate e i busti di santi si è articolata nella consueta serie di operazioni: stuccatura a livello delle lacune reintegrabili e successivo ritocco mimetico, velature delle abrasioni e delle usure della pellicola pittorica originale.

L'apparato decorativo delle partiture architettoniche è stato invece considerato una sorta di "tessuto pittorico connettivo" disposto a racchiudere e collegare tra loro le parti figurate.

L'esigenza di ristabilire l'unità formale della decorazione nel suo insieme ha indotto a scartare l'ipotesi di un risarcimento delle estese mancanze di intonaco impiegando stucature eseguite sottolivello,² che produrrebbero evidenti interruzioni, non solo nel tessuto pittorico ma anche in quello materico della superficie decorata, frammentandola sgradevolmente. Inoltre, si è più volte constatato come il tentativo di stabilire un rapporto figura-fondo attraverso l'impiego del sottolivello, in modo che le lacune fungano da sfondo all'originale che si vorrebbe portare in primo piano, abbia condotto a risultati assai spesso invertiti, in cui sono proprio le mancanze a predominare otticamente. Il concetto di ritocco neutro - è ormai assodato - si è rivelato illusorio. Già Cesare Brandi³ nel proporre questa soluzione, per la quale si prevede l'impiego di «una tinta il più possibile priva di timbro», ne riconosce i limiti che la rendono un metodo «onesto ma insufficiente».⁴ Assente dalla tavolozza dell'opera su cui si interviene, la tinta neutra non può non influenzare la distribuzione cromatica del manufatto, disturbandone - in quanto "forma" con una configurazione autonoma ed una valenza propria - anche la spazialità.

Le lacune della decorazione delle membrature architettoniche risultano facilmente ricostruibili senza alcuna arbitrarietà, poiché si tratta di motivi reiterati e speculari; se ne è così proposto il rifacimento. La memoria dello stato di conservazione di questa parte dell'apparato pittorico nel suo assetto prima della presentazione estetica è stata affidata ad una dettagliata documentazione fotografica; per tutte le lacune si è decisa la stuccatura a livello, seguita, ove necessario, dalla riproposizione degli elementi decorativi con l'ausilio di spolveri, per concludere con la reintegrazione pittorica di tipo mimetico.

L'evoluzione dell'edificio liturgico

*Diana Costantini**

L'ampio e luminoso volume della chiesa parrocchiale di San Nicola si è sostanziato nei secoli a partire dall'epoca romana con importanti trasformazioni. Le più salienti campagne d'intervento si datano alla prima metà del Settecento e alla seconda metà dell'Ottocento. Al cantiere dell'architetto



3. Intonaci e decorazioni preesistenti nell'abside.
(D. Costantini)



4. Scoprimiento di un dipinto murale nell'abside nel 2011.
(D. Costantini)



5. Elemento di datazione della tinteggiatura interna, presente nel sottoscala della cantoria. (D. Costantini)

Ferro, 1729-1731, si deve: l'innalzamento dell'intera struttura, navata e coro; l'ampliamento in lunghezza;⁵ la costruzione del portale in pietra con il protiro a crociera sorretto anteriormente da due colonne lapidee (il cosiddetto "porche du mariage"); la costruzione della cantoria, realizzata in muratura e sostenuta da due colonne in pietra analoghe a quelle del protiro, sembra per manifesta volontà dell'architetto che non si riteneva pratico di strutture lignee; la ricostruzione del campanile; la costruzione della sacrestia nord. La chiesa, ancora ad una sola navata nel 1834, era apprezzata per la sua regolarità e il candore delle pareti da monsignor André Jourdain, candore che caratterizzava anche la parte inferiore della facciata e le superfici del protiro. Dovrebbe porsi a metà del XIX secolo una prima fase decorativa delle superfici interne dell'edificio, come è emerso dalle indagini stratigrafiche condotte nel 2009 e confermato successivamente in fase di cantiere (fig. 3), con scoperta di due dipinti absidali (fig. 4).⁶ Solo nella seconda metà dell'Ottocento furono aggiunte le due navate laterali, connesse a quella centrale tramite le arcate ricavate nella muratura perimetrale dell'aula esistente a cura di tre artigiani di Pontboset, mediante un cantiere durato dal 1866 al 1868. La campagna di decorazione⁷ interna della chiesa moderna a tre navate venne intrapresa, a partire dal 1895 e conclusa nel 1899 (fig. 5), arricchita da ovali e tondi figurati dipinti dai fratelli Artari di Verrès. Gli interventi di rilievo del XX secolo sono consistiti nel rifacimento delle coperture, negli anni 1989-1990, e nell'ammodernamento degli impianti.

Il restauro conservativo

Diana Costantini*

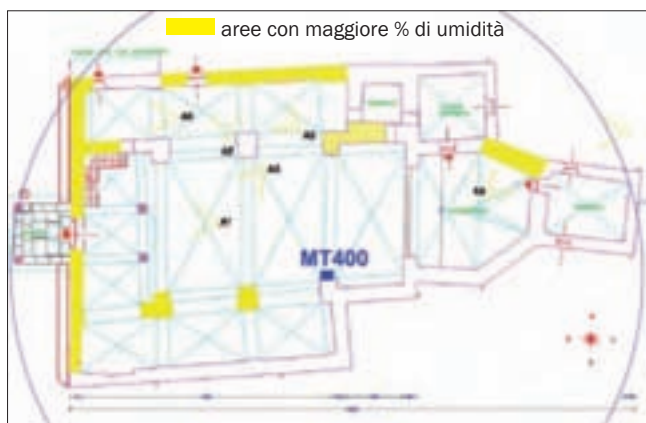
L'articolazione degli interventi

Nel 2009, considerato lo stato di degrado delle superfici esterne, molto esposte a vento e pioggia, di quelle decorate interne (fig. 6), soggette in passato ad infiltrazioni di acqua dalle coperture, e vista la presenza di umidità di risalita capillare lungo le pareti, il parroco ha affidato alla sottoscritta il progetto di restauro e risanamento della chiesa. Una prima operazione ha verificato, a seguito degli interventi di ripristino delle coperture nel 1989-1990, l'avvenuta interruzione di infiltrazioni d'acqua sulle volte dell'edificio. Sono state, pertanto, effettuate misurazioni superficiali e puntuali dell'umidità che hanno constatato, nel luglio 2009, l'asciugatura delle superfici degradate delle volte e delle parti superiori della navata centrale e la presenza, invece, di umidità nelle parti basse delle pareti.

Una volta eseguiti gli interventi sulle volte, è stata effettuata una campagna di misurazioni interne di temperatura (t) e umidità relativa (U.R.), curata dal Laboratorio Analisi Scientifiche (LAS) della Soprintendenza per i beni e le attività culturali, da marzo 2011 a marzo 2013.⁸ I grafici hanno confermato un microclima "normale" per un edificio storico in ambito alpino, rispecchiando gli andamenti dei valori esterni in rapporto attenuato e ritardato, con picchi corrispondenti ai momenti di accensione dell'impianto di riscaldamento.⁹ La società Primat ha poi eseguito, nel mese di marzo 2011, una scansione termografica agli



6. Superfici interne degradate prima degli interventi. (D. Costantini)



7. Grafico con localizzazione dello strumento Mur-Tronic MT400. (Primat S.r.l.)

infrarossi¹⁰ delle superfici interne visualizzando zone più fredde lungo le parti basse delle pareti nord e ovest. Sulla base di questi dati si è rilevata, in alcuni punti, la percentuale di umidità presente nella malta all'interno della muratura, utilizzando il sistema al carburo di calcio su 5/6 prelievi ad una profondità media di 10-12 cm. I prelievi più umidi sono stati localizzati nella parete occidentale d'ingresso alla chiesa, sui lati interno ed esterno.

Le scelte adottate per cercare di mitigare la risalita capillare sulle murature e la percezione di umidità interna sono state prese, in accordo con la Soprintendenza e il parroco, valutando il grado di invasività delle opere ed i costi di gestione e ponendo come obiettivo il risanamento delle murature su cui si rilevava la maggior percentuale di umidità. Sinergicamente, si è proceduto all'esterno con metodo fisico, realizzando una intercapedine lungo i fronti ovest e nord, e all'interno con la demolizione e il ripristino degli intonaci perimetrali degradati, mediante un ciclo deumidificante a calce (ciclo Primat) fino a 2,5 m d'altezza. A seguito di consultazioni e confronti delle proposte di

deumidificazione¹¹ presenti sul mercato, si è optato per un sistema di risanamento agente sul riequilibrio del campo geomagnetico, proposto dalla Primat, con raggio d'azione pari a 20 m, installato dietro la struttura dell'altare laterale sud nella navata centrale, nel mese di settembre 2011, in una posizione più o meno baricentrica in pianta e non in vista (fig. 7).

Il restauro delle decorazioni murali interne e delle finiture esterne

Nel presbiterio sono venute in luce testimonianze materiali di una fase architettonica antica; sulle pareti poligonali dell'abside sono emerse una intonacatura, anteriore probabilmente alla riedificazione settecentesca, e la presenza in alcuni angoli ottusi, alla quota di 1,20-1,40 m dal calpestio attuale, di peducci in pietra scalpellati (fig. 8), sui quali poteva impostarsi una volta a vele, tipo ad ombrello. Gli elementi lapidei e l'intonaco martellinato della parte inferiore risultano coevi. Le testimonianze lapidee sono conservate tutt'ora al di sotto dei nuovi intonaci che



8. Particolare di un peduccio lapideo scalpellato nella zona absidale. (D. Costantini)



9. Nuova sistemazione degli arredi nel coro al termine dei restauri sui dipinti nel 2014. (D. Costantini)

colmano le discontinuità e si collegano, in modo complanare, a quelli posteriori all'innalzamento dell'edificio. Sono riconducibili a questa fase i riquadri, raffiguranti uno san Giovanni Battista (fig. 9) e l'altro un santo vescovo, presenti in corrispondenza dei due lati dell'altare maggiore. Il restauro dei dipinti degli Artari, eseguiti a tempera con finitura a cera, confermata dalle analisi condotte dal LAS, ha richiesto un delicato intervento di pulitura (fig. 10). Preliminarmente sono stati rimossi i depositi e le efflorescenze saline che avevano provocato la rottura e il distacco della pellicola pittorica, successivamente si è provveduto ad eliminare il nerofumo inglobato nello strato superficiale a base organica, traslucido, che aveva ridotto la visibilità cromatica originale: il recupero delle immagini pittoriche (fig. 11) è evidente.¹² L'indagine condotta dal LAS, in fase di cantiere mediante prelievi anche sui dipinti degli Artari, ha permesso la valutazione degli strati sovrammessi, dei leganti pittorici e dei pigmenti.¹³

Gli interventi all'interno della chiesa (fig. 12) sono stati completati con il rifacimento degli intonaci degradati e la ripresa delle tinteggiature a calce di tutte le superfici e di tutte le decorazioni presenti. Anche la cantoria è stata oggetto di un intervento di restauro delle parti lignee e di realizzazione di un nuovo tavolato di calpestio.¹⁴

Il restauro delle superfici decorate interne e della cantoria è stato seguito, per la Soprintendenza, da Gianfranco Zidda e Alessandra Vallet (Struttura Catalogo, beni storico artistico e architettonici - Ufficio tutela e valorizzazione), in qualità di direttori scientifici, e da Laura Pizzi (Struttura Ricerca e progetti cofinanziati - Laboratorio di restauro dipinti), in qualità di direttore operativo.



10. Ovale con sant'Agostino prima del restauro, nel 2010. (D. Costantini)



11. Sant'Agostino dopo il restauro. Si noti la firma degli Artari sul cartiglio. (D. Costantini)



12. Dipinti e decorazioni nella navata centrale con la cantoria a fine interventi del 2013. (D. Costantini)

All'esterno, gli interventi di ripristino degli intonaci sono stati modulati, in maniera localizzata, in base allo stato di conservazione delle malte. Sulla facciata d'ingresso, estremamente più degradata, previo trattamento biocida e pulizia, si è restaurato l'intonachino bianco presente e steso sopra un nuovo strato con tecnica "a marmorino", di fattura artigianale composto da grassello di calce e polvere di marmo (fig. 2). La demolizione di intonaci cementizi ha portato alla scoperta di una finestra tamponata sul prospetto meridionale (fig. 13) con una cornice tipo marmorino, lavorazione non presente nel registro superiore della navata centrale.¹⁵ Sulle superfici intonacate delle navate laterali è stata, per uniformità,



13. Fianco meridionale della navata centrale: tamponamento di un'apertura con cornice tipo marmorino nel registro inferiore. (D. Costantini)



14. Scavo dell'intercapedine lungo l'ingresso ovest: la soglia precedente è più bassa di 15 cm ed è frantumata. (D. Costantini)

stesa una scialbatura pigmentata a base di caseato di calcio, mentre solo sulle superfici occidentali intonacate, ma non a marmorino, si è deciso, per ridurne la bagnabilità e lo sviluppo microbiologico, di applicare un protettivo silossanico, in solvente, a spruzzo.¹⁶

Nel marzo 2013 è stata condotta una diagnostica di controllo in corrispondenza delle zone umide rilevate nel 2011, con i medesimi sistemi al carburo di calcio su prelievi di malta, da cui è emersa una apprezzabile riduzione della percentuale di umidità rispetto a quella rilevata anteriormente agli interventi di risanamento attuati.¹⁷ Il dato è confermato da chi usufruisce della chiesa nelle diverse stagioni, che riporta la percezione di un miglioramento complessivo delle condizioni microclimatiche interne. Il distacco di una porzione dell'intonaco a marmorino sulla facciata ovest esterna, verificatosi nel corso del 2012-2013 dopo il restauro, sembra essere una conseguenza naturale e diretta della progressiva asciugatura della muratura dopo la realizzazione dell'intercapedine (fig. 14), profonda circa 1,20 m: la sub-cristallizzazione dei sali solubili, rilevati, ha provocato la caduta dello strato di finitura di recente realizzazione. In corrispondenza del distacco sulla facciata, dove è stata nuovamente ripristinata la finitura a marmorino nel 2013, persiste, all'interno, una zona soggetta a risalita di umidità, denunciata dalla persistenza di macchie, alla base della scala in muratura che conduce alla cantoria. In generale, sarà possibile nel futuro eseguire verifiche per monitorare l'efficacia delle misure adottate.

Il restauro delle facciate è stato coordinato, in fase esecutiva, da Domenico Centelli e Mara Rizzotto dell'Ufficio autorizzazioni beni architettonici e contributi della Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici.

1) Il tema di questo contributo si riallaccia alle problematiche affrontate e alle scelte operative adottate nella progettazione, effettuata da chi scrive, dell'intervento di restauro dell'apparato decorativo murale interno nella chiesa parrocchiale di Courmayeur (a tale proposito si veda: L. PIZZI, *Il restauro dei dipinti murali tra criteri metodologici e scelte operative: il caso della parrocchiale di Courmayeur*, in BSBAC, 2/2005, 2006, pp. 228-233). A distanza di oltre dieci anni, i criteri che hanno guidato quella progettazione paiono ancora validi e pienamente applicabili.

- 2) La tecnica della stuccatura sottolivello risulta applicabile agli affreschi o comunque ai manufatti ottenuti dalla sovrapposizione di almeno due strati. Il piano di posa della stuccatura rimane arretrato rispetto al livello su cui si trova la pellicola pittorica originale; il dislivello fisico così creato vuole simulare la perdita dello strato superficiale che lascia a vista quello sottostante.
- 3) Nel 1938 Cesare Brandi ricevette dallo Stato l'incarico di fondare l'Istituto Centrale del Restauro di Roma, che diresse dal 1939 al 1963. Il pensiero di questo studioso, punto di partenza delle moderne riflessioni sul restauro, ha trovato un'esposizione sistematica a carattere speculativo in C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963.
- 4) BRANDI 1963, p. 47.
- 5) B. ORLANDONI, *Architettura in Valle d'Aosta. Dalla Riforma al XX secolo. La Valle d'Aosta da area centrale a provincia periferica 1520-1900*, Ivrea 1996, pp. 116-117. L'innalzamento è stato confermato da più elementi, in parte visibili all'esterno lungo il fianco meridionale. Si può presumere che sia la prima campata ad essere stata aggiunta. Qui erano presenti alcune fessurazioni, probabilmente già stabilizzate ed ora consolidate: queste denotano un movimento verso sud similmente alla frattura presente sulla soglia più antica, emersa con lo scavo, in fase con i piedritti del portale, scalpellati in parte con l'introduzione della soglia odierna.
- 6) Il numero ridotto di fasi decorative è stato confermato durante le indagini preliminari, che hanno portato in luce, al di sotto della decorazione Artari, solo una fase anteriore di decorazione nella navata centrale e nel coro: sulla volta nella prima campata al di sopra della cantoria, angolo nord-ovest; sulla parete meridionale dell'abside con zoccolo dipinto, sul pilastro meridionale tra l'abside e la navata centrale, graduando colori rosa, ocra chiaro e grigio, fase decorativa che non viene rilevata nelle navate laterali, costruite successivamente.
- 7) La decorazione della volta e delle pareti doveva essere completata nel 1899 a giudicare dalle date rinvenute sulle superfici: la prima dipinta nel sottoscala della cantoria, accompagnata dalle iniziali «G.V.-J.S.», e la seconda incisa sugli intonaci della cantoria, graffito ora ricoperto da una rasatura a calce.
- 8) Ponendo dei rilevatori in continuo dei parametri di temperatura (t) e umidità relativa (U.R.), posizionati in due punti della chiesa ritenuti esemplificativi dei movimenti microclimatici nell'ambiente: uno nella navata centrale all'altezza del pulpito e il secondo nella navata nord, sopra l'altare ligneo.
- 9) La zona del pulpito risente dell'influenza del riscaldamento e dell'apertura del portale d'ingresso. Rispetto ai grafici marzo-aprile 2011 e 2012 si nota una maggiore differenza dei valori di U.R. tra le due zone di rilevazione che si attenua l'anno successivo; questo dato potrebbe essere messo in relazione all'introduzione, avvenuta a settembre 2011, di un apparecchio di deumidificazione Mur-Tronic della società Primat S.r.l.
- 10) L'indagine a infrarossi è stata eseguita con Thermo Tracer TH 9100.
- 11) Le ditte interpellate sono state DLK S.r.l. e Ecodry, con sistemi da alimentare elettricamente per mantenere una differenza di potenziale costante.
- 12) Esecutore del restauro dei dipinti Sara Leuratti.
- 13) Le rilevazioni e le analisi sono state realizzate tra il 2010 e il 2012 dai tecnici del LAS, Simonetta Migliorini e Dario Vaudan.
- 14) Esecutori delle decorazioni interne Carlo Fosson, Domus Picta S.n.c., Katia Lagrasta, Marilena Furci.
- 15) In relazione alle lavorazioni a marmorino intorno alle finestre si è visto che queste sono presenti solo nel registro inferiore della navata centrale. Sulle aperture della facciata occidentale non è stato possibile verificarne l'eventuale presenza per mancanza di tracce materiali. Le altre cornici in lieve risalto non sono realizzate con tecnica analoga.
- 16) Esecutore del restauro delle facciate Giuseppe Di Carlo, Conservazione e Restauro S.a.s. L'intervento ha riguardato anche la meridiana presente sul prospetto meridionale dell'abside.
- 17) Entrambe le campagne di rilevamento, condotte dalla Primat S.r.l., sono state accompagnate dalla misurazione dei valori di temperatura dell'aria e di U.R. esterna ed interna alla chiesa; le due giornate al mattino, nel mese di marzo, erano caratterizzate da clima sereno e soleggiato: si nota come nella seconda campagna di rilevamento la differenza tra i valori di U.R. interna rispetto a quella esterna si è ridotta in modo sensibile a parità di condizioni climatiche.

*Collaboratrice esterna: Diana Costantini, architetto.

CAPPELLA DI CHARDONNEY A CHAMPORCHER RESTAURO DI UN PECULIARE CAMPANILE IN VALLE D'AOSTA

Domenico Centelli, Cristina De La Pierre, Diana Costantini*, Giuseppe Di Carlo*

Introduzione

Domenico Centelli, Cristina De La Pierre

La località di Chardonney sorge in un bacino, coronato da un'ampia pineta, alla testata della Valle di Champorcher. Come quasi tutti i villaggi valdostani, è dotata di una cappella dedicata, in questo caso, alla Madonna del Carmine e a san Pantaleone. Si ignora la data della sua fondazione ma i documenti attestano la ricostruzione dell'edificio nel 1778, in luogo diverso dal precedente, e la sua benedizione nel 1781, da parte del parroco su licenza del vescovo; risulta poi sottoposta a restauri nel 1947, nel 1957 (campanile) e nel 1978 (copertura chiesa).

Il campanile (figg. 1, 2), alto circa 18 m, si trova affiancato alla cappella a racchiudere il piccolo sagrato che si apre lungo il sentiero che attraversa il villaggio. La parte sommitale della torre campanaria è conclusa con una suggestiva struttura in legno fatta realizzare, secondo la tradizione, nel 1873 dall'abate Pierre Chanoux, nato nel vicino villaggio di Ronchas.



Descrizione del campanile e dello stato generale di conservazione

Diana Costantini*

La guglia lignea che sovrasta la struttura muraria del campanile, che in origine era policroma, presenta una grande valenza compositiva e decorativa. Il complesso si presenta, formalmente, come una torretta a tre livelli con pianta quadrata e dimensioni che si riducono, in larghezza e in altezza, man mano che si procede da quello più basso verso l'alto. Ciascun livello è coperto da un tetto orizzontale costruito con travi incrociate sorrette da colonne poste ai quattro angoli e leggermente distanziate dal corpo centrale. Le pareti di ciascun livello sono costituite da tavole accostate, sigillate da lamiere inchiodate, e vi sono applicati elementi lignei lavorati. Tutte le superfici piane erano decorate in modo da simulare, in *trompe-l'œil*, una struttura in muratura.

Le condizioni ambientali determinate dalla collocazione geografica hanno messo a dura prova il manufatto ligneo (fig. 3). Le superfici dimostravano una evidente erosione del legno, inaridito e ossidato, mantenendo solo in alcune zone più protette le tracce della decorazione preesistente (fig. 4). La guglia deve aver avuto già dagli inizi del XX secolo dei problemi a mantenere la verticalità, come dimostrano le foto d'archivio (fig. 5). Dall'osservazione diretta dell'opera è emerso che la base della struttura lignea era stata inglobata in un getto di calcestruzzo, creando un cappello sulla cella campanaria e bloccando le basi delle colonne, già inclinate. Tale intervento potrebbe essere stato eseguito insieme alla



1.-2. In alto: il campanile nel 2014 prima dell'intervento. (G. Di Carlo)
In basso: veduta al termine dei lavori. (D. Costantini)

protezione delle parti lignee, effettuata tramite la posa di lamiera in considerazione del fatto che queste sono di fattura simile alla fascia metallica che ripara l'orologio, su cui è riportata la data 1905 accompagnata dalla scritta «F.lli Miroglio di Torino» (fig. 6).

Si suppone che la realizzazione della struttura lignea sia avvenuta in sostituzione di una preesistente, di cui però non si hanno notizie, e che il tipo di materiale sia stato scelto per la maggior leggerezza rispetto ad una analoga in muratura.

L'intervento conservativo ha affrontato diverse problematiche: la solidità dell'intera struttura lignea, la sua protezione e la sostituzione delle lamiere degradate, il recupero dell'immagine policroma, il trattamento degli intonaci delle parti in muratura e il restauro dell'orologio.



3. La guglia con la Madonna lignea nel 2010. (G. Turcotti)

4. Decorazione sul lato più protetto prima dell'intervento. (D. Costantini)



5. Jules Brochere, fotografia di inizio XX secolo. (Archivi Assessorato Istruzione e Cultura)



6. L'orologio prima dell'intervento. (G. Di Carlo)

Il restauro della parte lignea sommitale

Giuseppe Di Carlo*

La progettazione dell'intervento di restauro della guglia lignea è stata concordata con l'Ufficio tutela e valorizzazione della Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici (direzione scientifica Alessandra Vallet) e i laboratori di restauro della Struttura Ricerca e progetti cofinanziati (direzione operativa Alberto Bortone e Laura Pizzi).

La struttura in larice a "tempietti", in tre ordini sovrapposti e decrescenti, era trattata in modo policromo: sul legno era steso un trattamento protettivo e decorativo monocromo di colore grigio chiaro, con definizione dipinta sugli angoli dei tre ordini di anteridi con filetti grigio scuro. Ad una valutazione visiva, il trattamento protettivo sembrava costituito da una pittura grassa coprente, in uso tra gli anni Trenta e Sessanta del XX secolo, da composti vernicianti a base di oli siccativi e standoli caricati con polveri bianche a base di carbonato basico di piombo. Al di sotto della pittura grigia se ne rilevava una magra di colore bianco, utilizzata come fondo e preparazione, in uso dal XIX secolo. Colorati erano anche gli elementi applicati ai tre livelli: croci intagliate a bassorilievo, con tracce di bicromia bianca e rossa, al primo livello; losanghe formate da triangoli con tagli angolati sugli spigoli e cuori lignei con ancora evidenti porzioni di cromia rossa, al secondo livello; gigli intagliati con residui di bicromia bianca e verde, al terzo livello. Il cippo sommitale ligneo poggiava su una predella lapidea con incavo al centro; la sezione centrale del fusto era forata e al suo interno era inserita un'asta metallica sporgente, sulla punta della quale era collocata la scultura lignea della Madonna che è stata rimossa (conservata ora nel Museo d'arte sacra della chiesa parrocchiale) e sostituita con una copia in vetroresina.

La struttura lignea esposta ai fattori ambientali - quali pioggia, neve, ghiaccio, luce, riscaldamento nei periodi estivi - ha subito gravi processi degenerativi di tutti i suoi componenti strutturali, in maniera differente a seconda del lato di esposizione: la scultura e il cippo sommitali si presentavano erosi e ricoperti da colonizzazione di licheni; la base del fusto inserita nella predella lapidea come pure le tavole di appoggio di questa e le basi dei fusti delle colonne erano marcescenti, con sfaldamento del tessuto ligneo, a causa del ristagno di acqua e di una alta percentuale di umidità, sviluppo di malattie - quali carie nera e cubica - e attacchi parassitari di insetti xilofagi. Le superfici mostravano, oltre ad essiccazione e sfaldamento della pittura grigia e della preparazione, una parziale perdita dello spessore ligneo. Si erano manifestate modificazioni dimensionali delle tavole causate da un naturale processo di invecchiamento; lacerazioni e fessurazioni parallele alla fibra, dovute alle contrazioni e dilatazioni durante le escursioni termiche a cui è sottoposto il legno, come quelle sui fusti delle colonne.

La prima fase dell'intervento di restauro è consistita nello smontaggio delle decorazioni scolpite a tutto tondo in vista di una loro corretta ricollocazione, con ricostruzione di alcune porzioni deteriorate e deformate. Le lacune su cornici e traverse sono state ricostruite *ex novo* con innesti in legno di larice, come pure le mancanze nei triangoli applicati del secondo ordine. Le fessure relative a tutta la struttura, esposte alla penetrazione di acqua, sono state riempite inserendo un sigillante acrilico elastoplastico colorato. Le porzioni lignee distaccate o rotte, a causa delle lesioni causate dai processi disgregativi, sono state ricollocate *in situ* e incollate con colle poliuretatiche e acriliche. Per consentire una buona efficienza dei trattamenti successivi è stata eseguita una accurata pulitura meccanica con l'uso di spazzole di *tephlon* e pistola ad aria calda per rimuovere gli strati deteriorati. Tutte le superfici lignee sono state quindi trattate con anti-parassitario ad ampio spettro contro insetti xilofagi, Sinotar a base di permetrina in solventi isoparaffinici. Sulle basi dei fusti delle colonne che presentavano una grave perdita della fibra lignea (fig. 7), dopo la pulizia e l'asciugatura del legno marcescente, si è proceduto ad un trattamento consolidante mediante impregnazione di resina acrilica Paraloid B72 in acetone. Questo ha permesso l'ancoraggio della resina epossidica bicomponente Pox gel (Sinopia) caricata mediante percolamento all'interno delle cavità, per la ricostruzione degli appoggi delle colonne. In seguito all'asciugatura del trattamento consolidante/nutriente con olio di lino crudo (fig. 8), sono state applicate due mani di fondo riempitivo (cementite Novalis Oikos). La colorazione finale è stata ottenuta con velature sovrapposte di caseato di calce pigmentato, protette con trasparente a base acrilica (fig. 9). Tutte le applicazioni lignee staccate, sono state infine ricollocate *in situ*, diversificando gli ancoraggi in funzione delle dimensioni dell'oggetto e delle sedi, mediante chiodi d'acciaio o viti anticorrosione, colle poliuretatiche o colle acriliche monocomponenti.²



7. Stato di conservazione della base di una colonna.
(G. Di Carlo)



8. Impregnazione con olio di lino e decorazione esistente conservata.
(G. Di Carlo)



9. Intervento completato con rivestimento metallico.
(D. Costantini)

Interventi sul campanile

Diana Costantini*

Le coperture in lamiera, fissate con chiodature direttamente sul legno dei vari ordini, avevano contribuito, in parte, a preservare il campanile ma si presentavano deformate e ossidate. La necessità di offrire una nuova protezione ai manufatti lignei restaurati, come sopra illustrato, ha indotto a porre in opera una lamiera in lega zinco-titanio (Rheinzink), con garanzia di maggior durata, fissata ad una sottostante struttura in legno, sagomata e posata in modo da correggere in modo efficiente e distribuito le pendenze per il deflusso dell'acqua (fig. 10). Sono state mantenute le bocchette esistenti (fig. 9), importanti per consentire una ventilazione all'interno della cupola.



10. Nuovo rivestimento metallico in zinco-titanio.
(D. Costantini)

Il fusto in muratura del campanile presentava una discreta costruzione nei maschi d'angolo ma una ridotta coesione della malta di allettamento per il tipo di legante utilizzato e per l'impiego di sabbie locali contenenti del limo. Insieme alla posa in opera della base in calcstruzzo della struttura lignea, probabilmente eseguita agli inizi del XX secolo, era stato anche formato una sorta di cordolo marcapiano in alcun modo legato alla muratura in pietra, in gran parte distaccato ed in grave pericolo di caduta. La riduzione con tamponamenti in mattoni forati delle aperture della cella campanaria, ancora visibili nelle foto storiche degli anni Quaranta, deve essere avvenuta nella seconda metà del XX secolo.

Si è pertanto proceduto alla reintegrazione degli intonaci sui prospetti del campanile riproponendo, per lavorazione e colorazione, le caratteristiche delle superfici originali.

Nella cella campanaria è inserita una struttura lignea con quattro pilastri e due travi orizzontali in larice, su cui poggiano due campane in bronzo. In questo caso ci si è limitati alla sostituzione delle travi, che erano in pessimo stato di conservazione, e ad un intervento conservativo sui pilastri, mediante imbibizione di resina acrilica in soluzione. I nuovi elementi in larice sono stati collegati ai piedritti mediante connettori metallici.

Infine, anche l'orologio datato 1833, il cui quadrante era molto logorato da processi di ossidazione (fig. 6), è stato restaurato e collegato elettricamente ad un nuovo meccanismo ed è così tornato a scandire le ore e le mezz'ore (fig. 11).

1) Le notizie storiche sono tratte dall'Archivio parrocchiale di Champorcher, cat. *Chapelles*, doc. 355-358, e da F. BAUDIN, *Champorcher la storia di una comunità dai suoi documenti*, Aosta 1999, pp. 323-324. Sulla facciata della cappella sono presenti le seguenti iscrizioni: «Fon.ta 1742 - Rist.a 1873 agosto» dipinte all'interno di un ovale (intervento facciata nel 2015). Sulla trave di colmo è incisa la data 1779.

Sul campanile è emersa la data 1842, incisa su un elemento lapideo inserito nella muratura sopra l'ingresso. L'orologio è datato 1833 da Archivio parrocchiale, cat. *Chapelles*, doc. 131.

2) Si ringrazia il restauratore Fausto Locatelli per i consigli e la disponibilità prestata durante i lavori.

*Collaboratori esterni: Diana Costantini, architetto - Giuseppe Di Carlo, restauratore Conservazione e Restauro S.a.s.



11. Particolare della facciata sud del campanile a fine intervento.
(G. Di Carlo)

RESTAURO DELLA CAPPELLA DI SAN ROCCO A PERLOZ

Domenico Centelli, Cristina De La Pierre, Alessandra Vallet, Luciano Bonetti*

Introduzione

Domenico Centelli, Cristina De La Pierre

La cappella dedicata a san Rocco sorge sul limite sud-occidentale di Perloz e fa parte della parrocchia del Santissimo Salvatore; essa si affaccia sull'antica strada che, provenendo dalla sottostante località di Plan-de-Brun, sino all'inizio del secolo scorso costituiva l'unico accesso al Borgo da questo lato.

La costruzione, nella sua attuale configurazione, risale probabilmente agli anni Trenta del Seicento, periodo in cui furono erette in Valle d'Aosta numerose cappelle a seguito della grande peste che aveva decimato la popolazione locale. L'atto di fondazione è datato 15 maggio 1633 e l'edificazione nel 1636 è attribuita all'impresario Jean-Francois Glésaz; si suppone quindi che essa avvenne su un impianto preesistente e di dimensioni inferiori.¹ Dalla documentazione storica risulta che la facciata originaria sia stata dipinta dal pittore Bernardino Fereiro intorno al 1676, lo stesso artista che affrescò anche la facciata della chiesa parrocchiale.²

L'ente parrocchiale ha affidato nel 2006 il coordinamento del progetto di restauro dell'edificio, che versava in pessimo stato di conservazione, all'architetto Luciano Bonetti. L'intervento si è svolto in due fasi cronologicamente distinte: la prima ha riguardato la copertura, le parti strutturali e i serramenti, mentre la seconda la facciata e le superfici decorate interne. Le categorie del restauro hanno pertanto interessato gli aspetti architettonici e quelli artistici, affidati rispettivamente alle imprese Bréan Renzo di Perloz e Fratelli Glesaz S.n.c. di Pont-Saint-Martin e alla ditta Furnari Restauri S.a.s di Cunico (AT), sotto il coordinamento generale dell'architetto Bonetti e, per le decorazioni murali, Alessandra Vallet (Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici) e Laura Pizzi (Struttura Ricerca e progetti cofinanziati) della Soprintendenza regionale per i beni e le attività culturali, rispettivamente in qualità di direttore scientifico e direttore operativo.



1. La facciata dopo il restauro.
(L. Bonetti)

Per l'attuazione della prima fase dell'intervento l'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione Autonoma Valle d'Aosta ha concesso, ai sensi della L.R. 27/1993, un contributo di 33.018,98 €, pari all'80% della spesa ammissibile.

Il restauro eseguito non ha interessato una struttura importante quale può essere una cattedrale o un castello, né compreso sofisticate lavorazioni. Il resoconto che segue dimostra tuttavia che, anche occupandosi di un edificio apparentemente semplice, l'attenzione all'esistente, la lettura critica del manufatto, il rispetto degli antichi modi di operare, l'accostamento di soluzioni innovative e il corretto utilizzo di materiali e tecniche consentono di rivalorizzare una piccola cappella che sembrava destinata alla rovina. Questa si presentava, infatti, molto degradata e la fattiva collaborazione tra tutti i soggetti coinvolti le ha ridato, ora, la sua dignità. Quando i lavori sono ben eseguiti, spesso alla loro conclusione il risultato sembra ovvio e non ci si accorge dell'impegno dedicato, che è tutt'altro che scontato (fig. 1).

Descrizione dell'edificio

Luciano Bonetti*

L'osservazione della cappella di San Rocco, sotto il profilo architettonico, porta a individuare due fasi distinte di costruzione: la prima corrispondente alla struttura absidale semi-esagonale e al presbiterio rettangolare, la seconda costituita dall'ingresso e dall'aula attuali. La facciata originaria poteva essere quindi sul limite dell'attuale presbiterio, anche se non sono reperibili al momento documenti storici che confermino le dimensioni originali dell'impianto. Quest'affermazione è pertanto esclusivamente supportata dall'esame visivo, dal rilievo architettonico e dalla valutazione stratigrafica, in base alla quale risulta che le pietre della zona centrale non sono adeguatamente ammorsate, come le altre, e presentano una tessitura differente rispetto agli altri paramenti murari (fig. 2).



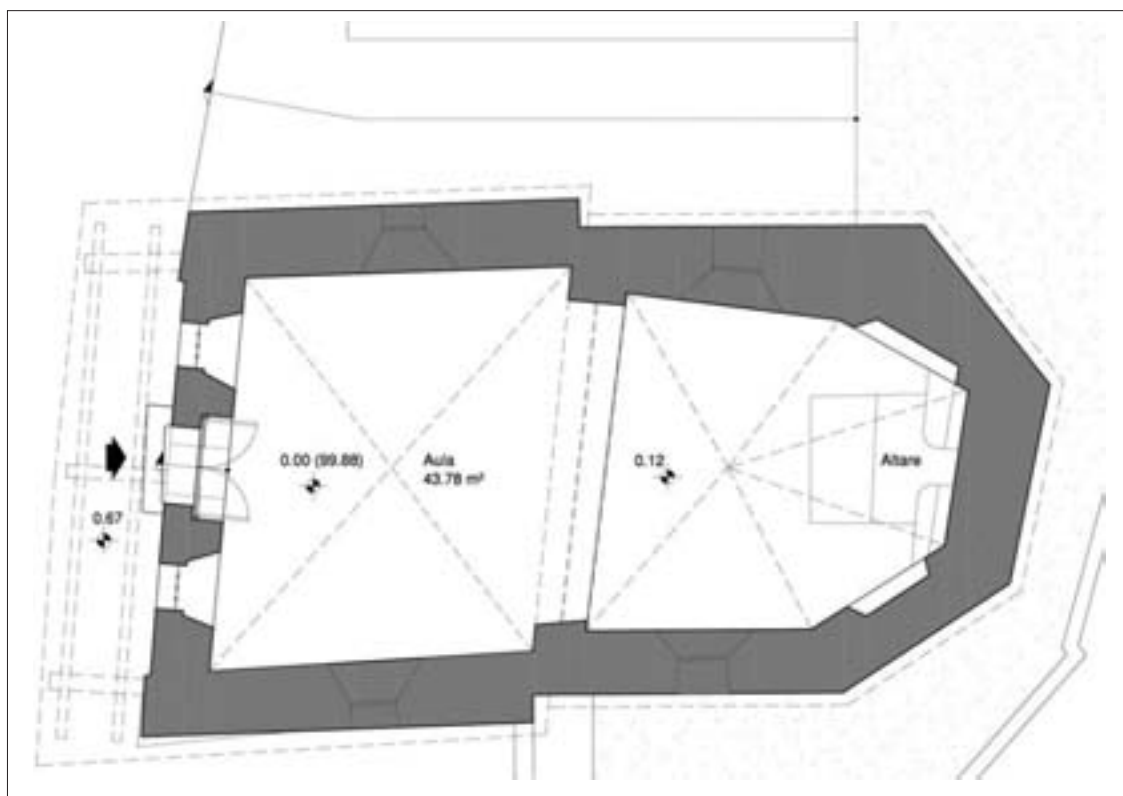
2. La cappella, in un'immagine risalente probabilmente alla fine degli anni Settanta del Novecento. (Da BRUNOD 1985, p. 63)

La cappella è orientata e l'ingresso, posto ad ovest, è ad un livello leggermente superiore rispetto al piano di calpestio interno, per cui occorre scendere tre gradini per entrare. L'edificio presenta una pianta irregolare e inclinata, che essendo piuttosto insolita per una costruzione di così ridotte dimensioni è probabilmente determinata dalla morfologia del luogo, ovvero dall'andamento altimetrico della ripida zona e della roccia affiorante su cui poggia. In effetti la parte absidale fonda su un enorme trovante e, in questa parte, la cappella possiede di fatto due livelli distinti (anche se la parte inferiore non risulta accessibile). Appare comunque singolare che l'angolo nord-est abbia uno spessore murario più elevato rispetto agli altri e l'irregolarità complessiva absidale potrebbe essere dovuta a un errore di tracciamento dei costruttori oppure a una minore portanza del terreno in questo punto. Tutto l'impianto risulta, invece, abbastanza omogeneo in ordine agli aspetti compositivi architettonici e artistici (fig. 3).

La cappella presenta due volte: una a crociera a copertura dell'aula e una a ombrello sul presbiterio e l'abside. La parte tra l'ingresso e il presbiterio risulta accentuata da due contrafforti dotati di cornice che conferiscono allo spazio un interessante movimento. La pavimentazione è altrettanto notevole: in lastre di pietra, ben accostate nella parte del presbiterio e dell'abside, in accollato in pietra più irregolare invece nell'aula. La facciata presenta un portale di accesso, due finestre e un oculo, strombato e asimmetrico, che costituisce una specie di rosone privo di serramento e dotato esclusivamente di una rete per impedire l'ingresso agli uccelli.

Lo stato di conservazione in cui si trovava l'edificio nel 2006 era di grande precarietà, dovuta al forte degrado dei serramenti che aveva permesso l'entrata di copiose quantità di acqua che, a loro volta, avevano gravemente danneggiato gli intonaci interni delle pareti nord e sud. La copertura a due falde, con travi di legno e manto in lose di pietra, risultava notevolmente scomposta in corrispondenza del colmo: i travetti si erano pericolosamente allontanati dallo stesso a causa della deformazione plastica, con elevata inflessione, e l'infiltrazione di pioggia dal tetto aveva seriamente danneggiato gli intonaci delle volte e parte delle decorazioni. Queste ultime erano fortunatamente ancora visibili e rintracciabili per garantirne un recupero importante al fine di valorizzare l'interno e restituire alla cappella la sua condizione ottocentesca che, anche dalle indagini stratigrafiche, risultava quella meglio conservata.

Esternamente l'edificio presentava una muratura in pietra con una tessitura piuttosto notevole e maschi angolari di grandi dimensioni con giunti estremamente curati, soprattutto nella parte absidale. La maestria degli scalpellini della Valle di Gressoney nel realizzare le murature in pietra è nota, e anche Perloz era dotata di abili maestranze nel settore. Erano ancora presenti molte tracce di intonaco a calce, soprattutto attorno alle aperture e in particolare a quelle meridionali; lo sporto di gronda della copertura, privo di canale, risultava collegato al piano verticale murario attraverso una cornice aggettante costituita da due pietre scolpite a becco di civetta, posate verso l'alto e raccordate con le lose della copertura. Questo particolare esterno, presente in altri edifici di Perloz, conferisce all'architettura un elevato pregio ed un interesse marcato.



3. La pianta in scala 1:100 dell'edificio nella sua irregolarità.
(L. Bonetti)

Il fronte di ingresso risultava completamente intonacato e decorato con dipinti raffiguranti tre santi: san Giacomo a nord e san Giuseppe a sud, inseriti in riquadri, e san Rocco, titolare della cappella, rappresentato solo a metà figura in un tondo al centro. La facciata risulta semplice, ma degna di attenzione per gli aspetti decorativi (fig. 4). Sul fronte settentrionale era, e lo è tuttora, presente una finestra tamponata che corrisponde quasi completamente alla nicchia interna in cui è ricavato il piccolo armadio a muro. La posizione dell'apertura e del suo davanzale inducono a domandarsi se la cappella avesse, un tempo, un piano di calpestio interno più basso di quello attuale. Le considerazioni e le ipotesi qui riportate andrebbero verificate da più approfondite indagini archeologiche e ricerche archivistiche.

I livelli interni sono, comunque, due: quello dell'aula, più basso, e quello della zona presbiteriale e dell'altare, più alto rispetto al primo di 12 cm. L'atmosfera interna induce certamente al raccoglimento per la luminosità limitata e la copertura a volte che genera l'impressione di protezione.

Le finiture, ad intonaco di calce, e le volte risultavano decorate con motivi floreali e cornici.



4. La facciata prima dell'intervento di restauro. (L. Bonetti)

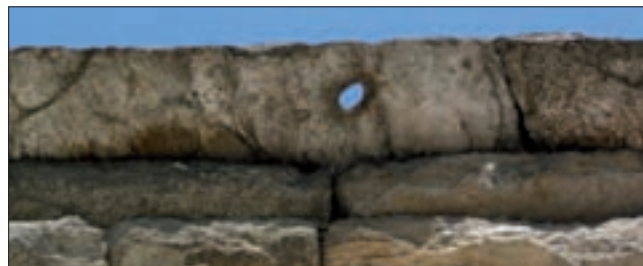
Il rifacimento della copertura

Luciano Bonetti*

L'intervento sulla copertura ha comportato l'integrale smontaggio del manto, con il recupero di tutte le losse di pietra ancora integre, e la sostituzione della struttura lignea. Due operazioni effettuate presentano particolare interesse. Le cornici laterali realizzate da pietre e da losse sono state smontate, numerate, ripulite e riposizionate esattamente nella loro originaria sede per mantenere l'interesse architettonico in precedenza segnalato. In un punto della falda meridionale una losa era forata ed è stata conservata nella sua posizione (fig. 5).

La seconda lavorazione riguarda la struttura del colmo. Il tetto possiede di fatto due colmi: il primo poggiante da un lato su due capriate lignee, di cui una affiancata al timpano sopra l'arco centrale dell'edificio, il secondo poggiante

da una parte su questa estremità del primo e dall'altra sul timpano della facciata. La capriata, a causa del danneggiamento delle teste della catena, aveva esaurito la sua funzione e, pertanto, i due colmi sovrapposti nella zona del timpano centrale in muratura gravavano in modo pesante sul sottostante arco. È per questo motivo che risultava collocata una catena in ferro ed erano presenti fessurazioni nella chiave di volta (figg. 6, 7).



5. La cornice della falda meridionale del tetto, decisamente interessante, con la lastra forata conservata al suo posto. (L. Bonetti)



6. I due colmi sovrapposti. (L. Bonetti)



7. Inserimento della capriata metallica. (L. Bonetti)

Il recupero è avvenuto inserendo una capriata in ferro poggiante sui due angolari murari esistenti: l'arco è stato così scaricato dal peso della copertura, mentre il timpano murario è stato mantenuto nella sua sede originaria assieme alla capriata lignea, a testimonianza della tecnica antica e a parziale conferma delle ipotesi che in seguito saranno formulate.

Nelle immagini a corredo è possibile capire il sistema di posizionamento della lamiera in acciaio inossidabile, messa in opera per costituire la seconda barriera impermeabile della copertura e a garanzia del mantenimento e del recupero delle cornici aggettanti esistenti (figg. 8, 9).

I serramenti non offrivano più alcuna tenuta né all'aria, né all'acqua e sono, pertanto, stati sostituiti con nuovi elementi in legno di castagno della stessa composizione di quelli preesistenti. Si è deciso di non utilizzare un doppio vetro in quanto l'uso limitato e soprattutto la completa mancanza di riscaldamento non generano necessità di particolare capacità termica.



8. Posizionamento della lamiera in acciaio.
(L. Bonetti)



9. La copertura dopo il restauro.
(L. Bonetti)

Il restauro delle superfici decorate

Alessandra Vallet, Luciano Bonetti*

La facciata

La facciata presenta una partitura decorativa delimitata ai lati da due lesene di colore rosato, una semplice fascia di coronamento dipinta al di sotto del tetto e una cornice marcapiano tracciata al di sopra delle aperture. Al centro, in un tondo collocato all'interno di uno sfondato di forma quadrangolare è ritratto, a mezzo busto, il santo titolare della cappella, Rocco, mentre ai lati sono raffigurati rispettivamente san Giacomo e san Giuseppe, in piedi entro nicchie a *trompe-l'œil*.

Il degrado dell'intonaco - in più punti eroso e mancante, soprattutto sui lati esterni delle lesene e su tutta la zoccolatura della facciata, dove permanevano tracce di colore bruno - si sommava a quello delle coloriture, realizzate a calce, decoese e parzialmente dilavate, oltre che offuscate da diffusi depositi superficiali. L'apparato decorativo era realizzato sovrapponendo una sottile rasatura di malta di calce, dalla granulometria leggermente ruvida, a un intonaco di colore bianco, dalla finitura lisciata a calce (fig. 10).

Il restauro ha previsto la rimozione dei depositi superficiali (a secco e mediante applicazione di compresse di polpa di cellulosa imbevute di sali inorganici) e il ristabilimento dell'adesione della pellicola pittorica e dell'intonaco al supporto murario. Si è proceduto alla stuccatura a livello di fessurazioni, fratture e cadute degli strati di finitura e al loro ripristino mediante malta di calce con caratteristiche e lavorazione superficiale analoga a quelli originali, utilizzando malte deumidificanti per la parte basamentale.

Si è operata quindi la reintegrazione delle coloriture della facciata, compresa la riproposizione della partitura decorativa, con materiali e tecnica analoghi a quelli originali e la velatura con colori acrilici (tipo Maimeri serie A) delle lacune della pellicola pittorica, per restituire unità di lettura alle figure dei santi (fig. 1).



10. Particolare della facciata prima del restauro.
(L. Bonetti)

Volte e pareti interne

L'interno presenta una decorazione realizzata a calce e/o a tempera. Un generalizzato degrado, dovuto anche all'umidità di risalita, con perdita di estese porzioni d'intonaco e caduta della pellicola pittorica, creava un insieme disordinato e di difficile lettura.

Nell'abside, un motivo a candele intrecciate a ornati fitomorfi decora la volta ad ombrello. Sulle pareti dell'intera cappella e sulla volta a crociera dell'aula ornati floreali e simboli liturgici, imputabili probabilmente alla seconda metà del XIX secolo, si collocano all'interno di una partitura a fasce e riquadrature.

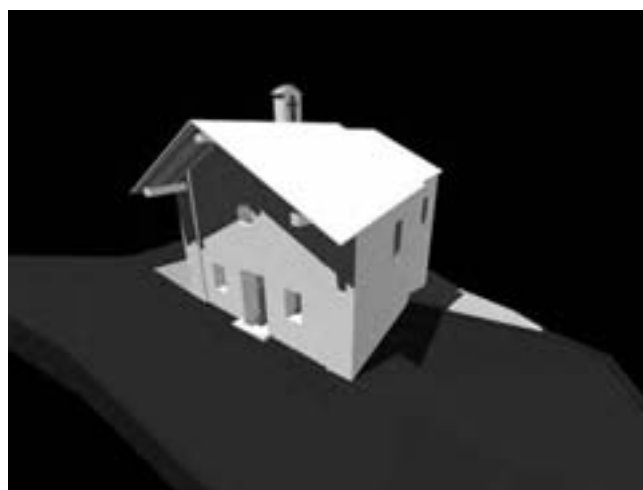
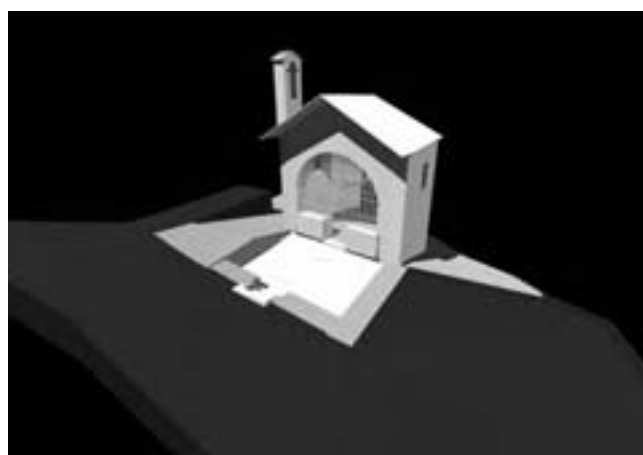
La mensa d'altare è stata più volte ridipinta. Sul fronte campeggia l'immagine di san Rocco, all'interno di una riquadratura dipinta, compresa a sua volta entro una cornice lignea riccamente scolpita, oggi rimossa. In due nicchie a destra e sinistra dell'altare, entro ovali, sono rappresentati rispettivamente san Giuseppe e due effigi molto danneggiate da un attacco microbiologico, raffiguranti presumibilmente l'angelo protettore dei bambini.

Il diffuso degrado evidenziava la presenza, al di sotto della decorazione superficiale, di fasi decorative preesistenti, rilevate anche dall'indagine stratigrafica in parte realizzata dalla ditta di restauro Novella Cuaz, Restauro e Conservazione Opere d'Arte di Aosta, nel 2007.

Malgrado l'interesse dei dati emersi in stratigrafia, l'intervento di restauro ha valutato l'opportunità di attuare un programma quanto più possibile conservativo della situazione esistente. Il mantenimento e il ripristino dello strato decorativo più superficiale ha permesso di restituire coerenza all'ambiente nel suo complesso, mentre le indagini stratigrafiche effettuate hanno avuto la funzione di documentare la presenza di precedenti fasi decorative, conservate in maniera molto frammentaria e discontinua. È il caso della parete di fondo dell'abside, visibile dopo la rimozione della pala d'altare attualmente ricoverata in luogo sicuro. Sul muro, al di sotto di una riquadratura dipinta, è emersa traccia di un'interessante, ma lacunosa decorazione costituita da una finta cornice con ornamenti a volute e angeli che racchiude una scena in cui s'indovina la figura di san Sebastiano (fig. 11). Solo per l'arco trionfale che divide l'aula dal presbiterio si è scelta una diversa soluzione, con il proposito di dare rilievo a una serie di elementi che, combinati insieme, consentono di avanzare una precisa ipotesi di sviluppo volumetrico dell'edificio. Grazie al riconoscimento di una serie di infissioni lignee ritrovate nell'intradosso dell'arco (mantenute e valorizzate), all'individuazione del timpano in fase di recupero della copertura, nonché alla messa in luce di una decorazione a motivi geometrici e a concetti dipinti che risale con tutta evidenza a una fase storica più antica, sembra di poter affermare che la primitiva cappella, utilizzata forse come oratorio del vicino castello, si sviluppasse inizialmente nella sola zona del presbiterio e fosse delimitata, in corrispondenza dell'attuale arco centrale, da una grata in legno a tutta altezza e poggiante su muretti in pietra (figg. 12a-b).



11. La decorazione, rinvenuta durante i lavori, che incorniciava l'affresco raffigurante san Sebastiano. (L. Bonetti)



12a.-b. Ricostruzione ipotetica della cappella prima e dopo l'ampliamento seicentesco. (Elaborazione L. Bonetti)

L'intervento di restauro di tutto l'ambiente ha previsto, oltre alla pulitura e rimozione dei depositi superficiali, il ristabilimento dell'adesione della pellicola pittorica e dell'intonaco al supporto murario, rispettivamente con resine acriliche in emulsione a bassa concentrazione e mediante iniezioni di adesivi riempitivi e malta idraulica a basso peso specifico. Si è proceduto alla stuccatura a

livello di fessurazioni, fratturazioni e cadute degli strati d'intonaco, utilizzando malta con caratteristiche analoghe per composizione, granulometria e lavorazione superficiale a quelle originali presenti. Gli intonaci in avanzato stato di degrado sono stati asportati con raschiatura, scalpellatura e leggero idrolavaggio finale per ripulire completamente il paramento murario e garantire la corretta adesione dei nuovi intonaci, realizzati con inerti di media granulometria scelti con setaccio e miscelati con calce di Piasco e stesi a cazzuola. La stabilitura finale di materiale più fine ha garantito una superficie mediamente liscia come quella delle parti ancora presenti. Per la reintegrazione della pellicola pittorica, finalizzata a restituire un'unità di lettura all'intero impianto decorativo, ci si è avvalsi di colori acrilici (tipo Maimeri serie A). Nell'ottica di ottenere un ambiente, non solo correttamente restaurato, ma anche confacente all'utilizzo liturgico, si è scelto di "ricomporre" l'altare con la collocazione davanti alla mensa di una semplice cornice in legno di castagno, in sostituzione di quella antica rimossa per motivi di sicurezza, e di rimpiazzare la pala d'altare originale, a sua volta collocata in luogo sicuro, con una riproduzione fotografica su tela, in scala 1:1 (fig. 13).



13. Interno della cappella al termine dei lavori.
(L. Bonetti)

1) Un sondaggio archeologico esplorativo, localizzato di fronte all'attuale ingresso, è stato eseguito nel 2009, prima dell'avvio dei lavori di restauro. I risultati, unitamente all'analisi degli elevati e all'osservazione della fabbrica, di fatto confermano la presenza di due fasi costruttive. Il prolungamento dell'edificio ha inoltre probabilmente inglobato, almeno in parte, il precedente sedime stradale tardomedievale, mentre l'attuale difformità nei livelli tra interno ed esterno della cappella risulta un'acquisizione coeva all'ampliamento di questa nel corso del XVII secolo.

2) E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta. Bassa valle e valli laterali I*, vol. IV, Quart 1985.

*Collaboratore esterno: Luciano Bonetti, architetto.

INTERVENTI DI RESTAURO E VALORIZZAZIONE DEL CASTELLO DI QUART PRIMO STRALCIO FUNZIONALE

COMUNE E BENE: Quart, castello

TIPO D'INTERVENTO: restauro

PROGETTO: RTP (raggruppamento temporaneo di professionisti) architetto Gianfranco Gritella, architetto Roberto Rosset, architetto Danilo Marco, Engineering S.r.l., ingegner Daniele Monaya, Metec & Maggese Engineering (ora Manital Engineering S.r.l.), architetto Silvia Prosio, restauratrice Raffaella Bianchi

ESECUZIONE: ATI (associazione temporanea di imprese) Dolmen Consorzio Stabile Costruttori Valdostani - Saint-Christophe (AO), Acerbi Carpenterie S.r.l. - Saint-Christophe (AO), Cooperativa de la Ville - Aosta

COORDINAMENTO TECNICO-AMMINISTRATIVO: Struttura Restauro e valorizzazione - Ufficio tecnico beni architettonici

DIREZIONE LAVORI: architetto Roberto Rosset

Nell'estate del 2014 si sono conclusi i lavori inseriti nel I lotto di restauro del castello di Quart, la cui consegna di cantiere era avvenuta nel mese di marzo del 2012, a seguito di una gara ad evidenza pubblica che aveva aggiudicato i lavori all'ATI avente come capogruppo il consorzio Dolmen.

L'intervento, inserito e finanziato nell'ambito del Programma Operativo Regionale Fondo Europeo di Sviluppo Regionale (POR FESR 2007-2013) *Castello di Quart* progetto cardine n. 20, ha preso in considerazione alcune aree caratterizzate da una propria autonomia al fine di riuscire, attraverso opportuni collegamenti esterni, a creare un percorso di visita che permettesse al futuro visitatore di comprendere la complessità del sito. Partendo dalla biglietteria, inserita all'interno della torre più a ovest, si potrà attraversare il rivellino di ingresso, e ci si immergerà immediatamente nell'atmosfera medievale del castello.

Lungo la salita al *donjon* si potrà visitare la cappella, finemente restaurata e riportata al suo splendore seicentesco, e, a seguire, la prima cinta muraria del castello, grazie alla creazione di un percorso archeologico interrato. Al termine dell'itinerario si potrà ammirare il restauro architettonico e pittorico del *donjon*, al cui interno, anche attraverso l'ausilio di apparati multimediali, verranno illustrati i temi iconografici dei dipinti murali.

Il cantiere, durato oltre due anni, ha sostanzialmente rispettato le previsioni di progetto (si veda BSBAC, 8/2011, 2012, pp. 275-284) e ha raggiunto pienamente l'obiettivo definito dal programma di valorizzazione creando i presupposti per un futuro inserimento del castello nel circuito turistico valdostano.

La particolarità del sito e della sua posizione, nonché le caratteristiche proprie del monumento, hanno fatto da linee guida alle previsioni di fruizione future, definendo l'utilizzo e la posa in opera di tecnologie e di materiali che ben si adattassero alle diverse condizioni climatiche stagionali.

La predisposizione, prima dell'ingresso principale, di un punto di accoglienza/biglietteria, costituisce luogo di ritrovo e sosta obbligata per l'entrata al sito da cui è possibile ammirare il recupero architettonico del rivellino di ingresso, gli intonaci restaurati e i particolari costruttivi che lo caratterizzano. L'ingresso attraverso il maestoso portone in *corten* segna quasi un passaggio temporale trasportando il visitatore in una dimensione passata dove, grazie ai rinnovati spazi della passerella sospesa in metallo e legno, si possono comprendere da subito

alcune delle evoluzioni architettoniche del monumento: la cinta di difesa, la costruzione postuma della torre d'ingresso e della *Magna Aula*.

A seguire si sale verso la cappella, oggetto di passato intervento di restauro, che racconta, attraverso i suoi stucchi e la sua iscrizione posta sul fronte di ingresso, un altro periodo di vita del castello. A lato, una porta in *corten* immette in un vano di collegamento con il percorso ipogeo. Da qui una scala, anch'essa in metallo, conduce, attraverso un varco in muratura, in un lungo ambiente interrato dotato di una comoda passerella lignea. Questa si snoda lungo lo sviluppo della testimonianza materica del primo e più antico muro di cinta del castello, obliterato, nel corso del XVI secolo, dalla costruzione di un terrapieno destinato ad orti a sud del *donjon*. Il sapiente gioco di luci lineari che sottolineano l'andamento del muro e la neutralità del soffitto totalmente nero permettono una chiara lettura delle preesistenze architettoniche e contribuiscono ad aumentare il fascino archeologico del sito.

La presenza di un discreto camminamento in penombra offre altresì spazi per la proiezione, su *monitor* trasparenti retroilluminati e su parete, di brevi filmati a tema sulle principali vicende storiche ed evolutive del castello.

Infine, la salita al terrazzo del mastio permette di far ammirare contemporaneamente la maestosità della torre principale, consolidata e restaurata nelle sue murature, e la meravigliosa vista sulla vallata centrale.

All'interno del *donjon* la predisposizione di apparati tecnologici - inseriti in un controsoffitto reticolare metallico posto alla quota originaria per riproporre il volume dal vano duecentesco -, la creazione di un pavimento in cocciopesto e la valorizzazione dei dipinti murali del XIII secolo (in corso di esecuzione) contribuiranno alla comprensione da parte dei visitatori dell'importante testimonianza storico-architettonica di recente scoperta.

Il cantiere, di complicata esecuzione per la particolarità del luogo e per la delicatezza e precisione delle soluzioni previste, ha costantemente impegnato, sia sul sito sia in ufficio, la direzione lavori e i funzionari della Soprintendenza per beni e le attività culturali che a vario titolo hanno seguito l'evolversi dei lavori ma, al contempo, ha permesso di comprendere e di approfondire la storia evolutiva di uno dei più importanti castelli medievali valdostani.

[Nathalie Dufour, Pietro Fioravanti]



1. Rivellino d'ingresso dopo il restauro visto da ovest.
(P. Fioravanti)



2. Rivellino d'ingresso dopo il restauro visto da est.
(P. Celesia)



3. Rivellino, particolare dell'arco d'accesso al percorso di visita e della passerella sospesa.
(P. Celesia)



4. Ipogeo, veduta del nuovo percorso di visita lungo il primitivo muro di cinta.
(P. Celesia)

LA PALA D'ALTARE DELLA CAPPELLA NEL CASTELLO DI QUART INDAGINI E RESTAURI

Antonia Alessi, Lorenzo Appolonia, Cristiana Crea, Rosaria Cristiano, Maria Paola Longo Cantisano, Simonetta Migliorini, Laura Pizzi, Viviana Maria Vallet, Dario Vaudan, Ambra Idone*, Nicoletta Odisio*

Cenni sul corredo liturgico e devozionale della cappella tra tutela e valorizzazione

Viviana Maria Vallet

Il restauro della tela dipinta della cappella nel castello di Quart (BM 2104, fig. 1), svoltosi tra gennaio e marzo del 2014, si colloca nell'ambito degli interventi di valorizzazione del complesso monumentale attuati in relazione ai lavori del I lotto e a una prossima apertura del cantiere al pubblico.¹

Se all'interno dell'antico maschio e nel cosiddetto vano ipogeo saranno predisposte una serie di apparecchiature multimediali per illustrare la storia del castello e dar conto delle prime fasi di restauro, nell'ambiente della cappella si è stabilito di ricostituire, per quanto possibile, l'aspetto e la funzionalità rivestite nel tempo dall'aula cultuale, attraverso evocazioni e testimonianze connesse alla sua storia. La scelta si lega alla presenza e alla messa in valore dello splendido apparato decorativo in stucco che orna l'edificio, eseguito intorno agli inizi del XVII secolo e recentemente restaurato insieme alla struttura architettonica.²



1. Il dipinto dopo il restauro.
(S. Venturini)

L'attestazione della data sul portale d'ingresso (1606) ha consentito di ricondurre i lavori di ricostruzione dell'edificio e di esecuzione dell'impresa decorativa, allineata alle più aggiornate tendenze di gusto in voga presso la corte sabauda, all'epoca di Gaspare Balbis, che ne beneficiò tuttavia per pochissimi anni dal momento che già nel 1610 il castello era passato nelle mani di altri proprietari.³ Significativi interventi di manutenzione indirizzati alla cappella e al suo corredo furono realizzati sotto i Perrone di San Martino, possessori del castello di Quart per circa due secoli (1612-1800) e promotori di radicali rifacimenti strutturali rivolti a estese porzioni del complesso. Nel 1786 è infatti attestato un recente intervento di riparazione della cappella, diretto sia alla struttura che agli «ornements»,⁴ di cui pare difficile stabilire l'entità; si può tuttavia ragionevolmente presupporre che in questa occasione alcuni arredi siano stati sostituiti o rinnovati e che sulle pareti sia stato steso un primo strato di colore giallo chiaro.⁵ Committente dei lavori risulta essere il «conte Perrone», identificabile con ogni probabilità con Carlo Baldassare (1718-1802), molto attento alla dimora valdostana malgrado gli impegni militari e di stato.⁶ Il giro di anni coincide tra l'altro con una sua opera benefica a favore della chiesa madre aostana, ovvero il rifacimento dell'altare dei Santi Appolonia e Claudio nella navata meridionale della cattedrale, realizzato in marmi policromi e arricchito di una grande tela raffigurante i santi patroni della cappellania.⁷

Ormai proprietà dell'Amministrazione comunale, nel 1819 la cappella è descritta in buono stato, ma priva, forse per questioni di sicurezza, degli «ornements necessaires» per celebrare la messa nel giorno del patrono.⁸ Alla fine del secolo XIX o all'inizio del successivo potrebbero invece riferirsi gli ultimi interventi, di cui tuttavia non si conoscono attestazioni, riguardanti la ridipintura delle pareti con tonalità vivaci, poco rispettose delle preesistenze a stucco.

All'inizio del Novecento, il verbale della visita pastorale alla parrocchia di Quart, effettuata nel 1909 da monsignor Jean-Vincent Tasso, della cappella cita solo la dedica a san Nicola, titolare dell'edificio *ad antiquo*.⁹

Una serie di fotografie degli anni Sessanta del XX secolo, scattate in seguito all'acquisto del castello da parte dell'Amministrazione regionale (1951) e conservate negli archivi della Soprintendenza per i beni e le attività culturali, documentano nella cappella vari arredi e suppellettili di carattere devozionale e liturgico, tra cui diverse tele dipinte, un busto reliquiario del beato Emerico di Quart e una statua lignea raffigurante la Vergine in trono col Bambino.¹⁰ Le immagini sembrano testimoniare, per l'evidente stratificazione di oggetti e arredi appartenenti a secoli diversi, un utilizzo ininterrotto dell'edificio dall'epoca moderna fino a tempi più recenti; vi si riscontra infatti la presenza di vasi di fiori, quadri devozionali e statuette dichiaratamente di inizio Novecento.

Ricoverati in seguito nei depositi regionali per preservarli da eventuali furti, gli arredi della cappella sono stati purtroppo oggetto nel corso del tempo di spostamenti, ricollocazioni e dispersioni legati alle vicende degli innumerevoli trasferimenti delle collezioni regionali nei diversi magazzini; vicissitudini che hanno riguardato anche gli inginocchiatoi, conservati solo in parte. Una fortunata vicenda di valorizzazione è stata invece riservata all'antica scultura lignea raffigurante la Vergine in trono col Bambino, conservata nel Museo del Tesoro della cattedrale di Aosta dal 1991.¹¹ Ipotetica risulta essere la sua antica appartenenza al maniero di Quart: una statua mariana viene infatti registrata nell'inventario del castello del 1557, stilato in una fase precedente alla ricostruzione secentesca, ma nessun dato indica che si tratti dell'esemplare in questione dal momento che il manufatto non compare infatti in altri inventari precedenti o posteriori.¹² Nulla vieta per esempio di pensare che sia giunta al castello nel XIX secolo, dismessa da qualche cappella rurale del territorio comunale.¹³

Altrettanto incerta appare la provenienza del busto reliquiario antropomorfo raffigurante il beato Emerico, dal 2003 fruibile nel percorso di visita allestito nel castello Sarriod de La Tour di Saint-Pierre per l'esposizione *Fragmenta picta*.¹⁴ Questa tipologia di suppellettile devozionale, databile alla fine del XIX secolo, è riconducibile all'attività di promozione del culto dei santi valdostani da parte dell'allora vescovo di Aosta monsignor Joseph-Auguste Duc, attivo sostenitore della loro beatificazione.¹⁵ Come evidenzia il confronto con altri esemplari del tutto simili sparsi in diverse chiese della Valle, e in particolare con quello conservato nella chiesa di Valtournenche, si tratta di un'opera di produzione industriale, priva di attributi specifici riferibili al beato di Quart e di particolari qualità artistiche.¹⁶

Nel 1976 (13 luglio) il canonico Jean Domaine annota «uno stato di penoso abbandono» del castello e della cappella.¹⁷ Quest'ultima presenta il tetto da rifare, la porta sfondata e il pavimento in legno marcio; vi si segnalano anche i «resti di un armadio in noce senza ante». La cappella risulta inoltre essere stata oggetto di ripetuti atti vandalici.

Non sembrano al momento più reperibili i quadri ovali, almeno quattro, che adornavano le pareti laterali della cappella. È stata invece recuperata la tela dell'altare maggiore, raffigurante *L'Assunzione della Vergine tra i santi Carlo Borromeo, Maurizio e Nicola*; l'opera, che si presentava in uno stato di conservazione discreto, è stata sottoposta nel corso del 2014 ad un accurato restauro a cura del personale del Laboratorio regionale di restauro dipinti. Laura Pizzi, nelle pagine che seguono, ha ricostruito le vicende storico-critiche che hanno riguardato il dipinto, assegnando la sua esecuzione nell'ultimo quarto del XVII secolo.¹⁸ I contributi successivi rendono conto di questo intervento di restauro e delle accurate indagini diagnostiche preliminari, eseguite dal Laboratorio Analisi Scientifiche (LAS). Il recupero della cromia vivace rende giustizia alla qualità pittorica dell'opera, la cui esecuzione credo vada collocata sotto il barone Carlo Filippo (1653-1717), entro l'ottavo-nono decennio del secolo. Le dimensioni, perfettamente calibrate sullo

spazio esistente dell'altare, e la presenza dei santi Carlo, Maurizio e Nicola sono precisi indicatori del rapporto tra la pala e il castello valdostano.¹⁹

La pala, al termine dei lavori di restauro del I lotto e di messa in sicurezza dell'edificio, tornerà dunque a far parte del corredo dell'edificio di culto. Stessa destinazione, ma con una soluzione di carattere espositivo, potrebbero avere in futuro i frammenti di affreschi rinvenuti in occasione degli scavi nel pavimento, riconducibili ai cicli pittorici che ornavano la precedente cappella castrense di epoca protoromanica, demolita per far posto all'attuale costruzione barocca.²⁰

La pala d'altare. Un primo inquadramento storico-critico

Laura Pizzi

Il recente restauro del dipinto collocato un tempo sull'altare della cappella nel castello di Quart ha costituito lo stimolo per avviare un primo inquadramento storico-critico dell'opera, finora trascurata dalla storiografia artistica locale.²¹

Il verbale della visita pastorale effettuata nel 1413 documenta l'intitolazione della cappella a san Nicola,²² poi mantenuta attraverso i secoli.²³

L'attuale veste architettonica e decorativa del piccolo luogo di culto si deve alla famiglia Balbis, proprietaria del feudo di Quart dal 1551 al 1612. I Balbis fecero demolire l'antica cappella castrale, sostituendola con una nuova costruzione, impreziosita da una pregevole decorazione a stucco, realizzata entro il 1606.²⁴ L'altare, inserito nella nuova ornamentazione, costituisce un duplice aggiornamento - sia figurativo sia devozionale - poiché, come osserva Bruno Orlandoni,²⁵ in ossequio ai dettami tridentini era prevista la collocazione di un dipinto al di sopra della tavola eucaristica.

Il 7 febbraio 1610 la cappella - ancora detenuta a pieno titolo dai Balbis - venne benedetta, come attesta l'incisione ritrovata nella parete settentrionale del presbiterio.²⁶

Pochi mesi più tardi, il 27 settembre, Nicola Coardi fu investito della signoria di Quart da Carlo Emanuele I il quale, appena due anni dopo (1612), la rivendette all'eporediese Carlo Perrone di San Martino, che morì nel 1622, lasciando titolo e feudo al figlio Cesare.²⁷

Tuttavia, la proprietà rimaneva gravata da ipoteche, essendo stata assegnata dapprima al Coardi e poi ai Perrone « *par manière de gage et d'ipoteque* ». Solo nel 1653 - trascorsi ormai quarantuno anni dall'investitura ufficiale di Carlo Perrone a barone di Quart - la nuora di questi, Prospère de Bellegarde, madre dell'erede Carlo Filippo, riuscì a riscattare definitivamente la signoria, che risultava in possesso di Giulio Febo Balbis.²⁸ La famiglia Perrone, tuttavia, non dimorò mai stabilmente nel castello, e risiedette in Valle d'Aosta solo per brevi periodi.²⁹ I Perrone di San Martino rimasero signori di Quart sino al 1778, e mantennero la proprietà del castello fino al 1800, quando fu acquistato dalla locale Amministrazione comunale; dal 1951 il maniero appartiene all'Amministrazione regionale.



2. Un'immagine degli anni Settanta del Novecento documenta la collocazione della pala nell'altare della cappella. (L. Semeria)

Alcune fotografie degli anni Settanta del Novecento documentano la collocazione della pala nella cappella, da dove è stata in seguito rimossa per motivi di sicurezza (fig. 2).

Nell'ambito di una prima schedatura promossa nel 1989 dall'Ufficio Catalogo della Soprintendenza, il dipinto è stato assegnato da Sandra Barberi ad un artista torinese attivo nella seconda metà del XVII secolo.³⁰

Le vicende legate ai complessi passaggi di proprietà della signoria sembrano ricondurre ai Perrone di San Martino l'iniziativa di porre una pala sul rinnovato altare della cappella. Non si possiedono notizie certe sulle vicende di provenienza dell'opera, ma il suo perfetto inserimento nell'ornamentazione a stucco suggerisce una esecuzione mirata a quella specifica collocazione. Un termine *post quem* per il suo arrivo al castello è costituito dal 1665, anno in cui, a seguito della decisione di affittare parte della proprietà, venne predisposto un inventario dei beni del maniero;³¹ il dipinto non compare nella ricognizione, ove vengono enumerati alcuni paramenti e suppellettili sacri, sebbene non riferiti specificamente alla cappella, che non è neppure menzionata tra gli ambienti repertoriati.³²

Pochi anni prima della stesura dell'inventario, Prospère de Bellegarde, rimasta vedova (1657), aveva assunto la tutela dell'erede Carlo Filippo; il 3 ottobre 1671, il ragazzo, ormai diciottenne, ricevette l'investitura di Quart con titolo baronale. Carlo Filippo (1653-1719) ricoprì importanti incarichi per i duchi di Savoia: nominato nel 1681 gentiluomo di camera presso Vittorio Amedeo II, fu comandante e poi governatore della città di Ivrea, che difese nel 1704 dall'assedio dei Francesi; in seguito egli fu inviato straordinario e successivamente ambasciatore presso la corte di Francia, quindi ministro plenipotenziario per il trattato di lega con la Francia, dove rimase sino al 1716.³³ A questo illustre esponente della famiglia Perrone può plausibilmente essere ricondotta la committenza del dipinto.

Nella pala, collocate davanti a Nicola, titolare della cappella, campeggiano imponenti le figure di Carlo Borromeo e di Maurizio, due santi particolarmente cari ai duchi di Savoia.

In primissimo piano, Carlo è ritratto nell'atto di pregare fervidamente, quasi prostrato al suolo, le mani giunte e gli occhi socchiusi. Il viso scavato dal colorito terreo, la bocca contornata da profonde rughe, l'accento di barba sul mento e sulle guance, ma soprattutto il peculiare profilo, dal marcato naso aquilino, costituiscono, come osserva Francesco Gonzales, «la cifra della sua riconoscibilità agiografica».³⁴

Carlo Borromeo, deceduto nel 1584 a soli quarantasei anni, fu il primo santo contemporaneo salito agli onori degli altari dopo la Controriforma. Egli intrattenne reiterati ed eccellenti rapporti con i Savoia, con i quali condivideva un particolare attaccamento alla Sacra Sindone. Per venerare il Santo Lino, egli si recò a Torino quattro volte. La prima visita avvenne nel 1578 per sciogliere il voto di recarsi a piedi ad adorare la preziosa reliquia, pronunciato durante la pestilenza che aveva infuriato nel Milanese due anni prima; Emanuele Filiberto, per rendere più breve e agevole il cammino del cardinale, fece trasferire la preziosissima reliquia da Chambéry a Torino, sottraendola così - allo stesso tempo - al rischio di un'eventuale distruzione ad opera degli Ugonotti.³⁵ L'incontro del presule con il duca e i suoi figli fu celebrato nel 1602 da Paolo Camillo Landriani detto "il Duchino" e da Pier Francesco Mazzucchelli detto "il Morazzone" in uno dei ventotto teleri commissionati dalla Fabbrica del Duomo di Milano per illustrare i principali avvenimenti della vita di Carlo, ormai beatificato.

La scomparsa del Borromeo rinsaldò il vincolo devozionale che lo univa ai Savoia. Nel 1600, il figlio primogenito di Carlo Emanuele si trovò in pericolo di morte; il duca ne invocò la guarigione presso l'arcivescovo, subito ottenendola; per celebrare il prodigioso avvenimento, il sovrano inviò a Milano una sontuosa lampada d'argento da appendersi sul sepolcro del Borromeo, accompagnandola da una cospicua somma di danaro; il dono fu solennemente presentato in Duomo il 3 novembre 1602, nell'ottavo anniversario della morte del presule.³⁶

Presentato in posizione leggermente arretrata, inginocchiato e avvolto in un ampio mantello, san Maurizio è identificato dalla lorica romana e dal gonfalone con la croce bianca trilobata su fondo rosso.³⁷ Il santo, la cui terra d'origine era la Tebaide in Egitto, è qui raffigurato con la carnagione chiara, il volto incorniciato da una corta barba bruna;³⁸ privo di cavalcatura e di spada o lancia, reca la palma del martirio e sembra interpellare con lo sguardo Nicola, stante davanti alla Vergine.

Maurizio perì con i suoi compagni della legione tebea alla fine del III secolo, nella regione orientale della Gallia, ad *Agaunum*, l'odierna Saint-Maurice nel Vallese, a seguito del rifiuto di prendere parte ad una celebrazione agli dei. A partire dall'XI secolo la dinastia sabauda si pose sotto la protezione del milite tebeo e nel 1434 Amedeo VIII intitolò a san Maurizio l'ordine monastico da lui istituito.³⁹ I Savoia possedevano due reliquie che secondo la tradizione erano appartenute al martire: l'anello, che rappresentava almeno dal Duecento un segno fondamentale

della forza dinastica sabauda, poiché veniva trasmesso dal monarca in punto di morte al suo erede e successore, quale suggello del trasferimento della sovranità,⁴⁰ e la spada, usata sino all'età moderna per creare i loro cavalieri.⁴¹

Nicola è raffigurato in secondo piano; possiede le sembianze di un maturo presule barbuto, riveste gli abiti pontificali, con mitria e pastorale, e sostiene con la mano sinistra un libro su cui poggiano tre palle d'oro, uno dei suoi attributi iconografici; egli è volto verso il riguardante, a cui indica con la mano destra la Vergine. Nicola visse tra l'ultimo quarto del III secolo e la prima metà del successivo; fu vescovo di Mira, in Asia Minore, e divenne patrono di Bari, dove attorno al 1087 furono trasferite le sue spoglie. Il suo culto si diffuse con prodigiosa rapidità in tutta la Cristianità, sia in Oriente sia in Occidente. Nell'iconografia occidentale, la sua immagine si trova frequentemente collegata a quella della Vergine poiché, secondo la leggenda, Ella gli aveva reso le insegne vescovili di cui il concilio di Nicea lo aveva privato.⁴²

Sopra un paesaggio appena accennato, Maria chiude la raffigurazione, gli occhi levati e le braccia spalancate ad accogliere la volontà divina, salendo al cielo sorretta da una schiera di vivaci angioletti.

Se la fedeltà alla tradizione iconografica nella rappresentazione dei santi ne rende certa l'identificazione, resta da chiarire la loro relazione con la committenza.

La scelta di effigiare il Borromeo denota una devozione al presule ambrosiano che trova scarso riscontro sul territorio valdostano, dove a tutt'oggi esiste una sola cappella a lui intitolata, edificata nel corso del XX secolo.⁴³ Se, come sembra, l'allogazione del dipinto può essere ricondotta ai Perrone di San Martino, la volontà di raffigurare l'arcivescovo milanese deriva plausibilmente dal desiderio di celebrare il patrono onomastico di due suoi importanti esponenti: Carlo (1565-1622), il primo a fregiarsi del titolo di barone di Quart, e il nipote ed erede Carlo Filippo (1653-1719), nato proprio nell'anno in cui la famiglia entrò nel pieno possesso della signoria. Nella scelta, inoltre, possono avere giocato un ruolo determinante i particolari legami che Carlo Perrone intratteneva con la città ambrosiana: nel 1604 ne aveva ottenuto la cittadinanza e nel 1612 vi era stato inviato dal governo sabauda per trattare la cessione di alcune piazze del Monferrato, presumibilmente nell'ambito del contrasto che portò alla prima guerra del Monferrato (1612-1617).⁴⁴

Più rappresentato sul territorio valdostano è il culto del martire tebeo, a cui sono intitolate alcune cappelle e le parrocchie di Sarre, Brusson e Fénis;⁴⁵ tuttavia, il nome Maurizio non compare nell'onomastica della famiglia Perrone.

La regia compositiva del dipinto appare misurata e contenuta, resa meno austera dagli angioletti che si affollano attorno alla Vergine o fanno capolino tra le nubi. L'impianto figurativo è semplice e convenzionale, articolato su due registri: il partito superiore, ove si rivela l'apparizione, e quello inferiore, in cui si consuma la sacra visione; il taglio ravvicinato della scena pone la sfera celeste e quella terrena in un rapporto di prossimità e Nicola sembra fungere da raccordo ideale tra la dimensione spirituale, rappresentata dall'Assunta, e quella terrena, incarnata da Maurizio e Carlo.

La raffigurazione è costruita per direttrici diagonali; il prevalere delle linee trasversali è ripreso e sottolineato da alcuni dettagli della figura di Maria: l'articolazione del ginocchio sinistro, il manto che dal grembo sale alla spalla, il velo che, con andamento opposto, le attraversa il busto.

I tre santi, atteggiati in un composto intreccio di sguardi e gesti, determinano, con la loro ordinata disposizione, la profondità della scena. I dati ambientali sono radicalmente semplificati, ridotti a scarse notazioni: pochi fili d'erba e qualche ciottolo per connotare il suolo e, come sfondo, sotto un cielo plumbeo, fronde boschive e architetture appena accennate. Sono invece focalizzati alcuni particolari, quali il pizzo che arricchisce il candido rocchetto di Carlo e orla le maniche della veste di Nicola, le pietre preziose che adornano la mitria episcopale, i bagliori metallici che accendono le sfere d'oro, il riccio del pastorale, la corazza e l'elmo di Maurizio.

L'originario registro cromatico, steso con pennellate lisce che prendono corpo e rilievo negli sparsi tocchi di luce, è stato recuperato grazie al recente restauro: intenso e acceso nel rosso quasi smaltato delle vesti cardinalizie di Carlo, giocato sui toni terrosi nel gonfalone, nella corazza e nell'ampio mantello che avvolge Maurizio, più delicato e soffuso nella figura della Vergine.

Sul piano dell'impianto compositivo, l'opera sembra strutturarsi sul modello della pala sacra controriformata, in cui paiono confluire suggestioni di diversa provenienza.

Il taglio impaginativo della scena con la sua spoglia articolazione e, nel registro inferiore, la disposizione dei tre santi possono trovare corrispondenze di ordine compositivo con il dipinto raffigurante *La Vergine col Bambino, i santi Francesco e Lorenzo e un frate* eseguito da Giovanni Battista Cresspi, detto "il Cerano", per la chiesa di Santa Maria al Monte dei Cappuccini di Torino, nel terzo decennio del Seicento.⁴⁶

Un precedente di riferimento per il rilucente elmo di Maurizio è forse ravvisabile nel guerriero che, sulla sinistra, assiste alla *Coronazione di spine*, altra opera del pittore novarese, assegnata ai primi anni del Seicento, collocata sino al 1855 in Santa Prassede delle Cappuccine a Milano.⁴⁷ La produzione del Cerano era nota anche ai sovrani sabaudi: l'inventario delle collezioni ducali stilato da Antonio della Cornia nel 1635 registra la presenza del *San Francesco e il beato Carlo Borromeo in preghiera davanti alla statua dell'Assunta di San Celso a Milano*, di cui si ritiene «probabile l'originaria ubicazione entro una qualche privata cappella dei Savoia, a riprova del tradizionale legame di questi ultimi con i Borromeo».⁴⁸

Il registro superiore del dipinto di Quart denota la conoscenza dei testi di Guido Reni. La postura di Maria e la disposizione dei suoi panneggi evocano dipinti del caposcuola bolognese di analogo soggetto, quali *L'Assunzione della Vergine* ora a Norfolk e l'esemplare nella chiesa del Gesù a Genova (entrambi assegnati agli anni 1616-1617), in cui Ella è raffigurata seduta, e anche opere ove è presentata stante, come la pala di Castelfranco Emilia (1626-1627) e quella di Monaco (1638-1639).⁴⁹

L'opera del Reni era ben conosciuta e molto apprezzata dalla corte torinese che, sin dall'inizio del XVII secolo, si era dimostrata aperta e aggiornata su ogni forma di novità artistica. Come osserva Michela di Macco, «Guido Reni [costituisce un] mitico riferimento per la corte sabauda»,⁵⁰ e individua in Maurizio di Savoia il «maggior responsabile della tendenza classicista del gusto e del diffuso mito reniano in Piemonte».⁵¹

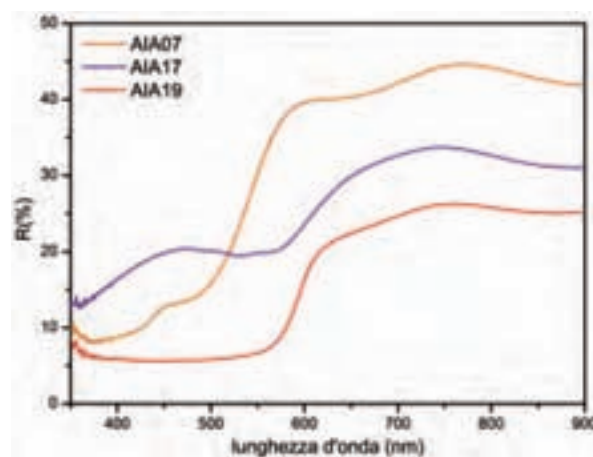
Le preferenze del principe erano condivise a corte. Per quanto concerne il Reni, nell'inventario del 1635 figurano, oltre a sei copie tratte da dipinti del maestro bolognese, tre sue opere autografe: *Marsia scorticato da Apollo* (ora a Tolosa); un *San Giovanni Battista* (da cui Simone Cantarini trasse la replica ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna) e il *Ritratto di papa Gregorio XV Ludovisi* (ora in Inghilterra) che Cristina di Francia espose nel suo castello di Rivoli; altre opere del Reni risultavano presenti nel castello del Valentino.⁵² Nella pala di Quart, tali eterogenee suggestioni si compongono in una raffigurazione improntata a una didascalica chiarezza e a un pacato naturalismo, con esiti che paiono attenti alle soluzioni formali proposte dal torinese Giovanni Francesco Sacchetti (1634-1681), la cui prima opera nota fu eseguita intorno al 1663 per l'eremo di Lanzo, mentre il suo esordio pubblico a Torino avvenne attorno al 1671 con *San Paolo distribuisce l'elemosina* eseguita per l'oratorio della Compagnia di San Paolo.⁵³ Michela Di Macco rileva nella produzione del Sacchetti «l'esigenza di un rinnovato ordine compositivo e di una ricerca stilistica volta alla rilettura delle fonti emiliane»⁵⁴ e «del primo classicismo bolognese»;⁵⁵ Danilo Comino ritiene che il pittore, dipingendo «nella seconda metà degli anni Sessanta un gruppo di tele fortemente influenzate dalle idee classiciste del Poussin e del Bellori» conosciute durante il suo prolungato soggiorno nell'Urbe,⁵⁶ sia stato «tra i primi a recepire il moderno linguaggio classicista in Piemonte»,⁵⁷ contribuendo a orientare «in direzione romana le scelte della committenza nell'ottavo decennio».⁵⁸ Le opere del Sacchetti furono favorevolmente accolte dalla nobiltà vicino alla corte;⁵⁹ nel settimo decennio del secolo, egli operò anche su commissione di Madama Reale Maria Giovanna Battista, che ritrasse in veste di Diana.⁶⁰ Nella tela valdostana sembrano affiorare reminiscenze da alcuni specifici testi dell'artista torinese; la figura genuflessa del Borromeo ricorda l'analoga postura del Cristo ne *L'orazione nell'orto*, della collegiata di Santa Maria della Scala di Chieri (circa 1672); Nicola si avvicina, per collocazione e gestualità, al personaggio femminile sulla destra in secondo piano che, ne *L'Assunta e santi* (1673-1679) di Santa Maria Assunta di Bussoleno, indica la Vergine al riguardante; i delicati lineamenti di Maurizio non paiono estranei ai tratti fisiognomici del Bartolomeo ne *L'Addolorata e i santi Bartolomeo e Giovanni della Croce* della Misericordia di Villafalletto (1678) e del Precursore ne *La Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Antonio Abate* di Santa Croce di Poirino (1679),⁶¹ pale d'altare nelle quali Di Macco coglie «la rasserenata composizione degli eventi»,⁶² mentre nell'opera di Poirino, ultimo dipinto noto del torinese, Comino sottolinea la «svolta albanesca».⁶³ I riferimenti cronologici forniti dai dati storici indicano in Carlo Filippo Perrone il probabile committente del dipinto; le scelte stilistiche e formali ravvisabili nell'opera inducono a collocare l'esecuzione nell'ottavo decennio del secolo. La pala d'altare del castello di Quart - ove la doverosa citazione del titolare della cappella si combina con la celebrazione dell'arcivescovo milanese e del martire tebeo, tanto cari ai Savoia, e i modi figurativi rimandano alle preferenze culturali espresse dai regnanti e dal loro *entourage* - sembra dunque palesarsi non solo come manifestazione di devozione privata e momento celebrativo di glorie familiari, ma anche come attento e deliberato omaggio ai modelli artistici elaborati dalla corte torinese.

Il dipinto. Le indagini scientifiche

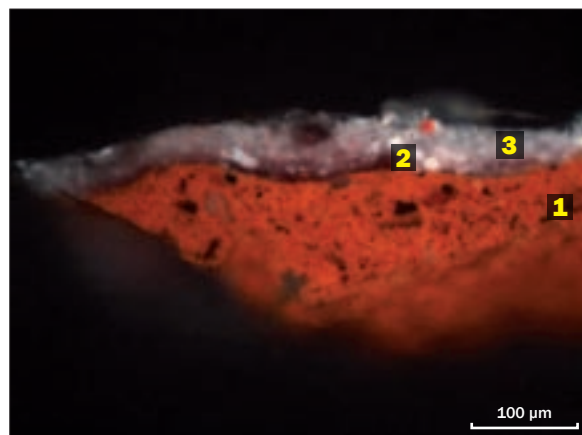
Lorenzo Appolonia, Simonetta Migliorini, Dario Vaudan, Ambra Idone*, Nicoletta Odisio*

La tela è stata indagata mediante analisi non invasive seguite da prelievi di alcuni frammenti per l'allestimento di sezioni stratigrafiche. Questa indagine è stata effettuata dopo la rimozione da parte del Laboratorio regionale di restauro dipinti di uno strato superficiale giallo-aranciato, costituito da gommalacca (polimero naturale di origine animale) come evidenziato dalla spettrofotometria infrarossa in trasformata di Fourier (FTIR) di un campione prelevato prima di tale operazione.

Le analisi non invasive sono state condotte mediante spettrofotometria di riflettanza con fibre ottiche (FORS) e spettrofotometria di fluorescenza ai raggi X portatile (p-XRF). Il confronto tra i risultati ottenuti con queste due tecniche ha consentito la determinazione di buona parte della tavolozza pittorica impiegata per la realizzazione di quest'opera. In particolare l'uso della FORS consente



3. Spettri FORS su campitura rispettivamente gialla, viola e rossa: ALA07 è attribuibile all'ocra gialla, ALA17 ad una lacca di origine animale e ALA19 ad una miscela di vermiglione e ocra rossa. (LAS)



4. Immagine al microscopio ottico in luce visibile della sezione stratigrafica ALA05; è possibile osservare: 1) una preparazione rossa, 2) uno strato pittorico color porpora e 3) uno strato pittorico bianco rosato con particelle rosse. (LAS)

di registrare degli spettri di riflettanza caratteristici di un determinato pigmento o dovuti alla somma delle caratteristiche di più pigmenti presenti in miscela nello strato pittorico superficiale. Il riconoscimento avviene tramite confronto con un *database* di spettri di pigmenti noti, realizzato dal LAS in collaborazione con i laboratori scientifici del Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale. Diversamente la tecnica XRF evidenzia la presenza di elementi chimici costituenti i pigmenti inorganici (di origine minerale o sintetica) e solitamente il segnale registrato proviene dall'intera pellicola pittorica, quindi presenta contributi di tutti gli strati (preparazione compresa).

Le aree rosse sono caratterizzate dall'uso principale di vermiglione (solfuro di mercurio) con, in alcuni casi, ocra rossa (ossidi di ferro, fig. 3). Gli incarnati sono realizzati da una miscela di ocra rossa, vermiglione e bianco di piombo (carbonato di piombo). Le campiture gialle delle vesti sono ottenute con l'impiego di ocra gialla (ossidi di ferro idrati, fig. 3). Il bruno del mantello di san Maurizio mostra i segnali dell'ocra rossa e della terra d'ombra (miscela di ossidi di ferro e manganese). Le campiture blu evidenziano la presenza di ferro e l'assenza di rame e cobalto, elementi caratteristici della maggior parte dei pigmenti blu, ma gli spettri FORS non coincidono del tutto con quelli di riferimento per l'unico pigmento blu contenente ferro, il blu di Prussia (ferrocianuro ferrico). Gli spettri XRF raccolti su aree viola della veste della Madonna hanno rilevato la presenza di ferro ma tutti gli spettri FORS registrati hanno invece evidenziato l'andamento caratteristico di una lacca di origine animale (pigmento ottenuto da un colorante organico estratto da un insetto della famiglia *Coccoidea*, fig. 3). Si sono inoltre rilevati elevati conteggi di piombo negli spettri XRF di tutte le aree indagate e la presenza variabile di ferro. I prelievi di frammenti di pellicola pittorica sono stati effettuati nelle aree che presentavano attribuzioni dubbie in base ai risultati ottenuti con le analisi non invasive. Inoltre sono state campionate alcune zone significative per indagare la successione degli strati pittorici. Sono state ottenute una sezione stratigrafica da un prelievo sulla veste rossa di Carlo Borromeo, due da campiture blu-azzurre (drappo della Madonna e armatura di san Maurizio) e due dalle aree viola della veste della Madonna. Tali sezioni sono state osservate e fotografate al microscopio ottico in luce visibile e ultravioletta per valutare la morfologia degli strati pittorici e, in seguito, analizzate mediante spettroscopia micro-Raman, tecnica di analisi molecolare che permette l'identificazione puntuale dei pigmenti grazie alla rivelazione di picchi caratteristici.

In tutte le sezioni è stata individuata la presenza di uno strato preparatorio di colore rosso costituito da ocra rossa, come evidenzia lo spettro micro-Raman. Inoltre, nei *film* pittorici è spesso osservabile la presenza di grani bianchi identificati come bianco di piombo. Le analisi Raman degli strati blu e azzurri confermano l'utilizzo del blu di Prussia, come ipotizzato dai dati XRF, mentre i rossi sono ottenuti con vermiglione. Le due sezioni prelevate in aree viola presentano un sottile strato porpora sopra il quale ne è stato steso uno bianco rosato in cui si individuano anche particelle rosse (fig. 4). Le analisi sullo strato rosato hanno evidenziato la presenza di vermiglione e bianco di piombo. Al contrario, le misure eseguite sui viola non

hanno consentito di registrare segnali Raman caratteristici di alcun pigmento poiché lungo tutto l'intervallo spettrale si evidenzia un elevato segnale di fluorescenza. Questo è dovuto alla presenza della lacca precedentemente individuata con le analisi FORS. Sono al momento in corso approfondimenti mediante spettroscopia Raman amplificata da superfici (SERS) per identificare la specie animale con cui è stata ottenuta la lacca.

Il restauro della pala

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

Stato di conservazione

Il dipinto (fig. 5) misura 166x119 cm, senza cornice.

Il telaio ligneo, fisso, con incastri a mezza pialla, rinforzato da una traversa a crociera, appariva in buone condizioni. La tela è costituita da un'unica pezza in filato di lino, con armatura a tela e tessitura rada e sottile; la cimosa è presente verticalmente sul lato destro della pezza. I fori presenti sui margini del supporto tessile indicano la messa in opera di un ancoraggio del dipinto precedente l'attuale, eseguito impiegando chiodi da tappezziere, di fattura recente.

La preparazione è a terra rossa, di spessore minimo, ed è penetrata nella trama della tela, tanto da lasciarne supporre una stesura molto diluita a pennello.

La pellicola pittorica utilizza un legante oleoso ed è stesa con pennellate fluide e poco corpose, che lasciavano trasparire la sottostante trama del supporto tessile. La coesione della pellicola pittorica appariva buona grazie all'applicazione di una vernice a base di gommalacca stesa sulla superficie durante un intervento manutentivo precedente. L'adesione appariva ad un primo esame discreta, tuttavia si potevano osservare piccole lacune sparse e, lungo il bordo inferiore del dipinto, mancanze che lasciavano a vista la preparazione. Inoltre, diffuse nella zona centro/superiore, vi erano piccolissime lacune visibili in particolare con retroilluminazione. Sulla superficie dell'opera, oltre a depositi superficiali di sporco e polvere, erano presenti nella zona inferiore destra schizzi di cera di candele.

Si poteva osservare che il dipinto risvoltava sul montante sinistro del telaio per una larghezza, tra 2 e 4 cm, non comunque sufficiente a sostenere l'ipotesi di una variazione delle dimensioni.

La cornice lignea dorata a foglia su di una preparazione a bolo rosso, presenta tre ordini d'intaglio: la battuta, costituita da una semplice modanatura lineare; la fascia centrale concava, intagliata con un motivo fitomorfo ricorrente; il profilo esterno scolpito con un motivo a foglie d'alloro susseguenti e contrapposte.

Sul retro, gli angoli, con incastri fissi, sono rinforzati da piccole traverse inserite diagonalmente.

Si osservavano generalizzati depositi di sudiciume maggiormente concentrati sul bordo inferiore. La foglia d'oro abbastanza ben conservata era sostanzialmente priva di lacune ma appariva più consunta sulla metà inferiore, in particolare sul lato destro. Sul battente interno, ove poggiava il dipinto, si potevano notare accumuli di polvere e macchie scure forse dovute a una infestazione biologica.



5. *L'opera prima del restauro.*
(S. Venturini)



6. *Il retro del dipinto prima del restauro.*
(S. Venturini)

Interventi precedenti

I fori presenti sui margini della tela indicavano un ancoraggio del dipinto precedente l'attuale, probabilmente su un altro telaio. Il supporto tessile, molto sottile, appariva rigido e fragile a causa della penetrazione del legante oleoso nelle sue fibre, resa possibile dal minimo spessore della preparazione e dalla trama rada della tessitura; l'assorbimento, più consistente dove il pittore ha utilizzato pigmenti rosso-bruni e azzurri, lasciava trasparire il dipinto

anche sul retro. Erano anche presenti tre lacerazioni, in corrispondenza delle quali erano state incollate, sul retro, delle toppe di tela (fig. 6). In maniera poco accurata, sul dipinto incorniciato, era stata stesa una vernice a base di gommalacca, ora fortemente ingiallita; la pesante alterazione ottica che ne è conseguita era attestata dal confronto con una zona sul lato destro dell'opera, al di sotto della battuta della cornice, dove la pellicola pittorica appariva non verniciata ed indicava gli originari rapporti cromatici.



7. *La rimozione delle gocce di cera con l'ausilio del calore apportato da un termocauterico.*
(A. Alessi)

Il restauro

Le colature di cera sono state dapprima assottigliate meccanicamente, quindi asportate con carta assorbente e l'ausilio del calore fornito da un termocauterico (fig. 7). Per individuare i mezzi più appropriati alla rimozione della vernice, sono stati eseguiti dei test di solubilità, utilizzando il sistema che, messo a punto da Feller, è stato perfezionato da Cremonesi. Quest'ultimo ha proposto una metodologia che esclude l'uso dei solventi più tossici per l'organismo umano e aggressivi per l'opera, e impiega solventi privi di caratteristiche acide o basiche, quindi in grado di svolgere solo un'azione fisica (intermolecolare) nei confronti del materiale da rimuovere. Per rompere le forze di attrazione che legano le molecole della sostanza da eliminare, è necessario impiegare un solvente o una miscela solvente in cui sono presenti le stesse forze intermolecolari (il simile scioglie il simile). Le prove di rimozione della vernice sono state effettuate su zone marginali e omogenee del dipinto, usando miscele solventi a base



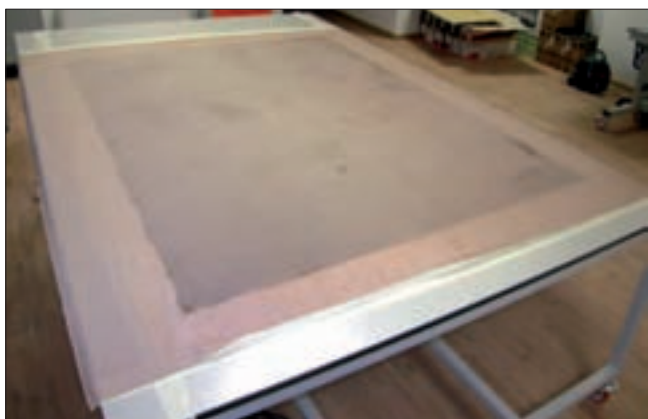
8. *La predisposizione dei test di pulitura con il metodo Feller/ Cremonesi.*
(L. Pizzi)

di ligroina, acetone ed etanolo, in percentuale variabile (fig. 8). Si è così individuata la più adatta, costituita da acetone e etanolo in proporzioni 6:4; per ottenere una bagnabilità uniforme della superficie, ridurre la volatilità della miscela e controllarne la penetrabilità negli strati pittorici, è stata usata in forma addensata ad altissima viscosità, in agar-agar al 4% omogeneizzato, lasciando agire per 40-60 secondi e rifinendo poi a tampone. Questa operazione ha permesso anche la rimozione del sottile strato di sporco superficiale presente sulla cromia (fig. 9). La coesione della pellicola pittorica è stata ristabilita con l'utilizzo della resina acrilica Plexisol P 550 in soluzione al 3-5% in *white spirit*, stesa a pennello; si è poi intervenuti sul retro con la rimozione dei depositi incoerenti di polvere e di sporco, mediante pennelli ed aspiratore. Le toppe sono state asportate meccanicamente, con l'ausilio di un moderato apporto di umidità. I tagli sono stati ricomposti mediante giunzioni di testa delle fibre, e fermati utilizzando come adesivo Plexisol P 550 al 40% in *white spirit*. La scelta di intervenire con la foderatura è stata motivata dalla fragilità del supporto, derivante principalmente dalla penetrazione del legante oleoso nelle fibre, e dalla presenza di ondulazioni, fori e lacerazioni. In questo modo, la tela originale ha recuperato la necessaria solidità e planarità e si è ripristinata l'adesione degli strati pittorici. La foderatura è stata eseguita usando come tela da rifodero un tessuto in poliestere, Sintel, e come adesivo la resina termoplastica Beva 371 Film, riattivata mediante l'apporto di



9. *Tassello di pulitura con miscela solvente addensata in agar-agar.*
(A. Alessi)

calore, con successiva apposizione di pesi durante il raffreddamento per assicurare l'adesione (fig. 10). Non essendo possibile modificare il telaio originale per renderlo mobile, l'opera è stata montata su di un nuovo ligneo con estensori regolabili utili a distribuire uniformemente e mantenere costanti nel tempo le forze di aggancio e tensionamento (fig. 11). Sulla superficie è stata stesa, a pennello, una vernice semi opaca per ristabilire l'uniformità della rifrazione ottica prima della reintegrazione e per creare uno strato d'intervento tra la pellicola pittorica e le operazioni successive. Le mancanze degli strati pittorici sono state stuccate con gesso di Bologna e colla di coniglio. Si è proceduto quindi alla presentazione estetica con la reintegrazione mimetica ad acquerello e a vernice delle lacune, e con la velatura delle abrasioni della pellicola pittorica. Il dipinto è stato poi verniciato a spruzzo con vernice Matt. La prima operazione effettuata sulla cornice è stata la rimozione dei depositi superficiali incoerenti. Di seguito è stato applicato sul retro a pennello un antitarlo, Permetar, per la disinfestazione dagli insetti xilofagi e sempre a pennello è stata stesa una sostanza biocida, Algophase, che esplica una efficace azione curativa e preventiva nel controllo della microflora presente sui manufatti lignei. Il consolidamento delle mancanze di adesione tra supporto/preparazione/doratura è stato effettuato con una emulsione acrilica in dispersione acquosa, Primal B60. Le lacune nella doratura originale sono state reintegrate ad acquerello ad imitazione del bolo rosso. È stato infine applicato un protettivo a base di cera.



10. *Il retro del dipinto dopo l'applicazione della tela da rifodero.*
(L. Pizzi)



11. *L'opera prima del montaggio sul nuovo telaio ad espansione.*
(L. Pizzi)

- 1) Il progetto di restauro del complesso monumentale è presentato in: N. DUFOUR, G. GRITELLA, R. ROSSET, *Interventi di restauro e valorizzazione del castello di Quart: progetto del primo stralcio funzionale del restauro*, in BSBAC, 8/2011, 2012, pp. 275-284.
- 2) L'intervento di restauro della cappella è illustrato in: N. DUFOUR, P. FIORAVANTI, L. PIZZI, *Il restauro della cappella del castello di Quart*, in BSBAC, 5/2008, 2009, pp. 202-218. Un primo inquadramento storico-artistico del ciclo a stucco si deve a L. PIZZI, *Giovanni Gabuto da Lugano*, in E. ROSSETTI BREZZI (a cura di), *Fragmenta picta. Testimonianze pittoriche dal castello di Quart. Secoli XIII-XVI*, catalogo della mostra (Saint-Pierre, castello Sarriod de La Tour, in corso), Aosta 2003, pp. 30-31.
- 3) L'assegnazione della committenza del ciclo a stucco a Gaspare Balbis viene segnalata da: J.-G. RIVOLIN, *I Siri di Quart*, in IDEM (a cura di), *Quart. Spazio e Tempo*, Quart 1998, p. 137. Ulteriori precisazioni sulla cappella si trovano in: *Il castello di Quart. Recupero e valorizzazione*, suppl. al n. 54 di "Revue", 2002, pp. 8, 12-13; V.M. VALLET (a cura di), *Le château de Quart : recherches, analyses et propositions de mise en valeur*, in BASA, VIII, n.s., 2003, pp. 357-422.
- 4) ASDAo, *Visites pastorales*, 1786. L'intervento è già evidenziato in: E. BRUNOD, L. GARINO, *Arte sacra in Valle d'Aosta. Bassa valle e valli laterali III*, vol. VI, Quart 1990, pp. 374-376; E.E. GERBORE, *Le cappelle*, in RIVOLIN 1998, pp. 84-85; *Il castello di Quart* 2002, p. 12, nota 18.
- 5) Si confrontino al riguardo la documentazione di restauro e l'indagine stratigrafica conservate negli archivi della Soprintendenza per i beni e le attività culturali.
- 6) Carlo Baldassarre provvederà poi a vendere il castello al Comune di Quart nell'intento di farne una casa parrocchiale, cfr. RIVOLIN 1998, pp. 146-147.
- 7) E. BRUNOD, L. GARINO, *Arte sacra in Valle d'Aosta. La cattedrale di Aosta*, 2ª ed., Quart 1996, p. 119.
- 8) ASDAo, *Visites pastorales*, 1819.
- 9) ASDAo, *Visites pastorales*, 1909; BRUNOD, GARINO 1990, p. 374.
- 10) La fotografia è riprodotta ne: *Il castello di Quart* 2002, p. 13.
- 11) La scultura lignea, opera di fine XIII secolo, è stata recentemente studiata dalla sottoscritta in occasione della pubblicazione: V.M. VALLET, scheda n. 18, in E. CASTELNUOVO, F. CRIVELLO, V.M. VALLET (a cura di), *Cattedrale di Aosta. Museo del Tesoro. Catalogo*, Aosta 2013, pp. 166-167.
- 12) C. MERKEL, *Il castello di Quart nella Valle d'Aosta secondo un inventario inedito del 1557*, in "Bullettino dell'Istituto Storico italiano", n. 15, 1895; E.E. GERBORE, *Gli inventari antichi*, in RIVOLIN 1998, p. 184.
- 13) Si veda la nota 6.
- 14) Sulla mostra di Sarriod, cfr. ROSSETTI BREZZI 2003.
- 15) A.P. FRUTAZ, *Le fonti per la storia della Valle d'Aosta*, [1966], ried. a cura di L. Colliard, Aosta 1998, pp. 305-306; M. BERGAMINI, *Les saints en Vallée d'Aoste. Leurs vies et images*, Saint-Christophe 2000, pp. 56-58.
- 16) Su questa tipologia di opere e sulla loro realizzazione industriale si veda: L. PIZZI, schede nn. 109-110, in CASTELNUOVO, CRIVELLO, VALLET 2013, pp. 392-395. Nella fotografia degli anni Sessanta si può ancora riconoscere sul busto la presenza del fermaglio del piviale, oggi disperso.
- 17) J. DOMAINE, *Le cappelle nella Diocesi di Aosta*, Aosta 1987, p. 233.
- 18) Resta da chiedersi quale tipologia di opera, se mai vi sia stata, occupasse in origine lo spazio centrale dell'altare in stucco e, quindi, quale altro manufatto riempisse la nicchia del secondo registro dell'altare, ospitante nel Novecento il busto reliquiario.
- 19) Se la presenza di san Nicola è ovviamente riferibile al santo patrono della cappella, quella di san Carlo è facilmente riconducibile al barone Perrone; l'inserimento della figura di san Maurizio, da sempre caro alla devozione della famiglia Savoia, sembra richiamare e rafforzare l'identità storica del castello e il suo passato recente di residenza sabauda, come evocano peraltro i numerosi stemmi della casata distribuiti sulle pareti esterne della dimora.
- 20) ROSSETTI BREZZI 2003, pp. 20-21, 28-29.
- 21) In altra sede, chi scrive ha avuto modo di ripercorrere i principali accadimenti che hanno segnato la storia del maniero di Quart: ne ha considerato gli avvicendamenti nella proprietà della signoria, riservando particolare attenzione a quanto accaduto tra il XVI e il XVII secolo; ha ricondotto ai rispettivi promotori gli interventi architettonici e figurativi che nel corso dei secoli hanno interessato la cappella; infine, ha indagato la fortuna iconografica di Carlo Borromeo e Maurizio, due dei santi raffigurati nella pala d'altare della cappella; si veda L. PIZZI, *Il dipinto nella cappella del castello di Quart. Qualche nota storica e iconografica*, in "Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", c.s.
- 22) E. ROULLET, *Vita religiosa nella diocesi di Aosta tra il 1444 e il 1525*, tesi di laurea in Storia del Cristianesimo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Torino, relatore F. Bolgiani, a.a. 1981-1982, p. 20.
- 23) BRUNOD, GARINO 1990, p. 374.
- 24) Il cartiglio nel timpano spezzato sopra la porta d'ingresso reca il nome e la provenienza dell'artefice, con la data di esecuzione dell'intervento: «M Giovan 1606 Gabuto Lugano». Per un primo inquadramento storico-critico della decorazione plastica della cappella si veda: PIZZI 2003, pp. 30-31.
- 25) B. ORLANDONI, *Architettura in Valle d'Aosta. Dalla Riforma al XX secolo. La Valle d'Aosta da area centrale a provincia periferica 1520-1900*, Ivrea 1996, p. 71.
- 26) La scritta è stata rinvenuta nel corso dell'intervento di restauro che ha riguardato la cappella e la sua decorazione plastica; a questo proposito si veda P. FIORAVANTI, L. PIZZI, *La progettazione del restauro della cappella*, in L. APPOLONIA, G. DE GATTIS, P. FIORAVANTI et al., *Il Castello di Quart*, BSBAC, 2/2005, 2006, pp. 98-106; DUFOUR, FIORAVANTI, PIZZI 2009, pp. 202-218.
- 27) Prospère de Bellegarde, dama d'onore di madama reale Cristina di Francia, era nuora di Carlo Perrone, avendone sposato il figlio Cesare; morì nel 1687 (F. CARANDINI, *Vecchia Ivrea*, riproduzione anastatica della seconda edizione, [Ivrea, 1927], Ivrea 1996, pp. 90-93).
- 28) J.-B. DE TILLIER, *Nobiliaire du Duché d'Aoste*, [1733], a cura di A. Zanotto, Aoste 1970, pp. 27-28, 475-476; IDEM, *Historique de la Vallée d'Aoste*, a cura di A. Zanotto, Aosta 1994, p. 227.
- 29) RIVOLIN 1998, p. 140.
- 30) S. BARBERI, scheda BM 2104, Catalogo beni culturali - Beni Mobili della Regione Autonoma Valle d'Aosta, 1989.
- 31) A. LIVIERO, *L'intérieur du château de Quart d'après les inventaires de 1557 et de 1665*, in "Revue", n. 68, 2007, pp. 13-20.
- 32) Da questo elenco mancano la scultura della Vergine e il dipinto su tavola raffigurante san Nicola, presenti invece nell'inventario del 1577, predisposto al fine di tutelare Giulio Febo Balbis, l'erede all'epoca minore, dopo la morte del padre Carlo Francesco. La riedificazione e la nuova ornamentazione della cappella entro il 1606 avevano probabilmente costituito l'occasione per rimuovere il dipinto su tavola, considerato non più aggiornato né stilisticamente né tecnicamente. Per la diffusione del supporto tessile in pittura si veda: N. TORRIOLI, *Le tele per la pittura*, in C. MALTESE (a cura di), *I supporti nelle arti pittoriche: storia, tecnica, restauro*, 2 voll., parte seconda, Milano 1990, pp. 69-81.
- 33) Carlo Filippo Perrone nacque l'8 giugno 1653 e rimase orfano del padre Cesare all'età di quattro anni (CARANDINI 1996, pp. 90-93).
- 34) F. GONZALES, *Con gli occhi di Carlo Borromeo. Ipotesi di un percorso tra il Ticino e la Sesia. Un itinerario iconografico borromeo nella diocesi di Novara*, in "Novarien", n. 39, anno XLIII, 2010, p. 26.
- 35) A. MERLOTTI, R. VITIELLO, scheda n. 1.14, *Giacomo Casella e Giovanni Casella, La Sindone presentata da san Giovanni Battista, dalla Vergine e da san Francesco*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *La reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 12 ottobre 2007 - 30 marzo 2008), Torino 2007, pp. 14-15.
- 36) P. VENTURELLI, *Annibale Fontana e la Madonna dei Miracoli di San Celso, tra Carlo e Federico Borromeo*, in P. BISCOTTINI (a cura di), *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra (Milano, 5 novembre 2005 - 7 maggio 2006), Milano 2005, pp. 152-153 e p. 157, nota 13.
- 37) I dati sul martire tebeo e i suoi rapporti con la dinastia sabauda sono tratti da: BS, *ad vocem*, vol. IX, coll. 193-205; A.M. BAVA, M.B. FAILLA, A. MERLOTTI, schede nn. 2.1-2.2, *Giovanni Caracca (attribuito), Emanuele Filiberto a cinquant'anni. Carlo Emanuele I a diciassette anni*; A. MERLOTTI, T. RICARDI DI NETRO, *Gli ordini cavallereschi*, tutti in CASTELNUOVO 2007, rispettivamente pp. 32-33 e p. 52. Sul culto di san Maurizio in ambito alpino si veda anche: D. FLÜHLER-KREIS, *San Maurizio*, in S. BAIOTTO, M.C. MORAND (a cura di), *Uomini & santi. L'immagine dei santi nelle Alpi occidentali alla fine del Medioevo*, Milano 2013, pp. 141-153.
- 38) In particolare nell'arte dell'Europa centro-settentrionale, non mancano le raffigurazioni di Maurizio con fattezze nere: capelli crespi, labbra prominenti, carnagione scura (BS, vol. IX, col. 204).
- 39) A. MERLOTTI, *Un sistema degli onori europeo per casa Savoia? I primi anni dell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro (1573-1604)*, in "Rivista storica italiana", CXIV, 2002, pp. 481-485.
- 40) L'anello, forse un sigillo del VI secolo entrato in possesso del conte Pietro I di Savoia a cui furono infeudati i territori del monastero di Saint-Maurice d'Agaune, andò disperso durante l'occupazione napoleonica; fu rintracciato da Carlo Alberto il quale, non riuscendo ad acquistarlo dal principe russo che ne era divenuto proprietario, ottenne il permesso di farne un calco (A. MERLOTTI, scheda n. 3.14, *Ferrero. Impronte ricavate dall'intarsio dell'Anello di San Maurizio*, in CASTELNUOVO 2007, p. 59).
- 41) La spada, ancora corredata del fodero originale, è un manufatto risalente alla prima metà del Duecento (C. BERTOLOTTI, schede nn. 3.15-3.17, *Spada, Custodia di spada, Seconda custodia di spada*, in CASTELNUOVO 2007, pp. 59-61).

- 42) BS, vol. IX, coll. 942-944.
- 43) A.M. CAREGGIO, *La religiosità popolare in Valle d'Aosta Il culto mariano e la devozione ai Santi*, Aosta 1995, pp. 161-162.
- 44) Si veda www.vivant.it, On-line, Il Manno, Perrone (Perron, Perone), Carlo Carlo. Il conflitto era scoppiato a seguito della morte di Francesco IV Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato e genero di Carlo Emanuele I, il quale rivendicava i diritti di successione in nome della nipote Maria. In quello stesso anno Carlo Perrone fu investito della baronia di Quart, riuscendo, nel 1615, ad erigerla in primogenitura in favore del figlio Antonio, il quale però morì nel 1663 senza figli; il titolo passò così al fratello Cesare (CARANDINI 1996, pp. 90-93).
- 45) CAREGGIO 1995, pp. 219-221.
- 46) Il dipinto è ora alla Galleria Sabauda. Si veda: C. ARNALDI DI BALME, scheda n. 29, *Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, La Vergine col Bambino, i santi Francesco e Lorenzo e un frate*, in A.M. BAVA, C.E. SPANTIGATI (a cura di), *Maestri lombardi in Piemonte nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 5 maggio - 27 luglio 2003), Torino 2003, pp. 80-81. I maestri lombardi godettero di grande fortuna presso la corte torinese sin dai tempi di Carlo Emanuele I, che nel 1607 chiamò il milanese Ambrogio Figino a sostituire l'urbinate Federico Zuccari nella direzione dei lavori di decorazione della Grande Galleria, e nel 1608 affidò a Paolo Camillo Landriani, detto "il Duchino", l'allestimento degli apparati celebrativi per le doppie nozze Savoia-Gonzaga-Este (Ivi, p. 11).
- 47) Assegnato dalla critica ai primi anni del Seicento, il dipinto si trova ora in Palazzo Borromeo all'Isola Bella. Si veda: C. GEDDO, M. ROSCI, scheda n. 17, *Coronazione di spine e Cristo schernito*, in M. ROSCI (a cura di), *Il Cerano 1573-1632 Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, 24 febbraio - 5 giugno 2005), Milano 2005, p. 132, ill. pp. 133 e 135.
- 48) L'opera è assegnata alla fine del primo decennio del Seicento. Si veda: V. ZANI, scheda n. 22, *Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, San Francesco e il beato Carlo Borromeo in preghiera davanti alla statua dell'Assunta di San Celso a Milano*, in BAVA, SPANTIGATI 2003, pp. 66-67.
- 49) S. PEPPER, *L'opera completa di Guido Reni*, Novara 1988, rispettivamente scheda n. 51, tav. 48, pp. 239-240; scheda n. 50, tav. 47, pp. 238-239; scheda n. 102, tav. 93, pp. 262-263; scheda n. 175, tav. 163, pp. 295-296.
- 50) M. DI MACCO, *La quadreria*, in M. DI MACCO, G. ROMANO (a cura di), *Diana trionfatrice: arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 27 maggio - 24 settembre 1989), Torino 1989, p. 97.
- 51) M. DI MACCO, *San Maurizio di Guido Reni*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 25, n.s., 1990, p. 116.
- 52) M. DI MACCO, *Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684*, in G. ROMANO (a cura di), *Figure del barocco in Piemonte: la corte, la città, i cantieri, le province*, Torino 1988, pp. 44-46; EADEM 1990, p. 115, nota n. 20.
- 53) DI MACCO, 1988, p. 126; D. COMINO, *Pittori e committenti nel ciclo seicentesco dell'Oratorio della Compagnia di San Paolo*, in BSBS, II, 2009, p. 447.
- 54) DI MACCO 1989, p. 220.
- 55) DI MACCO 1988, p. 126.
- 56) COMINO 2009, pp. 446-447.
- 57) D. COMINO, *Pale d'altare tra Torino e la Grande Provincia, 1650-1680*, in G. ROMANO (a cura di), *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo tra la Grande Provincia e la Corte di Torino*, Torino 2010, p. 52; in questa sede l'autore osserva, inoltre, che l'artista, dopo il soggiorno nell'Urbe, «sarebbe rimasto sempre fedele alla cultura classicista poussiniana e belloriana conosciuta a Roma, tanto che può a ragione definirsi "un romano di Torino"» (Ivi, p. 53).
- 58) Ivi, p. 22
- 59) DI MACCO 1989, p. 221
- 60) DI MACCO 1988, p. 127. Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours (1644-1724), seconda moglie di Carlo Emanuele II, fu reggente di Savoia dal 12 giugno 1675 al 14 marzo 1684, quando il figlio Amedeo II la dichiarò decaduta e priva di ogni autorità politica.
- 61) Queste opere del Sacchetti sono illustrate in COMINO 2010, rispettivamente alle pp. 42 e 54, 47, 57 e 48.
- 62) DI MACCO 1988, p. 127
- 63) COMINO 2010, p. 58.

*Collaboratrici esterne: Ambra Idone, assegnista di ricerca Dipartimento di Chimica, Università degli Studi di Torino - Nicoletta Odisio, borsista Fondo Sociale Europeo in Metodologie e Tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali.

RESTAURO DEL PORTONE DI ACCESSO AL CORTILE INTERNO DEL CASTELLO DI FÉNIS

AUTORE/AMBITO: Valle d'Aosta

DATA: XIV secolo (?)

OGGETTO, MATERIA E TECNICA: portone in legno di conifera con applicazione di elementi metallici

MISURE: 260x164x9 cm

LOCALIZZAZIONE: Fénis, castello, accesso al cortile interno

TIPO D'INTERVENTO: restauro

ESECUZIONE: Struttura Ricerca e progetti cofinanziati: Alberto Bortone - Laboratorio restauro ligneo; Richard Ferrod - Officina conservazione e realizzazioni meccaniche

DIREZIONE SCIENTIFICA: Alessandra Vallet - Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio tutela e valorizzazione

DIREZIONE OPERATIVA: Alberto Bortone - Struttura Ricerca e progetti cofinanziati - Laboratorio restauro ligneo

L'importanza di questo manufatto consiste nell'essere uno dei pochi infissi antichi superstiti del castello di Fénis. Il degrado in cui versava l'edificio nel 1895, al momento dell'acquisizione allo Stato per il tramite di Alfredo d'Andrade, ha imposto un vasto programma di rifacimenti non solo delle coperture, dei solai e delle murature ammalorate, ma anche delle finestre e delle porte del castello. Fino al 2010 l'antico portone è stato utilizzato quotidianamente per l'accesso al cortile, finché non si è reso necessario smontarlo e ricoverarlo in attesa di un suo ripristino funzionale. Un portone di nuova realizzazione, messo in opera a cura della Struttura Restauro e valorizzazione a chiusura della torre quadrata a est del corpo residenziale, consente la gestione dei flussi di visita, mentre l'antico manufatto, oggi ricollocato *in situ*, è ora più opportunamente destinato a una fruizione di tipo museale.

Il portone è assemblato con assi orizzontali, sul lato rivolto verso l'esterno del cortile, e verticali, sul retro, ed è rinforzato da centinaia di chiodi di ferro. Su una delle due ante, di grandezza diversa tra loro, è stata ricavata una porticina di accesso pedonale di dimensioni ridotte. Il restauro, effettuato da personale interno alla Soprintendenza per i beni e le attività culturali e mosso da un intento prettamente conservativo, è intervenuto sia sul legno sia sugli elementi metallici. Dopo la pulitura del supporto ligneo, si è effettuata la sostituzione delle parti compromesse e la stuccatura sottolivello delle fessurazioni; si è successivamente operata la stesura di un trattamento antitarlo, di un impregnante a pennello e di una finitura finale.

L'intervento sulle parti metalliche ha preso in esame gran parte della ferramenta presente e ha riguardato lo smontaggio di elementi in ferro aggiunti negli anni recenti e giudicati non originali: un catenaccio e una maniglia di chiusura fissati alla fodera interna con semplici viti. In seguito si è provveduto alla forgiatura dei chiodi mancanti della fodera esterna e alla costruzione di bulloni e dadi opportunamente modellati. Il fissaggio delle cerniere in ferro consisteva in origine in una coppia di chiodi ritorti, lo smontaggio dei quali - necessario per ripristinare la funzionalità delle ante - non è stato possibile in quanto avrebbe significato danneggiare il supporto ligneo originale; si è quindi optato per un ancoraggio meccanico opportunamente mascherato con una lavorazione a forgia. Tutte le parti aggiunte sono state ossidate, con acidi, per dare una patinatura ai manufatti e rendere omogeneo l'intervento.

[Richard Ferrod, Alessandra Vallet]



1. Il portone dopo l'intervento di restauro.
(S.P. Pinacoli)



2. Particolare dei nuovi ancoraggi meccanici.
(S.P. Pinacoli)

CASTELLO DI VERRÈS: LAVORI EDILI ED IMPIANTISTICI PER LA REALIZZAZIONE DI UNA VASCA DI ACCUMULO D'ACQUA AD USO ANTINCENDIO

COMUNE E BENE: Verrès, castello

TIPO D'INTERVENTO: manutenzione straordinaria e nuova installazione

PROGETTO: Struttura Restauro e valorizzazione - Ufficio tecnico beni architettonici; ingegner Guido Tonioli

ESECUZIONE: Giovinazzo Antonio - Aosta; Actis Alesina S.r.l. - Valtournenche (AO); Peaquin S.r.l. - Saint-Vincent (AO)

COORDINAMENTO TECNICO-AMMINISTRATIVO: Struttura Restauro e valorizzazione - Ufficio tecnico beni architettonici

DIREZIONE LAVORI: Maurizio Pesciarelli - Struttura Restauro e valorizzazione - Ufficio tecnico beni architettonici

Il castello di Verrès, per la sua particolare posizione, presenta costantemente varie problematiche relative alla gestione delle manutenzioni e della sicurezza del sito.

Il suggestivo ma tortuoso sentiero pedonale che lo collega con la strada comunale rappresenta, per i visitatori, un interessante punto di vista e di avvicinamento all'imponente monumento ma, nella gestione quotidiana del sito, comporta invece un appesantimento nelle pratiche di realizzazione di interventi manutentivi o di opere accessorie.

A seguito degli importanti lavori di rifacimento degli impianti tecnologici e speciali, finalizzati ad aumentare il grado di sicurezza ma anche a migliorare la fruizione e la tutela del castello [BSBAC, 4/2007, 2008, pp. 321-330], si è reso necessario provvedere alla creazione di un punto di accumulo d'acqua ad uso antincendio. La realizzazione all'interno del monumento di una rete idrica destinata a tale scopo, in ottemperanza a quanto previsto dalla normativa vigente e nel rispetto del sito stesso, non è stata infatti sufficiente poiché la rete comunale di distribuzione, anche in virtù del notevole dislivello esistente tra la strada e il complesso monumentale, non è in grado di fornire un costante flusso di acqua in pressione, come richiesto dall'attuale quadro normativo.

È stato necessario, pertanto, individuare all'interno dell'ambito del castello il luogo più adatto e meno invasivo per ospitare tre serbatoi di accumulo di acqua ed il relativo gruppo di pompaggio, prevedendone la realizzazione e la dimensione in relazione agli spazi a disposizione.

La soluzione più vantaggiosa percorribile è risultata quella di prevedere il posizionamento delle nuove installazioni nella zona della ex scuderia, posta all'interno della prima cinta del castello. L'attento studio morfologico della costruzione in questione ed il confronto tra la pianta e lo sviluppo della copertura hanno fatto in modo che si verificasse l'esistenza di uno spazio abbastanza grande tra il muro della ex scuderia, che già ospita i servizi igienici e la centrale termica, ed il muro di cinta. I sondaggi archeologici condotti nel settore individuato hanno confermato quanto presunto in precedenza ed hanno dato il via libera per poter procedere alla progettazione di quanto necessario al potenziamento ed al completamento dell'impianto antincendio. Dopo aver stilato il progetto architettonico e contemporaneamente quello impiantistico, si sono avviati i lavori ponendo estrema attenzione alle operazioni di apertura di un varco nella muratura posteriore della ex scuderia. Si è potuto così constatare che lo spazio destinato ad ospitare il nuovo impianto era a tutti gli effetti un enorme riempimento di terreno riportata.

Un attento e progressivo svuotamento dell'intero volume, con vaglio costante di tale materiale di riempimento, nonché una accurata analisi archeologica del terreno e dei muri interni portati in luce, hanno permesso di scoprire alcune importanti tracce sulle strutture, suggerendo un

possibile antico utilizzo di quel settore del castello. Dopo aver concluso queste lunghe operazioni preliminari, è stato possibile rilevare l'esatta conformazione planivolumetrica del vano ricavato, andando a stabilire la posizione e le esatte dimensioni dei serbatoi e del gruppo pompe da porre in opera, necessari per il corretto funzionamento dell'impianto.

Le lavorazioni condotte, comprendenti la ricostruzione di alcune porzioni di muratura in pietra, la realizzazione del basamento di appoggio delle nuove predisposizioni impiantistiche, il rifacimento della copertura del vano tecnico ricavato e del relativo impianto elettrico per il corretto funzionamento dell'impianto creato, sono state difficoltose a causa dei motivi legati alla posizione del monumento già esposti precedentemente. Per giungere al completamento di tale opera si è optato, pertanto, di trasportare i materiali attraverso l'ausilio dell'elicottero, ottimizzando i viaggi e, non ultimo, cercando di creare meno disagio possibile sia ai visitatori sia agli abitanti del paese ai piedi del castello.

I lavori si sono poi completati con la razionalizzazione degli accessi, la manutenzione degli ambienti esistenti e una pulizia finale dei luoghi.

[Nathalie Dufour, Maurizio Pesciarelli]



1. Trasporto, con l'elicottero, di un serbatoio in vetroresina. (M. Pesciarelli)

REALIZZAZIONE DI UN PARCHEGGIO A SERVIZIO DEL CASTELLO GAMBA E RECUPERO DELL'EDIFICIO "EX TENNIS"

COMUNE E BENE: Châtillon, Castello Gamba, parco

TIPO D'INTERVENTO: manutenzione straordinaria e nuova realizzazione

PROGETTO: Struttura Restauro e valorizzazione - Ufficio tecnico beni architettonici; architetto Leonardo Macheda

ESECUZIONE: AL.FA Legno S.r.l. - Champdepraz (AO)

COORDINAMENTO TECNICO-AMMINISTRATIVO: Struttura Restauro e valorizzazione - Ufficio tecnico beni architettonici

DIREZIONE LAVORI: Fabio Coluzzi - Struttura Restauro e valorizzazione - Ufficio tecnico beni architettonici

In vista dell'apertura al pubblico del Castello Gamba, le strutture regionali coinvolte nella gestione e nella valorizzazione del parco hanno cominciato, già durante i lavori di allestimento, a predisporre progetti specifici per la manutenzione delle aree esterne, dei percorsi e delle strutture. Tra le prime operazioni urgenti e fondamentali per migliorare la logistica legata alla fruibilità del sito, è stata evidenziata la necessità di razionalizzare il flusso veicolare e nel contempo il deposito dei macchinari e utensili utilizzati per la manutenzione stagionale del parco.

L'area presa in considerazione per raggiungere l'obiettivo di cui sopra, posta a nord del castello di fianco all'ingresso principale, comprende il piccolo fabbricato annesso al campo da tennis nonché il terreno confinante con la strada comunale che conduce al Palazzetto dello Sport e allo Stadio "E. Brunod". Il progetto, elaborato dall'architetto Leonardo Macheda in collaborazione con l'Ufficio tecnico beni architettonici, aveva quindi la finalità di predisporre, in linea con le richieste urbanistiche comunali, un'area di sosta capace di far fronte alle richieste delle utenze, ubicata nelle immediate vicinanze e fisicamente legata al percorso pedonale di salita al castello.

Il rilievo dello stato dei luoghi, degli spazi a disposizione e delle quote altimetriche, ha inoltre evidenziato la possibilità di recuperare il piccolo corpo di fabbrica inutilizzato da tempo con una serie di operazioni atte a risanare la situazione dei muri perimetrali, con la sostituzione dei serramenti e con il rifacimento della copertura, nonché con una dotazione impiantistica interna in uso al personale operativo nella manutenzione del verde.

Al fine di concentrare in un solo punto le attività inerenti alla gestione del parco, si è inoltre prospettata la realizzazione di un volume interrato, posto a lato del corpo di

fabbrica e ad esso connesso attraverso una scala interna, con apertura sull'area di sosta e capace di contenere tutti i macchinari e i mezzi d'opera.

Il parcheggio è stato progettato con particolare attenzione ai rapporti altimetrici sia con l'ingresso dalla strada, sia con i collegamenti con il parco, da un lato, e con il fondo confinante, dall'altro, in maniera da limitare l'impatto paesaggistico mantenendo, per quanto possibile, le quote esistenti. Allo stesso modo grande attenzione è stata posta nella scelta della pavimentazione finale, in blocchetti inerbati, al fine di rispettare quanto più possibile il territorio circostante. Infine, sia nel parcheggio, sia nelle immediate vicinanze del castello, sono state ricavate due aree per la sosta dei veicoli delle persone diversamente abili.

L'intervento, con la consegna dei lavori prevista per luglio 2012, è stato finalmente completato nell'autunno 2014. Purtroppo, anche a causa della contingenza economica che ha avuto un impatto molto negativo sulle piccole imprese locali, il cantiere ha subito notevoli ritardi conseguentemente ai rinvii nella consegna, alle difficoltà esecutive legate alla manodopera nonché ai rallentamenti amministrativi per la regolarizzazione costante degli oneri a carico delle ditte esecutrici.

L'opera finale, costata circa 240.000,00 €, è tuttavia stata realizzata al fine di agevolare i flussi turistici e l'edificio verrà a breve consegnato alle strutture competenti in modo da essere utilizzato quale sede di appoggio per i lavoratori forestali impegnati nell'attività manutentiva del verde, non solo nel parco del castello ma anche nelle aree limitrofe.

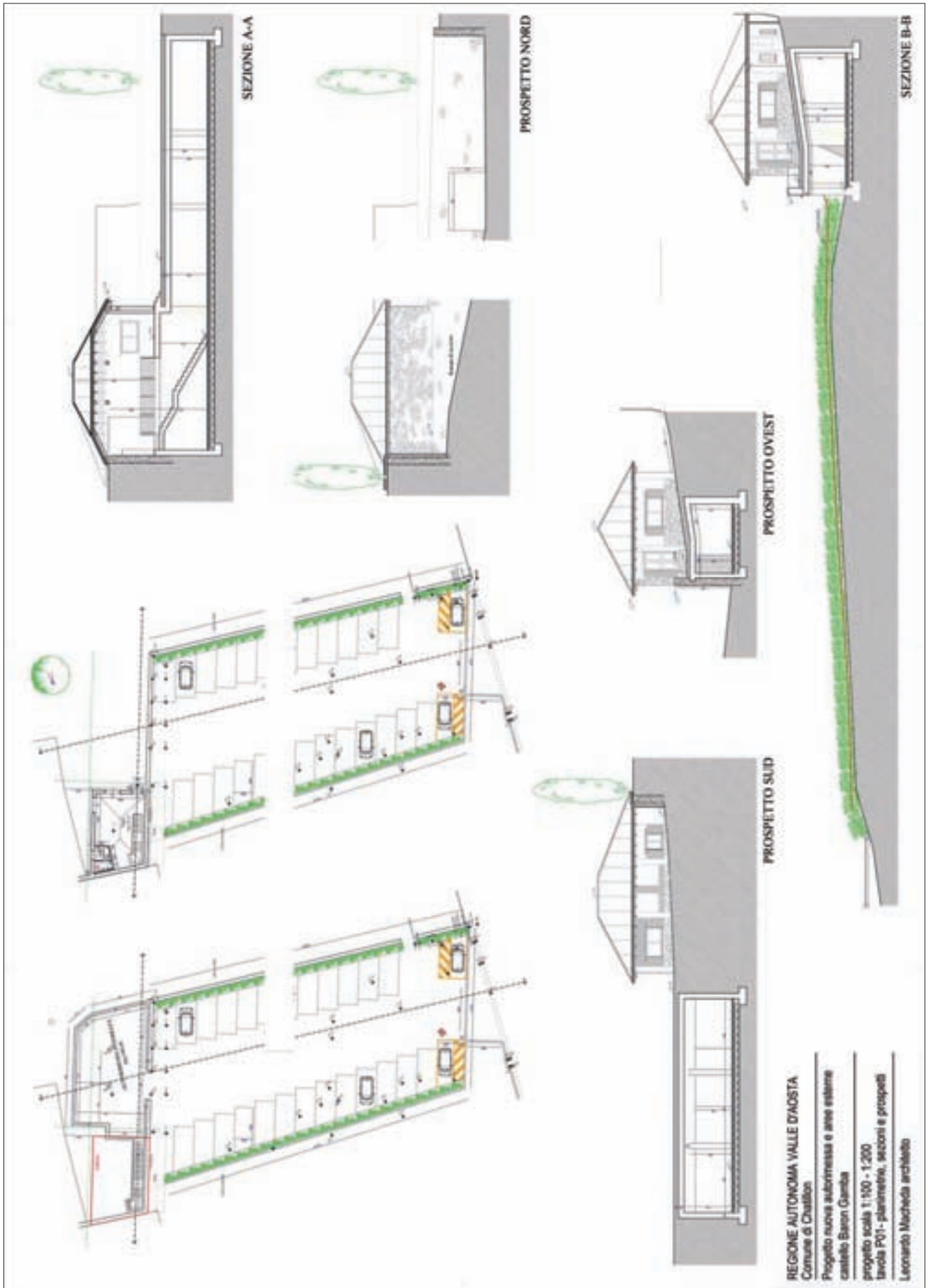
[Fabio Coluzzi, Nathalie Dufour]



1. Il parcheggio realizzato all'esterno del Castello Gamba.
(F. Coluzzi)



2. L'edificio "ex tennis" al termine dei lavori di riqualificazione.
(F. Coluzzi)



REGIONE AUTONOMA VALLE D'AOSTA
 Comune di Châtillon
 Progetto nuova abitazione e aree esterne
 castello Baron Gamba
 progetto scala 1:100 - 1:200
 tavola P01 - planimetrie, sezioni e prospetti
 Leonardo Macheda architetto

IL PARCO DEL CASTELLO GAMBA

Donatella Martinet

Il 1° luglio 1895¹ il barone Carlo Maurizio Gamba,² nato a Torino l'11 agosto 1869,³ sposa Angélique Passerin d'Entrèves,⁴ nata anche lei nel capoluogo piemontese, nel quartiere San Dalmazzo, il 20 marzo 1875.⁵

Carlo Maurizio Gamba decise di costruire una propria dimora, con parco e annessi, nel paese di origine dell'amata moglie,⁶ a Crêt-de-Breil di Châtillon, non lontano dal castello della famiglia di lei. I coniugi solitamente risiedevano a Torino, in corso Vittorio Emanuele, all'allora civico 40,⁷ ma per alcuni periodi si recavano in una casa del barone in provincia, a Rivara, nel Canavese.

I documenti del Fondo Gamba giacenti presso l'Ufficio archivio storico regionale illustrano la nascita del parco, che è strettamente correlata a quella del castello; tra questi troviamo scritti, mappe, disegni e fotografie. Altre documentazioni iconografiche sono conservate al BREL,⁸ nell'Archivio della Soprintendenza per i beni e le attività culturali, Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici, e nel Fondo Daudry; se ne trovano persino su eBay.⁹

È stato analizzato tutto il materiale riguardante il parco¹⁰ nonché quello inerente al castello che poteva essere utile alla datazione delle costruzioni. Altri atti, più di contorno, sono serviti per conoscere quando i baroni si sono insediati nel maniero e la loro permanenza *in loco* nel corso del tempo.¹¹

Il luogo prescelto è stato lo sperone roccioso di Crêt-de-Breil dal quale si dipartono canali prospettici verso Aosta, intercettando il castello di Cly verso Châtillon, con in primo piano la

chiesa e il castello di famiglia della sposa, poi verso Ussel e la sua rocca e infine verso la Dora Baltea con un suggestivo scenario a strapiombo. La dimora è caratterizzata da un profondo legame con il parco e il paesaggio circostante riscontrabile dagli ampi scaloni terminanti sulla terrazza elevata, con peschiera, e dalle scale di raccordo: l'una a chiocciola nella torretta eretta nell'angolo sud-ovest della terrazza stessa, l'altra, sinuosa, all'estremità diametralmente opposta. A richiamare la visione prospettica sul circondario vi è anche l'altana panoramica.

La tipologia compositiva è quella del "castello medievale" secondo la moda del tempo influenzata dalla realizzazione del Borgo Medioevale di Torino al Parco del Valentino (in seno all'*Esposizione Generale Italiana* del 1884) ideato dall'architetto-archeologo Alfredo d'Andrade con l'intento di ricreare una personale idea di Medioevo, tradotta in un'architettura fiabesca e imponente, capace di rendere evidente a tutti il sogno romantico e neofeudale di quel particolare momento storico.¹²

Il progettista e direttore dei lavori del castello, dei caseggiati rurali (scuderie, casa del custode e piccoli rustici), del muro di cinta,¹³ di tutti gli altri muretti e delle viabilità è l'ingegner Carlo Saroldi,¹⁴ il suo assistente di cantiere il geometra Giuseppe Pangella, l'impresa realizzatrice la Occhetti Giovanni e Compagni¹⁵ (Beylis Andrea e Bonatto Antonio), tutti di Torino; dai libretti delle misure risulta una forte attività di costruzione dal maggio 1902 al marzo 1905.¹⁶



1. Il castello Gamba e il suo parco.
(Dal Geoportale SCT - RAVA)



2. Abbozzo dimostrativo dei possedimenti desunto dall' Estratto della mappa. Scala 1 a 500 (24 Marzo 1903).
(AHR, FG, materiale non inventariato)

Il parco richiama in linea generale lo stile paesaggistico, nato in Inghilterra nel XVIII secolo, caratterizzato dalla ricerca di naturalità, distinguendosi però da esso per alcune sue peculiarità tipiche dei giardini di metà-fine Ottocento e inizio Novecento. Il legame con il giardino paesaggistico e romantico - che accosta elementi naturali ad altri artificiali - è da individuarsi nelle linee che compongono le aiuole e che caratterizzano i percorsi, oltre che nella presenza degli elementi fondamentali nella tradizione inglese, quali le piccole costruzioni che ricordano le grotte (ghiacciaia, cantina fresca e vasca dell'acqua), a creare uno spazio che venga percepito come "naturalmente progettato".

Inoltre, trovano posto la scelta di specie vegetali richiamanti il gusto dell'esotico, come ad esempio *Chamaerops humilis* e *Yucca* nonché le inconsuete conifere sempreverdi (i cedri e la sequoia), e gli inserimenti stilistici derivati dal giardino vittoriano, come il *parterre* di fiori che ornava lo spazio intorno al castello, oggi però non più esistente. Il barone inizia i primi acquisti nel 1901,¹⁷ data che ritroviamo in rilievo sulla pietra della trabeazione dell'architrave della porta principale di accesso al castello, a ovest, dove i numeri 1 assomigliano alla J che ricorda la gamba dello stemma familiare, posto al centro.

Per poter acquisire i terreni a Crêt-de-Breil questi ha dovuto comprarne altri nelle località più diverse, da Valtournenche a Torgnon;¹⁸ infatti storicamente, grazie alle iniziative feudali di sfruttamento del territorio alle diverse quote, i residenti della valle del Marmore possedevano i vigneti a Châtillon.

Conosciamo la situazione del sito attraverso la mappa con le qualità dei fondi del 24 marzo 1903: verso nord e ad est

del castello (in fase di costruzione sulla roccia)¹⁹ vi erano campi e prati (l'edificio a ferro di cavallo ospita le scuderie); a sud-ovest i vigneti (dalle foto d'epoca in gran parte su pergola); alle due estremità di questi sabbia e ghiaia; nelle aree disegnate con arzigogoli blu la roccia. Completano la carta: la strada di accesso alla dimora (dall'entrata sud, lungo la strada provinciale Ivrea-Aosta), un tracciolino in progetto da nord (ingresso da Crêt-de-Breil) e il muro di sostegno del salto di quota del "piazzale" del castello.

Alla realizzazione del parco lavora per primo il vivaista torinese Luigi Dominici,²⁰ provveditore della Real Casa, premiato con grandi diplomi d'onore e con medaglie d'oro a varie esposizioni.

Il 6 marzo 1903²¹ scrive al barone Gamba di aver completato il disegno per la costruzione di un parco a modello, che tenga conto delle rocce e di tutto il terreno che si può utilizzare. Precisa che la messa a dimora delle piante si può fare subito, in modo che il giardino sia già pronto al termine della costruzione della palazzina. Sostiene che è il momento buono anche per gli sconti che farà in vista del trasloco del suo stabilimento e che, se lo crederà opportuno, potrà portare *in loco* un bravo disegnatore specialista in genere di costruzione di parchi e giardini. Questi è l'architetto (e cavaliere) Giuseppe Roda che affiancherà in seguito il vivaista.

Il successivo 1° aprile Dominici predispose il preventivo suddiviso in 3 sezioni.²²

La prima è inerente alla preparazione del sito: il trasporto di terra per fare i necessari collocamenti, modellare la superficie, predisporre l'assestamento e la bonifica del terreno, la formazione dei viali (esclusi ogni provvista di

ghiaia, opera manufatta e cunetta), il dissodamento di alcune parti, l'apporto di letame²³ e anche la formazione del frutteto e dell'orto.

La seconda parte riguarda la fornitura di piante: 500 alberi, 900 arboscelli, 1.800 arbusti a foglie caduche, 400 arbusti e arboscelli sempreverdi, 300 conifere, piante e fiori per aiuole e 40 *Chamaerops*, sementi di erba per prati, 100 piante fruttifere e anche i sostegni per puntellarle.

L'ultima suddivisione comprende le spese di progetto, viaggio e direzione lavori.

Tuttavia, il 6 maggio successivo lo stesso Dominici redige un progetto di massima delle piante che crede opportune: 450 alberi a foglie caduche, 1.000 arboscelli, 500 arbusti ed arboscelli sempreverdi, 200 conifere, 100 piante di particolare merito ornamentale da piantarsi isolate e 2.000 arbusti.²⁴

Il 19 agosto a piantumazione in corso Luigi Dominici scrive al barone Gamba di aver preparato gli «*Abies Picea Nigra*» (le denominazioni corrette sarebbero: *Picea abies* = abete rosso; *Pinus nigra* = pino nero) che sono pronti per essere collocati in qualsiasi punto, se è ancora interessato alle piante.²⁵

Qualcosa non deve aver funzionato, poiché il 21 agosto²⁶ Dominici scrive al barone della richiesta al cavalier Giuseppe Roda (proprietario di altro vivaio, oltre che architetto paesaggista) di preparare un nuovo progetto preventivo per il parco. Riferisce che il disegno è riuscito veramente bene e sono state studiate le piante più adatte; quelle che non sono presenti nelle sue coltivazioni possono essere fornite da Roda stesso. Comunica che l'architetto gli parlerà del muro che parte dal cancello principale, dove entrambi consigliano di mettere o l'«*Acer pseudo platanus*» (*Acer pseudoplatanus* = acero montano) o l'«*Acacia Julibrissin*» (*Albizia julibrissin* = acacia di Costantinopoli).

Il 19 novembre 1904²⁷ Luigi Dominici scrive di aver caricato con cura tutte le piante: 40 platani (come da richiesta del barone), 100 carpini e 250 arbusti diversi. Gli chiede di verificare se siano state fatte tutte le fosse e di far praticare un canaletto di 60 cm di larghezza e 50 di profondità. Siccome le piante giungeranno con le radici asciutte richiede di far predisporre un «tinozzo» grande, dove lui farà preparare una poltiglia con fieno e sterco di vacca per essere più sicuro della ripresa.



3. Parco del castello Gamba visto da est, 23 giugno 1917. (AHR, FG, materiale non inventariato)

L'anno seguente, il 18 marzo,²⁸ ha fatto apprestare i carpini ancora necessari per terminare il viale; il 1° aprile spedisce 2 colli di piante: 20 aceri montani, 12 castagne marrone e 4 betulle.²⁹ Chiede di farle subito innaffiare e annuncia che la settimana a seguire andrà a piantarle o manderà il giardiniere Giuseppe Massa. Mercoledì 16 agosto 1905³⁰ Dominici arriva a Châtillon con Giuseppe Roda per stabilire i lavori per l'impianto del parco; questi disegnerà un nuovo progetto in soli 9 giorni! Il 21 ottobre 1907³¹ Mario Dominici, figlio di Luigi, e il giardiniere Albri mettono a dimora altre piante; il successivo 26 novembre terminano di piantare gli ippocastani nel viale principale e le viti nell'orto.³²

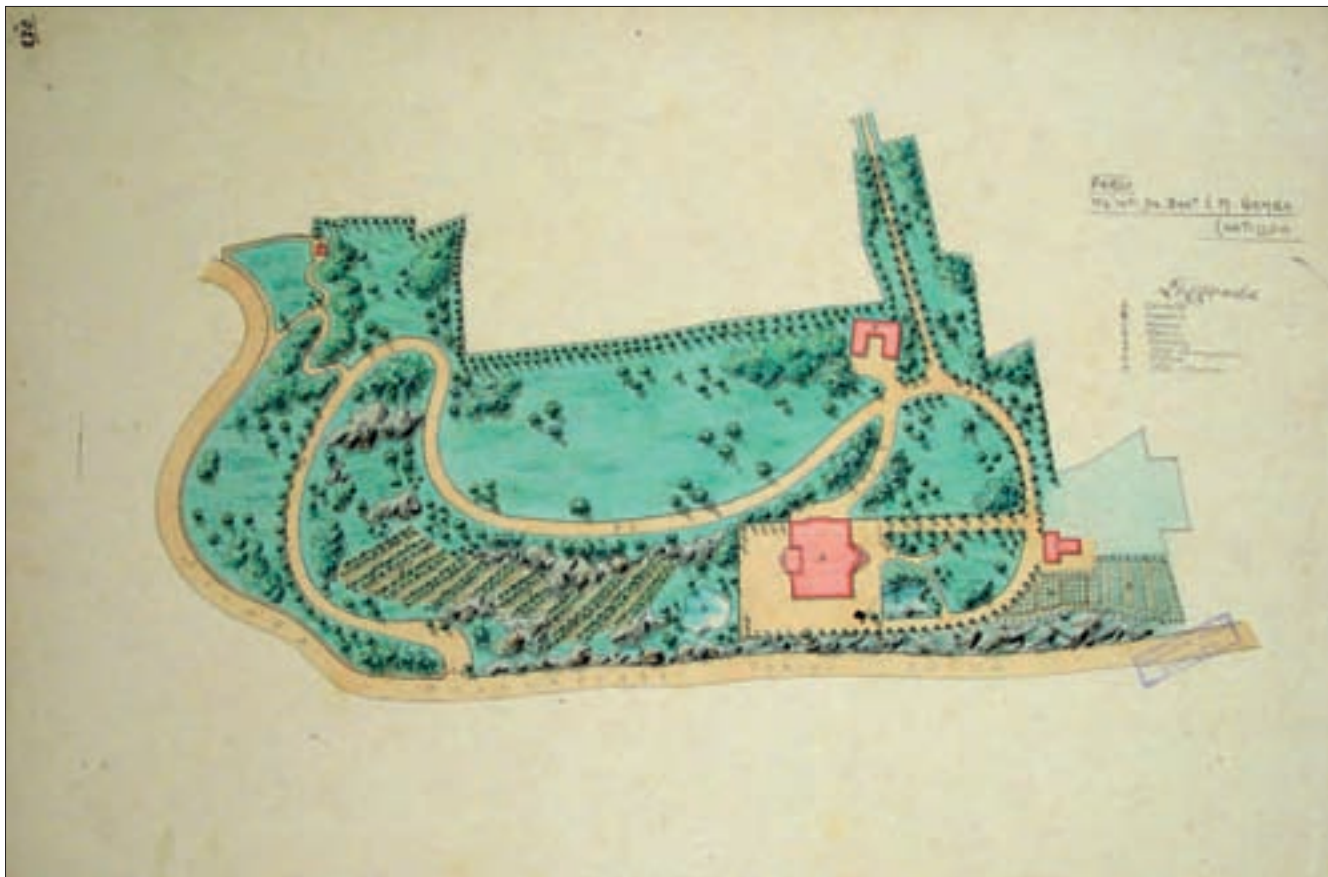
Interessante risulta la tecnica di piantumazione per creare una cortina contro il vento a protezione delle specie pregiate: vi è stato l'uso iniziale di filari di pioppi (ne sono stati posti a dimora 270 esemplari!),³³ alberi con crescita repentina, poi abbattuti allorché le piantine erano sufficientemente robuste da sopportare le raffiche ricorrenti. Il carteggio tra Luigi Dominici e il barone Gamba si conclude il 18 luglio 1908,³⁴ con la richiesta del saldo, anche a rate, della sua fattura e la dichiarazione di sostituire le piante che non avevano attecchito appena il tempo lo permetterà. Le sue piantumazioni non hanno ottenuto il risultato sperato, nonostante le ripetute messe a dimora; il parco attuale è il frutto del progetto di Giuseppe Roda del 25 agosto 1905.³⁵

La generazione dei Roda curatori di giardini nasce con Stefano, giardiniere di Casa Savoia, per proseguire con i figli Marcellino e Pietro Giuseppe. Divenuti orfani in tenera età, il re Carlo Alberto di Savoia si fece carico della loro formazione culturale, facendo loro frequentare scuole di alto livello e inviandoli per studio in un lungo viaggio per l'Europa, durato dal 1841 al 1844.³⁷ Giuseppe Roda è figlio di Pietro Giuseppe e fratello maggiore del pittore paesaggista Leonardo.³⁸ Nasce a Racconigi il 30 maggio 1866, si diploma all'École des Beaux-Arts di Parigi e all'École d'Horticulture di Versailles; resta vicino agli ambienti di Casa Savoia. È un architetto paesaggista di fama notevole. Le sue opere spaziano dalla progettazione,³⁹ innovativa per l'epoca, alle pubblicazioni (tra le quali il *Manuale di Floricoltura* e *La Botanica Ricreativa*), dagli incarichi istituzionali a quelli internazionali; ricordiamo che fu, tra l'altro, socio onorario delle principali società di orticoltura quali la Société Nationale d'Horticulture de France e la Société Royale d'Agriculture et de Botanique de Gand e presidente della Reale Società Orticola del Piemonte dal 1916 al 1923. Le sue orme sono state seguite da uno dei quattro figli, Guido.⁴⁰

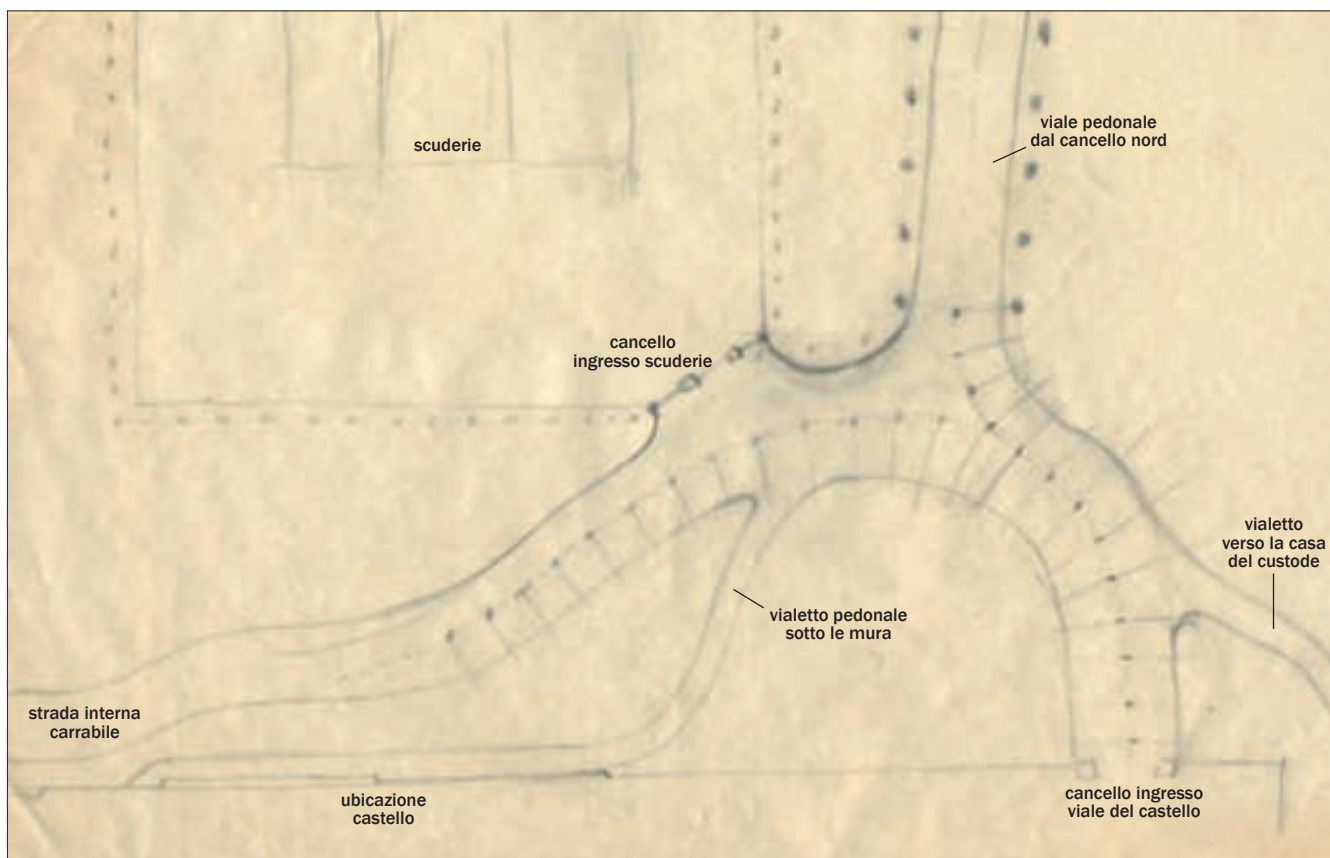
La figura dell'architetto paesaggista Giuseppe Roda a Châtillon è, come abbiamo sopra descritto, intrecciata con quella del vivaista Luigi Dominici.

Dopo la loro prima visita del 20 marzo 1903, il 16 agosto 1905 Roda ritorna a fare un sopralluogo, il successivo 25 agosto trasmette al barone un piano generale, un piano dimostrativo di massima (chiama così il progetto del parco) e un particolare per l'accesso al castello a monte delle scuderie.⁴¹

Il progetto verrà fatturato il 5 gennaio 1906⁴² (insieme a quello del pollaio del 2 dicembre 1905),⁴³ grazie a tale voce siamo sicuri che il disegno trasmessoci dal nipote Paolo sia quello del 1905 e non quello del 1903.



4. Giuseppe Roda. Progetto per il parco del Castello Gamba, 25 agosto 1905.
(Su concessione di P. Roda)³⁶



5. Schizzo dell'architetto Roda, completato con le indicazioni dei luoghi.
(AHR, FG, materiale non inventariato)

La rappresentazione grafica di Roda ha coinvolto gran parte dell'attuale parco, ma non tutto. Erano stati esclusi, per ragioni di proprietà, l'area centrale verso nord, a monte delle scuderie (acquistata per la maggior parte nel corso del 1905) e quella a est sopra il parcheggio per una porzione a cavallo dell'attuale tennis, comprensiva del fabbricato attiguo. Nella zona nord-ovest, a valle della curva della strada carrozzabile, sussiste ancora un "termine" dei primi possedimenti con le iniziali BG del barone Gamba. Del disegno del complesso parco-castello sussistono: il maniero, le scuderie, la casa del custode, la cantina (nel progetto Roda non era prevista la vasca di nord-ovest mentre la ghiacciaia, anche se non disegnata, è coeva alle piantumazioni), la terrazza elevata (con la torretta sud-ovest) e la peschiera a est della rocca, mentre il laghetto a ovest non è stato realizzato.

Per quanto concerne i percorsi, esistono tutt'ora: la viabilità carrozzabile principale dal cancello sud al lato est del castello (passante a monte delle scuderie e tangente la casa del custode), con relativi viottoli; l'accesso pedonale da Chaméran (l'attuale scalinata a fianco delle scuderie; mentre la strada alberata carrozzabile - esterna alla mappa - è di poco successiva); il viale che dalle scuderie porta sotto le mura del castello e il sentiero che scende verso l'entrata secondaria ovest.

La filosofia di Roda nel progettare era quella di conoscere il territorio, non trasformarlo completamente con un'opera *ex novo*, ma modificarlo introducendo solo gli elementi necessari alle esigenze contemporanee e al gusto dell'epoca. Con questo spirito l'architetto ha agito anche a Crêt-de-Breil: ha mantenuto le rocce in posto e l'area prativa preesistente, con l'aggiunta di alcuni alberi, ha riproposto le colture irrigue a sud-est, dov'era possibile usufruire al meglio dell'acqua del *ru de Chaméran*;⁴⁴ mentre a sud-ovest aveva previsto il vigneto (ora scomparso), sul costone dove in parte già sussisteva.

L'intenzione era quella di realizzare un parco all'inglese, con aspetto il più possibile naturale, ma che per le aree

coltivate (a frutteto e orto) diventava una sorta di "giardino all'italiana", con una disposizione geometrica rigorosa, secondo linee ben definite.

Tuttavia, l'impianto, anche quello originario, non è stato fedele al progetto; peraltro le premesse erano chiare: il piano era di massima e la disposizione avrebbe potuto essere variata a seconda del terreno che si sarebbe trovato.

Il barone, ad un certo punto, voleva superare il progetto di Roda e le idee di Dominici andando verso la moda locale del tempo, introdotta dal canonico Jean-Louis Vescoz, dell'amore per il bosco quale orto botanico naturale, pertanto inoltrava un'istanza all'ispettore forestale di Torino Manfren - dopo essere passato dalla Camera dei Deputati, su indirizzo dello stesso Roda - per ottenere qualcosa come 10.000 piantine di varie specie da porre nella sua tenuta. Fortunatamente, la richiesta era eccessiva, gliene potevano fornire solo 700⁴⁵ per cui il "Giardino Roda" è ancora percepibile.

Per la realizzazione del parco, tra preparazioni del terreno, piantagioni, fallimenti e reimpianti, si interviene con regolarità e assiduità, tra il 21 marzo 1903 e il 24 ottobre 1907; l'ultimo albero messo a dimora proveniva dal Castello Passerin d'Entrèves: era il 25 agosto 1925.⁴⁶

Dell'arredo urbano sappiamo che le staccionate erano generalmente in castagno, con alcuni piantoni in larice d'America; i pali erano squadrati (di sezione 10x10 cm, alti 2 m) e le traverse potevano essere 2 (di sezione 4x2 cm).⁴⁷ La tipologia dei cancelli, tutt'ora esistenti, è stata definita in stile medioevale, in una o due parti, tutte di fucina, con serrature speciali nascoste (provviste di chiavi nichellate) e attacchi a pietra.⁴⁸

Nell'elenco delle piante fatturate dall'architetto, e vivaista, Roda vi è una grande ricchezza di specie molte delle quali non sono più attualmente presenti. Anche le nomenclature delle essenze sono cambiate per cui alcuni nomi sono difficili da identificare. Si nota, come sempre nell'ambito dei parchi e dei giardini storici, che alcune varietà floricole un tempo conosciute e diffuse siano adesso pressoché scomparse. Con la dicitura «piante



6. Il prato superiore, con i 5 bossi.
(E. Cortellini)



7. Il viale a ovest delle scuderie, sullo sfondo il confine nord con la siepe di biancospino.
(E. Cortellini)

di special merito» l'architetto Roda intendeva le erbacee perenni particolari, spesso ancora oggi diffuse, indice di un'attenzione anche verso la flora meno appariscente per creare un parco botanicamente diversificato.

Se analizziamo la quantità di specie trapiantate al momento della realizzazione e il modesto numero che ne è rimasto, si può solo immaginare che nel tempo il verde del castello abbia subito dei periodi di forte abbandono e trascuratezza tali da fare scomparire la maggior parte delle varietà esotiche non tipicamente xeriche. Confrontando l'idea progettuale con la fattura dell'anno successivo, con quanto emerge dal carteggio (sia di Roda sia di Dominici) e con le evidenze attuali, possiamo asserire quanto segue. Il vasto vigneto ad ovest ha ceduto il posto ad un bosco, di castagni, frassini, faggi e tigli; l'orto e il frutteto erano stati impiantati, con nespoli, azeruoli, peri, peschi, melograni, giuggioli e 6 viti di uva da tavola, contornati da 800 m di bosso (di cui rimangono 5 esemplari) per proteggerli dal vento. Gli attuali 3 alberi monumentali hanno storie diverse: la sequoia gigante⁴⁹ (inserita da Roda nell'elenco dei «coniferi vari» e definita «*Abies nordamericana*») era in esemplare unico; lo spino di Giuda⁵⁰ (*Gleditsia triacanthos*) era in ottima compagnia, con altri 14 (nell'elenco degli alberi a foglia caduca); mentre il cipresso calvo,⁵¹ o è stato erroneamente definito «*Cryptomeria elegans*» (ed erano 3, sempre conifere, dal portamento irregolarmente conico) oppure forse è quella pianta che nel 1925 è arrivata dal Castello Passerin d'Entrèves, trasportata da Demichelis. Sul piazzale ovest sono giunti 2 lauri nobili, ma non gli *Chamaerops*, in cassa, per assenza di terra; mentre nella parte rocciosa ad est del castello possono aver effettivamente messo a dimora l'eulalia (*Miscanthus sinensis*), assieme a piante vivaci a fiore come *Desmodium* (comprende decine di specie) e *Heliantus* (girasole) e anche i sempreverdi in parte striscianti *Buddleja lindleyana*, *Spiraea thumbergii* e *revesi*. Contro il muro che parte dal cancello principale (quello sud) possono realmente aver piantato gli aceri montani, ma non l'acacia di Costantinopoli; lungo il viale sono stati messi i carpini; nella *allée*, il viale verso il castello da est

a ovest, gli ippocastani; pini e castani (questi non più presenti) formavano il gruppo verso la ghiacciaia.

Sono, inoltre, ancora presenti nel parco:

- il *Fagus sylvatica* (nome latino del faggio, una pianta latifolia autoctona tra le più diffuse e importanti dell'arco alpino);
 - il *Cedrus deodara* (cedro dell'Himalaya, della famiglia delle *Pinaceae*, è noto anche come albero degli Dei);
 - il *Celtis australis* (cresce nelle zone rocciose, è il bagolaro);
 - la *Betula populifolia* (betulla);
 - l'*Acer platanoides* (acero);
 - la *Robinia pseudoacacia* nella sua varietà a fiore rosso (robinia rossa);
 - la «*Quercia fortissima*» (fortissima non indica una specie particolare, ma le dimensioni e il vigore elevato della pianta venduta dal vivaista in zolla; è probabile che si riferisse al rovere o alla farnia);
 - il *Cytisus laburnum* (maggiociondolo);
 - lo *Juglans regia* (noce comune, ne troviamo ancora oggi alcuni esemplari sparsi nelle zone più umide e meno ventilate);
 - il *Salix* (è genericamente il salice);
 - la *Koelreuteria paniculata* (è una pianta originaria della Cina e del Giappone, gli esemplari in primavera sfoggiano i panicoli di fiori color crema, la pianta in autunno si tinge di rosso aranciato);
 - la *Spiraea thumbergii* (è un arbusto deciduo molto popolare e conosciuto, ed è anche la prima spirea a fiorire in primavera, con una massa spettacolare di fiorellini bianchi riuniti in corimbi e distribuiti lungo i numerosi, sottili, rami penduli);
 - il «*Pinus austriaca nigra*» (pino nero d'Austria, una pianta molto resistente alla siccità che si è ben adattata al clima valdostano);
 - l'*Iris germanica* (è il classico iris presente nei nostri *adret*, in primavera si addobba di festosi fiori colorati dall'azzurro al bianco, al giallo o violetto).
- Il parco si estende su una superficie di circa 3 ha, con ampie zone erbose ed alberi ad alto e medio fusto, all'ombra dei quali si può passeggiare godendosi il silenzio e la bellezza del luogo.

1) La famiglia Gamba era originaria di Passerano Marmorito, borgo del Basso Monferrato, in provincia di Asti. Nel 1835 il bisnonno omonimo di Carlo Maurizio ottenne la patente di "barone" con stemma troncato di azzurro e rosso, fascia d'argento e tre stelle d'oro con gamba color carnagione recisa sopra al ginocchio, seguito dal motto «*Virtute ad sidera*»; O. BORETTAZ, *La famiglia dei baroni Gamba e il castello di Crêt de Breil*, in R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Castello Gamba. Arte moderna e contemporanea in Valle d'Aosta*, catalogo, Cinisello Balsamo 2012, p. 31.

2) BORETTAZ 2012, p. 29.

3) E muore nel suo castello a Crêt-de-Breil il 2 dicembre 1928.

4) Angelica Maria Luisa Emilia Teresa Emanuela è originaria della famiglia Passerin d'Entrèves con genesi fiorentine risalenti al XIII secolo. I Passerin, anticamente Andriveti, giunsero nella Valtourneche intorno al 1400. Il 28 ottobre 1556 a Bruxelles il duca Emanuele Filiberto di Savoia donò a Pierre Passerin, suo ufficiale, la patente di nobiltà; in J.-B. DE TILLIER, *Nobiliaire du Duché d'Aoste*, [1733], édité par les soins d'André Zanotto, Aoste 1970, pp. 459-460.

5) E muore a Torino il 13 aprile 1909. Si ringrazia la storica e archivista Nancy Blanchet per le informazioni.

6) BORETTAZ 2012, p. 31.

7) Il 30 giugno 1904 Sebastiano Cravero (e figlio) - fabbri meccanici in via Cavour, n. 17, a Torino - inviano al barone Gamba a tale indirizzo una nota spese; in AHR, FG - 293, 06-6.

8) BREL: sigla di Bureau Régional Ethnologie et Linguistique.

9) eBay, abbreviazione di echo bay, è un sito di aste *on line*.

10) È stato oggetto di studio nel 2013 nell'ambito del Progetto specifico di gruppo *I parchi del Castello Gamba: analisi vegetazionale, storica, paesaggistica e architettonica del parco e delle aree verdi di pertinenza, al fine della loro valorizzazione e gestione*; collaborazione della Soprintendenza con il Dipartimento Risorse naturali e corpo forestale.

11) Tra gli altri, Dosio Giovanni ditta Tessuti e Mobili vende al barone Gamba, tra il 29 luglio e il 15 ottobre 1904: coperte, tappeti, portaombrelli, asciugamani con cifra, specchi, sedie, tavoli, grembioli cifrati, comprensivi di trasporto; in AHR, FG45 - *Costruzione castello Gamba - R-V Miste - B.12-118*; Lidia Lucat ditta Lidia Lucat & Biglietti Giuseppina di Châtillon (negozio di porcellane, maioliche, ecc.) il 9 aprile 1905 consegna a «*Mme la Baronne*» porcellane e affini, in AHR, FG40 - *Costruzione castello Gamba - L-P - 316,01*; il 19 febbraio 1906 la baronessa Gamba d'Entrèves scrive alla ditta Frette di Milano da Crêt-de-Breil per farsi spedire stoffe e affini; in AHR, FG53 - *Costruzione castello Gamba - F-J - 302,18/18*.

12) La retorica dello stile nazionale, l'esigenza di un'arte con precise connotazioni trionfalistiche e tradizionalistiche sono fortemente presenti nella cultura ufficiale: basti ricordare il discorso del ministro dell'Istruzione Pubblica Nunzio Nasi all'inaugurazione dell'*Esposizione internazionale di arte decorativa moderna* di Torino del 1902 che invitava ad un'arte moderna "nazionale" (dal sito del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo).

13) Il cui lato nord è stato demolito, forse negli anni '50 del secolo scorso, ed ora è sostituito da una rete metallica ingentilita da una siepe di biancospino.

14) Figlio di Lorenzo Saroldi, amico della famiglia Gamba, che lo propose per la progettazione sia della nuova parrocchia di San Pietro sia del nuovo castello, nonché nipote (in quanto fratello di sua madre Camilla) di Carlo Ceppi, ingegnere idraulico e architetto civile. Fu quest'ultimo l'ideatore della stazione Porta Nuova a Torino (1863-1866) e il progettista del Castello Jocteau di Aosta in Valle (1907), il cui giardino fu creato, invece, dall'architetto Giuseppe Roda per volontà della baronessa Candida Jocteau Bombrini, moglie di Charles-Albert Jocteau e sorella di Anna Bombrini, sposa in seconde nozze di Alberto Gamba, padre di Carlo Maurizio. Per l'incarico di progettazione a Châtillon si era proposto l'ingegner Vittorio Baggi (residente anch'egli a Torino in piazza Saluzzo, n. 4, l'ideatore del restauro in stile "disneyliano" del castello La Tour di Saint-Pierre) tramite una missiva del 22 maggio 1902 inviata all'illustrissimo signor ingegnere (sic!) Carlo Maurizio Gamba, corredata di preventivo; in AHR, FG45 - *Costruzione castello Gamba - R-V Miste - 76-2*.

15) L'impresa (con sede in corso Valentino, n. 31) offre di eseguire i lavori del capitolato e del progetto «per la costruzione di una palazzina e caseggiati rustici» con il ribasso del 10% tramite lettera del 4 maggio 1902; in AHR, FG - c 324; 12.

16) Dal *Deconto barone Gamba 1902-03-04* dell'impresa Occhetti; in AHR, FG - c 324; 7-2 e 1905, in AHR, FG - c 324; 8.

17) *Mappa dello stato dei possedimenti* - 1901, in AHR, FG c 125; 7 e *Mappa dello stato di fatto della proprietà* - 1901, in AHR, FG c 125; 8.

18) Rendicontazioni di Fra Guardiano delle spese sostenute a nome del «Signor Barone Carlo Maurizio Gamba» (in copertina 1901-1925, di fatto dal 14 aprile 1901 al 31 ottobre 1906), in AHR, FG c 278, 02; 1.

19) Già scapitozzata, con un taglio che in alcuni punti ha superato i 2 m, per creare il piano di imposta della palazzina e, con adeguati riporti, il piazzale di pertinenza; in effetti il 28 settembre 1902 Giuseppe Pangella inviava all'ingegner Carlo Saroldi le sezioni e il casellario dei movimenti di scavo della roccia e del riempimento in terra per la formazione del piazzale di contorno della casa in AHR, FG - c 123; 1, 6, 8, 9, 10, 11 - *Costruzione castello Gamba*; per la realizzazione di alcuni dei locali sottostanti si renderà necessario l'uso delle mine, sotto la stretta vigilanza del sorvegliante Foglino delle Strade ferrate del Mediterraneo (la ferrovia corre a valle del castello tra la strada e la Dora); la nota di quietanza, datata 5 dicembre 1904, per la prestazione (di 4,87 £) è in AHR, FG - 300,02_2.

20) Proprietario dello stabilimento di frutticoltura e arboricoltura - in Borgo Crocetta - precedentemente in barriera d'Orbassano alla cascina Rosa n. 119 (a ponente dell'Ospedale Mauriziano Umberto I), poi a villa Borghetti.

21) AHR, FG c 297, 02; 02.

22) AHR, FG c 297, 03; 03.

23) Tra il 21 marzo e il 1° giugno 1903, al fine di concimare adeguatamente il terreno, sono state trasportate al parco 538 ceste di letame;



8. Il prato centrale, il castello e la sequoia.
(D. Cesare)

altre 163 lo saranno tra dicembre 1903 e gennaio 1904; a gennaio 1905 arrivano 68 carri e ancora 226 ceste.

24) AHR, FG c 297, 04; 04.

25) AHR, FG c 297, 15; 15.

26) AHR, FG c 297, 16; 16.

27) AHR, FG c 297, 07; 07.

28) AHR, FG c 297, 10; 10.

29) AHR, FG c 297, 11; 11.

30) AHR, FG c 338, 01; 7.

31) AHR, FG c 297, 20; 20.

32) AHR, FG c 297, 21; 21.

33) AHR, FG c 297, 17; 17.

34) AHR, FG c 297, 22; 22.

35) AHR, FG c 338, 01; 8.

36) Paolo Roda nipote di Giuseppe Roda.

37) Di recente stampa è il loro pomario ripubblicato in E. ACCATI, A. FORNARI (a cura di), *Il giardino dei frutti perduti. Disegni e descrizioni dei fratelli Roda*, Savigliano 2013, con splendide tavole disegnate.

38) Del pittore paesaggista Leonardo Roda (Raconigi, 1868 - Torino, 1933), noto per i dipinti del Cervino, sono conservate 12 opere nel deposito del Castello Gamba.

39) Tra le quali citiamo: il Bosco Vigiliano a Mantova, il Parco del Castello Bonoris a Montichiari (BS), i Giardini Margherita a Piacenza, il Parco Mazzini, un tempo denominato Parco Regina Margherita, a Salsomaggiore Terme, il Giardino zoologico di Roma; in Valle d'Aosta, oltre ai parchi dei castelli Gamba e Jocteau (ora Caserma Castello Generale Cantore, sede del Comando della Scuola Militare Alpina), ha progettato quelli delle ville Bagnara a Courmayeur e Borgogna a Gressoney-Saint-Jean e il giardino roccioso vicino alla Tour du Pailleron ad Aosta.

40) Paolo Roda: intervento al Convegno *Architettura dei giardini nel paesaggio* del 6 luglio 2013 a Pettenasco, organizzato dall'Associazione Ambientarte La Traccia, con la collaborazione dell'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone.

41) Oggetto di elaborazione più precisa era stata la parte a nord delle mura di cinta, con l'indicazione delle piante e delle «pergole» per le rose: il lato sud della strada di accesso al castello era stato piantumato con ghirlande di rose il 30 marzo 1906 e con «lauro nobile»; in AHR, FG (materiale non inventariato).

42) AHR, FG c 338, 01.

43) AHR, FG c 338, 01; 6.

44) Il *ru* de Chaméran è stato costruito anteriormente al 1457 (*rivi de Chameyran*); preleva l'acqua dal torrente Marmore in località Rovine, in destra orografica; nei pressi dell'opera di presa è ancora visibile un tratto a cielo aperto, ricostruito in calcestruzzo a metà Novecento, poi il suo percorso procede sotto le strade carrozzabili e la nuova urbanizzazione di Châtillon. Il tratto denominato "*ru* de Grange de Barma" irrigava anche le proprietà del barone Gamba (in *Relazione tecnica per la derivazione di acque pubbliche* del geometra Giuseppe Pession di Châtillon del 26 dicembre 1923 conservata presso l'Ufficio Gestione Demanio Idrico dell'Assessorato Opere pubbliche, Difesa del suolo e Edilizia residenziale pubblica). Questi pagava l'imposta per l'uso irriguo dal 1904. Aveva fatto costruire un sistema di irrigazione, tramite le *brantse* del *ru*, per l'area del pratone, sino al pozzo di nord-ovest; una pompa irroratrice, acquistata il 30 maggio 1906 da Fontana-Roux Amato (ferramenta e chincaglieria) a Châtillon (per 30,00 £), contribuiva ad innaffiare la tenuta; in AHR, FG 301.02_2.

45) Era il 9 ottobre 1907, in AHR, FG c 338, 01; 1.

46) È stata trasportata dal «conducente» di Châtillon Domenico Demichelis e indicata nella fattura del 3 gennaio 1926; in AHR, FG 295, 22.

47) Servivano, in *primis*, all'impianto del cantiere, per gli operai, a protezione dalle cadute; sono stati forniti il 3 settembre 1902 dai Successori ditta Didero (casa fondata nel 1870, cancellate ed ornamenti per giardini, parchi, ecc., trigliaggio meccanico, costruzioni artistiche rustiche premiate a tutte le esposizioni, fabbricazioni in legno d'ogni generi, persiane per serre, *jalousies* alla francese, specialità di pollai mobili, conigliere allevatrici, reti metalliche, sedie-panche in legno e ferro, solforatrice economica brevettata) con sede in via Madama Cristina, n. 55, a Torino; in AHR, FG 296, 01.

48) Forniti in numero di 16, di varie dimensioni, tra il maggio 1904 e l'agosto 1905 dalla ditta Sebastiano Cravero (e figlio) fabbri meccanici (costruzioni ed impianti di parafulmini, meccanismi speciali per tende di negozi, montacarichi d'ogni portata a mano ed a motore, taglie e carrucole) di via Cavour, n. 17, a Torino; in AHR, FG 293, 11-11.

49) La sequoia gigante, in latino *Sequoiadendron giganteum* è una conifera appartenente alla famiglia delle Cupressacee: la sua altezza di 36 m e il suo diametro di 220 cm, vista la sua posizione davanti al

castello e il suo portamento, è una delle piante monumentali più belle della nostra Valle. Vi è un'altra sequoia di dimensioni simili a Champdepraz e una terza molto piccola, perché inserita in un *habitat* poco adatto a lei, nell'Arboretum Pierre-Louis Vescoz a Verrayes.

50) Lo spino di Giuda è un'acacia spinosa della famiglia delle Fabaceae anch'essa di origine nordamericana, questo esemplare è una cultivar orticola sprovvista di spine. Si situa nella parte ovest del prato centrale del parco, ha un diametro di 85 cm e un'altezza di circa 20 m.

51) Il cipresso calvo, in latino *Taxodium distichum*, è una particolare conifera decidua, come il larice in autunno perde gli aghi rimanendo spoglio. L'esemplare si trova al fondo alla tenuta verso la galleria della strada statale n. 26 ed è particolare poiché pur non essendo tipico dei climi alpini ha potuto svilupparsi bene raggiungendo i 25 m di altezza e il diametro di 75 cm poiché precedentemente in tale zona vi era una sorgente di acqua e per raccogliarla era stato costruito un pozzo.

UN PERCORSO DI TUTELA E VALORIZZAZIONE INTORNO AL RITORNO DI TERRA SANTA DI FEDERICO PASTORIS

Alessandra Vallet, Rosaria Cristiano, Maria Paola Longo Cantisano,
Sandra Barberi*, Maria Gabriella Bonollo*, Achille Gallarini*

La mostra al Castello Gamba

Alessandra Vallet

A conclusione delle analisi non invasive eseguite sul dipinto di Federico Pastoris e sulla scorta della progettazione dell'intervento di restauro redatta dal Laboratorio di restauro dipinti della Regione Autonoma Valle d'Aosta (di cui si rende conto nell'articolo pubblicato in BSBAC, 9/2012, 2013, pp. 187-196), il quadro, entrato nelle collezioni regionali nel 2009, è stato sottoposto a un accurato restauro ad opera della ditta Gallarini Bonollo S.n.c. di Aosta tra maggio e novembre 2013 (figg. 1a-b).

Gli esiti dell'intervento, in seguito al quale il dipinto torna oggi alla ribalta in tutto il suo splendore originario, sono stati presentati al pubblico in un'esposizione curata da Sandra Barberi e Alessandra Vallet e inserita nel programma *Détails* tra le iniziative promosse al Castello Gamba di Châtillon dal 13 febbraio al 17 maggio 2015.

Per documentare gli aspetti tecnici della conservazione e del recupero del dipinto sono stati proiettati in mostra tre brevi video, incentrati rispettivamente sulle analisi invasive e non invasive cui è stato sottoposto, sui problemi conservativi degli strati pittorici e sul loro restauro, sul nuovo sistema di tensionamento a scorrimento perimetrale e sul ripristino dell'imponente cornice dorata.

Nell'altana del castello, la monumentale tela catalizzava lo sguardo del visitatore proiettandolo, dalla penombra dell'ambiente espositivo, nella luce del cortile di Issogne dove una moltitudine di personaggi si muove tra solenni convenevoli e l'accalarsi di una folla di pellegrini. L'imponenza del quadro e il tema sviluppato muovevano un gioco di rimandi con altre due opere di Pastoris, appartenenti alle collezioni della GAM, Galleria d'Arte Moderna di Torino, e con una preziosa riproduzione fotografica, unica testimonianza superstite del bozzetto preparatorio dell'opera. Una piccola selezione di dipinti, prestati da collezionisti privati, riconducibili a pittori vicini a Vittorio Avondo, contestualizzava il capolavoro di Pastoris, riconoscendo nel castello di Issogne un soggetto d'ispirazione privilegiato.

Vanno infine ricordate, come importanti momenti di approfondimento e di divulgazione, le conferenze del 13 marzo e dell'8 maggio 2015. Dedicata alla riscoperta dell'autore, dell'opera e del restauro del *Ritorno di Terra Santa*, hanno visto l'intervento di Lorenzo Appolonia e Alessandra Vallet, della Soprintendenza per i beni e le attività culturali, delle collaboratrici esterne Sandra Barberi e Virginia Bertone, entrambe profonde conoscitrici dell'epoca di Avondo, e di Maria Gabriella Bonollo, responsabile dell'intervento conservativo.



1a. Federico Pastoris, Ritorno di Terra Santa, dopo il restauro, olio su tela, 1880, collezioni regionali, n. inv. 4109 AZ.
(D. Cesare)

Il restauro

Rosaria Cristiano, Maria Paola Longo Cantisano,
Maria Gabriella Bonollo*, Achille Gallarini*

Tecniche esecutive¹

Il dipinto di Federico Pastoris è stato realizzato su un supporto tessile di lino di produzione industriale che presenta un'armatura a tela, nel rapporto di 1:1, e una densità di 28 fili/cm di ordito e di 14 colpi/cm di trama e direzione "S".²

Il pittore ha utilizzato un'unica pezza, disposta orizzontalmente nel senso dell'ordito, che conserva le cimose sui lati inferiore e superiore dalle quali si evince l'altezza originaria del tessuto pari a 170 cm.

L'opera ci è giunta montata sul telaio ligneo originale munito di un sistema di espansione a contrasto con biette e incastri "a mascella a vista" con un lato della mortasa tagliato a 45°. La struttura è rafforzata da due crociere formate da montanti verticali e da una traversa composta di tre segmenti. Tutti gli incastri sono stati siglati con lettere alfabetiche per agevolare l'assemblaggio.

La tela è rivestita da un sottile strato preparatorio di colore bianco, ben visibile lungo i margini del quadro non coperti dalla pittura, contenente del carbonato di calcio. Probabilmente Pastoris si serve di un supporto tessile preparato industrialmente e commercializzato in rulli per poterlo tagliare su misura (fig. 2).³ Sulla preparazione applica dei fondi cromatici finalizzati ad ottenere particolari effetti coloristici: ad esempio le architetture sono dipinte su un fondo rossiccio, il fogliame dell'albero presenta una base giallognola e la pavimentazione della corte poggia su una stesura di colore grigio. Il disegno preparatorio è

stato eseguito con una punta sottile di carboncino o grafite a tratti visibile sotto le pennellate più trasparenti della pavimentazione.

Lo spessore delle stesure pittoriche varia in relazione all'oggetto da rappresentare e all'ottenimento di ricercati effetti pittorici: si alternano pennellate corpose e stratificate a campiture scarsamente coprenti che lasciano intravedere la preparazione sottostante. Questo *modus operandi*, evidenziato attraverso la retroilluminazione del dipinto, è impiegato per dipingere le facciate del castello dove si riscontra anche una caratteristica lavorazione della superficie pittorica: il colore grumoso è steso e rimosso con sfregamenti per restituire l'effetto dei muri scrostati ed erosi dal tempo. Dalle riprese fotografiche, effettuate con il microscopio a 50 ingrandimenti, emerge una perizia particolare nella resa delle elaborate acconciature, degli schizzi d'acqua, dei preziosi damaschi e dei volti eseguiti con l'abilità del miniaturista pur lavorando in un dipinto di grandi dimensioni (figg. 3, 4).

Si contano numerose correzioni avvenute in corso d'opera che riguardano la postura dei singoli personaggi (il castellano che si inchina, il monaco Guglielmo, il cane in primo piano) e, in un caso, un intero gruppo di figure, compreso nella prima arcata del portico, è stato omesso nella versione definitiva.⁴

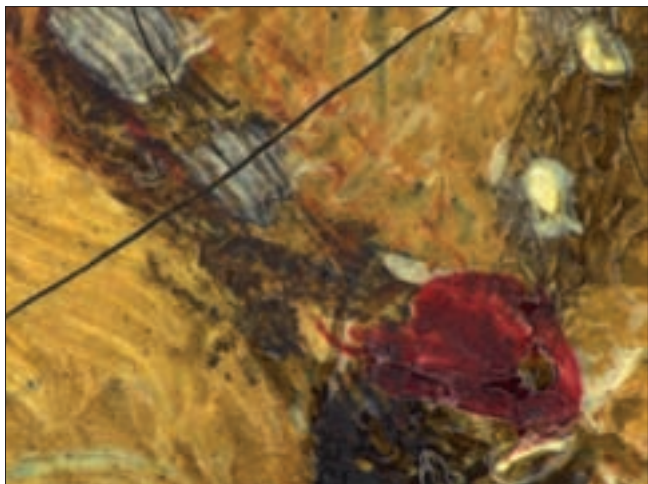
La campagna analitica non invasiva, eseguita dal Laboratorio Analisi Scientifiche della Soprintendenza regionale (LAS) e basata sullo studio dell'opera con infrarosso falso-colore confrontato con l'esame alla spettrofotometria di fluorescenza ai raggi X, ha permesso l'identificazione dei principali pigmenti della tavolozza del Pastoris.



1b. Il retro dell'opera dopo il restauro.
(D. Cesare)



2. Dettaglio della tela di lino usata come supporto del dipinto, 50x.
(LAS)



3. Dettaglio dell'acconciatura della dama Challant, 50x.
(LAS)



4. Dettaglio della mano del pellegrino che si disseta alla fontana, 50x.
(LAS)

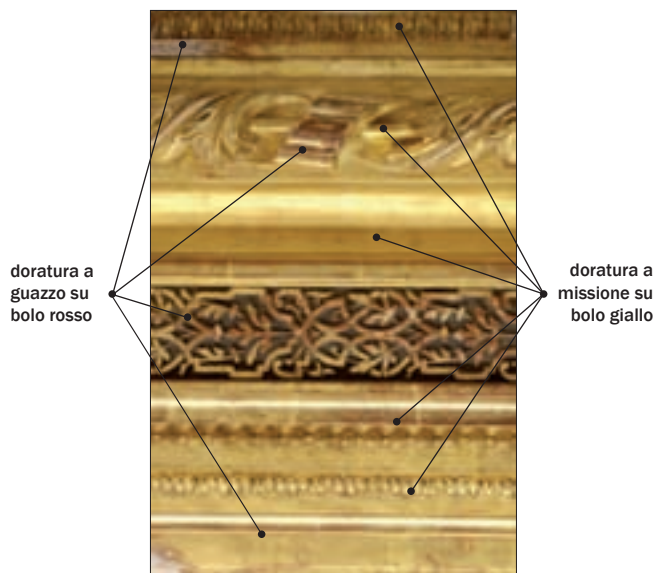
Si tratta di colori comunemente in uso alla fine del secolo XIX immessi sul mercato dall'industria che sempre più si specializza in questa produzione estromettendo progressivamente il pittore dal processo di preparazione dei materiali per la pittura. È stata accertata la presenza di blu di Prussia, blu di cobalto (veste della dama che emerge sulla destra del gruppo), blu oltremare artificiale (mantellina della donna che affianca il venditore con l'icona della Vergine), ocra rossa, vermiglione, ocra rossa e gialla, bianco di piombo (biacca) pigmento usato singolarmente o mescolato con altri. Un approfondimento sui materiali costitutivi dello strato pittorico è stato condotto su un campione prelevato dal fogliame dell'albero a destra, sul quale è stata eseguita una sezione stratigrafica in cui risulta la presenza di un fondo cromatico di colore giallognolo composto da olio e ossidi di ferro (terre), a cui si sovrappongono una pennellata di colore giallo più chiaro e due strati a base di verde di cromo.

Gli abiti della dama e del signore di Challant sono rifiniti con della lacca rossa, un colorante applicato sopra una stesura di vermiglione per dare più intensità e profondità al colore attraverso una velatura trasparente. Il bianco di zinco e di titanio, individuati nella zona della pavimentazione, non fanno parte della stesura originale, ma sono riferibili ad interventi di restauro.

La preziosa cornice lignea si compone di quattro montanti accostati con un taglio a 45° e uniti sul retro da elementi angolari fissati con grosse viti di ferro. Alla

semplicità della struttura, pensata per agevolare le operazioni di montaggio e smontaggio, corrisponde un elaborato lavoro di ebanisteria e di intaglio. Il manufatto è costruito attraverso l'assemblaggio di elementi in massello scavati a doppia gola, listelli e decorazioni ad intaglio uniti con incastri e incollaggi, così da ottimizzare i tempi di lavorazione e il consumo di materiale. Per realizzare la cornice è stata utilizzata l'essenza di una conifera, meno pregiata rispetto ad altri legni più nobili, in quanto doveva essere impreziosita dalla doratura.

La superficie lignea è ricoperta da uno strato di gesso e colla sul quale è stato applicato del bolo di tre tipi: rosso, giallo e nero. Le preparazioni ricoprono parti distinte dell'intaglio: il bolo nero si rintraccia sul motivo arabescato della fascia mediana, quello giallo è presente sulle parti concave della cornice, sul motivo a perle e sugli elementi fogliati della parte più in aggetto mentre sulle restanti superfici è stato applicato quello rosso. Ai diversi fondi preparatori corrispondono differenti tecniche di applicazione della lamina d'oro finalizzate ad alternare effetti di lucentezza o di opacità. Sulle parti rivestite dal bolo giallo è stata eseguita una doratura a missione dalla finitura opaca e sugli elementi preparati con quello rosso è stata realizzata una doratura a guazzo resa lucida attraverso la brunitura. Il motivo arabescato a rilievo della fascia mediana, realizzato con dei calchi, presentava originariamente un fondo punzonato successivamente coperto con il bolo nero (fig. 5).



5. Rilievo delle diverse tecniche di applicazione della doratura.
(Gallarini Bonollo S.n.c.)

Stato di conservazione ed interventi precedenti

Il telaio originale presentava un incastro spezzato e uno dei lati lunghi aveva subito una forte torsione provocando la flessione di una traversa che poggiava sulla tela. La deformazione aveva compromesso anche gli altri incastri che si erano plasticamente adattati alla sollecitazione e pertanto i montanti risultavano fuori piano.

Il precario fissaggio della tela al supporto, dovuto alla caduta di molti chiodi e allo sfibramento del tessuto lungo i margini, aveva provocato un rilascio progressivo del dipinto. L'opera presentava delle forti ondulazioni soprattutto in corrispondenza degli angoli superiori e nella parte inferiore si erano generate delle "imborsature" legate agli stress meccanici e al peso della tela gravata da colle e strati pittorici. Sul lato sinistro del dipinto, in corrispondenza del levriero, si notava un taglio della lunghezza di 10 cm; ulteriori lacerazioni, dovute a colpi accidentali, erano visibili in prossimità dei margini. Il retro era ricoperto da uno strato di polvere e depositi di natura eterogenea si erano accumulati tra la tela e il telaio.

La coesione degli strati preparatori era discreta e la perdita di adesione era localizzata nei punti di maggiore usura e di stress meccanico. Le cadute di colore si concentravano in modo più consistente sulla metà inferiore e sul lato sinistro del dipinto. La superficie pittorica appariva segnata da una *craquelure* ad andamento lineare dovuta a stress meccanici; il fenomeno appariva più evidente nella parte inferiore dove il *film* pittorico ha uno spessore consistente.⁵ Si osservava altresì una *craquelure* dalla forma circolare e concentrica che interessava alcune campiture cromatiche, legata all'essiccazione delle componenti oleose del *film* pittorico, che non ha avuto conseguenze per l'adesione del colore. Ulteriori danni agli strati pittorici erano stati provocati dalla battuta delle traverse e dei montanti del telaio. La superficie dipinta risultava scurita e opacizzata da una patina di sporco formato da depositi di particolato atmosferico e la lettura era compromessa dalla presenza di uno strato di vernice così alterato cromaticamente da modificare la percezione delle campiture di colore.

Non si hanno notizie sui restauri subiti dall'opera in passato, ma si possono ricostruire almeno due distinti interventi: il primo ha previsto la pulitura della superficie dipinta, il risarcimento pittorico delle lacune di colore e la verniciatura;⁶ il secondo, più grossolano, si è limitato a ritoccare i nuovi guasti subiti dal dipinto.

Il legno di supporto appariva in buono stato di conservazione e non si rilevavano attacchi di insetti xilofagi. La scelta dell'essenza, la qualità del taglio e della stagionatura dei legni impiegati hanno permesso di contenere le torsioni; si riscontrava un leggero difetto della planarità che impediva la perfetta adesione degli angoli della cornice. La ferramenta originale risultava in parte mancante.

La preparazione gessosa della doratura risultava staccata in corrispondenza dei profili più sporgenti e ulteriori fessurazioni si erano formate lungo le connessioni degli elementi lignei che compongono la cornice. In alcuni casi le viti metalliche avevano perforato la superficie dorata provocando la perdita dell'intaglio. L'intera superficie era danneggiata da abrasioni e graffiature soprattutto sul lato inferiore dove incaute spolverature e puliture avevano assottigliato o rimosso la doratura. Una consistente patina di sporco ricopriva il manufatto opacizzando la naturale brillantezza della lamina metallica e i depositi accumulatisi negli intagli avevano assunto l'aspetto di veri e propri annerimenti. La cornice era deturpata da estesi rifacimenti eseguiti con della "porporina" fortemente scurita a causa dell'ossidazione delle componenti metalliche e da abbondanti colature di vernice nel lato inferiore.

Intervento

Dopo aver eseguito le necessarie verifiche sulla conservazione degli strati pittorici la tela è stata svincolata dal telaio per asportare i depositi incoerenti accumulatisi sul retro. L'operazione realizzata con pennelli morbidi e l'ausilio di un aspiratore elettrico è stata completata attraverso la pulitura con gomme morbide. Nel contempo è stata rimossa la toppa incollata sulla lacerazione e il tessuto applicato a rinforzo dei margini sfibrati della tela.

Le deformazioni sono state risolte attraverso il trattamento preliminare del dipinto che è stato esposto ai vapori rilasciati da una carta assorbente imbibita di acqua e gradualmente tensionato. L'apporto moderato di umidità e di pressione controllata, esercitata uniformemente sulla superficie con il tavolo a bassa pressione, ha permesso di far rientrare definitivamente le ondulazioni.

Per ristabilire la continuità strutturale del supporto sono state ricomposte le lacerazioni congiungendo i margini filo per filo con polvere di poliammide (Polyamid-Textil-Schweisspulver). La sutura della grande lacerazione è stata rafforzata con l'applicazione di fibre tessili sul retro. Con lo stesso adesivo sono stati realizzati gli inserti nelle lacune della tela. Il restauro strutturale è stato completato con la foderatura perimetrale. Lo *strip-lining* ha previsto l'incollaggio, con Beva 371 Film O.F., di strisce di tessuto di puro lino lungo i margini del dipinto che è stato successivamente montato su un telaio provvisorio in attesa di predisporre il supporto definitivo.



6. Dettaglio del telaio con sistema elastico a scorrimento perimetrale. (Gallarini Bonollo S.n.c.)



7. Prove di pulitura di superficie e di rimozione della vernice, luce diffusa. (Gallarini Bonollo S.n.c.)

Nell'ottica di salvaguardare la tela con il suo supporto originale, si è ipotizzato di restaurare quest'ultimo attraverso un intervento di rifunzionalizzazione, ma di fronte all'invasività delle operazioni da attuare per garantire stabilità e planarità al telaio si è optato per la sua sostituzione.⁷

Ci si è avvalsi della consulenza di Antonio Iaccarino Idelson della Equilibrarte S.r.l. di Roma per la realizzazione del nuovo telaio e per le problematiche connesse al tensionamento del supporto tessile. Il nuovo telaio, realizzato in alluminio verniciato con polveri epossidiche, dispone di un innovativo sistema di tensionamento elastico che permette alla tela di scorrere su rulli posizionati lungo il perimetro (fig. 6). In questo modo il dipinto è liberato da vincoli fissi ai margini che possono causare l'accumulo di forze superiori al limite elastico e al carico di rottura dei materiali costitutivi. Un ulteriore vantaggio di tale meccanismo a scorrimento sta nella distribuzione omogenea delle tensioni all'interno del dipinto evitando concentrazioni dannose a seguito di variazioni dimensionali della tela. Il dispositivo è basato sull'uso di molle, dal comportamento noto, in un intervallo di forze che le fa lavorare entro i limiti della loro elasticità. Trattandosi di un dipinto "in prima tela" e dopo opportune valutazioni, è stato impostato al sistema un valore di tensione pari a 1,6 N/cm², soddisfacente dal punto di vista tattile e visivo. Per evitare eventuali problemi di condensa sulla faccia del telaio rivolta verso il supporto tessile, è stato applicato del cartoncino non acido da conservazione dello spessore di 18 mm, con adesivo acrilico e assicurato con viti d'acciaio. Dopo un'attenta ricognizione della superficie pittorica, indagata attraverso l'osservazione con strumentazione ottica (microscopio) a luce naturale e ultravioletta (UV), sono stati eseguiti dei test preliminari di solubilità per mettere a punto la corretta metodologia di pulitura. In seguito all'esecuzione del test di Feller, si è verificato che la miscela a base di ligroina ed etanolo con Fd (forza di dispersione del solvente) pari a 72 otteneva un risultato soddisfacente, pertanto la miscela pulente è stata preparata in *solvent gel* per contenere l'azione dei solventi in superficie.

La presenza di un consistente strato di sporco generico sul dipinto (depositi di particolato atmosferico, fumi) ha reso opportuno eseguire una pulitura preliminare della superficie in modo da rimuovere i depositi che avrebbero limitato l'azione della miscela pulente LE. Questa prima pulitura è stata eseguita con triammonio citrato diluito in acqua all'1%. Dopo la pulitura di superficie sono emerse



8. Prove di pulitura di superficie e di rimozione della vernice con una fonte di raggi UV. (N. Seris)



9. L'opera nel corso della pulitura. (D. Cesare)

con maggiore evidenza le ridipinture e l'alterazione della vernice di restauro; quest'ultima appariva ancora più fluorescente all'esame con la lampada UV (figg. 7, 8, 9). La rimozione delle ridipinture è avvenuta con estrema cautela e sulla scorta delle informazioni fornite dalle indagini multi-spettrali che restituiscono la mappatura degli interventi pittorici risalenti ai vecchi restauri. L'asportazione dei ritocchi alterati è stata eseguita con la stessa miscela solvente, ma aumentando la percentuale di etanolo in quanto l'operazione interessava solo le stucature. In linea di principio le campiture "sospette" non riferibili con certezza ad interventi di restauro sono state conservate.



10. Dettaglio dopo la stuccatura delle lacune del film pittorico.
(Gallarini Bonollo S.n.c.)

Il ripristino dell'adesione e coesione degli strati preparatori e pittorici è stato effettuato localmente mediante l'applicazione a pennello dal retro della tela di Plexisol P 550 al 5% in *white spirit*.

Le lacune di profondità dello strato pittorico sono state stuccate con gesso di Bologna e colla *lapin* e reintegrate pittoricamente in modo da ricostituire l'unità del tessuto cromatico e ridurre l'interferenza visiva creata dalle perdite del *film* pittorico. L'intervento di integrazione, puntualmente documentato fotograficamente, è stato realizzato con colori di ultima generazione a base di resina aldeidica Gamblin e con colori ad acquerello Winsor & Newton (fig. 10).

Al termine delle operazioni di pulitura e di reintegrazione pittorica il dipinto è stato verniciato. La prima verniciatura, finalizzata a ristabilire il corretto indice di rifrazione, è stata eseguita con una resina a basso peso molecolare caratterizzata da una media polarità che fornisce una buona saturazione (Regal Retouching Varnish);⁸ la seconda con della Regalrez 1094 a base di resina alifatica.

Il restauro della cornice ha richiesto un'accurata ricognizione delle superfici per rilevare i sollevamenti dello strato di gessatura, evidenti o in fase di distacco, conseguentemente si è intervenuti con delle infiltrazioni localizzate di colletta animale. Per la pulitura della doratura si è proceduto selettivamente: dapprima è stata rimossa la patina di sporco che oscurava e opacizzava la lamina mediante una soluzione tensioattiva applicata in emulsione cerosa; successivamente sono stati asportati i rifacimenti, eseguiti con porporina, utilizzando una soluzione chelante di EDTA, a pH tamponato, gelificata con

del Klucel G (fig. 11). L'intervento è stato completato con la ricostruzione plastica degli elementi decorativi caduti e il risarcimento delle lacune con gesso di Bologna e colla *lapin* (fig. 12). Nella presentazione estetica della cornice ha prevalso la scelta di riproporre la doratura, dove era caduta, secondo le tecniche originali pertanto sulle stuccature essa è stata applicata a missione su bolo giallo e a guazzo su bolo rosso e nero impiegando dell'oro zecchino in foglia a kt 23 $\frac{3}{4}$ e a conchiglia per piccoli ritocchi.



11. Dettaglio durante la pulitura della cornice.
(Gallarini Bonollo S.n.c.)



12. Dettaglio della ricostruzione plastica.
(Gallarini Bonollo S.n.c.)

Studio sulla composizione

Maria Gabriella Bonollo*

Il restauro è per definizione un momento privilegiato di conoscenza dell'opera d'arte. La ricerca storica artistica accanto allo studio dei materiali costitutivi e delle tecniche di esecuzione stimolano riflessioni sulla genesi del dipinto. In quest'ottica si pone il tentativo di comprensione del processo compositivo che è alla base della veduta del castello di Issogne offertaci da Federico Pastoris.

Per comprendere i meccanismi di costruzione della veduta torna utile il confronto con una ripresa fotografica



13. Ripresa fotografica eseguita dal punto presunto in cui il pittore ha posto la sua visuale.
(Gallarini Bonollo S.n.c.)



14a.-b. Ricostruzione virtuale del cortile così come appare nella veduta del Pastoris.
(G. Olivero)

scattata nel punto presunto in cui il pittore ha posto la sua visuale (fig. 13). Emerge subito che il corpo di fabbrica di sinistra occulta una parte consistente della facciata porticata. Per risolvere questo problema sono state scattate una serie di fotografie ad una distanza più prossima alla parete in modo da escludere l'ingombro dell'edificio. Da una diversa postazione sono state effettuate ulteriori riprese alla facciata dell'ala est del castello dove si apre il portale in pietra. Attraverso l'elaborazione delle immagini con Adobe Photoshop è stato possibile ricostruire virtualmente la visione della corte così come appare nel dipinto.⁹ Verosimilmente il Pastoris compone una prima veduta del cortile mediante una prospettiva centrale che ha il suo punto di fuga tra la testa dell'asino e la mano destra del monaco Guglielmo. Successivamente mantiene la quinta scenografica offerta dall'edificio di sinistra, ma la sposta lateralmente e completa la facciata porticata introducendo un secondo punto di fuga, traslato rispetto al primo, che cade sotto il primo arco a sinistra del portico. Verso di esso convergono le linee di costruzione della fabbrica su cui propone il portale da cui esce il corteo di dame (figg. 14a-b). L'artificio consente al pittore di creare una spazialità più dilatata rispetto alla visione reale del cortile e l'invenzione del gruppo di figure femminili, con il dipanarsi degli strascichi in primo piano, maschera parzialmente alcune incertezze nella costruzione prospettica della pavimentazione. La difficoltà nell'unificare la visione, colta da differenti punti di vista, è testimoniata dalle correzioni apportate in fase progettuale al disegno preparatorio e rilevate con i raggi infrarossi (IR). Nonostante le varianti introdotte, come l'edicola della fontana in luogo del melograno, la veduta della corte è del tutto realistica e perseguita scrupolosamente: si possono rintracciare le sbrecciature delle pietre del basamento della fontana e le lacune degli intonaci macchiati dall'umidità. Il testo pittorico è così fedele da far supporre che il Pastoris si sia servito di lastre fotografiche, piuttosto che di una camera ottica, per mettere in scena la sua rappresentazione. Se quest'ultimo aspetto venisse confermato costituirebbe un ulteriore elemento di interesse del dipinto e ne farebbe un importante documento anche dal punto di vista conservativo.

Federico Pastoris in mostra

Sandra Barberi*

Federico Pastoris dei conti di Casalrosso (Asti, 1837 - Torino, 1884) è una figura chiave per la fortuna della Valle d'Aosta nella cultura figurativa dell'Ottocento.¹⁰ Fin dalla fine degli anni '50 accompagna Enrico Gamba, autorevole esponente di una pittura storicoromantica rigorosa nella ricostruzione filologica degli scenari e suo maestro all'Accademia Albertina, nelle esplorazioni dei castelli valdostani, alla ricerca di luoghi in cui ambientare le scene in costume.¹¹ Frutto di quei sopralluoghi è l'opera con la quale esordisce alla Promotrice di Torino nel 1859, della quale oggi conosciamo solo il titolo, *Un messaggio nel secolo XV*.¹² Un elenco delle proprie opere stilato nel medesimo anno

include pure uno *Studio dal vero fatto al castello di Issogne*, primo di una serie di dipinti dedicati all'edificio che gli fu particolarmente caro.¹³ Di lì a poco tempo si unisce ad Alfredo d'Andrade e ai giovani componenti della "Scuola di Rivara" - Vittorio Avondo, Carlo Pittara, Ernesto Berdea (che di Pastoris diventerà anche cognato),¹⁴ Casimiro Teja, Ernesto Pochintesta e il futuro commediografo Giuseppe Giacosa - che faranno della Valle d'Aosta il fulcro di una speculazione artistica incentrata sulle testimonianze dell'epoca feudale e la meta prediletta di allegre escursioni alpinistiche.¹⁵ I sopralluoghi sistematici del gruppo, legato dal sodalizio professionale e da personale amicizia, avrebbero consacrato la fama e avviato il processo di tutela e di restauro dei nostri manieri.

Ormai affermato, nel 1865 Pastoris presenta con successo alla Promotrice di Torino *I signori di Challant* (sec. XV), una scena cortese cui fa da sfondo la cappella del castello di Issogne (fig. 15).¹⁶ Alessandro Stella dà un efficace giudizio su questi primi dipinti, in cui «c'è molto dell'allievo di Enrico Gamba, un po' di sentimentalità retorica, e una spiccata tendenza al vero».¹⁷ In contrasto con la convenzionalità del soggetto proiettato in un Medioevo di fiaba, infatti, la ricostruzione ambientale si avvale di una meticolosa descrizione degli stalli della cappella prima che Alexandre Gaspard, allora proprietario della dimora, li smembrasse vendendoli in parte al Museo Civico di Torino, mentre l'arazzo francese con la *Liberazione di san Pietro* era forse copiato da uno dei manufatti che molti fra i suoi amici artisti collezionavano. Nuova è anche l'attitudine "minimalista" nei confronti del passato: come osserva Rosanna Maggio Serra, l'interesse del pittore non si focalizza su nobili episodi proposti come *exempla* di virtù patriottica o di fede religiosa, bensì su scene semplici, restituite nella dimensione quotidiana e nei sentimenti borghesi dei suoi protagonisti.¹⁸ Il dipinto, visibile in mostra grazie al prestito della Galleria d'Arte Moderna di Torino, offrirà lo spunto a Giacosa per la sua commedia più nota, *Una partita a scacchi* (1873), dedicata proprio a Pastoris. Nell'estate di quello stesso anno Pastoris torna a Issogne con D'Andrade per una campagna di studio dal vero di cui rimane testimonianza nelle opere di ambedue gli artisti,



15. Federico Pastoris, *I signori di Challant* (sec. XV), olio su tela, 1865, GAM, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino. (Studio fotografico Gonella, Torino)



16. Federico Pastoris, Cortile del maniero d'Issogne, olio su tela, 25 agosto 1865, GAM, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino. (Studio fotografico Gonella, Torino)

alcune delle quali presenti nella nostra rassegna espositiva.¹⁹ La tela *Cortile del maniero d'Issogne*, datata 25 agosto 1865, ritrae con immediatezza il luogo che negli anni a venire sarà oggetto di numerose riproduzioni pittoriche e fotografiche (fig. 16).²⁰

Dopo l'acquisto da parte di Avondo nel 1872, per il gruppo di Rivara il castello di Issogne diventa il luogo privilegiato dove si materializzavano gli ideali culturali del tempo: non solo fonte inesauribile per lo studio dell'architettura e dell'arte tardogotica, ma anche il teatro privato dove gli amici artisti potevano mettere in scena il loro sogno del Medioevo, sul filo di un equilibrio sottilmente giocato tra emozione evocativa e ricerca storico-documentaria. Pastoris è tra i frequentatori assidui del "Castello dei Sogni", al restauro del quale dovette anche contribuire attivamente.

Nel 1873 è nominato sovrintendente delle Scuole di Disegno professionale di Torino, ma continua l'attività pittorica, divisa tra una felice vena paesistica, in sintonia con le più moderne correnti veriste, e soggetti di genere di stampo più accademico, esponendo regolarmente a Torino e a Genova. Nel 1879 ritorna alla tematica storicistica con *Clero e milizia*, scena in costume che nella cornice tardoquattrocentesca del porticato del castello di Issogne inserisce, come nelle coeve fotografie di Vittorio Ecclesia, oggetti e arredi dell'allestimento curato da Avondo. Nel contempo comincia a lavorare a *Ritorno di Terra Santa*, uno dei dipinti più belli e senz'altro il più grandioso tra quelli ambientati nel maniero. Lo presenterà all'*Esposizione Nazionale di Belle Arti* di Torino di cui era anche vice presidente, dove sarà accolto come un capolavoro.²¹ Scrive il necrologio comparso sulla "Gazzetta Piemontese" all'indomani della prematura scomparsa dell'artista, il 24 ottobre 1884: «Ma il più bel lavoro di Federico Pastoris [...] s'intitola: *Ritorno di Terra Santa* ed è una vasta composizione, popolata di personaggi, rappresentante il cortiletto del castello d'Issogne, sopra cui passa come un alito di poesia medioevale.[...] È una scena bellissima. La castellana, circondata dalle damigelle e dai paggi, onesta e gentile come una Beatrice, accoglie alcuni pellegrini reduci di Terra Santa, e offre ai santi

viaggiatori la dovuta ospitalità. Qui è il trionfo dei colori, la purezza del disegno, la vita de' personaggi. Questo fa il quadro che al Pastoris, giovane ancora, confermò il nome di valente pittore».²²

Il cortile del castello è descritto con puntualità filologica nei particolari architettonici e nella decorazione araldica, all'epoca ancora chiaramente leggibile, tanto da assumere oggi un valore documentario. Al centro della composizione spicca il monaco col saio bianco, accompagnato da un corteo di pellegrini e accolto con devozione rispettosa dagli abitanti del castello e dai popolani. Lo stralcio dal *Chronicon Ribordonense* riportato a mo' di didascalia nel catalogo dell'esposizione lo identifica con «Guglielmo uomo piacentissimo a Dio et di grandissima fama nello molto lodato castro de Insogne».²³ Invano cercheremmo nei repertori di fonti questo *Chronicon*: esso si rivela parte dell'invenzione artistica, che mescola arbitrariamente epoche e personaggi. Se l'ambiente del castello riflette le trasformazioni promosse alla fine del Quattrocento da Giorgio di Challant, il contesto storico che si evince dal testo risale a un secolo prima, quando Ibleto di Challant conquistò Biella per Amedeo VI di Savoia strappandola al vescovo di Vercelli Giovanni Fieschi (1377), mentre la ieratica figura benedicente pare piuttosto ispirarsi al pio Guglielmo, vescovo di Tiro, importante cronista delle Crociate e del regno di Gerusalemme vissuto nel XII secolo. Il personaggio figura nel fortunato romanzo storico *Mathilde* di Marie Ristaud Cottin (1805), più volte ristampato nella traduzione italiana, da cui fu tratto il melodramma *Malek-Adel* musicato da Benedetto Bergonzi su libretto di Gaetano Rossi, rappresentato a Cremona nel 1835.²⁴ Una fusione di elementi storici, teatrali e letterari, dunque, che segna la cultura piemontese dell'epoca e che ben si addice alla fisionomia artistica di Pastoris, il quale nel 1875 firma le scenografie per *Il trionfo d'amore* di Giacosa, «leggenda drammatica» anch'essa ambientata nel castello di Issogne.

La scena brulica di personaggi e di dettagli, molti dei quali presenti anche nel dipinto che Mallé pubblica col titolo *Un messaggio del secolo XV*, ma che si stenta a identificare con l'opera omonima di vent'anni prima. Si tratta, infatti, di un soggetto in costume ambientato nel cortile del castello di Fénis che al *Ritorno* sembra quasi fare da *pendant*: vi ricorrono con puntuali analogie il gruppo di dame che scendono le scale e accorrono verso il giovane latore, la gente del castello che si affaccia al loggiato, il levriero e il volo di tortore in primo piano.²⁵

Una preziosa fotografia proveniente dall'archivio di Angelo Dragone e donata all'Amministrazione regionale dal figlio, professor Piergiorgio Dragone, in occasione della mostra, attesta che del *Ritorno* Pastoris aveva eseguito un bozzetto su tela oggi di ubicazione sconosciuta (fig. 17).²⁶ Dal confronto con l'opera definitiva si nota che la composizione iniziale fu poi dilatata duplicando artificiosamente il punto di vista fino a inglobare uno scorcio architettonico più ampio, arricchito da qualche licenza rispetto al dato reale: il portone di ingresso del castello è collocato, per essere più visibile, nel corpo residenziale in primo piano, mentre il dipinto murale



17. *Bozzetto su tela del Ritorno di Terra Santa di Federico Pastoris, stampa a colori su carta Kodak, anni '80 del Novecento.*
(Archivio Catalogo beni culturali)

soprastante inventa le figure di due cavalieri affrontati e la fontana, spostata più a destra, sostituisce all'albero di melograno (di minor impatto visivo) un'edicola includente una Madonnina gotica. Rispetto alla versione primitiva, di tono più corale, emerge un nucleo narrativo che individua gli attori principali nelle figure di Guglielmo e della castellana che, sola, gli va incontro. Dell'opera, acquistata dal duca d'Aosta Amedeo I, si perdono le tracce dopo che fu esposta alla mostra del cinquantenario della Società Promotrice delle Belle Arti nel 1892, assieme a una quindicina di altri dipinti dell'artista. Come risulta dall'etichetta cartacea incollata sul retro della cornice, a quella data il quadro era di proprietà della duchessa d'Aosta, ovvero Maria Lætitia Bonaparte, nipote e seconda moglie (ormai vedova) del duca, morto nel 1890. Esso non risulta tuttavia fra gli arredi della dimora torinese

dei duchi, Palazzo Cisterna, venduti all'asta da Elena d'Orléans nel 1932, dopo la morte del marito Emanuele Filiberto, secondogenito di Amedeo.²⁷ Non sappiamo per quali vie giunse in seguito a una collezione privata di Torino, dove rimase fino al 2009.

Il dipinto presenta una magnifica cornice in legno intagliato con un profilo digradante verso l'interno che accosta diverse fasce decorative: il bordo esterno baccellato, una fascia in rilievo a foglie e nastri attorcigliati, una banda centrale piatta ad arabeschi geometrici che includono motivi vegetali, fino ai listelli con i classici motivi a perle e palmette lungo i bordi interni. Le dorature a foglia e a missione creano superfici alternativamente lucide e opache di effetto raffinato, cui dà particolare risalto il fondo scuro della fascia centrale. L'etichetta frammentaria apposta sul retro, oggi non più esistente ma documentata da una fotografia (fig. 18), consente di identificare con una certa sicurezza l'artefice del manufatto in Giacomo Ceaglio, artigiano torinese che aveva il suo laboratorio in via Po 35. Nella *Guida di Torino* Galvagno del 1869 la ditta è registrata come «Ceaglio ed Operti» nella categoria «Indoratori in legno e Verniciatori», nell'edizione di due anni dopo la stessa ragione sociale compare tra i fabbricanti e i venditori di cornici dorate, mentre nella *Guida di Torino* di Emilio Borbone (1898) figura il solo Giacomo Ceaglio in qualità di fabbricante di cornici antiche e moderne, indoratore e verniciatore di appartamenti, nonché fabbricante di apparati per chiese, statue e candelabri.²⁸ Nel frattempo, infatti, le sue competenze professionali dovevano essere cresciute grazie anche alla straordinaria esperienza formativa costituita dalla visita all'*Esposizione universale* di Parigi del 1878, dove era stato mandato, assieme ad altri cinquantaquattro artigiani piemontesi, dalla Società promotrice dell'industria nazionale in Torino.²⁹ Il fenomeno dei viaggi organizzati di operai alle esposizioni è molto diffuso nel XIX secolo,



18. *Frammenti dell'etichetta già apposta sul retro della cornice, in una fotografia allegata alla documentazione di vendita.*
(Archivio Soprintendenza per i beni e le attività culturali)

soprattutto in Francia e Inghilterra, ma nella seconda metà del secolo si manifesta anche in Italia.³⁰ I lavoratori prescelti per il viaggio di istruzione professionale dovevano redigere, al loro ritorno, una relazione da presentare agli organizzatori. Disponiamo così di una testimonianza diretta dello stesso Ceaglio, per il quale il confronto con la capitale francese, modello di riferimento per molti settori produttivi tra cui anche quello dell'ebanisteria, dovette essere decisivo. Egli dichiara «d'aver potuto trarre dalle sue investigazioni all'Esposizione tanto da essere in grado di produrre gran parte dei lavori così di verniciatura come d'indoratura colà osservati», così come si può vedere nelle nuove creazioni che si accinge a esporre nel suo negozio, «prova palpante dei vantaggi che la determinazione della Società stessa di mandare operai alla Mostra universale del 1878, ha potuto recare all'industria nazionale».³¹ La monumentale cornice fabbricata per il capolavoro di Pastoris era dunque il frutto della ricchezza di scambi culturali e tecnologici innescati da quegli straordinari eventi globali *ante litteram* che furono le esposizioni universali, concepite non solo per offrire una sede di confronto per l'innovazione industriale, ma anche con intenti pedagogico-educativi delle masse operaie.

La «lieta brigata» di Issogne. Appunti per un catalogo dell'iconografia del castello, a cavallo tra Otto e Novecento

Alessandra Vallet

Dopo l'acquisto da parte di Vittorio Avondo, nel 1872, il castello di Issogne è entrato non solo nell'immaginario ma anche nella concreta disponibilità del gruppo di artisti che apparteneva all'*élite* culturale torinese intorno alle esposizioni della Società Promotrice delle Belle Arti, alle esposizioni generali cittadine e al futuro Borgo Medioevale del Valentino.

I racconti dei contemporanei, che descrivono gli amici pittori al lavoro intorno ad Avondo per il ripristino delle pitture del maniero, menzionano i nomi di D'Andrade, Pastoris, Teja, Gilli, Pochintesta e la presenza dei fratelli Giacosa. È la «lieta brigata»³² che si era formata a partire dagli anni '60, impegnata in gite ed escursioni tra le montagne del Canavese e della Valle d'Aosta e nella riscoperta dei castelli valdostani, che ora si riunisce a Issogne per delle rievocazioni in costume e per aiutare il padrone di casa nella ristrutturazione dell'edificio. Ma è altresì il gruppo di collezionisti, pittori e scrittori che dal maniero rimane soggiogata e affascinata, tanto da trasporre gli ambienti in opere pittoriche e letterarie. Se da un lato infatti non si conoscono quadri di Avondo dedicati al castello, sono molti gli artisti a lui vicini che in esso trovano un importante motivo di ispirazione.

D'Andrade, in una lettera inviata da Banchette il 19 dicembre 1886, scrive ad Avondo di essere sempre preso dalla necessità di «sciogliere dubbi costruttivi» e che «Issogne, ricco di esempi di tutti i generi, ha il primo posto tra i monumenti che mi possono essere utili in tali circostanze; perciò ti ringrazio del permesso che mi hai favorito di disegnarvi. Ne ho già profittato e ne profitterò ancora se lo permetterai».³³ Il disegno non aveva per Alfredo d'Andrade



19. Alfredo d'Andrade, Castello di Issogne - Veduta del porticato, olio su tavola, 1865, Collezione Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo D'Andrade, GAM, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino. (Studio fotografico Gonella, Torino)

il solo scopo di rappresentare le cose, ma era soprattutto il modo migliore per capire la realtà, per studiarla, per scoprire come era fatta; il suo è un approccio documentario, mosso da interessi di tipo tecnico e tecnologico, utile alla conduzione dei restauri in cui si vede impegnato, piuttosto che un approccio puramente esornativo o rievocativo di un passato nostalgicamente vagheggiato. È la naturale conseguenza di quell'attenzione che lo aveva visto produrre la serie di studi dal vero nel 1865 a Issogne in compagnia di Pastoris, quando ancora il castello non era di proprietà di Avondo, serie di cui in mostra sono stati esposti due esemplari (figg. 19, 20).³⁴

Multiforme è invece l'approccio di Pastoris, così come risulta dai quadri presentati al Castello Gamba: se nel *Cortile del maniero d'Issogne* del 1865 asseconda l'intento descrittivo dell'amico D'Andrade, scegliendo come inquadratura la risega corrispondente al corpo scalare principale, destinata a diventare un soggetto più volte riproposto dai pittori di



20. Alfredo d'Andrade, Castello di Issogne - Interno della cappella, olio su tavola, 1865, Collezione Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo D'Andrade, GAM, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino. (Studio fotografico Gonella, Torino)



21. Alberto Pasini, Maniero di Issogne. Cortile, olio su tela, 1879, collezione privata, Alessandria. (P. Gabriele)



22. Alberto Pasini, La fontana del Melograno di Issogne, 1894 circa, olio su tavola, collezione privata, Aosta. (P. Gabriele)

quel tempo, nella tela *I signori di Challant*, tanto amata e fonte di ispirazione per il drammaturgo Giuseppe Giacosa, si orienta verso un approccio storicistico in linea con la lezione del suo maestro Enrico Gamba. Ma è con il grande impianto teatrale scelto per il *Ritorno di Terra Santa* che Pastoris esprime compiutamente la sua poetica, dove finzione artistica e finzione storica si mescolano nella creazione di una nuova dimensione e dove il mondo reale serve a contestualizzare quello d'invenzione. Nella sua ricerca figurativa

e documentaria, è ad Avondo che Federico Pastoris ricorre per avere dati certi sul cortile, utili all'impostazione di quello che in una lettera del 1879 egli definisce «un assai importante lavoro che dovrebbe essere nella mia intenzione un'illustrazione del tuo maniero», nel quale riconosciamo proprio il *Ritorno di Terra Santa*. La «furia di lavorare» che lo muove si trova frenata perché «posta... mano alla tela mi accorgo che mi mancano alcuni dettagli d'architettura nell'angolo del cortile all'ultimo piano» e prega Avondo «di completare il mio schizzo nel quadrilatero a, b, c, d che è la mia X incognita».³⁵

In quegli anni, la notorietà del raffinato collezionista torinese e la sua disponibilità ad aprire ad amici, studiosi e artisti le porte del maniero valdostano hanno permesso anche ad altri pittori di contribuire all'iconografia artistica su Issogne.

Alberto Pasini, affermato a livello europeo come pittore orientalista, ma trasferitosi a Cavoretto, vicino a Torino dal 1870 e quivi residente con sempre maggior frequenza via via che l'età avanzava, si lega all'ambiente torinese che sin dal 1858 aveva tributato onori alle sue opere nelle varie esposizioni cittadine. Tra 1893 e 1894 è ospite di Avondo al castello di Issogne, dove realizza una serie di studi che donerà al padrone di casa e che perverranno al Museo Civico di Torino nel legato Avondo. In mostra sono stati privilegiati due dipinti appartenenti a collezioni private, il primo dei quali documenta un interesse del pittore per il castello che data già del 1879, e che ripropone un'inquadratura del tutto affine a quella inaugurata nel 1865 da Pastoris (figg. 21, 22).³⁶



23. Adolfo Dalbesio, La lettura. Castello di Issogne, tempera su carta, fine XIX - inizio XX secolo, collezione Alessandro Fogliato, Torino. (P. Gabriele)



24. Vittorio Cavalleri, *Nel cortile del castello di Issogne*, olio su cartone, 1908 circa, collezione Maccari, Aosta. (P. Gabriele)

Più giovani e quindi esclusi dal clima entusiastico che caratterizzò i primi momenti del ripristino del castello, ma anch'essi conquistati dal fascino dei luoghi e dal proprietario, si possono citare Adolfo Dalbesio e Vittorio Cavalleri, entrambi rappresentati nella mostra al Gamba.

Al primo, allievo di Pastoris e tra i pittori più impegnati nelle ricerche e negli allestimenti per il Borgo Medioevale di Torino, si riconducono i dipinti *Al castello di Issogne* presentato nel 1895 alla Promotrice torinese, un *Interno del castello di Issogne* esposto alla mostra del 1942 dedicata ai pittori di Rivara, di cui Dalbesio è considerato tra i minori e più giovani esponenti, e *La lettura*, scelto per l'esposizione al Gamba (fig. 23).³⁷

Pittore prolifico e legato all'ambiente piemontese, Vittorio Cavalleri segna un diverso orientamento di cui Avondo poté apprezzare nel *Cortile del castello di Issogne* del 1907 i toni sfumati ed evocativi. Il quadro è compreso nel legato Avondo, ma sono noti altri dipinti in collezioni private che hanno per soggetto il maniero. Si possono citare, oltre ad altri titoli passati all'asta ma ancora da verificare, il ritratto di Piero Giacosa davanti alla fontana del melograno, pubblicato nel suo volume su Issogne,³⁸ e la giovinetta che distribuisce il mangime alle galline, inconsapevole delle mura affrescate alle sue spalle, che è stato presentato alla mostra di Châtillon (fig. 24).³⁹

1) Il dipinto di Federico Pastoris è stato oggetto di una campagna diagnostica non distruttiva finalizzata alla conoscenza dei materiali costitutivi e alla progettazione dell'intervento di restauro, si veda A. ALESSI, C. CREA, R. CRISTIANO, M.P. LONGO CANTISANO, L. PIZZI, D. VAUDAN, N. SERIS, *Federico Pastoris, Ritorno di Terra Santa, 1880. Le indagini scientifiche e la progettazione del restauro*, in BSBAC, 9/2012, 2013, pp. 187-196. Le analisi conoscitive sono state eseguite dai tecnici del Laboratorio Analisi Scientifiche della Soprintendenza regionale (LAS), Simonetta Migliorini, Dario Vaudan

e Nicole Seris, con la collaborazione del Laboratorio di restauro e analisi Persano Radelet di Torino per le indagini multispettrali.

2) L'identificazione della fibra vegetale è stata eseguita dal LAS. Da una ricerca statistica risulta che nella seconda metà del XIX secolo il 91,6% delle tele usate per dipingere erano di lino, l'8,3% erano costituite da un misto di cotone-lino e solo lo 0,1% erano ottenute da fibre di canapa, cfr. S. VOLPIN, *Scelta dei metodi analitici... I percorsi d'indagine più idonei per lo studio finalizzato alla conoscenza materica e tecnologica dell'opera e alla progettazione dell'intervento di restauro*, in M. FRATELLI, E. SIGNORINI (a cura di), *Problemi Conservativi dei Manufatti dell'Ottocento. I dipinti, la carta, i gessi*, Atti delle giornate di studio, (Milano, Spazio Oberdan, maggio 2006), Saonara 2008, p. 11.

3) Le tele con preparazioni di colore bianco, a base di biacca e oli siccativi, sono molto diffuse tra Otto e Novecento, venivano preparate dagli stessi artisti o acquistate in formati *standard*, ma anche in rullo per dipinti di dimensioni più ampie. È noto che alla fine del secolo Giovanni Segantini si riforniva a Parigi dalla ditta Lefranc, cfr. P. BORGHESE, *Tecniche di esecuzione*, in P. BORGHESE, A. IACCARINO IDELSON (a cura di), *I Pascoli di primavera di Giovanni Segantini. Tecnica e restauro*, "Kermes", 84, ottobre-dicembre 2011, p. 45.

4) I pentimenti sono stati rilevati attraverso le lastre radiografiche eseguite dal laboratorio Persano Radelet. Per l'esito delle indagini si rinvia alla relazione depositata presso la Regione Autonoma Valle d'Aosta, Dipartimento soprintendenza per i beni e le attività culturali, Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici; si vedano inoltre le pp. 190-193 dell'articolo citato alla nota 1.

5) Da una comunicazione orale di Sandra Barberi si apprende che il dipinto è stato smontato più volte nel corso della seconda guerra mondiale. Le cretture ad andamento verticale e le cadute di colore concentrate sul lato sinistro del quadro potrebbero essere state provocate durante lo smontaggio e l'arrotolamento della tela su se stessa.

6) Nel corso della pulitura si è osservata la presenza di depositi di colore rossiccio nelle increspature delle pennellate che potrebbero identificarsi come i resti della vernice originaria rimossa in un vecchio restauro.

7) La rinfunzionalizzazione del supporto comportava la ricostruzione di un incastro e adattamenti/riduzioni di spessore dei montanti. Il telaio originale è stato pulito dai depositi superficiali e sottoposto ad un trattamento biocida con Per-xil a scopo preventivo.

8) Le proprietà della vernice Regalrez 1094 sono migliorate dall'aggiunta degli additivi Kraton (elastometro) e Tinuvin (stabilizzatore). Per ottenere un effetto moderatamente satinato è stata miscelata della vernice Mat con della vernice Gloss nella proporzione di 1:1.

9) Ringrazio Giorgio Olivero che mi ha guidato nella realizzazione delle fotografie e che ha eseguito la ricostruzione virtuale.

10) Su Pastoris si vedano: A. STELLA, *Pittura e Scultura in Piemonte 1842-1891. Catalogo Cronografico Illustrato della Esposizione retrospettiva 1892*, Torino 1893, pp. 332-341; G.L. MARINI, voce *Pastoris F.*, in G.L. MARINI (a cura di), *Dizionario dei pittori piemontesi dell'Ottocento*, Torino 2013, pp. 478-480 (con ampia bibliografia precedente). Si veda inoltre L. PIZZI, *Federico Pastoris e il fascino del Medioevo valdostano*, in BSBAC, 9/2012, 2013, pp. 187-189.

11) 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, in particolare pp. 46-47.

12) *Catalogo degli oggetti ammessi alla pubblica esposizione aperta il 1° maggio 1859 nel palazzo dell'Accademia Albertina per cura della Società Promotrice delle Belle Arti in Torino*, Torino 1859, p. 9, n. 74. Si veda oltre nel testo e nota 16.

13) R. MAGGIO SERRA, *Il Borgo Medioevale e il ruolo della pittura dell'Ottocento nella fortuna del medioevo in Piemonte*, in *Medioevo reale Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, Atti del Convegno (Torino, 26-27 maggio 2000), Torino 2002, pp. 165-185, in particolare p. 180.

14) Delle cinque sorelle Vicino, la primogenita si marita al generale Govone, ministro della Guerra nel Governo Lanza; la seconda, Rosa, è la moglie di Pastoris, mentre la terza, Eleonora, sposa Ernesto Berthea. Cfr. P. DRAGONE, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1865-1895*, Torino 2000, pp. 60-61.

15) Una vera miniera d'informazioni di prima mano sui rapporti che legavano questi personaggi e le vicende comuni è P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, [Milano 1949], Roma 2007 (Uomini e dottrine, Reprint 4). Sull'argomento risultano sempre utili i contributi di 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, pp. 19-43; MAGGIO SERRA, 2002.

16) *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXIV esposizione aperta il 22 aprile 1865 nell'edificio della Società*, Torino 1865, p. 22, n. 275. Oggi il dipinto *I signori di Challant* (fig. 15) è proprietà della GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, 64,2x97,2 cm, Inv. P/350. Cfr. E. CANESTRINI, scheda, in R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Galleria civica d'arte moderna e contemporanea Torino, L'Ottocento. Catalogo delle opere esposte*, Torino 1993, p. 179.

17) STELLA 1893, p. 334. Le parole sono in realtà destinate al dipinto *Gloria avvenire*, presentato alla Promotrice del 1861.

18) MAGGIO SERRA 2002, p. 181.

19) DRAGONE 2000, pp. 65-66.

20) *Cortile del maniero d'Issogne* (fig. 16), 33,5x46 cm, Inv. P/918. Cfr. E. CANESTRINI, scheda, in MAGGIO SERRA 1993, p. 193.

Sulle vicende ottocentesche del castello di Issogne e il recupero di Vittorio Avondo si veda il volume curato dalla scrivente, *Il castello di Issogne in Valle d'Aosta. Diciotto secoli di storia e quarant'anni di storicismo*, "Documenti", 4, 1999, in particolare i saggi *Declino e rinascita nel corso del XIX secolo*, pp. 77-94, e *Vittorio Avondo, «squisito gentiluomo» e «delicato artista»*, pp. 95-102.

21) *Ritorno di Terra Santa* (fig. 1a), 300x160 cm (tela), 368x228 cm (cornice).

22) *Federico Pastoris*, in "Gazzetta Piemontese", 24 ottobre 1884. La biografia specifica del quadro comprende: "L'illustrazione italiana", VII, n. 1, 1880, p. 231; "L'illustrazione italiana", XI, n. 46, 1884, riprodotto alle pp. 318-319; "L'illustrazione popolare", 1887, p. 230; *Società Promotrice di Belle Arti, Catalogo dell'Esposizione cinquantenaria retrospettiva*, Torino 1892, p. 29; STELLA 1893, pp. 338-340; G. GIACOSA, *Castelli valdostani e canavesani*, [Torino 1897], Torino 1898, riprodotto a p. 141; L. MALLÉ, *La pittura dell'Ottocento piemontese*, Torino 1976, pp. 73-74; MAGGIO SERRA 1981, p. 29 e fig. p. 25. Il quadro è riprodotto anche sul menu del banchetto offerto il 18 giugno 1908 ad Avondo in occasione dell'inaugurazione della lapide apposta, su iniziativa della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, per ricordare la donazione del castello allo Stato avvenuta l'anno precedente.

23) *IV^a Esposizione Nazionale di Belle Arti. Catalogo Ufficiale generale*, Torino 1880, p. 90, n. 619.

24) PIZZI 2013, p. 196, nota 26.

25) MALLÉ 1976, fig. 377. La tela del 1859 era in vendita a 180 £, un valore troppo modesto, anche per un artista ancora non affermato, per quella che dalla fotografia del Mallé si direbbe un'opera di dimensioni importanti: a titolo di paragone si pensi che sei anni più tardi il prezzo de *I signori di Challant*, ammontava a ben 1.400 £. Rispetto alla raffigurazione del cortile del castello di Issogne, quella di Fénis è molto più fantasiosa, cosa del resto perfettamente plausibile tenendo conto delle condizioni di degrado del castello prima dei restauri intrapresi da D'Andrade dopo il 1897: non coincidono infatti né le sagome dei saggi dipinti sul loggiato, né i conci della muratura e la pavimentazione. L'idea è più vicina a *Battesimo di Gala*, scena in costume settecentesco presentata nel 1879 alla Promotrice di Torino e acquistata dal duca d'Aosta, che non a *I signori di Challant*, di cui peraltro riprende la figura della dama in primo piano, mentre la firma è identica a quella del *Ritorno*, molto diversa da quella apposta sui dipinti più antichi. Tutto fa pensare a una ripresa più tarda dell'antico soggetto, eseguita in studio magari durante i lavori di costruzione della Rocca Medievale, ma il problema rimane aperto perché non compare negli elenchi delle opere note di Pastoris.

26) Fotografo ignoto (anni '80 del Novecento?), bozzetto su tela del *Ritorno di Terra Santa* di Federico Pastoris, stampa a colori su carta Kodak (fig. 17), 43,9x29,6 cm, Inv. 048FAC. Nella medesima occasione il professor Dragone ha donato all'Amministrazione regionale anche una stampa della fotografia del quadro eseguita per l'esposizione e comparsa nelle pubblicazioni ottocentesche: Giuseppe Vanetti, *Ritorno di Terra Santa*, albumina, 18,5x35,5 cm (supporto di cartoncino 29,2x49 cm), Inv. 0047FAC. Sul supporto timbro a secco con tavolozza e pennelli e iscrizione «G. Vanetti Torino piazza Vittorio Emanuele 7 p. terreno»; dedica manoscritta a penna in calce a destra: «A Uberto Govone / in ricordanza dello zio Federigo Pastoris». La dedica è probabilmente di pugno della vedova del pittore, zia di Uberto Govone (cfr. *supra*, nota 5). Una copia della foto fu donata da Pastoris ad Avondo, cfr. P. CAVANNA (a cura di), *Vittorio Avondo e la fotografia*, Torino 2005 (Fondazione Torino Musei, Collezioni dell'Archivio Fotografico), pp. 232-233, cat. n. 113, riprodotta a p. 161.

27) *Catalogo delle collezioni private d'arte appartenute a S.A.R. Emanuele Filiberto di Savoia Duca d'Aosta. Febbraio-marzo 1932*, Galleria Giacomini, Roma 1932.

28) *Guida generale illustrata della città di Torino anno 1869, pubblicata per cura della casa d'indirizzo Ditta G. Galvagno e Comp.*, Torino 1869, p. 355;

Guida generale-commerciale illustrata di Torino e Italia, Anni 1871-72, pubblicata in occasione della solenne apertura del Traforo delle Alpi dalla casa d'indirizzo Ditta G. Galvagno e Comp., Torino 1871, p. 139; E. BORBONESE, *Guida di Torino pubblicata per cura e a beneficio della Federazione degli Asili Infantili Suburbani*, Torino 1898, sezione "Istituti, ditte e stabilimenti raccomandati", p. 72. Tutti e tre questi testi sono consultabili on line al sito <http://www.museotorino.it/>.

29) *Relazioni degli operai piemontesi inviati alla Esposizione universale di Parigi nel 1878*, Torino 1879. Si noterà che presidente onorario della Società promotrice dell'industria nazionale in Torino era il duca d'Aosta, futuro acquirente del quadro.

30) Sull'argomento ha indagato in vari contributi Anna Pellegrino, in particolare si veda: *Viaggi operai. Esposizioni universali e metropoli moderna nelle relazioni dei lavoratori italiani 1878-1906*, in "Snodi. Pubblici e privati nella storia contemporanea", n. 3, primavera-estate 2009, pp. 25-42.

31) *Relazioni degli operai piemontesi*, 1879, p. 213.

32) L'espressione compare nell'introduzione di P. GIACOSA, *Il Castello di Issogne*, Verona 1968.

33) Lettera conservata nel Fondo Avondo, cartella 29/25, proveniente dal castello di Issogne, Regione Autonoma Valle d'Aosta, Soprintendenza per i beni e le attività culturali.

34) Alfredo d'Andrade, *Castello di Issogne - Veduta del porticato* (fig. 19), 28,7x38,7 cm, Inv. alt/575 e *Castello di Issogne - Interno della cappella* (fig. 20), 33,5x42,5 cm, Inv. alt/578.

35) Lettera conservata nel Fondo Avondo, cartella 1/11, proveniente dal castello di Issogne, Regione Autonoma Valle d'Aosta, Soprintendenza per i beni e le attività culturali.

36) Alberto Pasini, *Maniero di Issogne. Cortile* (fig. 21), 35x27,5 cm e Alberto Pasini, *La fontana del Melograno di Issogne* (fig. 22), 40,5x27 cm.

37) Adolfo Dalbesio, *La lettura. Castello di Issogne* (fig. 23), 160x118 cm.

38) GIACOSA 1968, frontespizio.

39) Vittorio Cavalleri, *Nel cortile del castello di Issogne* (fig. 24), 35x26,7 cm.

*Collaboratori esterni: Sandra Barberi, storica dell'arte - Maria Gabriella Bonollo e Achille Gallarini, restauratori Gallarini Bonollo S.n.c.

CASTEL SAVOIA A GRESSONEY-SAINT-JEAN STORIA, ARCHITETTURA E DECORAZIONE

Alessandra Vallet, Francesca Filippi*

Progetti e ricerche

Alessandra Vallet

L'Amministrazione regionale, proprietaria dal 1981 del castello che fu la residenza estiva preferita dalla regina Margherita di Savoia, ha promosso in quest'ultimo biennio una campagna conoscitiva approfondita del monumento, finalizzata a documentarne l'aspetto e l'arredo originari, le dispersioni avvenute nel tempo e a fornire una generale rilettura critica degli ambienti, in vista di una nuova valorizzazione del percorso espositivo e di un eventuale futuro riallestimento delle sale.

In quest'ottica è stata sostenuta la conduzione di uno studio sul cantiere architettonico e decorativo del castello, supportata da una specifica indagine archivistica. La ricerca è stata affidata all'architetto Francesca Filippi di Torino, specialista in Beni Architettonici e del Paesaggio presso il Politecnico di Torino, già coinvolta, per le sue competenze sulle residenze di corte, nei riallestimenti dei castelli di Sarre e di Aymavilles.

A completamento del materiale raccolto nelle sue prime ricerche e negli approfondimenti storico-iconografici (i cui risultati sono stati sintetizzati in un intervento pubblicato in BSBAC, 10/2013, 2014, pp. 165-169) Francesca Filippi ha avuto modo di circostanziare ulteriormente le proprie indagini e di produrre una ricca documentazione di lavoro, i cui esiti sono riassunti nelle pagine che seguono.

In maniera analitica, la studiosa ha consegnato agli uffici una serie di schede di sala, da lei stessa elaborate, che forniscono notizie storico-critiche sull'architettura, la decorazione, la funzione e l'arredo esistente di ciascun ambiente. Da essi scaturisce un'immagine di Castel Savoia come di un edificio la cui decorazione produce una rara commistione fra elementi di ispirazione neomedievale e moderna, influenzata dall'Art Nouveau, ma che nel complesso sconta la dispersione del ricco e vario arredo presente ai tempi della regina, mentre quello superstite risulta mescolato a mobili di diversa provenienza, non coerente con l'assetto originario. Questi singoli dossier autonomi, pensati come pratico strumento di lavoro, potranno diventare funzionali nell'elaborazione di un futuro progetto museale; nelle pagine che seguono la studiosa ha saputo rielaborare i medesimi contenuti, organizzandoli intorno all'avanzamento del cantiere in modo da dare rilievo alle figure professionali coinvolte.

I nomi e le competenze, le forniture e le lavorazioni svolte nel decennio compreso tra la scelta del sito e i primi soggiorni della regina sono analizzati dall'architetto Filippi con precisione e scrupolo documentario, mostrando come le soluzioni architettoniche, decorative e di arredo del castello siano state realizzate da artisti e artigiani tra i più prestigiosi nel contesto che ruotava intorno alle esposizioni generali di quell'epoca e attivi nei cantieri della famiglia reale tra Roma e Torino. Coinvolti a diverso titolo nel cantiere di Castel Savoia, testimoniano la ricchezza di mezzi messi in campo e il fermento di quegli anni intorno alla palazzina in costruzione, dove anche le maestranze e le professionalità locali, come quella di Floriano Lateltin, hanno saputo trovare un loro spazio.



1. Emilio Stramucci durante un sopralluogo nel cantiere di Castel Savoia, circa 1901.

(Archivio Eredi Stramucci)

Figure professionali per il cantiere di Castel Savoia (1898-1907)

Francesca Filippi*

Il progetto della nuova residenza estiva della regina Margherita di Savoia a Gressoney-Saint-Jean fu affidato a Emilio Stramucci (Roma, 1845 - Firenze, 1926), capo dell'Ufficio Tecnico della Real Casa e architetto dalla formazione ed estro eclettici (fig. 1). Le sue capacità erano già state ampiamente sperimentate a Roma, nelle Regie Scuderie e negli appartamenti del Quirinale, e dal 1883 a Firenze in servizio negli uffici tecnici della Real Casa. Trasferito a Torino nel 1886, la sua opera si era concentrata soprattutto a Palazzo Reale, per il riallestimento di alcune sale di rappresentanza al piano nobile e per la costruzione della cosiddetta «Manica Nuova», sede degli uffici amministrativi della Real Casa, avviata nel 1894 e innalzata sul posto del demolito Palazzo di San Giovanni.¹

Emilio Stramucci fu coinvolto fin dalle prime fasi della genesi del progetto per Castel Savoia, quando nella primavera del 1895 fu affiancato al senatore Costantino Perazzi, socio fondatore del Club Alpino Italiano e appassionato alpinista, per l'individuazione del sito. Proprio a partire da quell'anno si registrano infatti i pagamenti all'architetto Stramucci e ai suoi assistenti dell'Ufficio Tecnico per «indennità e spese di gita» a Gressoney.² Questi primi sopralluoghi furono un'importante occasione per scoprire le ricchezze del patrimonio artistico valdostano, una conoscenza preziosa per l'elaborazione del futuro progetto di Castel Savoia. L'attento studio preliminare di Stramucci, finalizzato a creare un'architettura conforme al contesto paesaggistico, alla storia e alla tradizione locale, è testimoniato dal recente ritrovamento presso gli eredi dell'architetto di alcuni suoi taccuini di viaggio in formato tascabile, in cui delinea con commovente attenzione il volto romantico della Valle d'Aosta, rilevando una sensibilità artistica lontana da quell'immagine di puro tecnico, burocrate e funzionario ministeriale, con cui è stato sovente identificato. Con rapidi schizzi a matita, in alcuni casi acquerellati, documenta paesaggi alpestri, orridi e cascate; le strutture insediative e le abitazioni rurali con le loro suppellettili di artigianato; le torri, le parrocchiali, i chiostri e i grandi complessi in legno scolpito presenti nei cori, ma soprattutto i castelli nati sotto il segno degli

Challant, tra i quali Verrès, Fénis e Issogne, ricchi di particolari costruttivi e decorativi, che diverranno una fonte inesauribile d'ispirazione per la progettazione di Castel Savoia³ (fig. 2).

L'edificio realizzato da Stramucci presenta all'esterno soluzioni e dettagli che ne accentuano l'aspetto di fiabesca e turrita dimora, in linea con il gusto romantico e il pittoresco. L'interno cela invece una rara e brillante commistione fra elementi d'ispirazione medievale e una moderna espressione del gusto dell'Art Nouveau. Nei documenti d'archivio e nelle prime «rassegne stampa», viene definito in «stile lombardo», in «stile medievale», oppure in «tipo del Trecento», «del Quattrocento» o anche più puntualmente «tipo Issogne». Ad esempio, il 10 gennaio 1904 la rivista «Gran Mondo», giornale mondano-artistico-letterario stampato a Roma, pubblicava per la prima volta in prima pagina, come notizia «fresca e nuova», una fotografia di Castel Savoia: il *reporter* incaricato, a cui venne negato l'accesso perché i lavori erano ancora in corso, arrampicandosi sul muro di cinta poteva osservare: «lì per lì si giudica un capolavoro in stile dell'epoca 1300, con qualche carattere di stile Lombardo» ma poi «ricorda una bellissima illustrazione del Doré nell'Orlando [Furioso]». L'anno successivo lo scrittore Efisio Giglio-Tos attribuiva alla costruzione uno «stile lombardo del secolo XV, assai in uso nel mezzodi della Francia, e più precisamente nella Savoia, donde proviene la Casa regnante».⁵



2. Emilio Stramucci. Studio dal chiostro della Cattedrale di Aosta. Disegno a matita, in un taccuino di viaggio in Valle d'Aosta, 1895-1898. (Archivio Eredi Stramucci)



3. Stato di avanzamento del cantiere di Castel Savoia, veduta da sud-ovest, III trimestre 1901.
(Archivio Eredi Stramucchi)

Lo sviluppo del cantiere edile fu affidato all'impresa locale di Antonio Billotti e Romualdo Busca, già impegnata dal luglio del 1898 nelle cosiddette opere preliminari, ossia la costruzione della strada di accesso al sito prescelto, la recinzione dell'intera proprietà e la condotta dell'acqua potabile dalla sorgente alla palazzina.⁶ A luglio del 1899 fu iniziato lo sbancamento del terreno morenico con «piccone, cunei, mazza e dinamite» e contemporaneamente si avviò lo scavo per la galleria sotterranea di collegamento tra il castello e il fabbricato delle cucine, lunga più di 30 m. Dopo la funzione inaugurale per la posa della prima pietra, celebrata il pomeriggio del 24 agosto 1899, i lavori per la costruzione della palazzina procedettero a ritmo serrato: in soli tre anni e mezzo furono innalzate tutte le murature del castello, dal piano sotterraneo fino all'imposta dei tetti (fig. 3). I muri esterni del castello furono interamente costruiti in pietra a vista, impiegando grossi conci rifiniti a punta fine e scalpello, provenienti in parte da una cava locale detta del Chiappey e in parte da quella di Gaby, poi legati con malta di Casale e sabbia ricavata dagli scavi. In linea con le esperienze edilizie più innovative, si fece anche largo impiego di «murature in bitume», ossia di un impasto composto da ghiaia e cemento a lenta presa, rifinito con un intonaco a cemento di prima qualità. Con questo nuovo materiale artificiale, poco costoso e di facile lavorazione, si ottenevano facce a vista che imitavano l'aspetto delle pietre naturali ad un costo assai ridotto, perché con un solo stampo si potevano replicare parti di cornice, conci di diverse forme e dimensioni, mensole e capitelli con sagome e ornati. La pietra artificiale fu utilizzata soprattutto nelle parti più alte dell'edificio e nelle zone meno in vista, dove sarebbe stato difficile percepire una differenza ad occhio nudo. Così ad esempio, osservando con attenzione, si nota che le modanature del cornicione terminale

della Gran Torre e il terrazzo rientrante al secondo piano della facciata ovest sono in cemento. Anche le cifre «MS», iniziali del nome Margherita di Savoia, collocate al di sotto dei davanzali delle finestre bifore al piano terra, sono in pietra artificiale, in questo caso però trattata ad imitazione del marmo bianco (fig. 4).

Per i pilastri e i capitelli del piano terra e del primo piano della facciata si continuò tuttavia a preferire il tradizionale lavoro degli scalpellini e a partire dal 1902 si aggiunse allo gneiss del Gaby la pietra da taglio estratta dalla cava del Vert, presso Donnas. Con questo materiale furono messi in opera i quattro grossi pilastri con i relativi capitelli ornati da scudi sabaudi e volute laterali collocati nella Hall del piano terra, a sostegno del vestibolo dello Scalone.



4. Iniziali di Margherita di Savoia realizzate in pietra artificiale dipinta a imitazione del marmo e collocate nel 1902 al di sotto delle finestre bifore del piano terra.
(F. Filippi)

Nel giugno del 1902, quando la muratura esterna era già arrivata al livello del secondo piano, fu interpellata la Società Nazionale delle Officine di Savigliano (costituita nel 1880), per realizzare alcune travi portanti al primo e secondo piano e una sofisticata carpenteria metallica a sostegno delle torri.⁷ Questo sistema strutturale è nascosto alla vista, perché in parte incorporato nella muratura oppure rivestito con finte travi di legno.

Per le travature dei soffitti, i lavori di carpenteria del tetto e le cuspidi delle torri, compresi abbaini, mensole e il frontone della Foresteria sud, a partire dal gennaio del 1902 ebbe un ruolo di primo piano il falegname di Gressoney-Saint-Jean Floriano Lateltin, che aveva un importante laboratorio presso il pianoro di Champsil, segnalato in tutte le guide turistiche di inizio secolo (fig. 5). Lo scrittore Giglio-Tos ricorda infatti che in quel borgo «fiorisce un'industria di scoltura in legno e di ebanisteria, particolare fatica del volenteroso ed attivo signor Floriano Lateltin».⁸ A lavori conclusi la regina Margherita gli concesse l'ambito brevetto con il quale veniva concessa facoltà di «fregiare dello stemma della Sua Real Casa l'insegna del proprio negozio».⁹

Nel primo trimestre del 1903 l'impresa Billotti & Busca poteva già avviare la copertura del tetto del corpo centrale, conclusa con lastre di pietra provenienti dalla cava del Gaby.



5. Floriano Lateltin. Modello in legno per la carpenteria lignea di una delle torri di Castel Savoia, III trimestre 1902, ora presso gli eredi Lateltin a Gressoney-Saint-Jean.
(M. Filippi)

Contemporaneamente iniziò ad operare sui tetti il lattoniere torinese Luigi Franzinetti, impegnato per la posa di lamiere di ferro zincato, grondaie, cicogne e converse. La parte più complessa risultò il rivestimento delle cinque torri cuspidate, perché tutte diverse per altezza, dimensioni e disegno; in questo caso Franzinetti lamentò il fatto di essere stato costretto a lavorare senza ponteggi, soltanto «col mezzo di lunghe scale assicurate con cordami».¹⁰

Nel novembre dello stesso anno la ditta Billotti & Busca, che aveva assunto più di centoventi operai attivi sul posto e raggiunto un fatturato complessivo di circa di 520.000 £, venne liquidata, ma non senza controversie.¹¹

A questo punto iniziarono ad entrare in gioco le diverse maestranze impegnate nella posa di porte, finestre, serramenti, inferriate, balaustre e ringhiere, mentre all'interno prese avvio la grande impresa decorativa e di arredamento in stile. Al multiforme progetto ideato dall'architetto Emilio Stramucci assecondando i gusti eclettici e i desideri della regina Margherita, collaborarono a vari livelli molteplici figure professionali - pittori, plastificatori, scultori, ebanisti, tappezzieri, fabbri, scalpellini, marmisti, mobiliere e antiquari - di formazione e linguaggi diversi. Il risultato è un vivace insieme compositivo, ricchissimo di particolari d'ornato, studiati nei minimi dettagli.

Dalla documentazione contabile raccolta dagli amministratori del Patrimonio Privato della Real Casa, si deduce che per l'allestimento degli interni furono coinvolti artisti e artigiani perlopiù torinesi, già attivi in altri cantieri diretti da Stramucci, come ad esempio la Manica Nuova di Palazzo Reale a Torino; i più fedeli si ritrovano anche a Roma, prima al Quirinale e poi a Palazzo Boncompagni-Ludovisi, residenza della regina madre vedova. Tra le ditte e i fornitori risultano privilegiati quelli con credenziali presso la Real Casa di Savoia, che potevano vantare titoli tipo «Provveditore della Real Casa», «Provveditore della Real Casa di S.M. la Regina Madre» o «di S.A.R. il Duca d'Aosta». Ma soprattutto è interessante constatare un forte legame con i protagonisti e i nomi emergenti premiati alle grandi esposizioni universali, in particolare in quelle torinesi: l'*Esposizione Generale Italiana* nel 1898, la memorabile *Esposizione internazionale d'arte decorativa e moderna* nel 1902, a cui seguirà l'*Esposizione internazionale delle Industrie e del Lavoro* nel 1911. Frequentatissime dalla regina Margherita e ampiamente commentate su giornali, riviste divulgative e cataloghi, queste esposizioni erano il luogo privilegiato per potersi confrontare con le tendenze più aggiornate e con l'evoluzione del gusto delle arti applicate.¹²

Tra gli attori principali del progetto decorativo di Castel Savoia, va in primo luogo ricordato l'architetto piacentino Arturo Pettoelli (Piacenza, 1874-1956), che rivestì il preciso ruolo di «Disegnatore avventizio per i lavori della Reale Palazzina in Gressoney St. Jean» e fu assiduamente presente in cantiere dal dicembre 1899 al febbraio del 1904.¹³ Laureato in architettura a Torino, non è noto in quale occasione sia venuto in contatto con Emilio Stramucci, ma è verosimile che sia stato scelto dall'architetto proprio per le sue abilità di disegnatore, unite a una preparazione colta sui repertori decorativi e sugli stili, doti rese note attraverso diverse pubblicazioni e gli studi su Palazzo Reale di Genova, allora ancora residenza di proprietà dei Savoia.¹⁴



6. *Emilio Stramucci*, Torre della Regina. Veranda e terrazza in pietra (sostituzione). Studio, circa 1899-1902. (Collezione regionale Castel Savoia)

Recentemente è stato donato alla Regione Autonoma Valle d'Aosta un significativo nucleo di disegni, la maggior parte dei quali a firma di Pettorelli, proveniente da una collezione privata di Gressoney-Sain-Jean.¹⁵ Si tratta in tutto di quarantadue tavole che illustrano alcune ipotesi progettuali, pensieri e varianti di elementi architettonici e decorativi per Castel Savoia. Alcuni sono disegni tecnici in scala fino al 1:1, altri possiedono una più alta qualità di restituzione grafica, nella forma che si addice al disegno di presentazione e sono finemente disegnati a penna o matita, acquerellati in vari colori, a volte con rialzi a biacca e ombreggiature per restituire le masse della composizione (figg. 6, 7). Interessa notare che è soltanto una piccolissima parte dell'enorme produzione grafica prodotta per la costruzione della nuova residenza, segnalata in molte cronache coeve e nei documenti d'archivio. Ad esempio in un articolo pubblicato nel 1905 in "Italia Nostra", Efsio Giglio-Tos ricorda che l'architetto Stramucci eseguì grandi cartoni in scala al vero; ancora custoditi nel castello nel 1965 furono visionati dal padre gesuita Luigi Dossi, che ne fa menzione nella sua breve monografia.¹⁶ Altra fonte sono i pagamenti a Stramucci e ai suoi assistenti dell'Ufficio Tecnico per «indennità e spese di gita» a Gressoney, nei quali si ritrova sovente una voce relativa al trasporto di strumenti e casse di disegni.¹⁷



7. *Arturo Pettorelli*. Studio in scala al vero per il picchiotto della porta del chiosco (ingresso sud di Castel Savoia, non realizzato), circa 1899-1903. (Collezione regionale Castel Savoia)

Il prestigioso compito di eseguire le opere d'intaglio ligneo e l'arredo in stile fu affidato allo scultore torinese Michele Dellerà (Torino, 1860-1905), titolare della «Premiata fabbrica - Mobili d'Arte e di Stile» e professore all'Accademia Albertina.¹⁸ Per questo artista si tratta dell'ultimo incarico assunto alla fine di una fortunata carriera: a seguito di una breve malattia moriva il 3 febbraio 1905, due settimane dopo aver firmato l'ultima fattura dei lavori per la provvista di mobili. Il primo contatto con la residenza di Gressoney risale già al 1898, quando fu incaricato da Stramucci di realizzare il grande modello tridimensionale della nuova palazzina, presentato il 9 giugno 1899 al Quirinale per l'approvazione regia.¹⁹ A partire dal settembre del 1903 è di nuovo a Gressoney per avviare i cosiddetti «lavori edili», ossia le decorazioni ad intaglio con motivi ornamentali, stemmi e motti, aggiunte ai soffitti e ai camini delle sale di rappresentanza, le porte interne e relative chiambrane intagliate con aquile sabaude e nodi Savoia (fig. 8). Ma soprattutto è ricordato perché artefice del sorprendente scalone che conduce agli appartamenti del piano superiore: eseguito a doppia elica «tutto di sbalzo», dall'andamento dolcemente incurvato, con pannelli intagliati in «tipo lombardo» e due leoni chimerici scolpiti all'invito della prima rampa²⁰ (fig. 9). Questo capolavoro, in legno di rovere scelto, fu messo in opera nel corso dell'anno 1904 e costò una cifra esorbitante se confrontata con altri manufatti: 19.858 £, oltre a duecentocinquanta giornate di mano d'opera a 8,5 £ l'una.

Per il montaggio e la parte strutturale fu chiamata in causa la nota officina torinese per la lavorazione del ferro, guidata dal suo fondatore e titolare Giuseppe Pichetto (Veglio Biellese, 1850 - Torino, 1922).²¹ Quest'ultimo collaborò ingegnosamente con lo scultore Dellerà, fornendo diverse tipologie di sostegni strutturali, rigorosamente nascosti alla vista, tra cui due «mensole fucinate» lunghe 1,75 m, «staffoni sagomati», «grapponi» e «piastre di ferro piatto».²²

Tra i lavori affidati a Michele Dellerà rientrano anche gli arredi infissi appositamente ideati per alcuni ambienti del piano terra, oltre a una produzione vastissima di arredi mobili, distribuiti ovunque: scaffali e librerie, portamantelli, banchi e cassoni; stalli in legno modello Savonarola, sedie e *tabouret* di diverse dimensioni e tipologie; letti, armadi, comò, tavoli e scrittoi; infine nei bagni i mobili da toeletta e i mobili a sostegno dei lavandini.²³ Nonostante nei riepiloghi di spesa lo stesso Dellerà definisca questi arredi scolpiti in «stile del Trecento» o «tipo Issogne», lo scultore dimostra in realtà una grandissima abilità nell'inserire elementi stilistici



8. Michele Deller. Travatura e orditura del soffitto “a duomo” della Biblioteca di Sua Maestà al piano terra, 1903. Carlo Cussetti. Pitture e decorazioni a motivi ornamentali, 1904. (M. Filippi)



9. Michele Deller. Particolare di uno dei due leoni chimerici scolpiti all'invito della prima rampa dello Scalone, 1904. (M. Filippi)

già influenzati dal movimento Art & Crafts, come le forme delicatamente incurvate dei braccioli delle panche, l'utilizzo di stilizzati intagli floreali, la predilezione per il motivo decorativo della quercia, l'inserimento di cerniere forgiate in metallo, le semplici forme tagliate nel legno di sostegni e schienali o l'esaltazione della qualità delle venature del legno (fig. 10). Di questi arredi rimangono nella loro collocazione originaria soltanto pochissimi esemplari, perlopiù di notevoli dimensioni o perché infissi e centinati alle pareti delle sale. Esempio a



10. Michele Deller. Particolare dello sportello “à tombeau” con guarnizioni in ferro battuto di una grande libreria di noce a tre corpi per Castel Savoia (collocazione originale non identificata), 1904. (F. Filippi)

riguardo è la Sala da Pranzo, foderata fino ad oltre mezza altezza da una boiserie in legno di castagno, realizzata sulla scorta dei modelli ormai noti del castello di Issogne, già riproposti alla fine del secolo al Borgo Medioevale di Torino. Si tratta di alti dossali scolpiti “a pergamena” che sostengono mensole per l'allestimento di vasellame decorativo, conclusi da una cimasa costituita da un ricco intaglio a traforo con nodi di Savoia, fiori e guglie. Sulla parete nord, all'interno delle nicchie centinate ai lati dell'apertura verso la Gran Sala, Deller inserisce due grandi buffet incorniciati da due specchi di fondo, che riflettono la luce proveniente dalle finestre di fronte (fig. 11). Originale del Deller è anche il grande tavolo al centro della sala, a sette gambe e allungabile fino a trenta coperti.



11. Michele Deller. “Buffet à étagères” in castagno allestito all'interno di una nicchia della Sala da Pranzo, 1904. (M. Filippi)

Si sono fortunatamente conservati nella loro collocazione originaria anche i due «portamantelli» in legno di castagno con una ricca cimasa intagliata a guglie e pinnacoli, che rivestono i lati del corridoio adiacente al vestibolo ottagonale; i due banchi in legno di noce sormontati da un corpo superiore a *étagères*, centinati alla forma del muro della piccola torretta verso nord, denominata anche Biblioteca di Sua Maestà; oppure il grande seggio in legno di noce con scalino, adattato su misura al di sotto del grande finestrone dello studio della marchesa Paola Pes di Villamarina, che per più di trent'anni rivestì la prestigiosa carica di dama d'onore di Margherita di Savoia. Ai rari arredi conservatisi all'interno, si potrebbero ora aggiungere alcuni dei mobili trasferiti da Vittorio Emanuele III al castello di Sarre dopo la morte della regina Margherita, che grazie alle recenti indagini storiche è stato possibile riconoscere nella loro originaria collocazione in Castel Savoia.²⁴ Tra questi vale la pena citare il divano in legno di noce «riccamente intagliato» da Deller, perché conserva ancora sullo schienale l'originale tessuto in velluto di seta verde, fornito dal tappeziere Achille Biassoni di Torino (fig. 16).²⁵

In tutti gli ambienti di rappresentanza, l'opera di Deller è integrata dalle pitture murali eseguite quasi contemporaneamente e in perfetta simbiosi da Carlo Cussetti (Torino, 1866-1949), agli esordi di una lunga e articolata carriera da pittore-restauratore, svolta prima al servizio della Casa Reale di Savoia e poi in stretta collaborazione con le soprintendenze piemontesi e le

più importanti istituzioni museali torinesi.²⁶ Fu allievo di Enrico Gamba all'Accademia Albertina e quando arrivò a Gressoney-Saint-Jean, aveva già alle spalle quasi dieci anni di lavoro al fianco del pittore Rodolfo Morgari, con il quale nel 1887 decorò ad affresco la volta di una sala del Quirinale a Roma. Meno note ma altrettanto formative sono le sue esperienze da cartellonista e illustratore. A Castel Savoia l'abilità pittorica di Cussetti si rileva subito nella padronanza delle diverse tecniche e materiali adoperati a seconda dei casi: «velatura a noce e verniciatura ad incausto» sui travi e cassettoni dei grandi soffitti lignei; «pitture a buon fresco» sulle pareti e «filettatura a olio» sulle porte lignee; fondi colorati dipinti «ad incausto o a fresco», alternati a motivi a «chiaroscuro» o a «finta pietra».²⁷ Come i suoi colleghi, anche Cussetti dimostra una grande maestria nel riellaborare e sovrapporre modelli storicisti con un gusto in tono Arts & Craft, sperimentando una pittura non figurativa costituita da motivi architettonici e geometrici, ghirlande e vegetali, alternati a stemmi, corone, nodi Savoia, aquile araldiche, iniziali intrecciate del nome di Margherita, oltre al solito motto sabauda «FERT» e a quelli scelti dalla regina madre: «*Hic manebinus optime*» e «Sempre Avanti» (fig. 12).

In alcuni casi, come ad esempio il finto broccato dipinto sulla parete dello studio della regina Margherita al primo piano, utilizza uno «stile medievale», omaggio palese al disegno della stoffa affrescata nella sala baronale di Issogne, motivo ornamentale già riproposto da Alfredo d'Andrade per il Borgo Medioevale di Torino²⁸ (fig. 13). In altri casi si avvale di modelli decorativi decisamente «alla moda», diffusi proprio in quegli anni attraverso le grandi esposizioni internazionali, i manuali e le pubblicazioni tematiche sui diversi stili. Esempio a riguardo è l'affresco dipinto al secondo livello della parete dello Scalone, dove finte coppie di esili colonne marmoree incorniciano un loggiato a tre campate, caratterizzato da un intreccio vegetale di rami e nodi dipinti sul fondo azzurro-cielo. Questa decorazione trae evidente ispirazione dagli affreschi della volta della Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano, attribuita a Leonardo ed emersa sotto un pesante strato d'intonaco soltanto pochi anni prima, durante i lavori di restauro diretti dall'architetto Luca Beltrami e aperta al pubblico nel 1902.²⁹ Tra i rami vegetali Cussetti aggiunge però lunghi e sinuosi nastri moderni, che formano le iniziali del nome di Margherita (parete verso sud) e del figlio Vittorio Emanuele III (parete verso nord).

L'ultimo pagamento per lavori complementari eseguiti a Castel Savoia risale al luglio del 1907, quando ormai si era aggiudicato prestigiose commissioni per decorazione di interni di vasta dimensione, integrazioni pittoriche e restauri nei palazzi reali di Torino, a Racconigi e a Roma. Non è dunque una coincidenza se il finto drappaggio che riproduce un ricco tessuto di seta operato con nodi di Savoia e l'iniziale di Margherita a caratteri gotici, aggiunto come fregio nella biblioteca del piano terra di Castel Savoia, ricorda da vicino l'analogo soggetto dipinto pochi anni prima nella biblioteca di Palazzo Boncompagni-Ludovisi, residenza romana della regina madre.³⁰



12. Michele Dellerà. Intagli lignei. Carlo Cussetti. Decorazioni pittoriche, soffitto del vano dello Scalone, 1903-1904. (M. Filippi)



13. Carlo Cussetti. Particolare della decorazione a finto broccato dipinta sulla parete sud Studio di Sua Maestà al primo piano, 1904. (F. Filippi)



14. Noli & Perotti. Particolare della finestra decorata con vetri policromi nella Biblioteca di Sua Maestà al piano terra, 1904. (F. Filippi)

La ditta torinese Noli & Perotti si aggiudicò invece il monopolio per la realizzazione di alcune vetrate artistiche; realizzate nel laboratorio torinese di via Napione 24 e imballate in dieci casse, giunsero in cantiere nel luglio del 1904.³¹ L'industria dei vetri dipinti, che tradizionalmente era legata alla decorazione dei luoghi di culto, chiese e cattedrali, a cavallo del XX secolo ebbe nuovamente un fortissimo impulso e trovò applicazione come elemento moderno negli edifici privati. Alla prima *Esposizione internazionale di arte decorativa moderna* di Torino del 1902 parteciparono i maggiori esponenti europei e americani nel campo della vetrata, primi tra tutti l'inglese Walter

Crane e i Tiffany Studios di New York. In quella occasione il nome di Giovanni Perotti compare soltanto come artefice dei vetri dipinti negli ambienti presentati dai mobili torinesi Vittorio Valabrega, Guglielmo Massimino e Federico Martinotti.³²

Le vetrate artistiche di Castel Savoia segnano un notevole aggiornamento tecnico nella lavorazione, sia per quanto concerne l'uso dell'impiombature sia per il tipo di colorazione. In alcuni casi, come ad esempio la grande porta della Camera degli Staffieri oppure le finestre con decorazione a nastri della Biblioteca di Sua Maestà al piano terra, si conformano al gusto corrente dell'Art Nouveau (fig. 14).



15. Veduta della Biblioteca di Sua Maestà, nell'allestimento originario di Castel Savoia, circa 1907. In primo piano uno dei quattro paraventi in ferro battuto e vetro messi in opera dalla ditta Noli & Perotti nel 1904. (Archivio Eredi Stramucci)

Meno aggiornato rimane invece lo stile adottato per le finestre dello Scalone, il rispettivo lampione e i sovrapporta dell'Atrio, eseguite con vetri colorati a rulli, cercando un compromesso con soluzioni decorative più in linea con la tradizione medievale dei castelli valdostani. Sono purtroppo andati dispersi i quattro paraventi in ferro sbalzato con vetri dipinti giunti a fuoco, infissi tra i vani laterali delle grandi aperture della Sala di Ricevimento e documentati nelle fotografie di inizio secolo (fig. 15).

Anche l'arredo tessile ebbe un ruolo di primo piano nell'allestimento di Castel Savoia. I pagamenti al laboratorio torinese di «tappezzeria ed ebanisteria» di Achille Biassoni risultano infatti tra i più alti riscossi dalle ditte coinvolte all'interno della residenza³³ (fig. 16). Biassoni fu incaricato alla fine del 1903 di provvedere e confezionare tutti i parati, «a fiamma» e «à quadrille», che ancora oggi rivestono le Camere da Letto e i Gabinetti di Toiletta. Purtroppo rimossi, ma ampiamente documentati dalle fonti archivistiche, sono i complementi d'arredo, quali tendaggi, portiere e ricchissimi «fornimenti da letto». In alcuni casi Biassoni procurò anche mobili imbottiti in bianco, poi rivestiti dello stesso tessuto delle pareti, oppure guarniti con tessuti in seta dai toni complementari, conferendo alle stanze un tono intimo e privato.

I parati e le stoffe di maggior pregio furono invece acquistati presso lo stabilimento di «Broccati, Velluti, Damaschi in Seta - Tessuti per Ferrovie e Navigazione» di Giuseppe Pasquina a Settimo Torinese, manifattura pluripremiata all'Esposizione di Torino del 1898, a Parigi nel 1900, di nuovo a Torino



16. Velluto di seta verde confezionato dal tappezziere Achille Biassoni per il divano di noce scolpito da Michele Dellerà e originariamente posto nello Studio della marchesa Pes di Villamarina a Castel Savoia. Collocazione attuale: castello di Sarre, Atrio. (F. Filippi)



17. Particolare del parato della Camera da Letto della regina Margherita a Castel Savoia, realizzato nell'opificio di Giuseppe Pasquina, 1903. (F. Filippi)

nel 1902, fino a Saint Louis (Missouri) nel 1904. È il caso della raffinata tappezzeria in seta che tutt'ora riveste le pareti della Camera da Letto della regina Margherita, definita nella fattura del 1903 un «Pekin gobelin».³⁴ Si tratta di una stoffa attualissima per quei tempi, damascata a fondo crème con il disegno a doppi nodi di Savoia intrecciati a fondo blu, affiancati da un motivo fiammato e righe verticali rosa antico (fig. 17). È curioso che soltanto un anno prima, all'Esposizione torinese di arti decorative, il Pasquina era stato pubblicamente apprezzato e definito dalla critica una «verde speranza», soprattutto per un tessuto con un disegno a intrecci di nodi Savoia dedicato alla regina Margherita esposto all'interno del Villino Lauro, forse un'anticipazione di quello realizzato per la Camera da Letto di Gressoney.³⁵

Oltre al Pekin, la ditta Pasquina fornì, tra giugno e luglio del 1904, anche un broccato «fondo creme» e un velluto verde con oro e argento; quest'ultimo sembra verosimilmente esser stato utilizzato dal tappezziere Biassoni per confezionare la grande portiera divisoria al piano terra, tra la Sala da Pranzo e la Gran Sala, riconoscibile in alcune fotografie di inizio secolo.

L'allestimento di Castel Savoia era infine completato da un gran numero di arredi di produzione industriale e piccoli oggetti di arredamento, acquistati presso mobiliari, negozi o grandi magazzini, e in alcuni casi anche sul mercato antiquariale. Nella documentazione fotografica rintracciata, relativa agli anni 1904-1911, gli interni appaiono arredati assecondando il gusto eclettico della moda *fin de siècle*.³⁶ Le sale mostrano una sovrabbondanza di mobili e suppellettili di ogni genere, con il solito accumulo dei piccoli oggetti prediletti dalla regina Margherita, scatoline e cofanetti, ritratti di famiglia in fotografia e, appoggiati ovunque, gli immancabili vasi di fiori stracolmi di margherite e felci. Vi si riconoscono, ad esempio, i salottini a intrecci di fibre o canna rada, identificabili con quelli forniti da Ernesto Alloggi, rivenditore di mobili in giunco e rappresentante torinese della «Fabbriche Fratelli Thonet di Vienna» (fig. 18); i fragili oggetti da camera, perlopiù ceramiche, vasi e portafiori assortiti, acquistati a Torino nel negozio di Luigi Beltrami in via XX Settembre; i cestini giapponesi venduti nei Magazzini Riuniti di Ercole Bianchi, all'interno della Galleria Nazionale; le *abat-jour*, le plafoniere, le lampade a sospensione e i «globi» di cristallo forniti dalla ditta torinese Ing. Valabrega Lichtenberger & Jean; gli utensili da camino scelti dall'eclettico antiquario Giuseppe Salvadori di Firenze; o ancora la balaustra in stile Luigi XIV affidata al laboratorio torinese di doratura Costa &

Chiuso e lo stipo seicentesco restaurato da Carlo Cussetti. Scorrendo le fatture commerciali compilate analiticamente in tutti i dettagli dai diversi fornitori, si ricava un elenco molto più consistente e ricco di particolari.³⁷ Vale la pena soffermarsi ancora sulla nota di pagamento a un certo Cristoforo Gallesio, materassaio e tappezziere di Racconigi, incaricato di imballare alcuni arredi del castello di Racconigi da spedire in dieci colli nella nuova palazzina di Gressoney, perché conferma la prassi consolidata di trasferire oggetti e arredi da una residenza all'altra di Casa Savoia.³⁸ Come già segnalato, durante un recente sopralluogo effettuato al castello di Sarre, proprietà dei Savoia fino al 1972, sono stati riconosciuti più di dieci arredi da attribuire con certezza allo scultore Dellerà e realizzati opportunamente per gli ambienti in stile di Castel Savoia.³⁹ Ciò non deve stupire, dal momento che subito dopo la morte della regina Margherita, avvenuta il 4 gennaio 1926, il figlio Vittorio Emanuele III si affrettò a mettere in vendita la residenza più cara della madre. Di conseguenza la palazzina fu parzialmente svuotata e i suoi arredi subirono tre diverse sorti: alcuni furono venduti, altri trasferiti come consuetudine in residenze di famiglia e soltanto una piccola parte rimase *in loco*. È interessante notare che nelle pratiche amministrative relative alle trattative di vendita del castello, intercorse già a partire dal 1927, si legge che alcuni aspiranti acquirenti si fossero lamentati proprio della mancanza di arredi nella Camera da Letto della defunta regina.

Liberarsi degli ingenti costi di manutenzione di Castel Savoia, del suo parco e degli edifici annessi, non fu un'operazione semplice per i notai e consulenti patrimoniali del re: forse anche a causa della grande crisi economica, per quasi dieci anni furono presi in considerazione diversi



18. In alto: intestazione della fattura commerciale della ditta Ing. Valabrega Lichtenberger & Jean, 20 agosto 1904 (a sinistra), e dell'antiquario fiorentino Giuseppe Salvadori, 19 dicembre 1903 (a destra). (ASTo, Sezioni Riunite, Real Casa, mazzo 11639B, busta 17, nn. 18, 34).

In basso: inserzione pubblicitaria della ditta Ernesto Alloggi, pubblicata in "La Quadriennale", 1, 1902.

aspiranti sulla carta «molto facoltosi», ma poi alla resa dei conti «senza quattrini in gran parte». Constatato che in Italia non c'era mercato, la ricerca si spostò anche all'estero, a Parigi, Bruxelles e addirittura fino a New York.⁴⁰

I documenti amministrativi relativi alla vendita di Castel Savoia arrivano fino al dicembre del 1936, perché l'anno successivo fu venduto all'industriale milanese Ettore Moretti, produttore di copertoni, impermeabili e tende da campeggio. La famiglia Moretti abitò perlopiù negli edifici di servizio presenti all'interno del parco del Real Possesso di Gressoney e già destinati alla Corte della regina Margherita, i cosiddetti fabbricati denominati «Foresteria» e «Villa Belvedere», riservata agli ospiti.⁴¹ Così Castel Savoia, una delle creazioni più degne di nota dell'architetto Stramucci e raro esempio di residenza reale negli anni dell'Art Nouveau, fu preservato immutato e inabitato, aperto soltanto saltuariamente in occasioni di feste o di rappresentanza.⁴² La famiglia Moretti ne fu proprietaria fino al 1981, anno in cui fu acquistato dalla Regione Autonoma Valle d'Aosta.⁴³

1) Sulla figura di Emilio Stramucci cfr. F. CORRADO, P. SAN MARTINO, *Emilio Stramucci architetto romano, arbiter elegantiarum nei palazzi dei reali d'Italia*, in "Strenna dei Romanisti", 74, 2013, pp. 213-228, con bibliografia precedente.

2) La prima fattura emessa da Stramucci, archiviata nella contabilità dell'Amministrazione del Patrimonio Privato della Real Casa, si riferisce al viaggio e soggiorno a Gressoney dal 2 al 6 agosto 1895. Cfr. ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639A, busta 1, n. 1.

3) Il primo schizzo eseguito nella valle di Gressoney è datato 25 aprile 1895 e riproduce la palazzina Peccoz a Gressoney-Saint-Jean. Ringrazio Carlo Ortolani per la disponibilità a condividere questo prezioso materiale documentario.

4) G. GUALA, *La nuova Palazzina di S.M. la regina Margherita a Gressoney*, in "Gran Mondo", anno VII, n. 2, gennaio 1904, p. 1.

5) E. GIGLIO-TOS, *Castel Savoia*, in "Italia Nostra, Periodico illustrato delle bellezze italiane di natura e d'arte", anno I, n. 4, 1905, p. 56.

6) Il dettagliato riepilogo dei lavori eseguiti dall'impresa Billotti & Busca si trova in ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzi 11639A, 1640, 11371. Si veda anche F. CORRADO, P. SAN MARTINO, *Stramucci, Cussetti, Delleria e la Real Palazzina di Margherita di Savoia a Gressoney (1899-1907)*, in "Studi piemontesi", vol. XXIV, fasc. 1, 1995, pp. 131-136. Romualdo Busca era tra l'altro proprietario dell'Hôtel Lyskamm a Gressoney-Saint-Jean. Cfr. A. MAIOCCO, *Ville e dimore a Gressoney tra Ottocento e Novecento. Trasformazione del volto urbano e territoriale*, Gressoney 2001, pp. 70-73, 91-98.

7) ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639A, busta 11, n. 31. Nel 1905-1907 la società è incaricata di progettare la cosiddetta «minuscola doppia ferrovia Décauville», ossia l'impianto per il trasporto delle vivande collocato nella galleria sotterranea di collegamento tra le cucine e il castello.

8) E. GIGLIO-TOS, *La Valle del Lys e delle leggende. Il Monte Rosa. Gli eroi delle nostre Alpi*, Torino 1934, p. 25.

9) Gli eredi di Florian Lateltin a Gressoney-Saint-Jean conservano ancora il brevetto e anche due piccoli modelli in legno eseguiti per lo studio dell'impalcato strutturale delle cuspidi delle torri. Ringrazio l'architetto Anna Maria Linty per la segnalazione.

10) ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639B, busta 17, n. 5.

11) Tra il 1904 e il 1907 risultano ancora saldati al capomastro Antonio Billotti alcuni lavori complementari, tra i quali la sistemazione della nicchia nello spigolo a sud-ovest su cui venne collocato il putto in marmo scolpito dallo scultore torinese Cesare Reduzzi.

12) Tra i materiali archivistici, una fonte poco esplorata ma ricca di informazioni è rappresentata dalle intestazioni delle fatture commerciali emesse dalle imprese dei decoratori e degli arredatori, da cui è stato possibile ricostruire una sorta di albo delle figure professionali coinvolte per Castel Savoia. A riguardo si veda F. FILIPPI, *Castel Savoia: Artisti, ditte, manifatture e fornitori*, luglio 2014, relazione consegnata presso la Regione Autonoma Valle d'Aosta, Dipartimento soprintendenza per i beni e le attività culturali, Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici, a cui si rimanda per le brevi notizie biografiche sui protagonisti coinvolti nella costruzione e allestimenti di Castel Savoia.

13) Arturo Pettorelli risulta pagato con uno stipendio mensile di 150 £, oltre a 5 £ per ogni giorno di sua permanenza a Gressoney. Cfr. ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639A.

14) Cfr. il necrologio di Arturo Pettorelli, in "Bollettino Storico Piacentino", anno LI, fasc. 4, ottobre-dicembre 1956, p. 175. Tra le sue pubblicazioni su Genova si segnalano: A. PETTORELLI, *Il palazzo reale di Genova*, in "Rassegna d'arte", dicembre 1912, pp. 139-144; O. GROSSO, A. PETTORELLI, *I disegni di Palazzo Bianco. 100 tavole riprodotte a colori i più notevoli disegni della importantissima raccolta genovese*, Milano 1910.

15) I disegni sono stati donati dall'architetto Anna Maria Linty, residente a Gressoney-Saint-Jean, che a sua volta li aveva ricevuti in dono dall'industriale milanese Ettore Moretti, proprietario di Castel Savoia dal 1937 al 1981, anno in cui il castello fu acquistato dalla Regione Autonoma Valle d'Aosta.

16) Cfr. L. DOSSI, *Castel Savoia di Gressoney*, [1965] Milano 1968.

17) ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639A.

18) Cfr. CORRADO, SAN MARTINO 1995, pp. 131-136.

19) Cfr. F. FILIPPI, *Ricerche per la storia e l'allestimento di Castel Savoia*, in C. CREA, A. VALLET, F. FILIPPI, *Primi risultati per una nuova valorizzazione di Castel Savoia: un progetto specifico di gruppo e una ricerca storica in corso*, BSBAC, 10/2013, 2014, p. 166.

20) ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639B, busta 16.

21) Cfr. F. GIANAZZO DI PAMPARATO, *Famiglie nobili e borghesi: dall'arsenale a nuovi mestieri*, Torino 2002, pp. 287-292.

22) ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639B, busta 17, n. 44.

23) Ibidem, busta 18, nn. 2-3.

24) FILIPPI in CREA, VALLET, FILIPPI 2014, p. 168.

25) Il divano era in origine collocato nello Studio della marchesa Pes di Villamarina al piano terra di Castel Savoia. L'identificazione è evidente osservando il caratteristico intaglio dei sostegni ricurvi dei suoi braccioli, analogo a quello adottato nel seggiolone rimasto infisso alla finestra. Il tessuto è invece documentato nella fattura commerciale di Achille Biassoni datata il 12 settembre 1904. Cfr. ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639B, busta 17, n. 11.

26) Per una biografia di Carlo Cussetti si rimanda a R. GENTA, *La cultura del restauro a Torino nell'opera di Carlo Cussetti*, tesi di laurea, Storia della Critica d'Arte, Università degli Studi di Torino, relatore M. Di Macco, a.a. 2000-2001; si veda anche P. SAN MARTINO, *Carlo Cussetti, pittore e restauratore. Torino 1866-1949*, in "Art History Supplement", vol. 3, n. 2, marzo 2013.

27) ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639B, busta 17, nn. 6, 8; busta 1 lavori complementari, n. 9; busta 2 lavori complementari, n. 7.

28) Cfr. S. BARBERI (a cura di), *Il Castello di Issogne in Valle d'Aosta. Diciotto secoli di storia e quarant'anni di storicismo*, Torino 1999, pp. 124-125.

29) Cfr. L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902.

30) Cfr. la fotografia pubblicata in L. BROGGI, *Le residenze di S.M. la regina Madre d'Italia, Margherita di Savoia*, Bergamo s.d. (ma 1909), tav. XII.

31) ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639B, busta 16, nn. 16-18.

32) Cfr. *Esposizione internazionale d'arte decorativa e moderna. Catalogo generale ufficiale*, Torino 1902, pp. 107, 133, 136.

33) ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639B, busta 17, nn. 9-12.

34) Ibidem, n. 36.

35) *Prima Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna. Relazione della giuria internazionale*, Torino 1902, pp. 165-167.

36) Cfr. F. FILIPPI, *Castel Savoia. L'allestimento degli interni. Fotografie 1904-1911*, giugno 2013, ricerca consegnata presso Regione Autonoma Valle d'Aosta, Dipartimento soprintendenza per i beni e le attività culturali, Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici.

37) Per un elenco più completo si rinvia di nuovo alla relazione FILIPPI 2014 (cfr. nota n. 12).

38) ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11639B, busta 17, n. 75.

39) Si veda nota 24.

40) ASTO, Sezioni Riunite, *Real Casa*, mazzo 11349.

41) Nel 1956 Ettore Moretti donò ai padri gesuiti dell'Istituto "Leone XIII" di Milano una parte del parco con l'annessa Villa Belvedere. La presa di contatto con uno dei nipoti dell'imprenditore Ettore Moretti è servita per recuperare alcune memorie storiche della famiglia.

42) Va segnalato che poco prima del passaggio della proprietà alla Regione Autonoma Valle d'Aosta, furono messi in vendita sul mercato antiquariale alcuni degli arredi originali rimasti all'interno del castello, riconoscibili nelle fotografie storiche di inizio secolo.

43) Nell'atto di compravendita del possedimento di Castel Savoia a rogito notaio Favre del 29 gennaio 1981 compare come parte venditrice la società Immobiliare Auriga S.r.l. con sede a Milano. Rimase esclusa dalla vendita il fabbricato detto «Foresteria», acquisito dalla Regione soltanto il 12 febbraio 1987. Cfr. Archivio Monumenti della Soprintendenza per i Beni e le Attività culturali, faldone 5.17.3 Gressoney-Saint-Jean - Castel Savoia, fasc. "1976-1981".

*Collaboratrice esterna: Francesca Filippi, architetto.

L'EDICOLA VOTIVA DELLA PORTA PRÆTORIA DI AOSTA E L'INTERVENTO DI ALFREDO D'ANDRADE DEL 1899

Maria Cristina Fazari

Tra il fornice centrale e quello laterale nord della *Porta Prætoria*,¹ in una nicchia protetta da una grata, è collocato un crocefisso in bronzo posto a ricordo di un'antica edicola votiva demolita nel 1932. Si trattava di un piccolo oratorio (fig. 1) addossato al monumento tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, a testimonianza di un culto religioso presente sin da tempi remoti. Sopra il grande arco della cortina orientale verso l'attuale via Sant'Anselmo era, infatti, ben visibile, sino alla metà degli anni Venti del secolo scorso, l'absidiola della cappella della Santissima Trinità,² sosta tradizionale e obbligatoria delle diverse processioni e cerimonie religiose che si svolgevano in città.³ Questa cappella esisteva già nel 1176 perché menzionata in una bolla di Alessandro III del 26 aprile di quell'anno. Si trattava di una struttura castrense annessa alla residenza fortificata dei signori De La Porte Saint-Ours (poi signori Di Quart), officiata per molti secoli e poi abbandonata per la sua ubicazione disagiata e per lo stato di decadenza in cui versava.



1. L'edicola votiva in una fotografia della Porta Prætoria antecedente il restauro Bérard del 1880-1881. In alto sono ancora visibili i resti della medievale cappella della Santissima Trinità. (Archivio dell'Ufficio beni archeologici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta)



2. Remains of the Grand Entrance of the City of Aoste. (Da PEYROT 1983, p. 19)



3. Vue des Ruines d'un Corps de Garde, construit par les Romains dans la Ville d'Aoust. (Da PEYROT 1972, p. 133)

A memoria e sostituzione dell'antico luogo di culto se ne fece un altro, nello stesso posto ma a livello della strada. Non si conosce la data esatta di questa nuova costruzione, ma è possibile restringerne l'arco temporale prendendo in considerazione alcune immagini, fra disegni e stampe, che mostrano la *Porta Prætoria* così come si presentava tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento.

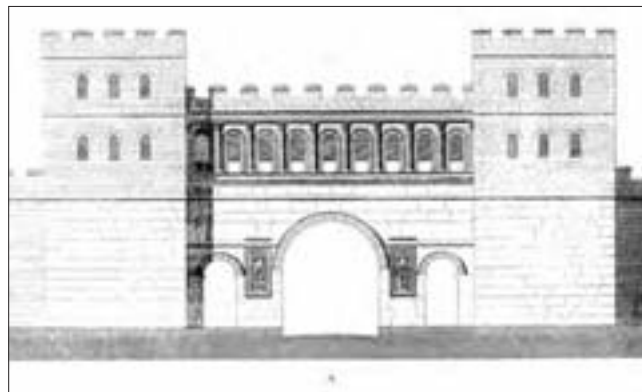
Remains of the Grand Entrance of the City of Aoste (fig. 2) è il titolo di un disegno a penna e acquerello di Roger Newdigate, ritoccato o rifatto da Charles Parker, inserito nel manoscritto *From journal from Geneve to Ivree in Piemont*, datato 1774-1783.⁴ L'immagine ci mostra la nicchia della *Porta Prætoria* vuota, senza alcun accenno di una qualsiasi opera architettonica. Ai primissimi anni del XIX secolo risale, invece, la *Vue des Ruines d'un Corps de Garde construit par les Romains dans la Ville d'Aoust* (fig. 3), incisione in rame

di Christian Friedrich Müller (1782-1816). Si tratta di una veduta prospettica che mostra le truppe napoleoniche che attraversano la città il 21 maggio 1800. In questo caso la nicchia laterale è occupata da un'edicola sacra, sopraelevata di alcuni gradini e munita di un tettuccio a protezione di un altare con crocefisso.⁵ Pur non conoscendo l'effettivo grado di attendibilità della raffigurazione, vi si può comunque intravedere un'anticipazione della successiva costruzione. Quest'ultima risulterà finalmente riconoscibile, nelle sue forme definitive, in una litografia di Felice Festa su disegno di Giuseppe Talucchi, *Porta dell'Augusta Pretoria* (fig. 4), datata 1824.⁶ Da questo momento in avanti tutte le raffigurazioni del lato est della cortina orientale mostreranno l'immagine dell'edicola votiva.⁷

A questa struttura s'interesserà, nell'aprile del 1899, l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria di cui era direttore Alfredo d'Andrade. Il locale regio ispettore dei monumenti, l'avvocato Pietro Frassy, aveva inviato una segnalazione riguardante certi lavori di restauro che si stavano compiendo a cura della parrocchia di Sant'Orso.⁸ Poiché l'intervento aveva messo allo scoperto una parte interessante della *Porta Prætoria*, prima non visibile, era stata chiesta e ottenuta la sospensione dei lavori onde permettere le dovute indagini. L'altare del piccolo oratorio, infatti, era collocato nel vano della nicchia di forma rettangolare in origine destinata ad accogliere una delle statue che decoravano la fronte esterna del monumento romano (fig. 5).⁹ Lo strato



4. Porta dell'Augusta Pretoria, litografia non firmata di Felice Festa su disegno di Giuseppe Talucchi, 1824. (Da PEYROT 1972, p. 190)

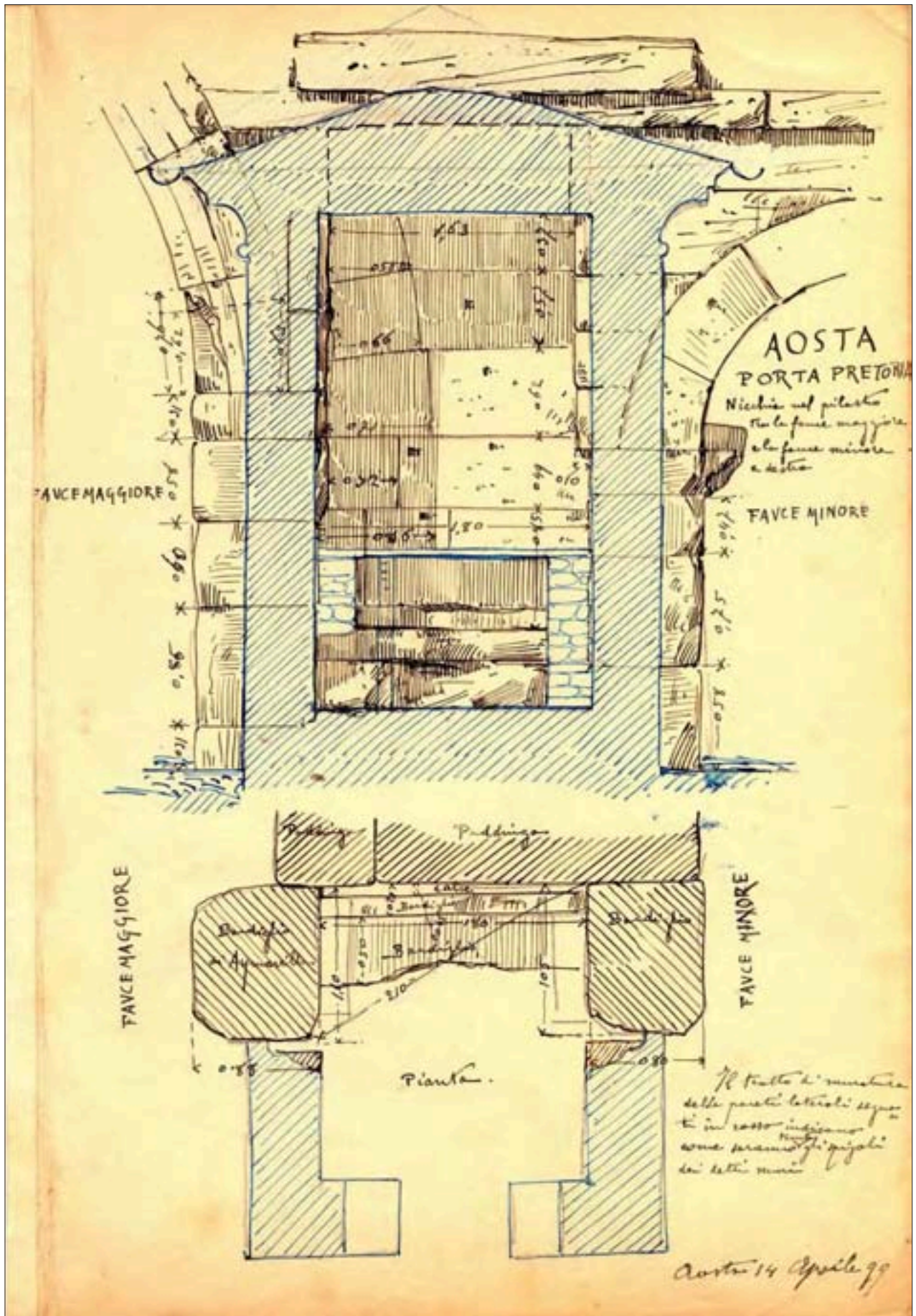


5. Ricostruzione ideale della facciata monumentale della Porta Prætoria. (Da PROMIS 1862, tav. VII)

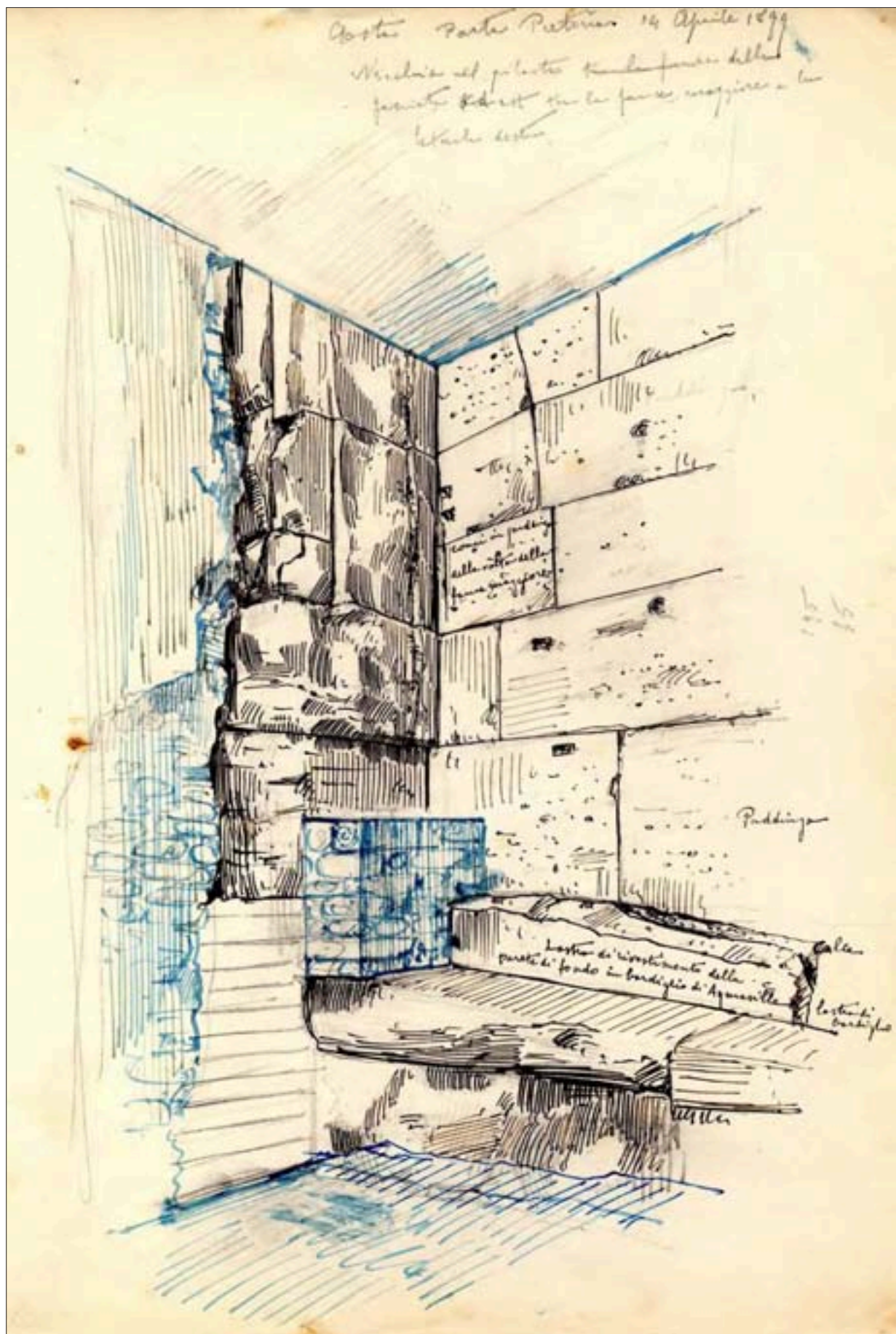
di intonaco successivo che copriva le pareti non permetteva di osservare la struttura originaria e di studiarne i dettagli di costruzione. Allo scopo di riparare i danni alla muratura, questo intonaco, in parte cadente, era stato rimosso dalle pareti con l'intenzione di rifarlo colmando le difformità fra le parti antiche e quelle moderne.

Non appena ricevuta la comunicazione di Frassy, D'Andrade inviò ad Aosta il suo fidato collaboratore Cesare Berteà che realizzò una serie di rilievi,¹⁰ corredati di annotazioni, che evidenziavano le particolarità costruttive del manufatto e le relazioni fra le varie parti della muratura. I risultati del sopralluogo sono illustrati in una lettera¹¹ che lo stesso D'Andrade indirizzò al Ministero dell'Istruzione Pubblica pochi giorni dopo, il 20 aprile, in cui descriveva nel dettaglio la situazione della cappelletta. Lo scrostamento aveva messo allo scoperto la parte inferiore della nicchia larga 1,80 e profonda 0,90 m. La parete di fondo era formata da grandi massi di puddinga¹² che costituivano il nucleo interno del pilastro e dai primi tre conci d'imposta, pure in puddinga, delle volte della fauce maggiore. Questa parete di fondo era rivestita da una lastra di bardiglio¹³ di Aymavilles dello spessore di 14 cm, della quale rimaneva il lembo inferiore spezzato. Ancora conservato era pure un frammento della lastra di bardiglio del piano orizzontale inferiore della nicchia che, a causa dell'innalzamento del suolo primitivo, si era venuto a trovare poco più in alto del livello stradale attuale. La descrizione continuava segnalando come «Le spalle, nella parte inferiore, sono costruite dagli stessi massi di bardiglio che formano le spalle delle due fauci e, nella parte superiore, da conci di bardiglio che vanno fin contro all'estradosso degli archi delle stesse fauci». Il soffitto dell'edicola, però, non era stato demolito e per questo motivo non si poteva vedere il cielo della nicchia né precisarne l'altezza.

Quando l'ingegner Berteà giunse ad Aosta constatò che si era già cominciato a fare un rivestimento in mattoni contro le pareti della cavità per raccordarle coi muri della parte anteriore e moderna della cappella. L'intenzione finale, inoltre, era quella di ricoprire nuovamente tutto quanto era stato scoperto. Per questo motivo, per lasciare in vista un'area così importante del monumento e demolire quella parte di nuovo rivestimento che era già stata costruita, Berteà si rivolse al parroco di Sant'Orso che accolse di buon grado le sue richieste. Per il servizio



6. Cesare Bertea, Aosta / Porta Pretoria / Nicchia nel pilastro tra la fauce maggiore e la fauce minore a destra, 14 aprile 1899. (Archivio dell'Ufficio beni archeologici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, Cosiddetto Fondo D'Andrade, n. inv. 55, sottofasc. 1)



7. Cesare Berthea, Aosta / Porta Pretoria / 14 Aprile 1899 / Nicchia nel pilastro della facciata est tra la fauce maggiore e la laterale destra. (Archivio dell'Ufficio beni archeologici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, Cosiddetto Fondo D'Andrade, n. inv. 55, sottofasc. 1)

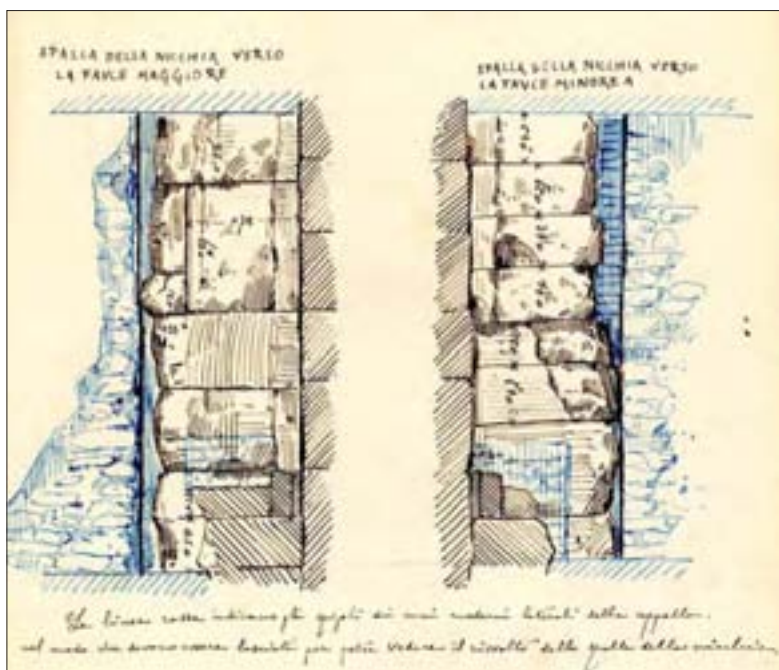


8. Cesare Bertea. Prospetto dell'angolo verso la fauce minore nord, 14 aprile 1899.

(Archivio dell'Ufficio beni archeologici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, Cosiddetto Fondo D'Andrade, n. inv. 55, sottofasc. 1)

del culto, tuttavia, si decise di rimettere in posto il quadro della Vergine e di fissare nuovamente alla parete il paliotto. Il tutto però, in modo da non danneggiare la costruzione romana e da poterli facilmente levare all'occorrenza. Queste decisioni vennero prese anche in considerazione del previsto restauro¹⁴ della *Porta Prætoria*, sempre più imposto dall'opinione pubblica e che, nelle intenzioni, avrebbe comportato anche la demolizione del piccolo oratorio. Quest'ultimo era sopravvissuto ai discussi restauri compiuti dall'ispettore onorario dei monumenti, il canonico Édouard Bérard, negli anni 1880-1881. Il Consiglio comunale ne avrebbe voluto lo smantellamento ma Bérard, pur riconoscendone lo scarso pregio artistico, scelse di rispettare il luogo di culto nella convinzione di seguire i desideri dell'opinione pubblica (e probabilmente anche i suoi, dato che si trattava di un sacerdote).¹⁵ Un successivo e piuttosto articolato progetto di restauro conservativo, stilato nel 1888 dall'ingegner Crescentino Caselli in collaborazione con l'architetto Mario Ceradini, prevedeva anch'esso la demolizione della struttura che tuttavia rimase in posto sino al 1932.

Per quanto riguarda i quattro disegni della nicchia (figg. 6, 7, 8, 9), occorre sottolineare la qualità e la perizia tecnica con la quale furono eseguiti. Si tratta di una pianta con sezioni e prospetti che si caratterizzano per lo studio attento dei particolari e l'accuratezza del rilievo. La tecnica utilizzata è la china nera, blu e rossa (quest'ultima non più distinguibile) con tratti a matita. Le annotazioni identificano, in particolare, «il rivestimento in mattoni che già era stato incominciato e che venne demolito», «la lastra di rivestimento della parete di fondo in bardiglio di Aymavilla», «i conci in puddinga della fauce maggiore» e «gli spigoli dei muri moderni laterali della cappella nel modo che devono essere lasciati per poter vedere il risvolto delle spalle della nicchia». La loro realizzazione



9. Cesare Bertea, Spalla della nicchia verso la fauce maggiore / Spalla della nicchia verso la fauce minore A, 14 aprile 1899.

(Archivio dell'Ufficio beni archeologici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, Cosiddetto Fondo D'Andrade, n. inv. 55, sottofasc. 1)



10. La nicchia vuota, dopo la demolizione dell'edicola nel 1932, mostra la sua struttura interna in puddinga.
(Archivio dell'Ufficio beni archeologici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta)



11. La nicchia come si presenta oggi, coperta dalla grata posta in loco dopo l'intervento del 1932. (M.C. Fazari)

si rifà a un «metodo di lavoro fatto di attenti studi e accurati rilevamenti, dove i risultati grafici raggiunti sono mediati dalla conoscenza».¹⁶ Rilievi e schizzi a penna o a matita costituivano, infatti, per D'Andrade e i suoi collaboratori, il mezzo più fedele e rapido di documentare un sopralluogo, e il mezzo grafico veniva preferito anche a quello fotografico.

Il loro autore fu un personaggio di tutto rilievo nel campo della tutela, del restauro e della sensibilizzazione verso il patrimonio storico artistico. Cesare Bertea (Torino, 1866-1941) era figlio di Ernesto, un intimo amico di D'Andrade e membro della Scuola di Rivara. Si laureò in ingegneria nel 1889 e nel 1891 venne assegnato all'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria.¹⁷ Per le sue abilità tecniche e le qualità organizzative divenne la persona di fiducia di D'Andrade, preparandosi alla prassi del restauro secondo i suoi insegnamenti. All'interno dell'ufficio gestiva contemporaneamente le pratiche quotidiane (lavoro a cui il direttore era piuttosto refrattario), occupandosi anche di missioni, ispezioni, rilevamenti e disegni. Oltre che in Piemonte, seguì numerose campagne di scavo e vari interventi di restauro in Valle d'Aosta. Collaborò con D'Andrade al castello di Fénis, al priorato della collegiata dei Santi Pietro e Orso, alla *Porta Principalis dextera* (castello di Bramafam) e alla *Porta Prætoria*. Dopo la morte di D'Andrade, avvenuta nel 1915, Bertea fu nominato direttore reggente della Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte e

della Liguria e, dopo aver superato il concorso ufficiale nel 1921, divenne a tutti gli effetti soprintendente. Attivo per un quarantennio sulla scena del restauro (andò in pensione nel 1931), costituì un punto di riferimento per la storia della conservazione e della tutela nei primi decenni del Novecento, continuando l'opera e il metodo del maestro, ma caratterizzandosi per il suo personale approccio al monumento.¹⁸

Le vicende del piccolo oratorio, negli anni successivi, seguirono le tappe del restauro della *Porta Prætoria*. L'intervento di Ernesto Schiaparelli del 1926, che modificò in maniera piuttosto radicale la *facies* dell'intero monumento,¹⁹ riguardò solamente la nicchia laterale a sud della fauce centrale. Questa venne consolidata mediante la caratteristica muratura in ciottoli di fiume e malta di cemento, utilizzata in tutto il restauro, che la rendeva distinguibile dai materiali originari. La data stessa dei lavori venne inserita nel manufatto attraverso la disposizione dei ciottoli nella muratura. In quest'occasione furono demoliti anche i resti medievali della galleria superiore, facendo così sparire ogni traccia dell'antica cappella della Trinità.²⁰ Il successivo intervento, quello di Piero Barocelli del 1932, portò invece alla definitiva demolizione dell'edicola sacra e al consolidamento dei resti originari sottostanti (fig. 10).²¹ Poco dopo, al suo posto, venne messa una grata che chiudeva la nicchia dov'era stato collocato il crocifisso visibile ancora oggi (fig. 11).

- 1) Si tratta della porta principale dell'antica *Augusta Prætoria* che si apriva con le sue forme monumentali sul lato orientale della cinta romana.
- 2) Proprio per la presenza della *capellam Sancte Trinitatis de porta sancti Ursi*, la *Porta Prætoria* assunse anche l'appellativo di *la Trinité*. Si vedano: L. COLLIARD, *La vieille Aoste*, Tome I, Aoste 1971, pp. 196-197; IDEM, *Vecchia Aosta*, Aosta 1986, p. 108; E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta. La collegiata di S. Orso*, vol. II, Aosta 1977, pp. 438-440.
- 3) Sul culto e le processioni si veda L. COLLIARD, *Promenade dans le vieux Bourg Saint Ours*, in LF, n. 4, 1961, pp. 24-26.
- 4) Pubblicato da A. PEYROT, con la collaborazione di P. MALVEZZI, E. NOUSSAN, *Immagini della Valle d'Aosta nei secoli, vedute e piante dal XVI al XIX secolo*, Torino 1983, p. 19.
- 5) A. PEYROT, *La Valle d'Aosta nei secoli, vedute e piante dal IV al XIX secolo*, Torino 1972, p. 133. Un'altra connotazione religiosa è data dalla scena in primo piano che mostra un sacerdote, accompagnato da fedeli oranti, che porta il viatico a un moribondo.
- 6) PEYROT 1972, p. 190.
- 7) A proposito si vedano anche: *Corpo di guardia di Aosta*, incisione in rame anonima, su disegno di Marco Nicolosino, 1830 circa (in PEYROT 1983, p. 68) e *Cité d'Aoste / Porte Prétorienne*, incisione in rame di Georg Ludwig Vogel, su disegno di Grundmann, 1845 circa (in PEYROT 1972, p. 300).
- 8) Il telegramma di Frassy è datato 13 aprile 1899: «Stessi restaurando oratorio appoggiato porta pretoria misesi a scoperto interessante parte monumento mascherata pregai sospendere lavori per oggi onde informarla». Archivio dell'Ufficio beni archeologici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, Cosiddetto Fondo D'Andrade, n. inv. 55, sottofascicolo 1.
- 9) Le nicchie erano due, rispettivamente a destra e sinistra del fornice centrale, e furono riprodotte anche da Carlo Promis nelle tavole VI e VII del suo volume *Le Antichità di Aosta: Augusta Prætoria Salassorum, misurate, disegnate, illustrate da Carlo Promis*, Torino 1862.
- 10) I quattro disegni, realizzati da Cesare Bertea il 14 aprile 1899 e subito inviati a D'Andrade, sono conservati nell'Archivio dell'Ufficio beni archeologici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, Cosiddetto Fondo D'Andrade, n. inv. 55, sottofascicolo 1. Ne tratta anche Mauro Cortelazzo in un suo studio inedito del 2002: *Carteggio Porta Pretoria 1887-1908*, p. 48.
- 11) Archivio dell'Ufficio beni archeologici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, Cosiddetto Fondo D'Andrade, n. inv. 55, sottofascicolo 1.
- 12) Conglomerato di origine fluviale molto utilizzato nell'edilizia romana di Aosta.
- 13) Pietra verde che veniva estratta da una cava situata nel territorio di Aymavilles e utilizzata soprattutto per rivestimenti, basamenti e stele.
- 14) L'ufficio diretto da D'Andrade iniziò a occuparsi della *Porta Prætoria* nel 1890, quando fu invitato dal Ministero dell'Istruzione Pubblica a prendere in esame un progetto di restauro presentato alla Commissione conservatrice dei monumenti della provincia di Torino. L'intervento, poi sospeso alla fine del 1892 in attesa di fondi, comportò la verifica delle condizioni del monumento e lo studio dei resti della costruzione primitiva, la parziale rimozione del precedente restauro Bérard e alcune opere di consolidamento.
- 15) É. BÉRARD, *Observations du chanoine Berard inspecteur royal des monuments antiques dans l'arrondissement d'Aoste sur la délibération prise le 21 octobre 1881 par le Conseil municipal d'Aoste contre les réparations et les restaurations des Portes Prétoriennes*, Aoste 1882, pp. 21-22.
- 16) D. BIANCOLINI FEA, *L'attività di Alfredo d'Andrade tra il 1884 e il 1915: da regio delegato a soprintendente*, 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), Firenze 1981, p. 60.
- 17) La sua qualifica era di impiegato nel ruolo d'architetto ingegnere di 3ª classe.
- 18) Cesare Bertea vantava un'attiva partecipazione agli ambienti culturali torinesi e piemontesi. Fu socio effettivo della Società di Archeologia e Belle Arti, vicepresidente della Società di Incoraggiamento alle Belle Arti presso il Circolo degli Artisti, socio costitutivo e aderente della Società Storica Subalpina. Sulla sua figura si vedano (oltre al già citato saggio di Daniela Biancolini Fea): M. MOMO, *Cesare Bertea successore di d'Andrade alla Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte*, in D. SEGLIE, R. SEGLIE (a cura di), *Alfredo D'Andrade e i suoi studi sui monumenti del Pinerolese a fine '800*, Atti del convegno *Il Pinerolese e D'Andrade* (Pinerolo, 12 giugno 1999), Pinerolo 2002, pp. 103-140; D. BRUSASCHETTO, S. SAVARRO, *Cesare Bertea (1866-1941): note sul restauro in Piemonte nei primi decenni del Novecento*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino, relatore M. Momo, a.a. 1999-2000; M.G. VINARDI, S. VALMAGGI (a cura di), *La conservazione delle architetture. L'archivio privato di Cesare Bertea*, Torino 2009.
- 19) I lavori, che interessarono la cortina orientale, la torre e il corpo di fabbrica meridionale, portarono all'abbattimento della casa Olliotti, alla conseguente liberazione del fornice sud, allo scavo parziale del suolo fino al livello romano e al restauro della torre. Vennero anche alla luce i resti originari della galleria superiore della cortina orientale, rimuovendo i restauri operati dall'ispettore canonico Édouard Bérard, nel 1880-1881. Per un quadro complessivo del monumento e dei successivi interventi di restauro si vedano: F. CELESTINI, M. MOLINA, *Il complesso monumentale della Porta Pretoria di Aosta*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino, relatrice M.G. Vinardi, a.a. 1995-1996; C. BRUNELLO, *Storia della cultura del restauro in Valle d'Aosta: il caso della Porta Pretoria*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino, relatore A. Sistrì, a.a. 1997-1998; R. PERINETTI, *La Porta Prætoria*, in BSBAC, 2/2005, 2006, pp. 125-130.
- 20) Si tratta di un intervento che Bruno Orlandoni non esita a definire «devastante per la storia dell'architettura e per la storia medievale aostana». Per la sua collocazione al di sopra del grande fornice centrale della principale porta urbana la cappella della Santissima Trinità rappresentava, infatti, un vero e proprio *unicum* dell'architettura religiosa valdostana. Si veda B. ORLANDONI, *Architettura in Valle d'Aosta. Il Romanico e il Gotico: dalla costruzione della cattedrale ottoniana alle committenze di Ibleto e Bonifacio di Challant, 1000-1420*, Ivrea 1995, pp. 95-97.
- 21) Si veda P. BAROCELLI, *Forma Italiæ. Regio XI, Transpadana*, vol. I, *Augusta Prætoria*, Roma 1948, col. 105, nota 2: «La nicchia di settentrione dell'arco maggiore era coperta da una cappelletta moderna assai sporgente [...]. Costituiva essa una deturpazione del monumento. Abbattuta questa a cura della Soprintendenza l'anno 1932, riapparve la nicchia con qualche resto del rivestimento. Venne decorosamente sistemata e restituita al culto della SS. Trinità».

ARCHITETTURA IN LEGNO IN VALLE D'AOSTA XIV-XX SECOLO ARCHITECTURE DE BOIS AU VAL D'AOSTE XIV^e-XX^e SIÈCLE

Cristina De La Pierre

Il decimo volume della collana *Documenti* delle pubblicazioni realizzate dalla Soprintendenza regionale per i beni e le attività culturali è stato dedicato all'architettura in legno presente in Valle d'Aosta. Il libro, pubblicato nel 2014, è ricco di contenuti e immagini, senz'altro un documento di memoria. Un libro che abbiamo voluto realizzare per divulgare e rendere accessibile a tutti le conoscenze acquisite in anni di ricerca sugli insediamenti storici. Infatti, non si sarebbe potuto scrivere e illustrare il volume senza l'attività di censimento del patrimonio storico di architettura minore, più comunemente individuato con il termine di architettura rurale, sviluppata in più di venti anni.

La nostra Soprintendenza ha sempre considerato degne di interesse e rispetto non solo le emergenze monumentali, ma anche molti altri manufatti messi in opera dall'uomo per abitare quotidianamente questa terra circondata dalle montagne più alte d'Europa. Vestigia romane, castelli, torri, caseforti e chiese hanno un'importanza storica e culturale, una ricchezza architettonica e artistica che sono evidenti all'occhio di tutti. Ma la Soprintendenza ha fatto sempre attenzione anche al contesto in cui le emergenze sono diventate tali. Questo approccio è stato determinato dalla consapevolezza che il sistema insediativo che connota la Valle d'Aosta non è costituito da edifici raggruppati casualmente in agglomerati, più o meno grandi, sparsi nel territorio, ma è il risultato di un utilizzo meditato delle risorse naturali, di un adattarsi e di un adattare che l'uomo ha perseguito tenendo conto della morfologia dei luoghi, della qualità dei terreni, del clima, dell'esposizione al sole, della presenza di rischi naturali, della disponibilità di acqua, in funzione dello sfruttamento agricolo del suolo come fonte primaria per la vita. L'attenzione è stata quindi rivolta oltre che agli edifici, alle loro diverse funzioni, ai terrazzamenti, ai canali irrigui, alle mulattiere, alla coltura dei terreni, agli alpeggi, ai fabbricati produttivi, convinti che questo patrimonio insediativo facesse parte dell'identità storica e culturale della Valle d'Aosta.

Sulla base di questi presupposti, nel 1986 è stata avviata la ricerca sull'architettura rurale mediante una fase sperimentale nei comuni della Valpelline (Bionaz, Oyace, Ollomont e Valpelline) condotta dall'architetto-geografo Claudine Remacle. La metodologia di indagine è stata poi affinata e nel 1991, con la legge regionale n. 21, l'attività è stata formalizzata come censimento del patrimonio storico di architettura minore e sono stati organizzati corsi di formazione professionale per rilevatori, dedicati a giovani diplomati e realizzati con finanziamenti della Regione e dell'Unione europea.

Il lavoro nel suo complesso è stato curato dalla Soprintendenza con la collaborazione dell'architetto Remacle, a cui è toccato il compito di coordinare i rilevatori e completare con approfondimenti la ricerca. Nell'arco di venti anni il censimento ha considerato tutti i comuni. Per la redazione del libro sono state estratte dai *dossier* di censimento tutte le schede riguardanti le costruzioni in legno. Gli edifici in legno rappresentano una parte importante dell'architettura rurale recensita e l'osservazione attenta delle strutture ha messo a disposizione informazioni complete che hanno favorito la descrizione minuziosa di

tecniche e tipologie costruttive. L'analisi e il confronto dei dati hanno messo in luce le specificità di ogni vallata e di ciascuna zona della valle centrale. Emerge chiaramente che in alcuni luoghi le popolazioni sono state più propense all'uso del legno per la sua migliore reperibilità *in loco* o perché più rispondente al modello locale di costruzione. Questa architettura ci svela il saper fare, l'arte di costruire, il ruolo non trascurabile dei carpentieri e il loro raggio d'azione, l'oculatezza dei committenti e la solidarietà montanara. Lo attestano i contratti notarili di costruzione, conservati negli archivi, che forniscono dettagli non solo sulle opere da eseguire, ma anche sull'ambiente di vita, sugli usi, sui valori e sul patrimonio architettonico di un tempo. Le attività costruttive più difficili, come ad esempio la posa delle travi, coinvolgevano il vicinato ed era l'aiuto reciproco a far condividere fatiche e competenze. L'indagine capillare ha consentito di selezionare accuratamente gli edifici rappresentativi e meglio conservati su cui eseguire le analisi dendrocronologiche che hanno completato la ricerca con la datazione assoluta di alcune strutture.

Nel primo capitolo del libro, l'architetto Danilo Marco illustra le tecniche costruttive attraverso l'osservazione attenta e dettagliata dei manufatti e avvalendosi dei rilievi architettonici eseguiti sugli edifici più rappresentativi e meglio conservati.

L'architetto Remacle, nel secondo capitolo, analizza le forme e illustra le varie tipologie riscontrate, ideate per la vita quotidiana e soprattutto per la lavorazione e conservazione dei cereali. Queste strutture documentano il ruolo fondamentale che la cerealicoltura svolgeva nell'economia della vita familiare. Oggi con il prevalere dell'allevamento, che è venuto progressivamente a imporsi nel corso del XX secolo, le originarie funzioni di *raccard* e *grenier* sono pressoché dimenticate e, ormai, solo più le fotografie storiche ci mostrano i campi di cereali che si estendevano vicino ai villaggi.

Il terzo capitolo, redatto da Claudine Remacle, descrive cosa rivelano gli archivi: dall'approntamento del cantiere alla ricerca dei materiali, al recupero di vecchi fabbricati, all'individuazione degli artigiani. La trascrizione di alcuni contratti notarili aiuta a capire meglio i processi di costruzione nelle diverse valli laterali, così come i doveri rispettivi dei proprietari e dei capomastri, nella maggior parte dei casi carpentieri.

Nel capitolo successivo i due autori descrivono la diffusione geografica dell'architettura. Partendo da Aosta, il lettore percorre un periplo che lo porta da una valle all'altra, da una zona all'altra, in funzione dell'identità culturale dei luoghi. La regione è, infatti, solcata da una rete idrografica complessa, determinata da rilievi imponenti. Zone che presentano architetture omogenee sono a volte interrotte dal corso della Dora Baltea oppure si estendono sui due versanti di creste e colli trasversali.

Chiude il libro un'approfondita conclusione e un riepilogo storico dell'attività di censimento con l'indicazione, per ciascun comune, dei rilevatori e dell'anno di indagine. Senza il lavoro dei giovani rilevatori, che hanno dedicato uno o più anni della loro vita all'inventario, questa sintesi regionale non avrebbe mai potuto essere realizzata.

D o c u m e n t i

ARCHITETTURA IN LEGNO IN VALLE D'AOSTA

XIV-XX SECOLO

ARCHITECTURE DE BOIS AU VAL D'AOSTE

XIV^e-XX^e SIÈCLE

CLAUDINE REMACLE
DANILO MARCO



TIPOGRAFIA DUC



Bligny (France, France)



Bligny, L'Alpe



Chamonix, Vallée



IL PROGETTO MINISTERIALE DI CENSIMENTO, DOCUMENTAZIONE E SCHEDATURA DELL'ARCHITETTURA DI SECONDO NOVECENTO IN VALLE D'AOSTA

OGGETTO: censimento nazionale delle architetture italiane di Secondo Novecento

INTERVENTO: stipula convenzione per selezione di opere significative del patrimonio architettonico di Secondo Novecento presente in Valle d'Aosta, raccolta di documentazione e schedatura

COORDINAMENTO ED ESECUZIONE: Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT) - Direzione generale Arte e architettura contemporanee e periferie urbane - Servizio Il Periferie urbane; Regione Autonoma Valle d'Aosta - Dipartimento soprintendenza per i beni e le attività culturali - Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio catalogo e archivi iconografici e documentali; Fondazione Courmayeur Mont Blanc

Il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, a partire dall'anno 2002, ha promosso il progetto di censimento nazionale delle architetture italiane del Secondo Novecento, in collaborazione con le amministrazioni regionali italiane; con esse ha stipulato accordi per la raccolta di documentazione e per la schedatura delle opere architettoniche di rilevante interesse storico artistico relative a quel periodo. I materiali reperiti saranno destinati a formare una banca dati, condivisa da tutti coloro che sono interessati a tale argomento, consultabile sul sito *internet* del Ministero e su quelli istituzionali delle singole regioni italiane che, per la maggior parte, hanno realizzato tale censimento.

La Regione Autonoma Valle d'Aosta ha aderito al progetto, attraverso il Dipartimento soprintendenza per i beni e le attività culturali, con nota del 19 dicembre 2012, n. 12684/BC. Con la deliberazione della Giunta regionale dell'8 novembre 2013, n. 1763, è approvato l'accordo tecnico tra il Ministero e la Regione Autonoma Valle d'Aosta.

L'attività di ricerca è indirizzata alla definizione e promozione della qualità dei progetti e dell'opera architettonica e urbanistica, quindi alla formazione in materia di conoscenza e tutela del paesaggio; i risultati potranno essere il supporto adeguato e obiettivo per poter procedere alla *Dichiarazione di importante carattere artistico* delle opere di architettura contemporanea. In effetti, la norma nazionale (decreto legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*) non prevede l'azione di dichiarazione di particolare importanza per le opere che hanno meno di 70 anni di esistenza. In tale modo era stato segnalato, dagli studiosi e dagli stessi autori dei progetti, il pericolo della svalutazione o persino della distruzione di opere di pregio o di valore estetico significativo e illustrativo di mode culturali troppo recenti per essere debitamente apprezzate. La riflessione in atto sul concetto di contemporaneità, concetto di difficile valutazione, viene in tal modo trasportata anche all'ambito legislativo.

Il progetto ministeriale, per l'esecuzione delle attività di ricognizione, documentazione e schedatura delle opere ha richiesto l'individuazione, nel territorio, di un'istituzione culturale di ricerca specializzata in materia, identificata, in Valle d'Aosta, con la Fondazione Courmayeur Mont Blanc - Centro Internazionale su Diritto, Società e Economia. La scelta è stata compiuta sulla base delle attività intraprese da tale ente, volte alla promozione dello studio dell'architettura contemporanea, che hanno trovato riscontro nei numerosi convegni che la Fondazione ha organizzato sul tema.

L'impegno finanziario è relativamente ridotto: infatti, per lo svolgimento dell'intero progetto da parte del Ministero, è assegnato alla Regione Autonoma Valle d'Aosta un

finanziamento di 10.000,00 €. A sua volta, la Regione co-finanzia il programma con una somma pari a 5.000,00 €. L'accordo con il Ministero ha previsto che con l'istituzione culturale individuata - la Fondazione Courmayeur Mont Blanc - deve essere stipulata una "convenzione di ricerca", su modello di quelle già redatte dalle altre regioni impegnate nel progetto nazionale, nella quale si definiscono le attività da svolgere, secondo le linee guida indicate dal MiBACT. Nel dicembre 2014, dopo la firma della convenzione da parte dei soggetti coinvolti, si è dato avvio alle attività di censimento e schedatura.

Nel territorio valdostano sono state individuate circa 160 opere architettoniche, riferite alle tipologie indicate dal Ministero, databili dal 1945 a oggi. Di tali costruzioni esistono riferimenti bibliografici specifici e una documentazione fotografica di base. Per ciascuna di esse è stata redatta una brevissima scheda di tipo anagrafico/inventariale, il cui insieme è raccolto in una lista, al fine di comporre un quadro orientativo di tipo quantitativo, per poter procedere alla valutazione e scelta dei casi di particolare interesse. All'interno di tale lista sono state segnalate una cinquantina di opere che presentano peculiari caratteristiche e potranno costituire la traccia sulla quale operare la selezione da parte del comitato scientifico, composto da studiosi ed esperti afferenti al Ministero e agli enti partecipanti al progetto. In seguito, la Fondazione Courmayeur Mont Blanc procederà con la redazione delle schede approfondite, fornite di apparato iconografico e bibliografia di riferimento, che saranno inserite nel *database* ministeriale.

[Cristina De La Pierre, Gianfranco Zidda]



1. Courmayeur, Villa Treves, progetto di Pietro Derossi: una delle opere selezionate nel censimento.
(R. Dini)

RESTAURO E RISCOPERTA IL CATALOGO BENI CULTURALI RACCOGLIE E RIPROPONE

OGGETTO: beni mobili di interesse storico artistico sottoposti ad interventi di restauro

INTERVENTO: manutenzione e implementazione del Catalogo regionale beni culturali mediante riordino, schedatura, condizionamento della documentazione fotografica allegata alle pratiche di restauro e inserimento di eventuali elementi in formato digitale nella fototeca della Struttura; aggiornamento, integrazione e creazione di nuove schede catalografiche con i dati desumibili dalla documentazione contenuta nelle pratiche di restauro dei beni

COORDINAMENTO ED ESECUZIONE: Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio catalogo e archivi iconografici e documentali

Nel risultato finale come nella gestione materiale e catalografica del lavoro, il restauro di un bene di interesse artistico e culturale comporta la sua riscoperta.

È evidente come l'opera, riportata a un buon grado di leggibilità attraverso il risanamento e il consolidamento del supporto, il fissaggio e la ricomposizione dei distacchi - si tratti di pellicola pittorica o di parti di una struttura lignea o muraria - nonché la pulitura dai sedimenti di sporcizia e da imprudenti ridipinture, con il ripristino della cromia originale ed interventi di reintegrazione pittorica riconoscibili e reversibili, si ripresenti all'occhio dell'osservatore con rinnovata vitalità e capacità espressiva. La statua o il dipinto riacquista le proprie forme e colori, gli attributi del personaggio raffigurato, il posto ed il significato suo proprio. Il capo di abbigliamento ritrova consistenza e visibilità. La minuscola pergamena miniata, rintracciata all'interno di una teca di reliquiario restaurato, recupera, innanzitutto, la dimensione del supporto, costretto e "incartapecorito" nel luogo di permanenza. Gli oggetti, disgiunti nelle legature, nei fissaggi, negli incastri, vengono ricomposti nelle loro parti.

Il tempo e le sue "ingiurie", indagati dall'analisi e dall'opera del restauratore nel doppio ruolo di tecnico e di conoscitore di stili e storia dell'arte, emergono in questi casi insieme alle forme, alla consistenza ed al colore degli oggetti, aggiungendo messaggio a messaggio. Così viene alla luce non soltanto ciò che l'autore o l'artigiano intese rappresentare, sia nel sacro sia nel profano, nel proprio tempo e cultura, ma anche la storia del manufatto, del materiale che lo compone, delle vicissitudini dell'oggetto connesse al senso che i fruitori gli attribuirono nelle diverse epoche. Storie di attrezzi d'uso quotidiano (oggi beni demo-etno-antropologici), di oggetti di culto, di decori creati per residenze signorili, di opere d'arte moderna, di manufatti celebrativi, dimenticati nel tempo, consegnati a raccolte, esposizioni, sacrestie, magazzini, invecchiati su pareti screpolate.

Anche questa ricostruzione storica e concreta è una preziosa riscoperta, che le pratiche di restauro, raccolte dagli uffici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali e conservate nell'apposito archivio, tramandano.

Alcuni operatori del Catalogo beni culturali sono impegnati in tale particolare campo di attività, prendendo in esame e riordinando documentazione anche relativa ad anni trascorsi, fino ad oggi non ancora approfonditamente vagliata. Attraverso la lettura, la selezione e la classificazione dei dati e dei materiali in essa contenuti, numerose schede catalografiche e fotografiche già esistenti vengono integrate ed altre ne vengono create. In molti casi si raccolgono, oltre alle informazioni sul lavoro di restauro

o consolidamento effettuato, dettagli fisico-dimensionali precedentemente omessi o non completati in una compilazione ancora di semplice livello inventariale, descrizioni più circostanziate delle caratteristiche compositive del manufatto e dell'eventuale soggetto rappresentato, portando la scheda a un grado di completezza tale da venire definita "di catalogo". Stampe cartacee in bianco e nero, diapositive, negativi su pellicola, CD e DVD originali trovano diversa ed adeguata collocazione d'archivio, richiamata nella relativa schedatura.

Di tutto ciò si varranno i fruitori dei documenti digitali così aggiornati - da studenti e studiosi di varie discipline, a ricercatori e appassionati della materia e, in prospettiva, a visitatori e turisti, a cittadini curiosi del patrimonio del proprio paese di appartenenza, senza dimenticare gli altri operatori del settore, colleghi regionali e non - confermando anche in tal modo la natura di strumento di lavoro e di conoscenza, attivo e in continuo divenire, del Catalogo beni culturali di questa Soprintendenza.

[Loredana Faletti]



1. Aggiornamento di una scheda catalografica.
(M. Christille)

JOURNÉES DE LA CIVILISATION

I TEMI DEL PAESAGGIO

Cristina De La Pierre, Donatella Martinet, Chiara Paternoster, Claudia Françoise Quiriconi

Premessa

Cristina De La Pierre

Nell'ambito dell'iniziativa *Journées de la Civilisation, de l'Histoire et de la Culture valdôtaines*, le strutture Catalogo, beni storico artistici e architettonici e Tutela beni paesaggistici e architettonici hanno proposto, agli studenti dell'Istituto "Don Bosco" a Châtillon e dell'Istituto Tecnico e Professionale Regionale "C. Gex" ad Aosta, la lettura del paesaggio come espressione delle interazioni tra uomo e natura, tra componenti ambientali e sociali e del loro evolversi nel tempo con specifico riferimento al territorio e alla storia della Valle d'Aosta.

L'attività, intitolata *Le paysage raconte... - Signes d'histoire et de culture*, si è posta l'obiettivo di stimolare l'osservazione critica dei luoghi e di riconoscere i segni che raccontano la storia, l'economia, l'organizzazione sociale, il modo di costruire e di vivere delle comunità locali.

I cambiamenti avvenuti tra la fine dell'Ottocento ed oggi hanno determinato trasformazioni molto forti del paesaggio. Tuttavia sono ancora ben presenti molte testimonianze materiali, a volte sconosciute, non di immediata evidenza e, purtroppo, in alcuni casi dimenticate, che documentano come l'uomo si è adattato alle condizioni ambientali della regione e nello stesso tempo ha saputo sfruttare le risorse naturali, addomesticare territori impervi, e il tutto in relazione anche con le vicende politiche e il contesto storico.

L'osservazione critica del paesaggio ha, pertanto, messo in evidenza i caratteri del sistema agrario, degli insediamenti storici, come i borghi e i villaggi, le relazioni tra i centri di potere (castelli e chiese), il ruolo delle infrastrutture del territorio, come ad esempio i rus, le mulattiere, le strade. La lettura di questi segni è stata l'occasione per conoscere le modalità di gestione e salvaguardia che le comunità locali hanno adottato per la costruzione del proprio *habitat*, dalle pratiche tramandate di generazione in generazione ai regolamenti e all'attuale pianificazione territoriale, dall'aiuto reciproco alla costituzione di consorzierie.

Il riconoscimento di elementi e sistemi ha voluto essere un contributo per comprendere il territorio in cui si vive in modo da apprezzarne e valorizzarne le qualità. L'attività è stata svolta con la proiezione commentata di fotografie storiche e contemporanee, mappe tematiche, disegni, immagini rappresentanti luoghi, personaggi storici, monumenti, edifici, villaggi, colture, infrastrutture.

La storia

Donatella Martinet

La caduta dell'Impero romano d'Occidente viene fissata formalmente dagli storici nel 476, anno in cui Odoacre fece deporre l'ultimo imperatore, Romolo Augusto.

Sul piano politico la Valle appartenne dapprima al dominio ostrogota di Teodorico, poi al formale controllo bizantino

(553-563), quindi, forse, passò sotto l'ala longobarda tra il 568 e il 575, poi ai Merovingi di Borgogna.

Non si conosce il modo in cui il capostipite di Casa Savoia sia giunto in possesso della contea di Aosta, che costituiva il suo primo possedimento al di qua delle Alpi, ma si sa che avvenne durante la dissoluzione del secondo regno di Borgogna. Nel 1032 l'imperatore tedesco Corrado il Salico aveva concesso a Umberto I Biancamano, che già possedeva la Savoia come feudo familiare, il titolo di conte di Savoia e al tempo stesso gli aveva affidato il dominio sulla Valle d'Aosta.

Dal XIII secolo il sistema feudale è attestato dagli atti di infeudazione, documenti nei quali il feudatario concedeva alla collettività l'uso delle terre (coltivi, boschi, ma anche acque) a determinate condizioni e sulla base di un compenso annuale in soldi o prodotti naturali.

Nel 1416 la contea divenne un ducato, dotato di autogoverno politico, con proprie leggi emanate dall'Assemblea degli Stati Generali (convocata ogni due anni).

I comuni nascono quali organismi consorziali, con raggruppamenti di territori e di uomini, dalle parrocchie. A partire dal XVI secolo, oltre ad amministrare i beni comuni e a mantenerne in efficienza le opere collettive, ripartiscono il carico fiscale fra gli abitanti e percepiscono le imposte da versare al governo centrale. Erano amministrati da sindaci o procuratori eletti in seno all'assemblea dei capifamiglia, solitamente due o tre in rappresentanza delle spartizioni del territorio in zone denominate *tiers* o *ressorts*.



1. Frontespizio del volume *Coustumes du Duché d'Aoste*, conosciuto come *Coutumier*.

Il 7 marzo 1536 l'Assemblea degli Stati Generali, di fronte all'invasione da parte del re Francesco I di Francia dei territori degli stati di Savoia (esclusa la Valle d'Aosta), creava il Conseil des Commis, una sorta di Giunta di Stato del "parlamento" valdostano (Stati Generali) dotata di ampi poteri, che fino al 1560 (quando la Valle rientra nei domini di casa Savoia seppure con una struttura politica autonoma), assunse su di sé tutti i poteri rendendo la nostra regione una sorta di stato indipendente. Anche la giustizia veniva amministrata autonomamente dalla Cour des Connaissances che, dal 1580, poteva disporre del *Coutumier* (fig. 1), la raccolta delle consuetudini valdostane, comprendenti diritto pubblico e privato.

Il XVIII secolo è caratterizzato dall'opera riformatrice di tre sovrani, Vittorio Amedeo II (1685-1730), Carlo Emanuele III (1730-1773) e Vittorio Amedeo III (1773-1796), che conducono il ducato verso uno Stato più "moderno" e centralizzato sopprimendo le vecchie leggi feudali.

Nel 1770 entrano in vigore anche in Valle d'Aosta le leggi e costituzioni di Sua Maestà, più note nell'uso con il titolo di *Regie Costituzioni*, già promulgate nel 1723 da Vittorio Amedeo II, quali programmi di riforma in chiave assolutistica delle istituzioni statali: siamo definitivamente usciti dal feudalesimo.

Gli insediamenti nel territorio: *bourgs*, *villes*, *villages* e *hameaux*

Claudia Françoise Quiriconi

Gli agglomerati che caratterizzano la Valle d'Aosta sono il frutto di una storia durata millenni ed il risultato di un equilibrio creato dal sistema feudale lungo il corso del Medioevo, ma anche dell'adattamento al rigore della montagna e ai rischi naturali che la caratterizzano.

Lungo la valle centrale solcata dalla Dora Baltea, l'antica strada delle Gallie è affiancata da *bourgs* sorti con un piano urbanistico chiaro, evidenziato da un asse di circolazione rettilinea e da vie laterali che si innestano a spina di pesce lungo gli stessi.

I fabbricati si sviluppavano da parte a parte lungo l'asse centrale della via principale, mentre i manufatti rurali sono arretrati, serviti dalle strade secondarie o realizzati nei pressi del corso d'acqua (nel caso degli opifici): ad esempio, il Borgo di Bard (fig. 2) che si sviluppa nella gola tra il ripido versante roccioso e la rocca che sbarra la valle della Dora Baltea e quello di Verrès, l'antica *Vitricium*, che sorge alla confluenza del torrente Evançon con la Dora Baltea.



2. Il Borgo e il Forte di Bard.
(E. Peyrot)

Le *villes*, invece, sono situate sopra terrazze di origine glaciale o nelle valli laterali; erano il centro di una comunità rurale molto forte solitamente in relazione con una dimora signorile. L'organizzazione del territorio intorno alle *villes* era d'iniziativa collettiva: la realizzazione di *rus*, muri di contenimento del terreno e mulini, forni, cappelle e latterie.

Si possono citare, tra le altre, Dolonne a Courmayeur, Antagnod, Magnéaz e Lignod ad Ayas, Extrepiéraz a Brusson, Moline a Gressan e Triatel a Torgnon.

Laddove il territorio si trovava in dolce pendenza e vi era la possibilità di coltivare tramite la realizzazione di muri di contenimento, dappertutto si assisteva alla costruzione di fabbricati.

I *villages* sono nuclei abitati le cui dimensioni sono legate proporzionalmente all'estensione delle terre coltivabili. Sono caratterizzati da un tessuto particellare non ordinato, ad eccezione di quelli che si sono attestati su una via di transito. La coesione sociale era forte ed esistevano fabbricati comunitari quali forni, cappelle, granai e mulini; ad esempio ricordiamo Faretta a Fontainemore, Barmes ad Arnad e Cunéaz ad Ayas (fig. 3).

Quanto ai piccoli *hameaux*, tra i quali citiamo Albard-de-Bard (fig. 4), Chemp a Perloz e Sérémont (o *Saint-Pantaléon*) a Charvensod, essi sono nuclei di dimensione molto ridotta e sovente di origine familiare. Sono essenzialmente rurali e si trovano in posizione periferica o, ad intercalare, rispetto alle *villes*.

Nella valle del Lys, dove domina un popolamento diffuso, gli *hameaux* sono legati anche a colture specializzate, quali i castagneti, le vigne e i pascoli.

Il paesaggio valdostano conta non meno di 1.250 agglomerati, ai quali si aggiungono le case isolate, i *mayens* e gli alpeggi; tutti giocano un ruolo fondamentale nell'equilibrio economico e sociale del territorio regionale.



3. Ayas, località Cunéaz;
(Da REMACLE, MARCO, THUMIGER 2005)



4. Bard, località Albard-de-Bard.
(D. Martinet)

I fulcri visivi e politici: torri, castelli, case torri, chiese e cappelle

Chiara Paternoster

Possesso territoriale, disponibilità economica e affermazione politica segnano, sin dalla preistoria, il paesaggio costruito, inteso come frutto della relazione tra uomo e natura.

Le principali direttrici della valle verso i valichi transalpini erano controllate da veri e propri avanposti: torri e castelli che, oltre alla funzione difensiva e di ostentazione del potere, fungevano anche da centri amministrativi e giurisdizionali dove venivano versate e raccolte le *redevences*, le imposte.

Le “emergenze architettoniche” medievali che caratterizzano il paesaggio valdostano, grazie al vigore della materia¹ e alla verticalità delle strutture stesse, assumono un importante ruolo strategico e un grande valore simbolico. La loro ubicazione è dettata dalla suddivisione dei poteri delle fazioni signorili, che si andavano consolidando in Valle tra il X e il XIII secolo, e dalla conformazione del territorio stesso, in modo da poter sfruttare i luoghi con maggiore visibilità (promontori e picchi rocciosi). Il modello insediativo di allora viene, così, profondamente modificato.

La torre di Oyace (fig. 5), la cosiddetta “Tornalla” (presumibilmente datata 1187)² sorge su un promontorio che sovrasta e domina visivamente l'intera vallata e i collegamenti col vicino Vallese. L'impianto planimetrico è suddiviso in due settori principali di forma irregolare: un muro di cinta intorno alla torre a pianta ottagonale³ e un altro - più a valle - di cui però rimangono poche testimonianze.

Le torri “vedette”, come quella di Ville-sur-Nus a Quart (fig. 6), di epoca più recente, sorgono tra un centro di potere e l'altro per assicurare il completo controllo visivo sul territorio e sulle principali vie di transito. La comunicazione avveniva mediante segnali convenzionali effettuati con specchi, fumate o fuochi.

Diversa è la storia delle torri a pianta circolare, tutte costruite in un arco temporale ristretto di una quindicina d'anni (1274-1287). Esse definiscono una fase di grande cambiamento e innovazione nell'ambito tecnologico dell'edilizia di quel periodo storico. Il grande impegno economico che le famiglie decidevano di affrontare, per esprimere il loro potere politico attraverso una scelta costruttiva rivoluzionaria, presupponeva anche la presenza di maestranze specializzate. Ce ne sono solo cinque in Valle: le due più antiche sono quelle di Montmayeur ad Arvier (1271/1272) e di Châtel-Argent a Villeneuve (1274/1275); di una decina d'anni più tardi, invece, sono la torre di Brissogne e, su impianto romano, la Tourneuve e quella di Bra-mafam ad Aosta.

Il castello (o castello recinto)⁴ è l'evoluzione architettonica della torre quando iniziano a svilupparsi al suo intorno nel tempo: il *donjon* che viene inglobato nell'impianto planimetrico composto da una pertinenza fortificata con doppio muro di cinta e i locali di abitazione con la residenza del castellano e la cisterna dell'acqua. Il fossato non era quasi mai presente per la naturale conformazione degli insediamenti prescelti.

Il castello di Graines a Brusson (fig. 7), come quello di Cly a Saint-Denis, domina tutta la vallata dalla sua posizione, rimanendo centrale rispetto alla viabilità antica da/e ver-



5. Oyace, torre Tornalla.
(Da CORTELLAZZO,
PERINETTI 2014)



6. Quart, torre “vedetta” di
Ville-sur-Nus.
(C. Paternoster)



7. Brusson, castello di Graines.
(L'Image)

so la Svizzera, in direzione nord-sud, e da/e verso la valle centrale e il milanese, in direzione est-ovest. Sebbene si presupponga che la prima occupazione dell'altura di Graines risalga alla tarda età del Bronzo (tra XI e X secolo a.C.), la proprietà del castello era della signoria degli Challant, con giurisdizione amministrativa su tutta l'alta valle di Ayas e del Lys. A Graines, gli elementi difensivi sono il doppio ingresso all'area fortificata e l'accesso sopraelevato al *donjon*, con la base a scarpa. La particolarità di questo sito è anche la presenza di una cappella con abside circolare di epoca castrense romana.

I modelli architettonici e costruttivi delle torri a pianta quadrata ispirarono le numerose caseforti, o case torre, in pietra delle famiglie aristocratiche di rango inferiore, che iniziarono a spostarsi nei *bourgs* e nelle *villes* per costruirvi le loro dimore.

La casa torre di Collin a Villeneuve era l'antica dimora dei nobili di Gontard e sorge lungo la viabilità che porta ai valichi transalpini; ancora oggi è in buono stato di conservazione a lato della strada statale n. 26.

Maison Gaillard ad Arlier di Chambave è uno splendido esempio di architettura cinquecentesca che, si presuppone, sia stata costruita da un castellano della signoria di



8. Esempi di antagonismo visivo. Verrès, castello e collegiata di Saint-Gilles; Introd e Saint-Pierre, castello e chiesa parrocchiale. (R. Monjoie, C. Remacle, C. De La Pierre)

Fénis. Il fabbricato è realizzato in pietra intonacata - ad indicare la natura aulica dell'edificio - con aperture ad arco a goccia rovesciata.

Sempre a Chambave, ma all'*adret*, in località Celliers, lungo la mulattiera storica che dalla valle di Châtillon conduce al castello di Cly, si trova una casa torre di tipologia più arcaica che un tempo doveva essere fortificata da un muro di cinta, ora in parte diruto, la cui funzione rimane leggibile grazie alle aperture a feritoia.

La dualità e l'antagonismo tra il potere statale, sancito dalla presenza di una torre o di un castello, e il potere temporale, dichiarato soprattutto con la realizzazione di conventi e collegiate, ma - per la comunità - rappresentato anche da chiese e cappelle, sono evidenti in diversi comuni valdostani, tra i quali Introd, Verrès e Saint-Pierre (fig. 8).

I luoghi di preghiera disseminati su tutto il territorio disegnano anch'essi il paesaggio, diventando fulcro visivo e simbolo di riferimento per tutta la comunità credente locale. Si trovano quasi sempre in posizioni privilegiate, riconoscibili anche da comuni diversi e dalle vie di transito principali. Succedeva, infatti, che gli abitanti di una vallata non andassero a messa nello stesso villaggio di provenienza, ma si spostassero su una parrocchia diversa. La chiesa di Torgnon,⁵ ad esempio, rimane ben visibile arrivando dalla strada principale ma lo è altrettanto se, da La Magdeleine o da Chamois, si volge lo sguardo verso la vallata di fronte.

L'evoluzione dell'edificato nel corso dei secoli ha interessato anche gli edifici religiosi: a Challand-Saint-Anselme, in effetti, la cappella di Sant'Anna sorge su un antico insediamento preistorico risalente all'età del Bronzo-Ferro. Diversa è la storia del santuario di Rochefort, costruito in epoca più recente, nel 1883, sulle rovine dell'antico castello di Leverogne, dal cui promontorio roccioso domina la conca di Arvier.

L'organizzazione del territorio alle diverse quote e la trama dell'insediamento

Donatella Martinet

Il paesaggio, così come lo vediamo oggi, è il frutto di numerose trasformazioni avvenute nel corso dei secoli per rendere coltivabile e utilizzabile un territorio arido, scoeso e rude; è il risultato del lavoro di innumerevoli generazioni ed ha condotto ad un'organizzazione agraria ricca di elementi.

Fin dall'età romana le strade e gli acquedotti sono le componenti caratteristiche della struttura territoriale, oltre alla centuriazione, e il sistema di organizzare il territorio, basato sulla regolare disposizione secondo un reticolo ortogonale, di strade, canali e appezzamenti agricoli destinati all'assegnazione a nuovi coloni (già adottato nei *castra* e nella fondazione di nuove città).

Durante l'Alto Medioevo il paesaggio era soprattutto di pascoli e boschi: si coltivava dando periodicamente fuoco alla vegetazione e lasciando i campi a rotazione a maggese.

A partire dal secolo XI, grazie anche alle iniziative dei signori feudali, in tema di sicurezza delle campagne e di "incentivi fiscali", tra cui il patto di dissodamento, nonché all'introduzione di nuove tecnologie agricole, come quella del sistema della trazione animale, i coltivi aumentano. Sono ora intraprese grandi opere collettive di bonifica, di irrigazione, di dissodamento, con nuove forme di organizzazione sociale. Dopo un periodo di stasi dato dalla peste del 1348, quella descritta da Boccaccio nel *Decamerone*, il culmine dell'espansione delle signorie è nel XVI secolo; vi è un processo di nuova estensione delle selve e del pascolo nel corso del XVII secolo, causa soprattutto la terribile peste del 1630.

Durante il Settecento vi è uno sviluppo mercantile che conduce ad una ripresa delle coltivazioni e l'introduzione della patata, tubero non soggetto alle intemperie, favorisce la crescita demografica. Sul territorio regionale la maggior espansione di coltivazioni si ha verso la fine del XIX secolo, periodo in cui iniziano le grandi emigrazioni permanenti, con l'inesorabile abbandono della montagna.

Il costante intervento delle comunità sul territorio - atto ad ampliare le superfici da sfruttare dal punto di vista agricolo, a tutte le quote dal piano agli alpeggi, e a realizzare le vie di spostamento oltre che l'approvvigionamento idrico - ha costruito nei secoli quello che noi vediamo: il paesaggio culturale.

Oltre alla pendenza naturale dei declivi, tra gli elementi che definiscono il paesaggio rurale, soprattutto per chi lo vive, vi sono i percorsi storici. La dorsale più importante è quella già tracciata dai romani, a seguire le strade per i colli, a carattere intervallivo, le mulattiere di connessione dei villaggi, le vie di monticazione e i sentieri che permettono, a tutte le quote, l'accesso a coltivi, boschi, pascoli, talvolta cave e miniere.

Oltre al tracciato vero e proprio e all'importanza funzionale, i percorsi storici si distinguono per la loro struttura. La parte

immediatamente visibile è senza dubbio quella delle delimitazioni, atte ad evitare che il bestiame esca dal sentiero e si immetta nei coltivi, dalle più semplici palizzate in legno, alle più ricercate recinzioni, ai “cumuli” di pietre a formare muri d’ala, alle pietre piatte verticali conficcate nel terreno. A completare l’immagine data dal disegno dei tracciati, vi sono i muri a secco a sostegno del terreno, a valle e/o a monte (fig. 9), eventualmente dotati di rudimentali scalette realizzate con pietre sfalsate, sporgenti dal paramento, nonché la presenza di numerosi ponti, alcuni di ineguagliabile fattura, atti a superare i corsi d’acqua.

Accanto ai sentieri, i *rus*, che segnano il paesaggio non solo per il loro solco, ma soprattutto per la differenza di colture: quella irrigua a valle del corso (caratterizzata da coltivazioni foraggere), quella secca o il bosco a monte. Ci hanno trasmesso anche delle opere di ingegneria idraulica di notevole rilevanza, quali ponti canali, muri di sostegno e arcate su lesene.

Altri segni forti, che sono stati determinati dal sistema di utilizzo del suolo, sono i terrazzamenti (fig. 10), strutture murarie di supporto delle terre che servono a mitigare la pendenza, migliorare l’esposizione, fermare il dilavamento delle acque.

Vicino ad essi sono spesso presenti i cumuli di pietre derivanti dalla pulizia dei prati e, soprattutto, dei campi: sono disposti tra le linee di confine degli appezzamenti, lungo la massima pendenza, o a mucchi, soprattutto su rocce preesistenti.

L’organizzazione agraria, stratificata lungo i secoli, ha costruito un paesaggio ricco di elementi di particolare valenza estetica e culturale, che ci fa riconoscere e apprezzare in modo diretto la fatica dei nostri antenati e ci trasmette una sapienza antica e irripetibile. Segno della civiltà più profonda e radicata della nostra bella terra, che, pur evolvendosi nel corso dei tempi, mantiene ancora le stratificazioni secolari.



9. Lillianes, mulattiera tra le località Le Mont-du-Suc e Le Suc-Mirion.
(D. Martinet)



10. Perloz, località Fenêtre, terrazzamenti.
(D. Martinet)

Le macrocolture: la policoltura della Plaine, i vigneti, la zootecnia e le colture cerealicole, i pascoli estivi

Donatella Martinet, Claudia Françoise Quiriconi

La policoltura si caratterizza per la coesistenza di coltivazioni diversificate intorno ai villaggi siti nella valle centrale, principalmente all’*envers*, sulle vaste conoidi di deiezione e sui terrazzamenti che degradano verso la Dora, tra i 350 e i 900 m s.l.m.

La coltivazione era storicamente mista: prati e, un tempo, seminativi sono frammisti al castagneto da frutto; lungo il fiume e i torrenti la vegetazione riparia tentava di contenere le alluvioni, periodiche e frequenti.

La necessità fondamentale è quella di riuscire ad utilizzare al meglio la campagna intorno ai nuclei storici, ciò avviene in due modi: la sussistenza di colture diverse sulla medesima particella e la frequente rotazione delle stesse.

Qui i versanti sono più scoscesi, l’insolazione è minore per cui la vigna è meno presente; permane soprattutto su pergola, anche nelle immediate vicinanze delle case, disposta in modo da permettere una buona insolazione, sfruttando anche l’irradiazione dei muri.

La rotazione delle coltivazioni lungo la Dora vedeva l’alternanza del mais e dei cereali, soprattutto segala, a quella dei fagioli e principalmente delle fave, necessari per fissare l’azoto nel terreno.

Completano il paesaggio i vasti prati da sfalcio e le aree boscate; non sono solo il bosco, ma anche castagneti da frutto (fig. 11), coltivazione che diventa quasi estensiva fin dove la quota lo consente (circa 1.000 m s.l.m.).

Il paesaggio rurale delle *villes* è suddiviso in due principali zone ben distinte: a valle dei *rus*, i prati irrigui, indispensabili alla zootecnia, mentre a monte i campi, un tempo destinati alla cerealicoltura ed alla coltivazione delle patate.

Un esempio importante è a Brusson nell’area dei nuclei storici di Fontaine, Pilaz e Pasquier, caratterizzata dalla presenza del *ru de Tole* (fig. 12).

Il segno di riconoscimento più forte è la porzione territoriale di monte, nota come la *péa* la cui connotazione è data dalle grandi *murgères*, realizzate lungo la linea di massima pendenza tra terreni confinanti, testimonianza del lavoro di spietramento manuale per rendere i terreni coltivabili.



11. *La policoltura.*
(Da REMACLE 2002)



12. *Brusson, località La Pea.*
(C. Pernetta)

Alla fine del XIX secolo si nota come le colture siano messe a dimora in funzione della pendenza del terreno e della posizione dei rus.

Le circostanze storiche e l'orografia del territorio hanno costretto i viticoltori ad ingegnarsi per sopperire ai limiti imposti dalla natura, tant'è che i vigneti sono stati coltivati sui terreni più poveri, sui costoni delle montagne, per lasciare le zone più fertili alle colture cerealicole e a tutte quelle essenziali per l'alimentazione.

In Valle d'Aosta vi sono esempi di quella che viene definita viticoltura "eroica", in quanto si tratta di una coltura a rischio praticata in ambienti difficili con terreni in forte pendenza (fino al 30%), che testimoniano la capacità della vigna di adattarsi a condizioni orografiche particolarmente proibitive.

Quello che ne deriva sono paesaggi unici caratterizzati da sistemazioni dei terreni molto complesse.

I vigneti sono coltivati in tutta la Valle centrale, principalmente sul versante esposto a sud, l'*adret*, sui versanti in corrispondenza di rilievi morenici, come ad Aymavilles, e sui *glairs* (rive dei torrenti con ciottoli) ben esposti a nord, all'*envers*.

Le zone vitivinicole più significative della nostra regione possono essere suddivise in otto siti partendo dal confine con il Piemonte sino a Morgex, ognuna con le proprie caratteristiche gestionali, tipologiche e di sistemazione dei terreni.

I vigneti di Pont-Saint-Martin (fig. 13) e Donnas sono caratterizzati da una serie infinita di terrazzamenti e di grandi muraglioni in pietra che accumulano calore durante l'estate per rilasciarlo gradualmente fino alla primavera seguente. I rami della vigna si "aggrappano" alla *topia*, una struttura lignea realizzata con legno di castagno selvatico, a Pont-Saint-Martin è sostenuta da pilastri in pietra, mentre a Donnas è sorretta da pali, anch'essi di castagno, posti sui muri dei terrazzamenti o sulle *murgères* (fig. 14).

Dopo la gola del Forte di Bard si incontrano i vigneti di Arnad dove, oltre ai ripidi pendii, vengono coltivate a vigneto anche aree prative in piano ai margini dei nuclei abitati.

La tipologia più utilizzata è la *topia* su pali di castagno o su pilastri e la particolarità è che, in alcuni casi, la vigna veniva quasi concepita come un giardino ad "uso domestico" in cui i pergolati sono quasi addossati alle pareti dei fabbricati o ai *barmets* (capanne a servizio delle vigne o ricoveri creati nella roccia).

Risalendo lungo la Dora si trova Montjovet, il cui territorio è ben esposto al sole e che, in particolare a Toffoz, ha visto il proliferare nei secoli di terrazzamenti per la coltivazione della vigna che, negli ultimi decenni, sono stati drasticamente ridotti introducendo il "ritto-chino". Quest'ultima tipologia prevede che i vigneti siano impiantati a filare lungo la linea della massima pendenza.

Oltre, a Chambave, il territorio all'*adret* è coltivato principalmente a vigneto.

Ad Aosta, si trovano i vigneti dell'Institut Agricole Régional (fig. 15), l'importante istituzione che promuove la ricerca nel settore vitivinicolo di montagna e che ha, negli ultimi cinquant'anni, dato un impulso alla produzione di qualità in Valle d'Aosta, diventando punto di riferimento per i produttori della regione.

Spostandoci ad Aymavilles (fig. 16) si trova un esempio fondamentale di coltura del vigneto all'*envers*: in questa porzione di territorio sono quasi tutti a filare e molti di essi sono di tipologia a ritto-chino.

Proseguendo verso l'Alta Valle troviamo i vigneti "eroici" de L'Enfer d'Arvier (figg. 17, 18) che denotano la ricchezza e la complessità del paesaggio terrazzato valdostano. Ben visibili dalla strada statale n. 26 le vigne sono situate in un anfiteatro naturale esposto a sud, chiuso ad est ed ovest dalle montagne che bloccano i venti creando un microclima particolarmente favorevole.

Il sistema tradizionale di coltivazione della vite era la *treille*, una sorta di pergola bassa su pilastri di legno di castagno.

Continuando verso l'Alta Valle si raggiungono, infine, altri vigneti "unici", che alla quota di 1.200 m s.l.m., sopravvivono sovente sotto la pressione della neve che cade su La Salle e Morgex (fig. 19). Meglio noti come «i vigneti più alti d'Europa», addossati alla montagna o adagiati sui prati, sono caratterizzati dall'uso della *topia* sorretta da pilastri in legno di castagno.

Completano il quadro delle coltivazioni alle diverse quote i pascoli estivi, sul territorio regionale risalgono al Basso Medioevo. Le malghe erano della comunità o dei nuovi proprietari terrieri, i signori e la chiesa (in tal caso incamerati anche per donazione).

Dai documenti pervenuti emerge che inizialmente i pascoli erano soprattutto collettivi.



13. Pont-Saint-Martin, vigneti.
(D. Martinet)



14. Donnas, terrazzamenti.
(D. Martinet)



15. Aosta, vigneti dell'Institut Agricole Régional.
(C.F. Quiriconi)



16. Aymavilles, vigneti dell'envers.
(C.F. Quiriconi)



17. Jules Brocherel, 1950. Arvier, vigneti "eroici" de L'Enfer.
(Archivi Assessorato Istruzione e Cultura - Fondo Brocherel-Broggi)



18. Arvier, i vigneti de L'Enfer oggi.
(C.F. Quiriconi)



19. Morgex, vigneti.
(Dal Geoportale SCT - RAVA)

La prima peste, che ebbe avvio a Genova nel 1358, causò la morte di circa la metà della popolazione. Terminata l'epidemia i superstiti si riorganizzarono, appropriandosi delle terre abbandonate, o inglobando sotto una persona sola i coltivi di tutta una famiglia: è di questo periodo la nascita degli alpeggi facenti capo ad un singolo.

L'affrancamento dei censi, già iniziato nel corso del XVI e XVII secolo con la vendita di beni da parte dei signori feudali per necessità economiche, trova il suo epilogo nel 1784: gli alpeggi divennero quindi proprietà individuali, collettive o beni comunali.

La monticazione prevede l'utilizzo dei pascoli alle diverse quote: si parte dall'abitazione invernale verso maggio per recarsi al *mayen* (fig. 20), dove il bestiame pascola, a giugno poi ci si sposta più in alto nel piede d'alpe, composto da uno o più tramuti, l'ultimo dei quali, la *tša*, è il più alto, per tornare infine alla base, a ritroso, dopo circa cento giorni.

La dimensione delle stalle era, ed è, data dall'estensione e dalla qualità dei pascoli, si passa dalle grandi montagne dell'Alta e della Media Valle, alle montagnette della Bassa Valle; alcune aree, infine, presentano villaggi d'alpe derivati dalle tradizioni locali.

Mentre il bestiame pascola in altura, fornendo prodotti di ottima qualità quali formaggi, burro, ricotte, ecc., nel piano si fanno i fieni per produrre il foraggio per l'inverno (uno, solitamente due o addirittura tre tagli, secondo la localizzazione altimetrica dei prati), così come nei *mayens* dopo il passaggio del bestiame.



20. Issime, località Toeifi, mayen.
(D. Martinet)

La transumanza invernale: dalla montagna al vigneto. I Torgnolesins

Donatella Martinet

L'utilizzo del suolo per scopi agricoli è legato a differenti fattori connessi tra loro: quota, esposizione, pendenza, possibilità irrigue, tipo di terreno e prevedibilità di eventi naturali.

Lungo la valle centrale, soprattutto alla sinistra orografica della Dora Baltea, con esposizione prevalente a sud/sud-ovest, il territorio è sfruttato per la coltivazione dei vigneti.

L'*adret* tra Chambave e Châtillon è costituito storicamente da un abitato diffuso di piccoli nuclei stagionali, soprattutto di proprietà di famiglie di Torgnon e della Val-tourneche in genere. Sono strettamente legati alla coltivazione della vigna e utilizzati maggiormente nel periodo tardo invernale per le operazioni di cura intensa iniziale del vigneto (potatura, zappatura, ecc.); mentre per le altre operazioni si scendeva solo saltuariamente, senza trasferire la famiglia e il bestiame.

Si rende, così, evidente un concetto fondamentale dello sfruttamento agrario esteso a tutte le quote: gli abitanti di questi luoghi erano in continuo trasferimento in verticale, sia che scendessero per coltivare i vigneti (transumanza invernale) sia che salissero per sfruttare i pascoli in altura (transumanza estiva). Gli spostamenti stagionali, duri e faticosi, erano razionali perché permettevano di combattere contro un nemico endemicamente presente: la fame.

Le nuove vie di transito: strade ed autostrade, impianti ferroviari e a fune

Donatella Martinet

L'antica Via delle Gallie, strada consolare di epoca romana, è stata praticata per secoli dai mercanti, ma anche dai pellegrini che percorrevano la Via Francigena.

Una prima importante innovazione di cui abbiamo notizia è stata realizzata solo nel 1771: è l'attuale "Mongiovetta", voluta dal re Carlo Emanuele III per facilitare il commercio e lo sfruttamento delle acque termali, come ricorda l'iscrizione sulla lapide che sovrasta i primi tornanti.

A questo si aggiunga la vocazione di alcune località, quali Châtillon, che cominciò a svilupparsi nel XIV secolo come polo industriale, con lo sfruttamento delle miniere di ferro, per poi raggiungere il suo apogeo nel Settecento. Si necessitava, quindi, di vie di transito adeguate.

La ferrovia arrivò ad Aosta nel 1886; la sua prosecuzione verso Pré-Saint-Didier è del 1929, ad opera della Società Nazionale Cogne quale infrastruttura per lo sviluppo dell'industria siderurgica (per il trasporto del carbone di La Thuile).

Tra il 1916 e il 1922 la società industriale aveva anche realizzato una linea ferroviaria con trenino a scartamento ridotto per collegare le miniere di ferro di Cogne ad Acquefredde e una teleferica per condurre il minerale allo stabilimento siderurgico del Capoluogo.

Partita da Torino nel 1958, l'autostrada raggiunge Aosta est nel 1970: con tappe forzate di anno in anno arriva a Verrès nel 1967, a Châtillon e a Nus i due anni successivi. La prosecuzione verso Courmayeur è iniziata alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso.

Completano il quadro dei grandi assi i due trafori del Monte Bianco (1965) e del Gran San Bernardo (1964) che hanno entrambi necessitato di opere imponenti molto visibili. Il primo con muraglioni addossati al versante, il secondo con viadotti a serpentine persino coperti.

Nei nuovi mezzi di trasporto dobbiamo annoverare anche gli impianti di risalita; il primo, del 1936, è la funivia Breuil - Plan-Maison, voluta dalla Società Cervino, fondata da imprenditori piemontesi con l'obiettivo di trasformare Breuil-Cervinia in un'importante meta turistica, tramite la realizzazione di moderni impianti di risalita. Segue quella

che da Plan-Maison saliva ai 3.480 m s.l.m. della Testa Grigia, tra i ghiacci perenni del Plateau-Rosa, al confine con la Svizzera. Si trattava di uno degli impianti più moderni del mondo, sicuramente quello più alto d'Italia. Nel dopoguerra vennero realizzati i primi *skilift* intorno a Breuil-Cervinia e a Plan-Maison. E anche gli altri impianti della Valle a cominciare da quelli di Courmayeur. Queste infrastrutture hanno modificato i versanti e le testate delle nostre valli, con opere lineari. È anche il passo verso la trasformazione dei vecchi villaggi in stazioni turistiche e dei luoghi d'alpeggio in stazioni integrate (oltre a Cervinia e a Pila).

Il primo studio specifico è quello del Piano regolatore della Valle d'Aosta, redatto fra il 1936 e il 1937 su richiesta dell'industriale Adriano Olivetti: esso propone il turismo come settore chiave per riscattare le aree montane depresse, volano della trasformazione dell'agricoltura, dei lavori pubblici e dell'industria dell'intera Valle.

Una versione più recente di trasporto in montagna molto utile in agricoltura sono le monorotaie; interessanti sotto il profilo della tutela del paesaggio in quanto opere reversibili e anche per la possibilità di essere inserite nel contesto ricercando il tracciato più defilato.

Le nuove emergenze: le centrali idroelettriche, le terme, gli alberghi, i bivacchi, i rifugi e le colonie

Claudia Françoise Quiriconi

L'evoluzione sociale, culturale ed economica dell'Ottocento ha generato in Valle d'Aosta una maggiore consapevolezza delle potenzialità del territorio e delle sue risorse.

Tutto ciò ha determinato sensibili trasformazioni territoriali, urbanistiche ed edilizie. La ricchezza d'acqua della nostra regione ha avuto un ruolo strategico e molto importante per la produzione di elettricità per la casa e per l'industria (in particolare quella siderurgica) a partire dal XIX secolo. In Valle d'Aosta lo sfruttamento della forza idrica e la creazione di energie procede di pari passo con l'industrializzazione.

L'inserimento nel paesaggio non era mai marginale: gli impianti erano leggibili nel territorio ed esprimevano la cultura industriale dell'epoca legata allo sfruttamento intensivo delle risorse e la capacità finanziaria dei promotori. L'impatto sul territorio ha un peso rilevante ed è distribuito lungo tutto il sistema di sfruttamento idrico: dalle opere di derivazione, alla centrale di produzione, fino alla distribuzione. Tuttavia, gli impianti prevedevano necessariamente l'ottimizzazione dei salti di quota al fine di garantire maggiore potenza utilizzando bacini già esistenti o realizzando opere di captazione nelle sezioni più ridotte dell'alveo.

Un numero limitato di centrali viene realizzato tra la fine dell'Ottocento e i primi vent'anni del Novecento. Quelle di Gressoney-La-Trinité (fig. 21) e di Pont-Saint-Martin evidenziano la volontà di recuperare gli stili di epoche passate, riproponendo elementi di identità locali. Sono caratterizzate da piante regolari, dalla simmetria tra i fronti e da composizioni volumetriche che privilegiano lo sviluppo orizzontale.

Durante la prima metà degli anni Venti viene poi costruito il maggior numero di centrali; quest'ultime avranno forti



21. *Gressoney-La-Trinité, centrale idroelettrica.*
(C.F. Quiriconi)



22. *Villeneuve, località Chavonne, centrale idroelettrica.*
(Dal Geoportale SCT - RAVA)



23. *Valtournenche, località Maen, centrale idroelettrica.*
(D. Martinet)

richiami all'architettura delle cattedrali e dei palazzi ducali con lunghe navate, ricchi materiali, capriate, alti fidestroni e decorazioni pregiate.

Le architetture dell'elettricità acquisiscono in questo periodo quasi un valore storico, addirittura artistico. Citiamo la centrale denominata Champagne I, meglio nota come la "cattedrale della luce", quelle di Chavonne a Villeneuve (fig. 22) e di Aymavilles.

Nella seconda metà degli anni Venti operano in Valle d'Aosta architetti del calibro di Giovanni Muzio che rivelano un approccio al progetto veicolato dallo studio delle architetture locali; si può parlare di linguaggio costruttivo "alpino" ispirato alle case rurali ed i castelli.

Le centrali di questo periodo sono testimoni di una tipologia inedita ed estremamente innovativa nel modo di intendere gli edifici adibiti alla produzione di energia.

Non possiamo dimenticare le centrali di Maen a Valtournenche (fig. 23), Covalou ad Antey-Saint-André e di Isollaz a Challand-Saint-Victor che sono indubbiamente dei segni forti, la cui leggibilità nel contesto di pertinenza è stata una prerogativa del progetto.

Successivamente, nel periodo a cavallo della seconda guerra mondiale, viene realizzato un altro gruppo di centrali quali Châtillon, Issime e Champagne II a Villeneuve, la cui architettura risente della corrente razionalista.

Negli anni Quaranta vengono realizzate le centrali di Perrères a Valtournenche, Bard, Hône, Avise e Quart.

In tutte le casistiche sopra descritte l'obiettivo principale era di rendere i fabbricati monumentali e quasi celebrativi. Dopo il 1950, un quarto gruppo di centrali vede la luce a seguito della costruzione dei due grandi invasi di Beauregard a Valgrisenche e Places-Moulin a Bionaz.

La risorsa acqua non è, però, solo legata alla forza motrice, ma anche alle prime forme di sviluppo del turismo in Valle d'Aosta.

La diffusione del termalismo ha, ad esempio, stimolato lo sfruttamento delle sorgenti termali di Saint-Vincent (fig. 24), Pré-Saint-Didier (fig. 25) e Courmayeur, con il conseguente forte impulso turistico che ha determinato la costruzione di nuovi fabbricati per le terme e specifiche strutture per attirare ed accogliere un numero maggiore di fruitori, oltre alla famiglia reale. Vengono, infatti, realizzati la funicolare di Saint-Vincent e il Casino di Pré-Saint-Didier.



24. Saint-Vincent, terme, cartolina d'epoca.
(Archivi Assessorato Istruzione e Cultura - Fondo Domaine)



25. Pré-Saint-Didier, terme, cartolina d'epoca.
(Archivi Assessorato Istruzione e Cultura - Fondo Domaine)



26. Pré-Saint-Didier, il Residence Universo, già Hôtel L'Univers.
(C. Paternoster)

Legata al forte impulso dell'attività termale si assiste ad una crescita turistica evidente, infatti, per quasi un secolo e mezzo le terme costituiscono la grande attrattiva dell'aristocrazia piemontese e savoiarda; tutto ciò porta alla necessaria costruzione di strutture alberghiere.

A Courmayeur nasce il primo albergo su disposizione della duchessa reggente, che decide di trasformare la torre dei La Court nell'Hôtel Union e, successivamente, la casa dei Carron nell'Hôtel Ange.

A Pré-Saint-Didier, oltre alla costruzione dell'impianto termale e la realizzazione del già citato Casino, si assiste all'edificazione dell'Hôtel L'Univers (fig. 26).

La storia si ripete a Saint-Vincent, infatti, con la costruzione nel 1822, fra il paese e la sorgente, di una strada carrozzabile sufficientemente larga da consentire il transito delle carrozze reali, sorgono i primi due alberghi: lo Scudo di Francia e il Leon d'Oro.

Negli ultimi decenni del XIX secolo prende piede il nuovo turismo di élite legato all'interesse per l'alpinismo, inteso come conquista delle vette. Questo nuovo fenomeno portò nella nostra regione nuovi viaggiatori spinti da interessi naturalistici, e aumentò, di conseguenza, il numero degli *auberges*, via via sempre più confortevoli in molte località della Valle.

L'alpinismo si appoggia all'Hôtel Giomein (fig. 27) al Cristallo e al Gran Baita (fig. 28) al Breuil; la villeggiatura estiva al Miravalle a Gressoney-Saint-Jean, al Royal Bertolini, all'Union e Mont Blanc di Courmayeur. Quelle sopraccitate sono solo le strutture alberghiere più imponenti, ma altre, di minor dimensione, ma non di minore importanza, costellano numerose località della Valle d'Aosta, specie al piede o a metà delle valli laterali.

Un ulteriore incremento dell'attività turistico-ricettiva avvenne con l'inizio del turismo invernale e, in particolare negli anni Trenta del Novecento, sale l'interesse per alcune località. Tra il 1876 e il 1936 gli alberghi in Valle aumentano da trentacinque a centosessanta.

Alla fine di questo periodo, nell'ambito degli *Studi preliminari per il piano regolatore della Valle d'Aosta*, il cosiddetto "Piano Olivetti", si iniziano a pianificare le grandi stazioni turistiche di massa: tra tutte, Breuil-Cervinia e Pila.

Lo sviluppo dell'alpinismo nell'Ottocento evidenzia, inoltre, la necessità di costruire basi fisse per facilitare l'accesso alle vette, diluendo il tempo di salita in più giorni. Il principale impulso venne dal Club Alpino Italiano che nel 1866 realizzò i primi due rifugi, per la salita al Monviso ed al Cervino.



27. Valtournenche, località Breuil-Cervinia, Hôtel Giomein, cartolina d'epoca.
(Archivi Assessorato Istruzione e Cultura - Fondo Domaine)



28. Jules Brocherel, 1950. Valtournenche, località Breuil-Cervinia, Hôtel Gran Baita.
(Archivi Assessorato Istruzione e Cultura - Fondo Brocherel-Broggi)

La tipologia e la quota comportano differenze architettoniche marcate dei manufatti chiamati, a seconda della destinazione, rifugi, rifugi tappa, rifugi albergo, bivacchi e colonie.

I rifugi, in molti casi, imitano l'architettura dei fabbricati di fondo valle tramite l'utilizzo di pietra e legno e tetto in lose, ma con un rapporto plani-volumetrico completamente differente, che rendono i nuovi edifici in quota "fuori scala" in un contesto libero da edificazioni (ad esempio Chabod, Deffeyes, Benevolo, Bezzi, Elisabetta, Elena, Bonatti, Prarayer, ecc.).

Vi sono, invece, soluzioni specifiche, non riferite a modelli rurali, ma coerenti con la funzione e le condizioni ambientali (ad esempio Vittorio Emanuele II fig. 29, Monzino, Frassati fig. 30, ecc.).

Nel caso dei rifugi tappa, posti a servizio degli escursionisti lungo le alte vie, sono state recuperate strutture edilizie esistenti come ad esempio Alpenzù Grande a Gressoney-Saint-Jean.

Non si possono dimenticare i rifugi albergo che non sempre sono posti lungo percorsi alpinistici o escursionistici, ma soddisfano l'esigenza di offrire ospitalità e ristoro in

quota, come l'Arp a Palasinaz di Brusson o il Barbustel al Lac Blanc di Champdepraz.

Il bivacco è un rifugio di dimensioni ridotte e dalle caratteristiche specifiche. È in genere ubicato nelle zone più alte e prossime ai punti di attacco delle ascensioni. Proprio per le difficoltà di accesso e di trasporto i bivacchi (fig. 31), sono in genere costruzioni leggere e prefabbricate.

Tra i rifugi albergo si possono annoverare le colonie che si trovano frequentemente in molte località turistiche. La posizione di tali edifici varia notevolmente sia in termini di quota che di relazione con l'abitato. Si tratta di fabbricati imponenti e di grande capacità, che presentano interessanti soluzioni architettoniche tese a richiamare, con l'uso diffuso del legno, temi tipici locali. Si possono citare la colonia Città di Genova a Corbet di Ayas, la colonia Olivetti a Epinette di Brusson e la colonia SIP a Gressoney-Saint-Jean.



29. Valsavaranche, rifugio Vittorio Emanuele II.
(Da A. MELIS DE VILLA, in BERLA DI ARGENTINE 2006, p. 159)



30. Saint-Rhémy-en-Bosses, rifugio Frassati.
(C.F. Quiriconi)



31. Ayas, bivacco Latelín.
(S. Grosjacques)

Cenni sull'evoluzione del Novecento: lo spopolamento montano

Chiara Paternoster

A partire dai primi anni del Novecento assistiamo ad una contrazione del mondo agricolo e ad un lento spopolamento della media e alta montagna, con il progressivo abbandono dell'attività rurale in quota. Si riduce la coltivazione dei cereali, degli alberi da frutto e, come si legge dai racconti dei viaggiatori di fine Ottocento, anche degli ulivi.

In questi anni, il paesaggio intraprende un lento ma inesorabile "viaggio" di cambiamento radicale: il bosco inizia ad invadere quelle che erano le praterie e i campi per la coltivazione e le abitudini, di chi viveva tutto l'anno in montagna col bestiame, iniziano a mutare. Infatti, pian piano, le strutture di riferimento, vengono abbandonate o utilizzate solo per qualche mese d'estate (fig. 32).

L'industria e, successivamente, il turismo cominciano a diventare le principali attività economiche per il sostentamento del valdostano.



32. Carta relativa all'avanzamento del bosco. In verde chiaro, le aree boschive alla fine del XIX secolo (castagneti, boschi cedui e d'alto fusto).

In verde scuro, le aree che oggi si presentano coperte da vegetazione (in prevalenza castagneti).

In grigio, le aree rimaste incolte.

(Archivi Assessorato Istruzione e Cultura - Ufficio rilevatori dell'architettura storica minore)

Le nuove espansioni: tra industria, residenza stabile e neoalpina

Chiara Paternoster

La storia di Aosta dei primi anni del Novecento è profondamente legata alle vicende della Società Nazionale Cogne (fig. 33).

Nata agli inizi del XX secolo, grazie all'azione dell'imprenditore belga Charles Van der Straten Pouthoz e dei fratelli Pio e Mario Ferdinando Perrone, la Cogne diventò un'acciaieria d'importanza nazionale, richiamando, sin da subito, numerosi lavoratori di fuori valle. Era alimentata dalla magnetite di Cogne e dall'energia prodotta nelle centrali idroelettriche di Aymavilles, Chavonne e Champagne a Villeneuve.

Lo sviluppo urbano della città è stato determinato dalla presenza di questa importante realtà industriale, che ha dato grande impulso all'attività edilizia, con la costruzione dei primi quartieri popolari ma che ne ha, anche, condizionato la crescita. La progressione della periferia è

avvenuta lungo l'asse est-ovest: a est, tra Aosta e Quart, si trovano le principali attività commerciali e terziarie regionali, poste a ridosso della strada principale (strada mercato), mentre la residenza si è insediata più a ovest (figg. 34, 35).



33. Aosta, stabilimento siderurgico della Società Nazionale Cogne in un'immagine d'epoca. Sullo sfondo il quartiere Cogne.

(Archivi Assessorato Istruzione e Cultura - Fondo Catalogo beni culturali)



34. Octave Bérard, 1956. Panoramica ovest di Aosta. Ben visibile sullo sfondo l'insediamento industriale della Società Nazionale Cogne.

(Archivi Assessorato Istruzione e Cultura - Fondo Bérard)



35. Sviluppo urbano di Aosta fotografato da Sarre nel 2005.

S'infittisce la trama edilizia con l'espansione urbano-residenziale verso Sarre. Lo stabilimento siderurgico risulta ormai inglobato dalla città, pur rimanendo in posizione marginale. (Da Guardare da terra 2006)

Negli ultimi cinquant'anni, la fuoriuscita dei residenti dal capoluogo verso i comuni limitrofi, ha trasformato il paesaggio della Plaine, generando un *continuum* urbano che parte dal Comune di Sarre e arriva fino a Quart (fig. 36).



36. Suggestiva immagine della Plaine illuminata che ben rappresenta il fenomeno della conurbazione di tutta l'area.
(Da Guardare da terra 2006)



37. Octave Bérard, 1954. Capoluogo di Charvensod e panoramica ovest di Aosta. Vista verso Sarre.
(Archivi Assessorato Istruzione e Cultura - Fondo Bérard)



38. La saldatura fra l'abitato di Sarre e la periferia ovest di Aosta. Ripresa da Charvensod nel 2005.
(Da Guardare da terra 2006)

Il modello insediativo tradizionale è stato radicalmente modificato: i terrazzamenti, le *topie* e le mulattiere sono stati sostituiti da muri di contenimento, recinzioni e strade di servizio alle nuove lottizzazioni. Il limite dell'abitato non coincide più con i confini comunali e dove prima questo occupava i conoidi di fondovalle, oggi, ci troviamo di fronte ad una città diffusa, che ha annullato le differenze tra i nuclei insediativi e la trama storica (figg. 37, 38). Lo spazio pubblico e di relazione sociale, caratteristico di alcuni agglomerati o edifici, è stato sostituito da un modello abitativo improntato all'individualità: la casa unifamiliare.

Le nuove espansioni residenziali si distinguono, quindi, per una bassa densità abitativa: la casa, generalmente monofamiliare, poggia su un suolo reso pianeggiante attraverso i muri di contenimento e di sostegno del terreno. Il lotto è densamente sfruttato anche nel sottosuolo con gli interrati mentre, in superficie, rimane destinato a giardino. Le recinzioni, in legno o metallo che definiscono la proprietà, spesso, rendono impenetrabili alcune frazioni. Nel tempo si sono sviluppate soluzioni architettoniche standardizzate, sia nelle tecniche costruttive che nell'uso dei materiali, ai quali si aggiunge l'introduzione di elementi ritenuti tradizionali ma che, in realtà, risultano poco pertinenti col contesto nel quale si inseriscono.

Tramontata la fase siderurgica dell'economia valdostana e, con essa, l'immagine - poco vendibile - di "Aosta città industriale", nel dopoguerra, si iniziano a pianificare le grandi stazioni turistiche di massa, fino a sfociare, negli anni Sessanta e Settanta, in un vero e proprio *boom*. Assistiamo al completamento delle due località di villeggiatura di Breuil-Cervinia e Pila, e alla realizzazione dei numerosi condomini di Courmayeur (fig. 39).



39. Jules Brocherel, 1940 circa. Dolonne e panorama del capoluogo di Courmayeur.
(Archivi Assessorato Istruzione e Cultura - Fondo Brocherel-Broggi)

Il fenomeno delle seconde case è uno dei più rilevanti nelle trasformazioni del territorio valdostano, in atto negli ultimi settant'anni, che vede l'incremento delle residenze temporanee del 140% rispetto a quelle permanenti. Nelle località di alta montagna con maggiore vocazione turistica osserviamo un'ampia varietà tipologica: dalla villetta in

stile rustico di Cogne o Courmayeur, allo *chalet* in legno a Chamois, ai condomini di Cervinia, Pila o ancora Courmayeur e Ayas.

Di pari passo con la realizzazione di seconde case e alberghi, non si possono, di certo, tralasciare le infrastrutture necessarie a sostenere questo processo. Piste di sci con relativi impianti, ampi parcheggi per far fronte a esigenze temporalmente ridotte, nuove strade o continue richieste di allargarle, per agevolare il traffico o per essere “messe in sicurezza” dal rischio idrogeologico, hanno trasformato il territorio in maniera indelebile.

Dopo l'alluvione

Chiara Paternoster

Dal punto di vista naturale, il fondovalle è caratterizzato dalla presenza del torrente più significativo, la Dora Baltea. Di eguale importanza sono i numerosi corpi idrici che solcano le vallate laterali. Ciò comporta, di conseguenza, la presenza di un elevato rischio di dissesto e inondazione esteso su tutto il territorio e di una forte sensibilità a fenomeni alluvionali.

Oggi, le fasce fluviali sono talvolta occupate da zone abitate, sebbene, storicamente, questi terreni non fossero

utilizzati per scopi abitativi, proprio a causa delle numerose esondazioni che, nel tempo, hanno modificato l'alveo della Dora o degli altri torrenti.

Dalla sovrapposizione dell'attuale sistema infrastrutturale e idrografico con quello riportato nella *Carta degli Stati di Sardegna* del 1853, è evidente come il torrente Dora Baltea sia stato oggetto di molti interventi che ne hanno sensibilmente cambiato il sedime.

Tale differenza è chiara, anche, dal confronto delle immagini storiche di fine Ottocento con quelle del 2005, relative alla piana di Saint-Christophe, dove la Dora, oggi, è quasi invisibile poiché interamente incanalata in un letto artificiale (figg. 40, 41). La medesima lettura può essere data osservando il disegno dei mappali a ridosso del torrente che, nel tempo, sono mutati fino a diventare stretti e lunghi oltre che di proprietà diversa (fig. 42).



42. Sarre, Jovençon, Gressan. Mappa col disegno dei lotti catastali nel 2014. Dalla loro forma stretta e lunga si può leggere come il tracciato della Dora sia cambiato e di conseguenza anche le proprietà dei terreni.
(Dal Geoportale SCT - RAVA)



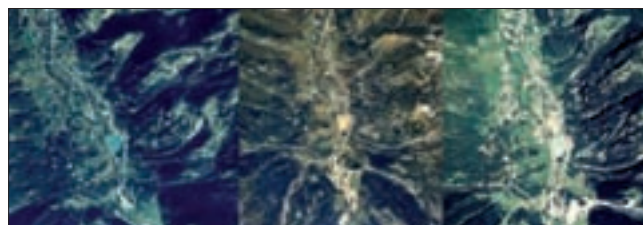
40. La Dora a fine Ottocento, vista da dove oggi sorge il Castello Joctean.
(Collezione Pietro Passérin d'Entrèves)



41. La Dora vista dal Castello Joctean, nel 2005.
Il sedime è sensibilmente cambiato e quasi non risulta più visibile.
(Da Guardare da terra 2006)

Non meno importanti sono le trasformazioni subite in seguito a calamità naturali. Frane, esondazioni e valanghe hanno da sempre alterato l'assetto territoriale, incidendo anche sulle infrastrutture esistenti o sui nuclei abitati: è sempre più necessaria la realizzazione di opere di difesa (argini, valli e paravalanghe) a protezione degli stessi (fig. 43).

Ad oggi, numerosi terreni già edificati ricadono all'interno di zone ad elevato rischio di inondazione o frana e, in particolare dopo l'alluvione del 2000, le cartografie degli ambiti inedificabili hanno assunto un ruolo fondamentale nella pianificazione urbanistica di tutto il territorio regionale.



43. Gressoney-Saint-Jean. Confronto sulle trasformazioni del territorio in seguito all'alluvione del 2000. Le ortofoto sono (da sinistra) del 1999, del 2000 appena dopo l'alluvione e del 2006 con la sistemazione idraulica di Bosmatto (in basso a destra).
(Archivi Assessorato Territorio e Ambiente - Ufficio strumenti urbanistici)

Gli strumenti dell'organizzazione territoriale attuale

Donatella Martinet

L'organizzazione antica del territorio valdostano è stata dettata dai Romani, poi dai signori feudali, dal *Coutumier* e dalle leggi dei sovrani Savoia.

La pianificazione territoriale attuale fa capo al Piano Territoriale Paesistico (PTP) e alla legge urbanistica regionale che determinano le condizioni riguardanti l'uso del territorio idonee a perseguirne lo sviluppo sostenibile.

Il PTP definisce: l'organizzazione generale del territorio e la sua articolazione in aree o parti caratterizzate da forme differenziate d'uso, godimento e disciplina; gli indirizzi per i sistemi di trasporto e di viabilità nonché per le reti infrastrutturali e i criteri localizzativi degli impianti, delle attrezzature e dei servizi di rilievo territoriale; gli indirizzi e i criteri da osservare per la distribuzione territoriale delle attività e della popolazione; i vincoli (figg. 44, 45), le cautele e, in genere, le prescrizioni da applicare per la disciplina di uso e di trasformazione delle diverse aree e delle diverse risorse, con particolare riguardo per la tutela del suolo e delle risorse primarie, dell'ambiente naturale, del patrimonio storico, artistico e culturale e del paesaggio; le norme generali di tutela dei beni di rilievo archeologico, architettonico, storico e ambientale.

La legge regionale, oltre ad una serie di definizioni e un insieme di *iter* procedurali, prevede la formazione del Piano Regolatore Generale Comunale (PRGC), che prende in considerazione gli aspetti sia urbanistici e sia paesaggistici, suddividendo il territorio per zone omogenee (nuclei storici, nuove espansioni, territori agricoli, ecc.).

Ogni zona ha regole per gli eventuali interventi da attuarsi, raccolte nelle Norme tecniche di attuazione.

1) Bisogna ricordare che si passa dall'impiego di materiali deperibili - quali il legno, le scandole, la paglia o il *pisé* - all'edificazione con materiali lapidei e calce.

2) La Tornalla è oggetto d'intervento di recupero da parte dell'Amministrazione comunale di Oyace nell'ambito del Programma di Sviluppo Rurale 2007-2013 - GAL Media Valle d'Aosta - Misura 323 - *Pour le paysage des hameaux et des campagnes*, all'interno del quale, mediante l'analisi dendrocronologica degli elementi lignei, è stato possibile effettuare la datazione della torre (fatto salvo il probabile rifacimento di una parte della copertura). L'analisi archeologica-architettonica è stata redatta dall'archeologo Mauro Cortellazzo e dall'architetto Renato Perinetti.

3) Le torri che troviamo in Valle d'Aosta possono essere a pianta quadrata, circolare, bislunga o poligonale, come nel caso della torre di Oyace.

4) Per i castelli recinto non è ancora chiaro se la torre principale e le relative cinte siano state realizzate in un'unica fase costruttiva, o siano l'evoluzione di un sistema fortificatorio nel quale le cinte lignee sono state sostituite da quelle murarie.

5) Oltre all'aspetto simbolico e di fulcro visivo, è interessante sapere che la chiesa di Torgnon è stata chiusa cinque anni per eresia, al fine di evitare che il protestantesimo arrivasse in Valle.

Alcune delle immagini a corredo di questo articolo sono tratte dai seguenti volumi:

Coutumes du Duché d'Aouste. Avec les uz et les stils du pais (conosciuto come *Coutumier*), Chambéry 1588.

C. REMACLE, D. MARCO, G. THUMIGER, *Ayas: uomini e architettura*, Saint-Christophe 2005.

Guardare da terra. Immagini da un territorio in trasformazione. La Valle d'Aosta e le sue rappresentazioni, a cura di Terrain Vague, Regione Autonoma Valle d'Aosta - Assessorato Territorio, Ambiente e Opere pubbliche - Direzione urbanistica, Aosta 2006.

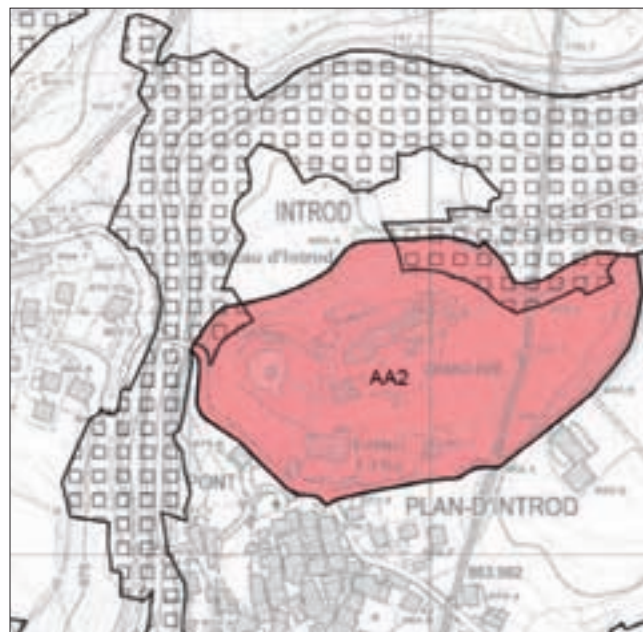
C. REMACLE, *Vallée d'Aoste : une vallée, des paysages*, Torino 2002.

C. BERIA DI ARGENTINE (a cura di), *Architettura moderna alpina: i rifugi*, Atti del Convegno Fondazione Courmayeur (Pollein, Grand-Place, 22 ottobre 2005), in "Quaderni della Fondazione", n. 17, 2006.

M. CORTELAZZO, R. PERINETTI, *Relazione storica preliminare Torre Tornalla*, Aosta 2014.



44. Introd, veduta.
(Dal Geoportale SCT - RAVA)



45. Introd, estratto carta dei vincoli paesaggistici, M5.
(Dal PRGC)

Il fabbisogno energetico dell'industria Cogne: l'inizio

Donatella Martinet

La Cogne: gli albori

In Valle d'Aosta lo sfruttamento della forza idrica per la produzione di energia elettrica si sviluppa di pari passo con l'industrializzazione; in particolare per le manifatture siderurgiche e metallurgiche, volte anche alle esigenze belliche dell'esercito.

Il primo ad entrare in funzione fu, nel 1887, lo stabilimento per il trattamento elettrolitico del rame della Società Elettrometallurgica di Pont-Saint-Martin che, a causa di una crisi che colpì il mercato, abbandonò nei primi anni del '900 le attività chimiche per dedicarsi alla produzione e distribuzione di energia elettrica.

L'anno seguente il cavaliere Alfred Theys affitta la miniera di magnetite di Licony e Larcinaz a Cogne; la comprerà dal Comune il 28 dicembre 1903 congiuntamente ad un altro belga, il conte Charles Van der Straten Pouthoz.

Il 21 gennaio 1909, con atto redatto a Genova, i due imprenditori costituiscono la Società Anonima Miniere di Cogne (di cui il conte sarà vicepresidente) insieme ai commendatori Bombrini - Raffaele (poi designato presidente) e suo fratello Carlo Marcello¹ - e alla consorte di quest'ultimo Maria Ageno, nonché l'ingegner Giorgio Chierici (primo consigliere delegato), Carlo Pastorino, Giuseppe Cenni e Armando Raggio (della Società Alti Forni e Fonderie di Piombino) e altri.

Tra il 1909 e il 1910 la Società commissiona al tecnico Ragnar Nordenster² progetti di massima per un'acciaieria con altoforno elettrico di tipo svedese.³

Tra l'ottobre del 1915 e il gennaio del 1916 l'Ansaldo di Genova acquista la Società; Pio Perrone è il presidente, suo fratello Mario Ferdinando⁴ l'amministratore delegato; l'atto sarà stipulato il 22 settembre 1917.

Tra il 1916 e il 1922⁵ viene costruita la ferrovia Cogne - Eaux-Froides a scartamento ridotto, la più lunga dell'epoca, per condurre il materiale ferroso delle miniere, che proseguiva da Charémoz ad Aosta in teleferica.

Nel 1917 si acquistano i terreni nel Capoluogo regionale per insediarvi l'acciaieria;⁶ il progetto dei capannoni era dell'architetto Adolfo Ravinetti;⁷ la costruzione, ad opera dell'impresa Garbarino & Sciacalunga di Genova, inizia in agosto.

La nuova fabbrica abbisognava dunque di energia elettrica⁸ per i cicli produttivi.⁹

Le prime normative nazionali sull'energia idroelettrica

La prima legge italiana che disciplinò l'intera materia delle derivazioni di acque pubbliche è del 10 agosto 1884, n. 2644, detta legge Genala, abrogata¹⁰ dal decreto legislativo luogotenenziale del 20 novembre 1916, n. 1664¹¹ il cui regolamento tecnico-esecutivo è del 24 gennaio 1917, n. 85, e comprendeva il regolamento di procedura dinanzi al Tribunale di acque pubbliche.¹²

Già nel 1884 era fatto obbligo agli uffici governativi di compilare un elenco di tutte le acque pubbliche esistenti in ciascuna Provincia; tuttavia, il decreto del 1916 portò una profonda innovazione nel diritto alle risorse idriche. Innanzitutto preparò la costituzione di un demanio idraulico industriale, da poter essere gestito direttamente dallo Stato (art. 12), inoltre decretò che alle utenze riconosciute o da riconoscere con la precedente normativa ottocentesca fosse assegnato un termine di utilizzo stabilito, abolendo il diritto alla perpetuità (che si configurava quale patrimoniale privato su acque pubbliche). E ancora, per le concessioni idroelettriche, ai canoni demaniali aggiunse i sopracanoni a favore dei comuni rivieraschi, beneficiati anche di una riserva di energia ad uso dei pubblici servizi.

Il 9 ottobre 1919 viene, poi, varato il nuovo regio decreto n. 2161 per le derivazioni e utilizzazioni di acque pubbliche, il cui regolamento di attuazione è approvato l'anno successivo;¹³ nondimeno prima del termine dell'*iter* amministrativo della centrale è entrato in vigore il *Testo unico delle disposizioni di legge sulle acque ed impianti elettrici*, approvato con regio decreto dell'11 dicembre 1933, n. 1775.

Il progetto dell'ingegner Euclide Silvestri

Nel periodo di promulgazione della legge del 1916 l'ingegner Silvestri¹⁴ redige il «progetto^[15] di derivazione per impianti idroelettrici sul torrente Dora di Rhêmes^[16]», consegnato l'8 gennaio 1917;¹⁷ l'istanza sarà trasmessa al Corpo Reale del Genio Civile il 22 gennaio successivo dalla Società Miniere di Cogne, mentre il Foglio di disciplina sarà in seguito firmato dal legale rappresentante della subentrata Società Ansaldo (fig. 1).

L'idea iniziale prevedeva due impianti: il primo (non realizzato) con diga a Le Thumel di Rhêmes-Notre-Dame e centrale sita 200 m a monte del ponte di Sarral a Rhêmes-Saint-Georges; il secondo con opera di presa dalla restituzione del primo, passaggio delle condotte anche nel territorio di Introd, centrale a Villeneuve e scarico nella Dora Baltea, circa 1 km a monte della confluenza dei torrenti Savara e Dora di Rhêmes. La derivazione è stata studiata per «la predisposizione di energia elettrica, che dovrà essere impiegata per la costruzione della miniera di Cogne e per il conseguente sviluppo dell'industria siderurgica»; la realizzazione sarà differente.

Silvestri dichiara di aver eseguito gli opportuni rilievi planimetrici e altimetrici, con misurazioni dirette della portata ed estese ricerche sul regime delle acque: il bacino imbrifero soprastante alla presa inferiore risulta di 64 kmq, calcolando anche un coefficiente per le precipitazioni medie annue la portata risulta di circa 1,46 mc/sec.¹⁸ Il 50% di essa deve essere lasciato defluire a favore dei prelievi a valle;¹⁹ comunque, aggiungendo quanto calcolato per la presa a monte (poi non realizzata), la portata media derivabile risulta di 3,23 mc/sec.



1. Euclide Silvestri. Cartiglio progetto di derivazione, 1916.
(Archivio Assessorato opere pubbliche, difesa del suolo e edilizia residenziale pubblica - Ufficio gestione demanio idrico)

L'opera di presa, da collocarsi poco a valle del Rio Lavalle, è pensata di tipologia a traversa, con gaveta lunga quanto la larghezza del torrente (13 m) e alta 85 cm, e scaricatore di fondo in sponda destra. L'acqua derivata confluisce in un canale moderatore lungo 73,30 m, alto 1,40 m e di larghezza variabile dai 4 ai 6 m, al termine del quale vi è uno stramazzo²⁰ dove installare un idrometro per misurare con continuità la portata realmente derivata (fig. 2).

Da qui parte il canale derivatore, a sezione rettangolare (1,50 m di larghezza e 1,50 m di altezza), lungo 3.460 m, con portata massima di 3,50 mc/sec e velocità media di 1,50 m/sec, che attraverserà «terreno ottimo», sviluppandosi quasi completamente a metà costa, sempre coperto, e solo per brevi tratti in galleria, per raggiungere una camera di carico (di 15x6,80 m, con altezza dell'acqua variabile tra 1,50 e 2,20 m, dotata di tubo di scarico in acciaio) in corrispondenza della località Le Buillet di Introd. Quivi, tramite luci munite di paratoie e griglie, l'acqua è immessa in tre vasche di presa indipendenti tra loro (ciascuna misurante 2x5x5 m), dove partono le tre condotte forzate in acciaio dolce (del diametro interno di 700 mm, con uno spessore variabile dai 4 ai 14 mm). Queste terminano nella centrale progettata «in località comodissima» tra la «Strada Nazionale» (ora strada statale n. 26) e la Dora Baltea, provvista di tre grandi turbine Pelton (fig. 3), dotate di dispositivi per evitare i colpi d'ariete, destinate ad azionare direttamente

i generatori di corrente, ed un'ulteriore piccola turbina per avviare l'eccitatore elettrodinamico. Il salto utile è di 429,99 m che, con una portata media di moduli 32,30, sviluppa un «lavoro tecnico» di 12.939 HP, al netto delle perdite di carico. Il canale di scarico, lungo 200 e largo 3,20 m sul fondo, con le pareti in muratura fiancheggiate da argini in terra nei tratti in cui risulteranno a livello superiore a quello delle campagne adiacenti, restituisce nella Dora Baltea.

Il costo dell'opera²¹ viene calcolato in 62,00 £ per cavallo effettivo, in base ai prezzi nominali prima della guerra.

Il Foglio di disciplinare delle condizioni all'osservanza delle quali s'intende la concessione²² è stato firmato il 24 maggio 1918 e registrato il 9 agosto.²³ Stabilisce i parametri tecnici e le dimensioni degli impianti idroelettrici (la centrale più alta non sarà mai realizzata) previsti da Silvestri, i cui atti fanno parte integrante del disciplinare, salvo le variazioni che risultassero necessarie in sede di progettazione definitiva; il canone finale sarà fissato in base alle misure effettuate nei sei anni successivi al collaudo delle opere, tramite un idrometro autoregistratore²⁴ del tipo approvato dall'Ufficio del Genio Civile, che verrà annualmente tarato in contraddittorio tra le parti.

La Società concessionaria dovrà corrispondere ai macchinari per forza motrice già esistenti sul territorio²⁵ una quantità di energia elettrica sufficiente per assicurarne l'esercizio, provvedendo a sue spese all'impianto dei motori elettrici e alle trasformazioni necessarie (le opere dovranno essere specificatamente contemplate nel progetto esecutivo).²⁶

La Società dovrà altresì eseguire nell'alveo del torrente Dora di Rhêmes le opere necessarie per agevolare l'abbeveraggio del bestiame, l'impiego ad uso domestico e le captazioni delle rogge inferiori esistenti, qualora compromesse dalle nuove derivazioni, nonché la ricostruzione dei tratti di strada danneggiati dai lavori.

Inoltre,²⁷ la Società si assume l'obbligo, pena decadenza della concessione di derivazione d'acqua, di fornire all'Amministrazione delle Ferrovie dello Stato una certa quantità di energia,²⁸ da consegnarsi in apposita cabina nella stazione di Aosta.²⁹

Il disciplinare si conclude con i termini di presentazione del definitivo, di inizio e fine lavori dal Decreto di concessione,³⁰ il suo periodo di durata (cinquant'anni, dopo i quali lo Stato potrà esercitare diritto di possesso),³¹ l'ammontare del canone annuo da corrispondere all'Erario,³² la quantità di energia da riservare ai comuni rivieraschi³³ e altre clausole minori.

La concessione di derivazione delle acque è decretata con atto dell'11 luglio 1918, n. 7205,³⁴ da Tomaso di Savoia³⁵ e contiene tutti i dati tecnici e finanziari del sopra descritto disciplinare. Il documento è interessante poiché richiama sia le istanze concorrenti (il progetto vincente è stato quello che proponeva «la migliore e più vasta utilizzazione idraulica»³⁶) sia le trentasette opposizioni inoltrate in occasione della visita istruttoria.³⁷

Nella fattispecie, erano pervenute domande di derivazione anche l'11 aprile 1907 dall'ingegner Vincenzo Soldati³⁸ per la Società idroelettrica di Villeneuve³⁹ e il 29 febbraio 1908 dalla Società Idro-elettrica Valle d'Aosta corredata di progetto a firma dell'ingegner Giulio



2. Eucilde Silvestri. Planimetria progetto di derivazione, 1916.
(Archivio Assessorato opere pubbliche, difesa del suolo e edilizia residenziale pubblica - Ufficio gestione demanio idrico)

Güttinger,⁴⁰ entrambe ammesse ad istruttoria;⁴¹ mentre fu respinta⁴² la seconda richiesta della Società idroelettrica di Villeneuve del 4 giugno 1917, con progetto dell'ingegner Giovanni Barberis.⁴³

Le trentasette opposizioni presentate dagli abitanti locali sono state respinte in quanto, cinque facevano riferimento a derivazioni inattive, quattordici derivavano a monte delle opere progettate, sei sarebbero state rifornite di energia da disciplinare e dodici poiché si lascerà defluire nel torrente la quantità d'acqua sufficiente agli usi pregressi.

Il rilievo dell'ingegner Luigi Ramallini

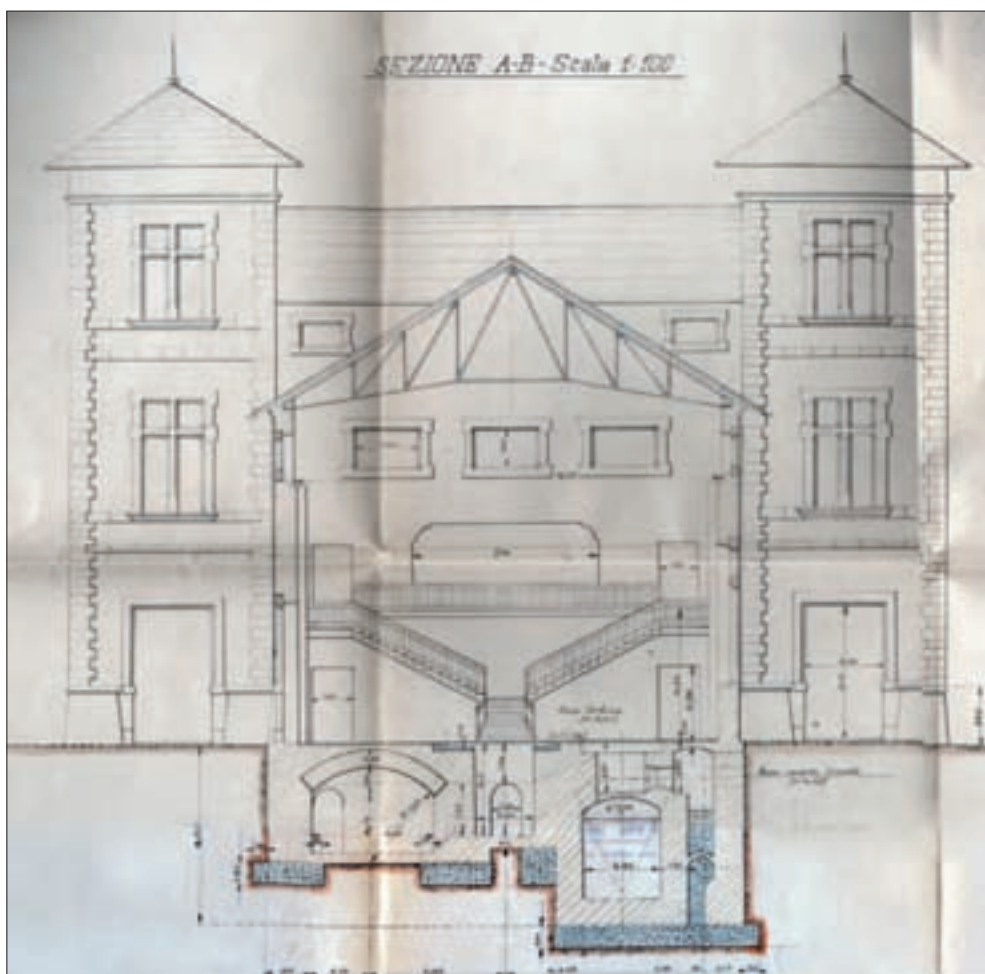
Parecchi anni dopo, l'11 maggio 1925, il «Ministro Segretario di Stato per i Lavori Pubblici» decreta⁴⁴ la proroga dei termini per la presentazione del progetto esecutivo e delle scadenze di inizio e ultimazione dei lavori.⁴⁵

Di fatto, non verrà realizzato il primo salto da Le Thumel a Rhêmes-Saint-Georges;⁴⁶ viceversa il secondo salto verrà costruito in modo difforme dal progetto originario. Il secondo progetto, in sanatoria, datato 1° giugno 1933,⁴⁷ a cui fa seguito il nuovo disciplinare suppletivo dell'11 febbraio 1935/XIII,⁴⁸ è dell'ingegner Ramallini.⁴⁹ Esso rileva lo spostamento della presa a circa 1 km a monte, in località Cavegroud di Rhêmes-Saint-Georges, la realizzazione a Soressamont di Introd di un bacino, con casa del custode, quale serbatoio giornaliero (1.138 m s.l.m.), al posto della camera di carico a Le Buillet



3. Turbina Pelton prodotta dalla Costruzioni Meccaniche Riva Milano, 1917. (C.F. Quiriconi)

di Introd (1.035 m s.l.m.) e la delocalizzazione della centrale, traslata tra la strada nazionale e la ferrovia. Di conseguenza, è stato variato il canale di scarico, che, invece di restituire le acque direttamente nella Dora Baltea, le immette in un canale di derivazione di un'altra centrale della stessa società, la Nazionale Aosta.⁵⁰ Inoltre, dichiara l'aumento del salto da 429,99 a 464,64 m e la riduzione, per mancanza d'acqua nel torrente, da 32,30 a 30 moduli, con potenza complessiva di 19.028 HP. La concessione in sanatoria decorre dal 14 settembre 1921, data di entrata in funzione della centrale; il canone è calcolato di conseguenza.⁵¹



4. Euclide Silvestri. Sezioni progetto centrale, 1916. (Archivio Assessorato opere pubbliche, difesa del suolo e edilizia residenziale pubblica - Ufficio gestione demanio idrico)

Con ogni probabilità Ramallini, giunto ad Aosta solo nel 1921, ha disegnato il rilievo dell'esistente, al fine di ottenere la concessione in sanatoria, ma il progetto e la direzione lavori di Champagne I a Villeneuve sono stati di Silvestri (fig. 4). Infatti, questi, nel 1920, invia a Mario e Pio Perrone un disegno planimetrico e un prospetto tecnico,⁵² nonché schemi dimostrativi⁵³ degli impianti idroelettrici della Valle d'Aosta. Inoltre, nello stesso anno, il signor Lotti di Roma invia una lettera a Pio Perrone in merito alla concessione all'Ansaldo della linea telefonica interurbana Cogne/Aosta/Rhêmes-Saint-Georges e delle reti urbane di Aosta e Rhêmes-Saint-Georges; se c'era il telefono è verosimile che l'opera di presa della centrale fosse attiva.⁵⁴ Infine, nell'Archivio della Fondazione Ansaldo di Genova non sussiste alcun ingegner Luigi Ramallini e i due fratelli Perrone escono di scena solo nel dicembre del 1921, quando l'Ansaldo è travolta dal crollo della Banca Italiana di Sconto.

Una meraviglia architettonica e artistica

Claudia Françoise Quiriconi

Il maggior numero di centrali idroelettriche in Valle d'Aosta viene costruito durante la prima metà degli anni '20 del '900. Presentano elementi che richiamano la coetanea edilizia industriale già sviluppata nelle aree urbane, caratterizzata da piante regolari a sviluppo perlopiù orizzontale, fronti simmetrici, massicce murature perimetrali, intonacate o in pietra a vista, alleggerite da grandi aperture.

Il loro inserimento nel paesaggio non è mai marginale: gli impianti sono leggibili nel territorio e risentono del principio in uso all'epoca di nobilitazione del presente tramite

la reinterpretazione dei modelli del passato e denotano tutta la loro imponenza.

È evidente il richiamo all'architettura delle cattedrali e dei palazzi ducali e gli opifici hanno acquisito un valore storico, addirittura artistico che esprimeva la capacità finanziaria dei promotori.

Proprio in questo quadro storico si inserisce Champagne I.

Lo schema dell'impianto

L'impianto idroelettrico di Champagne I è stato realizzato tra il 1917 ed il 1921, in gran parte dalla mano d'opera dei prigionieri austriaci della Grande Guerra.

La captazione delle acque avviene tramite uno sbarramento a traversa fissa⁵⁵ realizzato in blocchi di pietra squadrate, modellati a mano, detti bolognini.

In origine le paratoie erano in legno ed erano manovrate manualmente dal guardiano che viveva nella casa adiacente all'opera di presa.

L'acqua derivata, una volta passata attraverso il dissipatore, arriva, tramite un canale derivatore a forma di ferro di cavallo, al bacino di carico della capacità di 25.000 mc in località Soressamont.

Anche in questo caso è stata costruita una casa per il custode che doveva vigilare sulla funzionalità dell'impianto.

Entrambi i fabbricati di civile abitazione si presentano come volumi poco articolati, con finitura esterna in intonaco ed elementi lapidei sui cantonali ed attorno alle finestre; sono coronati, inoltre, con il tetto in lose.

Due condotte forzate della lunghezza di oltre 2 km trasportano l'acqua alla centrale di produzione, dove tre turbine Pelton,⁵⁶ originali Riva⁵⁷ del 1917, sviluppano circa 64 GWh annui.

Infine, l'acqua turbinata viene immessa nel canale derivatore della centrale Grand Eyvia,⁵⁸ sita nel territorio di Aymavilles.



5. Centrale Champagne I, fronte est.
(C.F. Quiriconi)



6. Centrale Champagne I, fronte sud-ovest.
(C.F. Quiriconi)

La centrale

La centrale di Champagne I si trova nel Comune di Villeneuve, nei pressi del bivio per la Valsavarenche.

Ciò che colpisce immediatamente dall'esterno è la sua austera e forte solidità.

Pietra grigia a vista, torri e finestre guelfe:⁵⁹ si tratta certamente di una delle più belle centrali sul territorio valdostano ed è rappresentativa di quell'architettura di inizio secolo in cui si cercò di dare un'identità forte alle costruzioni adibite alla trasformazione dell'acqua in luce (fig. 5).

Il fabbricato è costituito da due corpi a pianta rettangolare perpendicolari tra loro. Il principale misura circa 40 m di lunghezza, 18 di larghezza e 18 in altezza ed è adibito a sala macchine e, secondo il modello tradizionale dell'epoca, è un vasto ambiente illuminato da grandi finestre, in cui sono ospitate le tre turbine. Il più piccolo misura circa 33 m di lunghezza, 15 di larghezza e ancora 18 in altezza ed è destinato a sala quadri, uffici, officina e sala espositiva.

Il fronte est con le sue due torri quadrangolari, alte circa 21 m, e le dodici finestre a crociera o alla guelfa può ricordare un maniero medievale di notevoli dimensioni. Al di sotto del suo primo ordine di finestre e lungo tutto il perimetro del fabbricato una modanatura in pietra evidenzia il basamento, contraddistinto da una tessitura muraria leggermente differente, con blocchi più squadrati e posti in opera in modo molto regolare. Le due torri sono caratterizzate dalla presenza di tre aperture orizzontali sulla parte sommitale, "incorniciate" da elementi ladipei monolitici.

Il fronte ovest, invece, richiama quello di una chiesa romanica;⁶⁰ la copertura, a salienti, pare segnare la diversa altezza di una ipotetica navata centrale rispetto alle due laterali, di dimensioni più modeste (fig. 6).



7. La sala macchine illuminata attraverso le ampie finestrate.
(C.F. Quiriconi).



8. Il doppio scalone in stile Art Déco.
(C.F. Quiriconi)

Arricchiscono il fronte del fabbricato le cornici in pietra e un portone di ingresso in legno di pregevole fattura. Il tipico rosone⁶¹ centrale è sostituito da un'altro motivo di chiara ispirazione romanica caratterizzato da quattro aperture rettangolari sormontate da due luci⁶² di forma quadrata.

Sui fronti nord e sud sono presenti ampie finestrate grazie alle quali la centrale si illumina di una luce particolarmente intensa e suggestiva che le ha valso la denominazione di "cattedrale della luce".

L'interno

L'interno non è da meno rispetto all'esterno e sorprende sicuramente per la ricchezza delle decorazioni che vanno dal soffitto al pavimento (fig. 7). Champagne I, infatti, assieme a Lillaz di Cogne⁶³ e ad Avise,⁶⁴ fa parte di un ristretto gruppo di centrali decorate al loro interno.

Quando si accede al locale macchine non si può non rimanere stupiti dal doppio scalone aulico impreziosito da un finto granito, con ringhiera in ferro battuto in stile Art Déco⁶⁵ e dalle snelle capriate metalliche che sorreggono il tetto (fig. 8).

Il panorama pittorico, poi, è eccezionale; le decorazioni, a secco, con uso di terre e ossidi sono piuttosto elaborate e comprendono quasi l'intero repertorio tradizionale in voga all'epoca: marmi, stucchi, rosoni, cornicioni, fregi, graniti, cornici di porte e finestre, sovrapporte, mascheroni e stemmi, oltre al basamento che riprende un motivo a piastrelle (maculate e lentiginose) che ricorda il vecchio Métro di Parigi.

Il soffitto, a due falde, è suddiviso in ottantotto grandi riquadri, ornati con un motivo alternato di cordoni annodati e incrociati, nonché rosoni centrali (fig. 9).



9. Particolare della copertura.
(C.F. Quiriconi).

Alla base della copertura trova posto un cornicione perimetrale alto circa 1 m con un fregio rappresentante dei delfini che con le loro code sembrano sorreggere rosoni in finto stucco (fig. 10).

Il delfino, immagine molto presente nell'iconografia tardorinascimentale, non lo è in quella valdostana, ma lo ritroviamo in un altro fabbricato la cui storia può essere in qualche modo collegata a Champagne I. Come già specificato la centrale è stata commissionata dalla Ansaldo, il cui fondatore è stato Carlo Bombirini,⁶⁵ padre di Candida che ha sposato il barone Charles-Albert Jocteau de Gomoens. Nei primi del '900 il barone si è fatto costruire un castello sulla collina di Aosta e nella Stanza azzurra, completamente dipinta, è presente il motivo dei delfini, eseguito su disegno dall'architetto Carlo Ceppi.⁶⁷ La decorazione della centrale, voluta dai fratelli Perrone,⁶⁸ subentrati ai Bombirini, è posteriore a quella del castello (1907); forse è troppo ardito pensare che il modello dei delfini visto e piaciuto a casa Jocteau sia stato poi voluto per il nuovo fabbricato, ma sicuramente rientra nel pensiero in voga all'epoca di nobilitazione del presente tramite la reinterpretazione dei modelli del passato.

Al di sotto di questa particolare fascia musiva si trova un altro cornicione di finto granito, alto circa 30 cm e sedici motivi di trifore Déco che sembrano essere l'appoggio delle capriate metalliche della copertura.

Le pareti laterali sono decorate con motivi di cordoni e nodi semplici e con cornici in finto granito sovrastanti le grandi finestre.



10. Cornicione con delfini.
(C.F. Quiriconi)

Un ulteriore cornicione perimetrale, spesso circa 1 m, ospita i dipinti di quattordici stemmi, ascrivibili alle più importanti famiglie nobiliari valdostane (Sarriod, Roncas, Vallaise, La Creste, ecc.), racchiusi in elaborate cornici di finto stucco, alternate a grandi pannelli di finto marmo (figg. 11, 12, 13).

Le pareti nord e sud presentano entrambe uno stemma centrale rotondo, in uno è stato dipinto in epoca successiva un tricolore, nell'altro quello del ducato di Aosta. Tutte le decorazioni furono eseguite con grande maestria e si pensa furono portate a termine il 2 febbraio del 1929, come attestato forse dallo stesso capomastro, Graziano Michaud, che a 18 m di altezza ha apposto una discreta firma sulla struttura in ferro a sostegno della copertura (fig. 14).

Quanto sopra descritto ci fa sicuramente vedere sotto una nuova luce questi opifici, non solo come fabbricati che racchiudono i macchinari per lo sfruttamento intensivo delle risorse naturali, ma anche come costruzioni che evidenziano la potenza dell'acqua ed il suo valore per tutta la comunità.

Come sopra descritto il progettista di questa centrale è stato l'ingegner Euclide Silvestri,⁶⁹ ma il pensiero di Adolfo Ravinetti,⁷⁰ l'architetto di fiducia dei fratelli Perrone, tra il 1915 ed il 1918, è sicuramente rappresentato da quello che si vede nell'edificio ed esplica il concetto architettonico in voga all'epoca: i nuovi grandiosi fabbricati industriali dovevano annoverarsi fra le più grandi ed importanti costruzioni dell'epoca, con una linea di ispirazione classica, imponente, sobria e maestosa che rispondesse alle loro proporzioni, ai loro concetti costruttivi e soprattutto ai loro scopi.

Nel caso di Champagne I il risultato è evidente.



11. Stemma della famiglia De Arverio.
(C.F. Quiriconi)



12. Stemma della famiglia Roncas.
(C.F. Quiriconi)



13. Stemma della famiglia Sarriod de La Tour.
(C.F. Quiriconi)



14. La firma del capomastro Michaud Graziano.
(C.F. Quiriconi)

1) Eredi di Carlo Bombrini, fondatore dell'Ansaldo di Genova. Raffaele, che nel 1895 aveva acquistato il castello di Aymavilles, ha sposato Caterina (detta Carina) Gamba, sorella di Carlo Maurizio (il barone del maniero di Châtillon); mentre sua sorella Annetina si era maritata in seconde nozze con Alberto Gamba, il padre di Carlo Maurizio. La moglie di Carlo Marcello (detto Carlotto) è quindi Maria Ageno; al contempo, il marito di sua sorella Elena è Emanuele Ageno (dal sito *on line* del Senato della Repubblica). Un'altra sorella, Candida, sposa il barone Charles-Albert Jocteau, che si fece progettare dall'architetto Ceppi un castello in stile eclettico sulla collina di Aosta in località Le Beauregard.

2) Svedese, primo tecnico a lavorare a Cogne; peraltro è quello che ha introdotto lo sci nordico nella località valdostana.

3) Nella primavera del 1917 si avvierà la trattativa con la Elektrometals-Limited di Londra, proprietaria dei brevetti della Aktiebolaget Elektrometal di Stoccolma.

4) Eredi di Ferdinando Maria che entrò nell'Ansaldo nel 1902, per diventare unico proprietario due anni dopo.

5) La centrale idroelettrica di Lillaz, a Cogne, necessaria sia allo sfruttamento delle miniere sia alla realizzazione delle infrastrutture, entra in funzione nel 1918.

6) Acquisizioni curate dall'ingegner Rosa, in Archivio Società Anonima Italiana Gio. Ansaldo & C., Genova. *Visite stabilimenti*, s.p.Rs581, cc.4, 1917.

7) (Roma, 1884 - Genova, 1967) oltre alle officine industriali ha progettato per i Perrone, tra il 1915 e il 1918, il palazzo degli uffici e il quartiere operaio Cogne; in P. CERVINI, B. TORRE, *Architettura e industria. Il caso Ansaldo (1915-1921). Adolfo Ravinetti architetto (1884-1967)*, Genova 1994, pp. 221-222.

8) La centrale idroelettrica di Aymavilles, la prima a fornire energia allo stabilimento aostano, entra in funzione nel 1920.

9) Nel programma del 1917, esposto da Pio Perrone ad Alfredo dell'Olio, «Sottosegretario di Stato alle Armi e Munizioni», sono previsti dodici forni elettrici di vario tipo, per una potenza complessiva di 30.000 kW; in L. MORETTI, *Cogne Ferriere. Tecniche e impianti di produzione*, Centro on line Storia e cultura dell'industria: il Nord Ovest dal 1850, dicembre 2007, p. 2 (rivista *on line*).

10) L'abrogazione è stata confermata anche dal decreto-legge del 25 giugno 2008, n. 112, art. 24.

11) Pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 289 del 9 dicembre 1916.

12) Decreto legislativo luogotenenziale è stato pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 22 del 27 gennaio 1917.

L'art. 34 del decreto legislativo luogotenenziale del 20 novembre 1916, n. 1664, istituì il Tribunale delle acque pubbliche per la risoluzione delle controversie, motivato dalla speciale natura della materia

nella quale le questioni giuridiche si compenetrano con quelle tecniche, e i vari interessi devono essere coordinati e armonizzati secondo criteri talvolta di pratica opportunità difficili da definire rigorosamente in norma.

13) Regio decreto del 14 agosto 1920, n. 1285 (in Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 245 del 16 ottobre).

14) Nato il 19 novembre 1876 a Cuneo e deceduto il 7 giugno 1954 a Torino, tumulato al cimitero del Verano a Roma, Silvestri si laureò in ingegneria presso la Scuola di applicazione per ingegneri di Torino. Nel febbraio 1900 venne nominato assistente per l'Idraulica; divenne professore ordinario di Idraulica tecnica e pratica al Politecnico di Torino (6 aprile 1925) e professore ordinario di Idraulica alla Scuola di ingegneria di Torino (8 luglio 1936) nel 1931, succedendo al professor Scipione Cappa. Assunse, quindi, la direzione dello storico Laboratorio di idraulica che, nel 1869, Prospero Richelmy aveva creato per lo studio sperimentale della tecnica delle grandi opere idrauliche, si veda l'area web: Museo virtuale del Politecnico di Torino. Fu, inoltre, membro del Consiglio di Amministrazione della Scuola di ingegneria di Torino (15 dicembre 1929) (7 novembre 1932) (31 gennaio 1936-1938) e membro del Consiglio di Amministrazione del Politecnico di Torino (25 giugno 1937) (31 dicembre 1938-1940).

Divenne consulente tecnico all'Ansaldo (1917), consigliere della Società Terni (1935), consigliere della Società Finsider (1937), presidente della Società Anonima Nazionale Cogne (1937) (1939) di cui fu anche commissario straordinario (1943).

Titolare di numerose onorificenze fu nominato anche Vice Podestà di Torino (1931-1935) e Senatore del Regno (1939-1945); si veda la scheda relativa a Silvestri sul sito web del Senato della Repubblica.

15) Il carteggio è nell'Archivio Società Anonima Italiana Gio. Ansaldo & C., Genova. *Visite stabilimenti*, s.p.Rs591, cc.75, 1916, dove spunta anche il nome dell'ingegner Tarditi.

16) La *Relazione* è firmata da Silvestri, Lorenzo Leotardi (direttore generale), dall'ingegner Emilio Segre e da Attilio Albertazzi (testimoni e fidejacenti) oltre che da Augusto Rivetti (industriale biellese entrato nell'Ansaldo in questo stesso anno); è vistata per il Consiglio Superiore delle Acque Pubbliche - in adunanza del 28 marzo 1918, n. 154 - dal Segretario, ingegner Carlo Bonomi.

17) Il progetto e tutti i passaggi successivi sono giacenti presso l'Ufficio gestione demanio idrico della Regione Autonoma Valle d'Aosta. Si ringrazia Antonietta Landi per la collaborazione.

18) Il progetto è stato redatto secondo le prescrizioni del regolamento 26 novembre 1893, n. 710, di esecuzione della legge del 10 agosto 1894, n. 2644, e comprende la relazione, le tavole di disegno e il calcolo sommario della spesa. La richiesta di derivazione di acque pubbliche seguirà poi l'iter della citata legge del 1916 e del suo regolamento attuativo.

- 19) Decreto legislativo luogotenenziale del 1916, n. 1664, art. 12: «per i bisogni ordinari della vita, come l'attingere acqua per irrigui, il lavare, l'abbeverare il bestiame, ed anche l'uso della pesca, usi molteplici liberamente consentiti a tutti i cittadini».
- 20) Del "tipo Bazin", o stramazzo in parete sottile, usualmente con soglia verticale in metallo, dove la vena liquida si distacca dalla soglia ed il deflusso avviene a pressione atmosferica. Gli stramazzi in parete sottile devono essere realizzati in modo che vi sia comunicazione tra l'aria al disotto della vena liquida e l'atmosfera circostante, poiché l'acqua può contenere gas disciolti, quindi assorbe aria dalla superficie inferiore e provoca una depressione che disturba il moto.
- 21) Il *Computo metrico* delle opere, spese e provviste, datato 23 dicembre 1917, è firmato dalle stesse persone della *Relazione* e vistato per il Consiglio Superiore delle Acque Pubbliche - in adunanza del 29 (forse era il 28) marzo 1918, n. 154 - sempre dal segretario Bonomi; stessa sorte per il *Piano finanziario*, datato 1° maggio 1917 e vistato il 28 marzo 1918, n. 15 (il 4 del 154 è stato dimenticato!), comprensivo di piano di ammortamenti (interesse al tasso del 5%), le spese di manutenzione e di esercizio.
- 22) Ai sensi dell'art. 16, regolamento del 1917, n. 85.
- 23) N. 1515, vol. 426, con il pagamento di 21.751,20 £.
- 24) L'idrometro (o idrografo o anche idrometrografo) deve essere custodito in apposita nicchia in muratura chiusa con serratura munita di due chiavi, una delle quali sarà consegnata all'Ufficio del Genio Civile di Torino. Ai sensi dell'art. 9 del Foglio di disciplinare registrato il 9 agosto 1918.
- 25) Nella fattispecie a Introd: il mulino consortile e la segheria di Tache, il mulino o segheria di Le Norat, la segheria Rollandoz Amato, il mulino consortile di Plantey, il mulino Davis sul canale Plan-d'Introd, l'officina idroelettrica Blond Ferdinando e gli opifici utenti delle acque del canale Muneresse.
- 26) Decreto legislativo luogotenenziale del 1916, n. 1664, art. 1, e decreto legislativo luogotenenziale del 1917, n. 85, artt. 4 e 5.
- 27) Art. 18, sostituito con Disciplinare suppletivo del 12 giugno 1918.
- 28) Valutata per i due impianti di Rhêmes tra 12 e 25 milioni di kW/h.
- 29) Costruita dalla Società e mantenuta dalle Ferrovie.
- 30) Decreto legislativo luogotenenziale del 1917, n. 85, art. 16, paragrafo III, lett. C).
- 31) Decreto legislativo luogotenenziale del 1916, n. 1664, art. 2.
- 32) Decreto legislativo luogotenenziale del 1916, n. 1664, art. 14.
- 33) Decreto legislativo luogotenenziale del 1916, n. 1664, art. 28.
- 34) Registrato alla Corte dei Conti il 19 luglio 1918, regolamento n. 8 Lavori Pubblici - Fog. n. 2938.
- 35) Duca di Genova, Luogotenente Generale di Sua Maestà Vittorio Emanuele III per Grazia di Dio e per Volontà della Nazione Re d'Italia.
- 36) Decreto legislativo luogotenenziale del 1916, n. 1664, art. 8.
- 37) Peraltro, prassi consolidate ancor oggi nella vigente normativa.
- 38) Anche firmatario del progetto, depositato il 24 novembre 1908; progettista, tra l'altro, della ferrovia Chieri - Buttigliera - Castelnuovo d'Asti con il figlio Giacinto.
- 39) Di proprietà degli imprenditori Selve e Giussani che nell'agosto del 1917 iniziarono ad Aosta, ad opera della Società Anonima Italiana Giovanni Ansaldo, i lavori per la costruzione dell'acciaieria, in M. CUAZ, *Le "maestrine d'en bas". Maestri elementari e conflitti culturali nella Valle d'Aosta fra Otto e Novecento*, rivista *on line*, www.storiavda.it, p. 1. L'Amministratore delegato era l'ingegner Mario Bello, lo era anche della Società franco-italiana esplosivo Cheddite.
- 40) Milanese, del quale si conserva un ritratto del 1925-1926 alla Biblioteca Nazionale Braidense.
- 41) Con decreto ministeriale del 20 aprile 1917, n. 2709.
- 42) Con decreto ministeriale del 24 settembre 1917, n. 5785; che interessava, oltre alla Dora di Rhêmes, anche i torrenti Valgrisenche, Planaval e Ressaia.
- 43) Poi membro della XV Sezione utilizzazione delle forze idriche ed elettriche della cosiddetta "Commissionissima", la Commissione centrale per lo studio e le proposte di provvedimenti occorrenti al passaggio dallo stato di guerra a quello di pace, istituita il 30 giugno 1918.
- 44) Div. 8°, n. 4871; l'istanza è stata presentata dalla Società Ansaldo Cogne, quale procuratrice speciale della Società Gio. Ansaldo & C.
- 45) Seguito, il 15 luglio 1933, Anno XI, dal decreto ministeriale n. 5526, Div. XII, di riconoscimento della titolarità della derivazione alla Società Anonima Nazionale Aosta assentita alla Società Anonima Nazionale Cogne; per compiere il percorso opposto, riportando il nome della società come prima, il 10 gennaio 1936, Anno XIV, con decreto ministeriale n. 11806, Div. XII, a seguito dell'atto di fusione, mediante incorporazione, del notaio Gili Giuseppe di Torino del 10 settembre 1935.
- 46) L'ultima proroga è stata concessa con decreto ministeriale del 10 febbraio 1941 - Anno XIX, n. 8292, Div. X, che sanciva la consegna del progetto esecutivo per il 10 maggio 1941 - Anno XIX e l'ultimazione dei lavori in pari data l'anno seguente.
- 47) L'istanza di derivazione d'acqua in sanatoria è del successivo 12 giugno.
- 48) Iscritto al n. 125 di repertorio, firmato dai testi Carlo Rameri e Andrea Zucco, nonché dall'ingegnere del Corpo Reale del Genio Civile, Ufficio di Aosta, Bazetta; registrato ad Aosta il 9 agosto 1935 - Anno XIII, n. 194, Vol. 77 per 1.440 £.
- 49) (Milano, 1886 - Aosta, 1958) laureato a Torino nel febbraio 1916, progettista, direttore lavori e direttore centrale degli impianti idroelettrici della Società Cogne, direttore ed amministratore della SADEA di Aosta, libero professionista. Progettò e costruì grandiosi impianti idroelettrici (Valgrisenche, Chavonne, La Salle, Balteo [sarebbe il Buthier NdA], Val di Rhêmes, ecc.) nonché lavori stradali (tra cui l'Aosta - Pila), linee ad alta e media tensione, acquedotti. Capitano del Genio, ex combattente della guerra 1915-18, invalido di guerra e decorato al valor militare, Commendatore della Corona d'Italia; in "Atti della società degli ingegneri e degli architetti in Torino", A. 12 - n. 12 - dicembre 1958, p. 426.
- Ingegnere dell'Ansaldo in liquidazione nel 1921, fascista della prima ora (già alla fine di tale anno comanda ad Aosta la più consistente squadra d'azione), segretario della federazione fascista già nel 1926 (diverrà provinciale il 2 gennaio 1927, con la creazione della Provincia di Aosta), designato presidente dell'Istituto fascista autonomo per le case popolari della Provincia di Aosta, con regio decreto del 29 giugno 1939, sarà nominato Podestà di Aosta dal 1939 al 1943; con questa carica il 1° marzo 1943 firma l'atto con cui i comuni valdostani "rinunciano" alla proprietà delle acque - atto a beneficio dei grandi gruppi nazionali che sfruttano le risorse idriche; in Confederazione Generale Italiana del Lavoro, *Lavoro e diritti in Valle d'Aosta. Profilo storico dei 100 anni della CGIL Valle d'Aosta 1905-2005*, 2006, pp. 30-31.
- Ad Aosta era proprietario della prima villetta di via Parigi sopra strada, alle spalle dell'ospedale regionale; a Rhêmes-Notre-Dame della villa che ancor oggi porta il suo nome (a sinistra della strada salendo, tra Chanavey e Bruil); per quest'ultima, al fine di produrre elettricità per autoconsumo, nel 1928 richiede la concessione per derivare dalla sponda sinistra del Torrent O,30 moduli d'acqua (in Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 140 del 17 giugno 1933, p. 2932).
- 50) Il 12 marzo 1929 vennero cambiate le ragioni sociali dello stabilimento Cogne: compare per la prima volta la S.A. Nazionale Cogne, a cui viene assegnata la siderurgia; mentre l'elettricità va alla Nazionale Aosta, in L. MORETTI, *Cogne Ferriere. Storia*, Centro on line Storia e cultura dell'industria: il Nord Ovest dal 1850, dicembre 2007, p. 2 (rivista *on line*). La centrale di Champagne II entrerà in esercizio nel 1939.
- 51) Il Decreto di concessione di derivazione delle acque del re d'Italia Vittorio Emanuele III del 3 giugno 1935, Div. XII, n. 4762 è stato successivamente pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 222 del 23 settembre 1935, pp. 3713-3714.
- 52) Archivio Società Anonima Italiana Gio. Ansaldo & C., Genova. *Visite stabilimenti*, s.p.Nb738, cc.6,1, 1920.
- 53) *Ibidem*, s.p.Nb1018, cc.48, 1920.
- 54) *Ibidem*, s.p.Nb1018, cc.48, 1920.
- 55) Nelle costruzioni idrauliche, particolare opera di sbarramento che permette di incanalare l'acqua nella vasca di calma (dissabbiatore). Ha funzione analoga a quella delle dighe, ma, a differenza di queste, produce un rialzamento (rigurgito) modesto del pelo libero, tale che l'acqua a monte dello sbarramento stesso non esca dall'alveo naturale del fiume.
- 56) La Turbina Pelton fu inventata dal carpentiere nel 1879 mentre lavorava in California, e risulta essere ancora oggi la turbina ad azione con rendimento più elevato. È utilizzata per grandi salti (molto maggiori di 15 m, di solito tra i 300 e i 1.400 m) e piccole portate (inferiori a 50 mc/s), si utilizza quindi solitamente per i bacini idroelettrici alpini.
- 57) Le prime attività della Costruzioni Meccaniche Riva Milano, come stabilimento per la «fabbricazione e vendita di macchinario a vapour e centrifugazione e altro qualunque», risalgono al 29 settembre 1861, con sede a Milano. Nel 1876 la ragione sociale diventa Porro & C. di Colombo & Galimberti. Da questa, nel 1884 deriva l'Accomandita E. Galimberti & C., alla quale partecipa come accomandatario l'ingegner Alberto Riva, e viene costruito sempre a Milano lo Stabilimento meccanico con fonderia. Nel 1887 l'ingegner Ugo Monneret de Villard viene nominato cogente e segue lo sviluppo della produzione delle turbine, quindi nel 1894 la società diventa la Ing. A. Riva, Monneret & C. Nel 1899 l'azienda produce le sette turbine da 2.160 CV per la Centrale Bertini di Paderno d'Adda: allora una delle centrali più potenti in Europa e quella con la linea elettrica di trasporto più lunga. Nel 1961

l'impianto era ancora in regolare funzionamento con tutte le turbine originali. Sempre nel 1899 la Riva-Monneret vince un concorso per il primo impianto che utilizza l'energia delle cascate del Niagara dove installa due turbine Francis per 6.000 CV complessivi sfruttando un salto di 78 m, con una portata complessiva di 7.700 l/s. Nel 1911, dietro suggerimento dell'ingegner Guido Ucelli, la Riva inizia lo sviluppo di pompe oltre alle turbine, completando così la produzione di grandi macchine idrauliche per impianti idroelettrici.

58) La centrale idroelettrica Grand Eyvia ad Aymavilles entra in funzione nel 1921.

59) Per finestra guelfa o a crociera s'intende un'apertura con vano rettangolare scompartito a croce latina da due elementi in pietra, uno verticale e l'altro orizzontale.

60) Il romanico è quella fase dell'arte medievale europea sviluppatasi a partire dalla fine del X secolo all'affermazione dell'arte gotica, cioè fin verso la metà del XII secolo in Francia e i primi decenni del successivo in altri paesi europei (Italia, Inghilterra, Germania, Spagna).

61) Il rosone è un elemento decorativo a forma di finestrone circolare applicato alle facciate delle chiese di stile romanico e gotico; è presente sull'asse della navata principale, talvolta anche di quelle secondarie, o in corrispondenza di cappelle o bracci trasversali, e quasi costantemente suddiviso da colonnine disposte radialmente, a partire da un nucleo centrale e raccordate da archetti.

62) In architettura, vano di una finestra, di una porta; più specificamente, distanza orizzontale tra i piedritti di archi e travi.

63) Cfr. nota n. 5.

64) La centrale idroelettrica di Avise entra in funzione nel 1954. La sala macchine, su progetto dell'architetto Giovanni Muzio, ricavata in caverna e raggiungibile attraverso una galleria lunga circa 700 m, è abbellita da un grande affresco che rappresenta i dodici segni zodiacali.

65) L'Art Déco (nome derivato per estrema sintesi dalla dizione *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, tenutasi a Parigi nel 1925) è stato un fenomeno del gusto che interessò sostanzialmente il terzo e il quarto decennio del XX secolo: riguardò le arti decorative, le arti visive, l'architettura e la moda.

66) Cfr. nota n. 1.

67) Carlo Ceppi (Torino, 1829-1921) è stato ingegnere e architetto.

Attivo nell'area torinese, il Ceppi si interessò inizialmente di edilizia sacra. Successivamente, si diede alla progettazione di varie opere architettoniche, in un gusto artistico molto particolare, tra l'ecclettico e il Liberty torinese.

Tra i suoi progetti più importanti ricordiamo la facciata della stazione ferroviaria di Porta Nuova (1863-1866), in collaborazione con Alessandro Mazzucchetti.

Suo fu inoltre il progetto del castello che dal 1907 domina la città di Aosta dalla collina in località Le Beauregard. Edificato per volere del barone Carlo Alberto Jocteau, è sede del Comando della Scuola Militare Centrale di Alpinismo dal 9 gennaio 1934. Attualmente il nome dell'ente è diventato Centro Addestramento Alpino.

68) Cfr. nota n. 4.

69) Cfr. nota n. 14.

70) Adolfo Ravinetti, architetto nato a Roma nel 1884, esordisce adolescente nel mastodontico cantiere del Palazzo di Giustizia della capitale (1888-1910). Il padre Felice è uno dei protagonisti dello sviluppo urbano della Roma umbertina. A causa del tracollo finanziario dell'impresa paterna, Adolfo Ravinetti segue poi la famiglia in Messico (1900-1902), dove con il padre Felice si occupa della costruzione del Teatro José Peón Contreras e del Palazzo del Governo di Merida nello Yucatan. Nel 1903, dopo il rientro in Italia, è nella Torino Liberty di Pietro Fenoglio, insieme al giovane Gottardo Gussoni, prima di trasferirsi a Savona, in qualità di collaboratore dell'ingegner Alessandro Martinengo. Il soggiorno savonese durerà fino al 1915 quando si proporrà all'Ansaldo, trasferendosi così a Genova per dare inizio alla sua avventura più grande: nell'arco di tre anni o poco più (1915-1918) riuscirà ad elaborare una quantità impressionante di progetti ed un numero altrettanto vasto di realizzazioni, in gran parte, se non esclusivamente, di tipo industriale. In Valle d'Aosta portò avanti il progetto della Cogne. Nel periodo ansaldino Ravinetti lavora con imprese costruttrici importanti, che si avvicendano agli appalti dei vari stabilimenti, tecnologicamente all'avanguardia, come quella dell'ingegner Antonio Porcheddu, la prima concessionaria e la principale agente del "sistema Hennebique" per l'Alta Italia. Incontrerà via via un'ostilità sempre più dura da parte del regime fascista, fino al più totale isolamento. Allora si dedicherà alla fisica, con uno studio prolungato sul "motore atmosferico" che è la macchina che dovrebbe operare la trasformazione dell'energia atmosferica (pressione) in energia cinetica. Quando Adolfo Ravinetti muore a Genova, nel 1967, è già stato, quasi da tutti, dimenticato.

ACQUISIZIONI DI OPERE D'ARTE

COLLEZIONI REGIONALI: Arte contemporanea (AC), Castel Savoia (CSG)

TIPO D'INTERVENTO: acquisizione di opere d'arte

COORDINAMENTO: Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici - Ufficio tecnico amministrativo e gestione collezioni

Anche nel corso dell'anno 2014, grazie alle donazioni di artisti di rilievo e di privati cittadini, l'Amministrazione regionale ha arricchito le proprie collezioni con preziose opere e documenti d'interesse storico-artistico.

Al termine della mostra *Tilson. Ritorno ad Aosta*, svoltasi presso il Centro Saint-Bénin dal 26 ottobre 2013 al 4 maggio 2014, dedicata appunto a Joe Tilson, protagonista della Pop Art in Inghilterra negli anni Sessanta, l'artista stesso ha donato due importanti opere che arricchiranno la collezione regionale Arte contemporanea fruibile dal pubblico presso il Castello Gamba di Châtillon. Si tratta di un dipinto eseguito con tecnica mista su carta e datato 1988, dal titolo *Dionysos Pleys* (n. inv. 699 AC) e di un'installazione in legno e corda, eseguita nel 1973 e intitolata *The four elements* (n. inv. 700 AC).

Il quadro intitolato *Al terzo giorno*, eseguito nel 2009 da Sarah Ledda e acquisito a seguito della donazione dell'autrice (n. inv. 701 AC), fa parte della produzione artistica legata al progetto espositivo *Imago Dei*, realizzato nella chiesa di San Lorenzo dal 24 luglio al 25 ottobre 2009.

Al compianto scultore Riccardo Chatrian, si deve la cessione dell'opera intitolata *Fumatore di pipa* (n. inv. 702 AC). La scultura, eseguita nel 1993, è pubblicata sul catalogo della mostra *Metamorfosi* del 1993.

Di grande rilievo storico-artistico sono i disegni relativi a Castel Savoia, offerti dalla signora Annamaria Linty che a sua volta li ricevette dall'industriale milanese Ettore Moretti poco prima di vendere il castello alla Regione Autonoma Valle d'Aosta nel 1981. Si tratta della documentazione di cantiere realizzata nel corso della costruzione della dimora gressonara di Margherita di Savoia. Il materiale donato si compone di 42 disegni (nn. inv. da 319 a 360 CSG), per lo più firmati dall'architetto Arturo Pettorelli, oppure siglati con le iniziali «ap». Si tratta di una serie di disegni esecutivi (piante, sezioni e prospetti, fino ad arrivare a particolari tecnici e dettagli decorativi) e di un gruppo di otto tavole montate su cartoncino. Queste ultime, alcune delle quali schizzate in prospettiva, possiedono una più alta qualità di restituzione grafica e sono finemente disegnate a penna o matita, a volte con rialzi a biacca o acquerellate.

[Liliana Armand]



1. Joe Tilson
Dionysos Pleys
Tecnica mista su carta
1988
(S. Venturini)



2. Arturo Pettorelli
Chiosco Capitello Disegno 1/2 del vero
Penna e inchiostro nero, acquerellato in bruno e rosa, su preparazione a matita, rialzi a biacca. Carta avorio sottile incollata su cartoncino (n. inv. 355 CSG)
s.d. (dicembre 1899 - febbraio 1904)

APPUNTI SULLA STORIA DELLA FOTOGRAFIA DI MODA UNA CONFERENZA NELL'AMBITO DELLA MOSTRA DI GIAN PAOLO BARBIERI

Daria Jorioz

Inaugurata al Centro Saint-Bénin di Aosta nel mese di giugno 2014, la mostra fotografica *Gian Paolo Barbieri. La seduzione della moda* ha inteso ripercorrere la vicenda creativa di un grande protagonista della fotografia italiana di moda, noto a livello internazionale.

La rassegna ha presentato al pubblico cinquantotto fotografie di grande formato in bianco e nero e a colori, selezionate dalle curatrici Daria Jorioz e Raffaella Ferrari, documentando non solo la carriera del fotografo milanese ma anche uno spaccato della storia della moda dagli anni Sessanta fino ai primi anni Duemila: dalle campagne pubblicitarie per le *maison* Valentino, Armani, Ferré e Versace alle copertine di "Vogue", in un percorso denso di suggestioni.

Barbieri, infatti, ha ritratto nel suo studio le icone della moda e del mondo dello spettacolo: dalla magnifica Audrey Hepburn alla *top model* Veruschka, da Vivienne Westwood a celebrità del cinema e dell'arte quali Monica Bellucci, Anjelica Huston, Sophia Loren, Rudolph Nureyev, Jerry Hall, Gilbert&George.

Nato a Milano nel 1938, Gian Paolo Barbieri ha contribuito a creare l'immagine di moda, lavorando a stretto contatto con gli stilisti e le testate più famose. I suoi scatti *glamour* hanno ispirato molti altri fotografi del settore: nelle sue immagini si ritrova una rigorosa ricerca della perfezione formale e la narrazione di un mondo ideale, quello della bellezza e del sogno.

L'esperienza di Cinecittà nei primi anni Sessanta ha avuto un influsso decisivo sul suo stile fotografico: diversi sono gli scatti di ispirazione cinematografica, in cui il *set*, il posato da studio, non solo mettono in scena, ma raccontano come nel *frame* di un *film*. Nel 1965 ha inizio la sua collaborazione con "Vogue", per cui realizza la copertina del primo numero di "Vogue Italia". Grazie ai servizi fotografici per le edizioni italiana, francese, americana e tedesca di "Vogue" le grandi firme della moda gli affidano le loro campagne pubblicitarie.

Nel 1978 Barbieri è stato indicato da "Stern" tra i quattordici autori che hanno fatto la storia della fotografia di moda. Le sue fotografie sono esposte in sedi prestigiose in tutto il mondo, al Victoria and Albert Museum di Londra, alla National Portrait Gallery di Londra e al Kunstforum di Vienna.

Nell'ambito della mostra aostana dedicata a Barbieri e in occasione della manifestazione della Soprintendenza regionale per i beni e le attività culturali *Plaisirs de Culture en Vallée d'Aoste*, si è svolta il 26 settembre 2014 al Centro Saint-Bénin una conferenza dal titolo *La storia della fotografia di moda*, incentrata sull'evoluzione di questo settore della comunicazione visiva in ambito internazionale, dalla nascita delle riviste patinate sino ad oggi. Attraverso la proiezione di una corposa selezione di fotografie, l'incontro di approfondimento, tenuto dalla sottoscritta con Raffaella Ferrari, si è configurato come un viaggio nel *glamour* attraverso gli scatti di celebri autori quali Cecil Beaton, Erwin Blumenfeld, Irving Penn, Richard Avedon, Helmut Newton, Mario Testino e naturalmente lo stesso Barbieri.



1. Gian Paolo Barbieri, Cinzia Corman.
(Da "Vogue Italia", 1968)



2. Gian Paolo Barbieri, Audrey Hepburn per Valentino.
(Da "Vogue Italia", 1969)

Volendo qui ripercorrere brevemente i contenuti della conferenza, occorre partire dalle prime riviste patinate di settore, "Harper's Bazaar", creata nel 1867 da Mary Louise Booth, e "Vogue", fondata nel 1892 da Arthur B. Turnure e dalla milionaria Gertrude Vanderbilt Whitney,¹ sulle cui pagine si assiste in un primo tempo all'ampio utilizzo del disegno per illustrare gli abiti, che solo in un secondo momento viene sostituito dalla fotografia.²

Uno dei primi fotografi di moda è Adolph De Meyer (Parigi, 1868 - Hollywood, 1946), brillante esponente dell'elegante società britannica che gravita intorno al principe di Galles. De Meyer sposa una nobile Caracciolo, con la quale forma una coppia molto *glamour*. Gli scatti di questo autore franco-britannico possono essere ricondotti al pittorialismo, che considera la fotografia un'arte a tutti gli effetti, al pari della pittura. Utilizzando il registro visivo del simbolismo e del pittorialismo, Adolph De Meyer influenzerà in maniera determinante la fotografia di moda dal 1914 al 1924. Le sue immagini presentano scenografie con stoffe cangianti, drappaggi, decorazioni floreali, che ricreano un'atmosfera di raffinata eleganza. Le fotografie di De Meyer hanno spesso un effetto *fou*, che l'autore ottiene ponendo un telo di garza davanti all'obiettivo, mentre l'uso del controluce ha lo scopo di creare un'atmosfera evanescente e aristocratica. Si tratta dunque di una fotografia molto costruita, che a partire dagli anni Trenta viene considerata obsoleta.

Nei primi decenni del Novecento una figura di assoluto rilievo è quella del fotografo americano Edward Steichen (Bivange, 1879 - West Redding, 1973), attivo a New York fino al 1973. Steichen utilizza la luce in modo poetico ed è esponente di un pittorialismo dai tagli e dalle inquadrature molto moderne, che lo rendono una personalità di spicco nell'ambito del-

la cultura fotografica. A New York nei primi anni del XX secolo Steichen collabora con Stieglitz, realizza fotografie astratte, lavora per "Vogue" - sua è la prima copertina a colori datata 1932 - e per "Vanity Fair", specializzandosi inoltre nel genere del ritratto. In tale ambito il suo ritratto forse più famoso rimane quello di Greta Garbo del 1928.

Steichen, che ha diretto il Dipartimento di fotografia del Museum of Modern Art di New York, è stato oggetto nel corso degli anni di un ininterrotto interesse da parte della critica, che può essere riassunto riportando questa efficace definizione di William A. Ewing: «Non esiste genere fotografico a cui Edward Steichen non abbia dedicato il proprio talento, ottenendo risultati straordinari. Spirito curioso e creativo, poteva concedersi una tale varietà, lui che deprecava l'abitudine e la routine e metteva in guardia dalle scuole di pensiero».³

Proseguendo in questo breve *excursus*, si può osservare che fino agli anni Trenta la moda ha il suo centro nelle capitali europee, Parigi, Londra e Berlino. Tre sono i grandi nomi nell'ambito della fotografia di moda del periodo: Cecil Beaton, George Hoyningen-Huene e Horst P. Horst.

Cecil Beaton (Londra, 1904 - Broad Chalke, 1980), che raggiunge la notorietà come ritrattista di personalità celebri, nasce a Londra nel 1904. Fotografo e costumista, studia storia e architettura a Cambridge e dal 1926 si dedica alla fotografia e al disegno di costumi e scenografie per il cinema. Vince due premi Oscar per i celebri film *Gigi* e *My Fair Lady* che lo consacrano a livello internazionale: basti qui ricordare il vestito bianco e nero disegnato da Beaton e indossato da Audrey Hepburn, che diventerà un'icona di stile. Già nel 1927 viene assunto dalla rivista "Vogue", inizialmente come disegnatore, ma facendosi ben presto apprezzare come fotografo.



3. Aosta, Centro Saint-Bénin, mostra Gian Paolo Barbieri. La seduzione della moda. Interno. (S. Venturini)

Come sintetizzare lo stile fotografico di Cecil Beaton? Nella sua fotografia, Beaton crea accostamenti inconsueti che gli permettono di fondere ambientazioni scenografiche con la vita quotidiana e, benché a volte le sue foto possano apparire eccessivamente artificiose, rivelano non di rado acute intuizioni. La caratteristica principale delle sue immagini è uno sguardo acutamente ironico, che gli consente di filtrare e rielaborare ciò che vede. I suoi ritratti possono essere considerati i suoi miglior lavori in cui ambienta e connota i soggetti tramite metafore armoniche che consentono di raffigurare i personaggi della cultura e dello spettacolo insieme ai gesti, alle espressioni e agli oggetti che li caratterizzano. Beaton ha fotografato Greta Garbo, Audrey Hepburn, Marilyn Monroe e personalità del mondo dell'arte quali la pittrice Bridget Bate Tichenor.⁴

Altro autore di grande interesse è il fotografo di origine russa George Hoyningen-Huene (San Pietroburgo, 1900 - Los Angeles, 1968). Famosa è la sua serie di fotografie di moda dedicate agli abiti sportivi e ai costumi da bagno. L'eleganza dalla sua fotografia gli deriva anche dalla sua educazione aristocratica ed è l'espressione di un ideale di bellezza legato alla classicità e al culto del corpo mutuato dalla cultura greca, molto in voga tra le due guerre mondiali. Le composizioni fotografiche di Hoyningen-Huene sono indubbiamente legate all'influenza delle avanguardie artistiche ma anche agli esiti dell'Art Déco.

Terzo nome nel contesto della fotografia di moda europea dei primi anni Trenta è quello del fotografo tedesco naturalizzato statunitense Horst P. Horst (Weissenfels, 1906 - Palm Beach, 1999). Autore di solida cultura, anche Horst ha sempre avuto uno sguardo rivolto agli esiti più interessanti delle avanguardie. Il suo stile elegante, con forti contrasti di luce, ha lasciato un segno forte nella storia della fotografia e nell'iconografia della moda. Il suo ruolo nell'ambito della fotografia gli viene oggi ampiamente riconosciuto, basti qui ricordare che nel 2014 il Victoria and Albert Museum di Londra gli ha dedicato un'ampia retrospettiva.

Definito «architetto dell'obbiettivo», studioso di scultura greca, Horst metteva in scena una bellezza intrisa di classicismo. Amico di Jean Cocteau e di Coco Chanel, allievo a Parigi di Le Corbusier, durante l'adolescenza conobbe la danzatrice Eva Weidemann, che accese il suo interesse per l'arte delle avanguardie. Nei tardi anni Venti, Horst studiò ad Amburgo alla Kunstgewerbeschule, per trasferirsi poi nella capitale francese dove frequenta gli ambienti artistici e le gallerie d'arte.⁵

La sua prima mostra fu ospitata alla galleria La Plume d'Or a Parigi nel 1932 e recensita da Janet Flanner, giornalista del "The New Yorker". La recensione della Flanner, benché pubblicata dopo la chiusura della mostra, rese Horst istantaneamente famoso. Il 1932 è una data cruciale per questo fotografo, che in quell'anno realizza anche un celebre ritratto di Bette Davis, dando così inizio ad un'intensa attività di ritrattista di celebrità, da Cole Porter a Elsa Schiaparelli, fino alle *first lady* americane. Nel 1937 Horst è a New York dove conosce Coco Chanel - che chiamerà secondo una definizione divenuta celebre nell'ambiente della moda «*the queen of the whole thing*» (la regina di tutte le cose) - con la quale instaura una collaborazione trentennale.

Gli anni Trenta e Quaranta, contrassegnati dal secondo conflitto mondiale, vedono New York diventare il centro del-

la moda internazionale. Per non appesantire questo testo ampliandone a dismisura la lunghezza, vorrei ora proseguire dedicando solo una serie di appunti ai protagonisti della fotografia di moda da questo momento in poi, fornendo così una semplice traccia sulla base della quale il lettore interessato potrà approfondire. Considero, dunque, questo testo necessariamente lacunoso e fortemente incompleto, ma mi auguro possa essere comunque di qualche utilità, consentendo di cogliere la ricchezza e la complessità di quest'ambito specifico nella storia della fotografia, un ambito tutt'altro che frivolo e marginale, i cui protagonisti meritano una grande attenzione, a partire dall'ungherese Martin Munkácsi (Kolozvar, 1896 - New York, 1963),⁶ il cui ruolo di assoluto innovatore per aver introdotto il movimento nelle immagini di moda è stato ampiamente sottolineato dalla critica. Basti qui ricordare due immagini divenute vere icone della storia della fotografia, quella del cane in volo colto nello scatto *Jumping fox terrier* (1930 circa) e il ritratto mentre danza di *Fred Astaire on his Toes* (1936).

Tra le figure più influenti e innovative della fotografia del Ventesimo secolo, vi è poi Erwin Blumenfeld (Berlino, 1897 - Roma, 1969), il cui lavoro si caratterizza per una sperimentazione continua, fondata su di una esemplare sensibilità visiva. La mostra realizzata a Milano nel 2014 dal titolo *Blumenfeld Studio. New York, 1941-1960* rende conto anche al pubblico italiano di questa estrema versatilità, documentando l'attività newyorkese dell'autore che aveva il suo fulcro nello studio di Central Park. Si tratta di una produzione vasta e diversificata, che spazia dalla fotografia di moda alle campagne pubblicitarie, dai ritratti di personalità ai manifesti della propaganda, fino ai lavori sperimentali oggi riconosciuti come significativi e determinanti per lo sviluppo della fotografia contemporanea. Profondamente inventivo, sperimentatore che scardina i codici visivi convenzionali, Blumenfeld occupa sicuramente un posto di riguardo nella storia della fotografia.

Altro nome di rilievo poi è quello di Louise Dahl-Wolfe (San Francisco, 1895 - New Jersey, 1989), i cui scatti più pregnanti sono quelli realizzati all'aperto, che stravolgono lo stile posato dei servizi di moda e introducono ambientazioni esotiche, diventando fonte d'ispirazione di molti fotografi successivi. Celebre quanto celebrata è la fotografia delle due gemelle ritratte di schiena con alcuni elefanti in *Twins with elephants* (1947), immagine tutta giocata sui contrasti, il cui tema con ogni probabilità ispirerà qualche anno dopo Richard Avedon in una campagna fotografica per Dior datata 1955.

Passando brevemente agli anni Cinquanta e Sessanta, i due nomi ineludibili sono quelli di Irving Penn (Plainfield, 1917 - New York, 2009) - autore dalla composizione elegante e ordinata celebre tra l'altro per il piccolo straordinario studio fotografico da viaggio, *Worlds in a small room* (Mondi in una piccola stanza) - e Richard Avedon (New York, 1923 - San Antonio, 2004) per il quale la moda diventa sinonimo di freschezza e semplicità. Avedon è autore di strepitosi intensi ritratti in bianco e nero e basti qui ricordarne uno tra tutti, quello dello scrittore Samuel Beckett scattato a Parigi nel 1979.

Nei primi anni Sessanta, inoltre, emerge il nuovo ruolo dell'indossatrice, che viene valorizzata e indotta ad esprimersi, in una rivoluzione che porterà alla creazione di nuove icone di stile quali Twiggy.

Un cenno merita anche il londinese Norman Parkinson (Londra, 1913 - Singapore, 1990), celebre per i servizi di moda ambientati all'aperto, divenuto nel 1981 fotografo ufficiale della famiglia reale inglese. Le fotografie di Parkinson, lo si ricordi per inciso, si prestano ad approfondimenti sociologici e il suo lavoro è stato riconosciuto a livello internazionale, come documentano le sue immagini presenti nelle collezioni del Philadelphia Museum of Art e della Bibliothèque nationale de France a Parigi.

Altri importanti autori nel novero della fotografia di moda sono Bert Stern (New York, 1929-2013) e Clifford Coffin⁷ (USA, 1913 - Pasadena, 1972) oltre ai fotografi passati alla storia come «i terribili tre», David Bailey (Londra, 1938), Terence Donovan (Londra, 1936-1996) e Brian Duffy (Londra, 1933-2010). Il nome di Bailey, Donovan e Duffy è legato indissolubilmente alla creazione del mito della *Swinging London* degli anni Sessanta, basata sulla moda e il *glamour*. David Bailey, classe 1938, può essere ritenuto l'ispiratore del celebre film di Michelangelo Antonioni del 1966 *Blow up*.

Per proseguire in questa veloce carrellata negli anni Settanta e Ottanta possiamo ricordare Guy Bourdin (Parigi, 1928-1991), maestro nella fotografia a colori e nelle improbabili geniali geometriche composizioni create con i corpi delle modelle, ma vorrei dedicare qualche nota ad un nome femminile di prima grandezza, quello di Sarah Moon⁸ (Vichy, 1939). Figura di spicco della fotografia contemporanea e autrice di grande sensibilità, questa fotografa ha creato una scrittura visiva inconfondibile. Con un approccio estremamente personale, Sarah Moon ci suggerisce un universo onirico fatto di grazia, immaginazione e poesia, in cui pare dominare un registro di nostalgia incantata legata al passato e all'infanzia, espresso attraverso uno stile mosso, sfocato, quasi evaporato. In acrobatico equilibrio tra vero e falso, tra favola e finzione, ogni immagine della Moon risuona di mille echi e fa pensare alla scena di un piccolo teatro. Fanno spesso da sfondo alle sue aggraziate modelle paesaggi di nuvole di cotone e cieli d'inchiostro, boschi

incantati e mari di ghiaccio, vecchie case di famiglia dove tutto appare sospeso e dove compaiono, a volte, animali vivi o impagliati dimenticati nelle loro gabbie, in omaggio alla fascinazione dell'autrice per i musei di storia naturale, per i *Cabinet de Curiosités*, dove risuona l'eco di altri tempi, di altri luoghi, di misteri naturali, templi di cultura e natura. Se il lavoro fotografico dell'australiano di origine tedesca Helmut Newton (Berlino, 1920 - West Hollywood, 2004) è associato ad ambientazioni fortemente erotiche, in cui paiono mescolarsi moda, sesso, denaro e potere, simboli stereotipati di una società opulenta in cui domina la figura di donne aggressive e provocatorie, le immagini di Herb Ritts (Los Angeles, 1952-2002) sono invece caratterizzate da ambientazioni naturali esotiche, con frequenti omaggi alla statuaria bellezza di corpi maschili, mentre Bruce Weber (Greensburg, 1946) firma celebri campagne pubblicitarie per le più importanti *maison* di moda e nudi maschili di grande qualità tecnica.

Grande qualità espressiva hanno poi le fotografie dell'istriano Frank Horvat (Abbazia, 1928), che negli anni Cinquanta lavora per la rivista "Life" e che nella fotografia di moda predilige uno sguardo misurato e legato alla storia della fotografia, con la predilezione di ambientazioni quotidiane in cui si muovono donne la cui bellezza si esprime attraverso la naturalezza e la spontaneità.

Altri nomi di rilievo sono quelli di David (Napoli, 1976-1997) e Mario Sorrenti (Napoli, 1971) - strepitosi tra gli altri i suoi ritratti di Kate Moss, - Peter Lindberg (Leszno, 1944), che ha ritratto una giovane bellissima Milla Jovovich negli anni Novanta, e Mario Testino (Lima, 1954). Ognuno di questi autori meriterebbe un approfondimento, che non mi è possibile includere in questo contributo.

Non possiamo poi non nominare l'americano David LaChapelle (Fairfield, 1963), creatore di mondi visionari dai forti contrasti di colore, in equilibrio tra arte contemporanea e fotografia, oppure l'italiano Oliviero Toscani (Milano, 1942), che ha giocato le sue più note campagne pubblicitarie utilizzando il codice della provocazione.



4. Aosta, Centro Saint-Bénin, inaugurazione della mostra alla presenza di Gian Paolo Barbieri, 6 giugno 2014. (S. Venturini)



5.-6. Aosta, Centro Saint-Bénin, conferenza La storia della fotografia di moda a cura di Daria Joriox e Raffaella Ferrari, 26 settembre 2014. (Stop Down Studio)

Un'autrice di raro talento è poi la fotografa statunitense Annie Leibovitz (Waterbury, 1949) che divide il suo lavoro tra ritratti, *reportage* e fotografie di moda, tutti realizzati con uno stile personale e riconoscibile. Personalità forte ed affascinante, Annie Leibovitz - che ha sempre dichiarato una grande ammirazione per Richard Avedon - ha realizzato ritratti di personalità del cinema, della musica e dello spettacolo divenuti notissimi. Basti qui citare, tra i molti esempi possibili, la celeberrima copertina di "Vanity Fair" dell'agosto 1991, dedicata all'attrice Demi Moore in gravidanza.

Naturalmente lo sterminato universo della fotografia di moda contempla anche altri autori sicuramente significativi che non compaiono in questo testo. Mi limiterò ad un'ultima citazione, quella di un autore raffinato quale il newyorkese Arthur Elgort (New York, 1940), che ama riprendere le modelle con luci naturali e in spazi aperti, quasi in un *reportage*, di cui ricordo qui il memorabile servizio di moda, che fece scuola, apparso sulle pagine di "British Vogue" del 1971, in cui suggeriva alle modelle di muoversi liberamente sul set.

Vorrei ora concludere con un breve omaggio a Gian Paolo Barbieri, a cui è stata dedicata la mostra estiva 2014 al Centro Saint-Bénin di Aosta.⁹ Le fotografie di Barbieri, infatti, illustrano una straordinaria vicenda artistica e professionale, documentando nel contempo il percorso della moda non solo italiana, un percorso che, partito dalle sfilate fiorentine, giunge alle passerelle milanesi, calca la scena internazionale, decreta la nascita del *prêt-à-porter* e l'emergere della figura degli stilisti *star*, da Valentino a Giorgio Armani, da Versace a Vivienne Westwood. Le immagini di moda di Barbieri raccontano questo e molto altro. Ma, soprattutto, hanno a che fare con un concetto che attraversa e percorre i secoli, quello della bellezza. Perché ogni suo scatto è l'esito di una ricerca espressiva che privilegia l'equilibrio compositivo, insegue la perfezione dell'inquadratura, coglie nella modella la magia irripetibile di uno sguardo, interpreta un abito trasmettendone l'essenza dello stile, in un'alchimia intangibile che ha reso molte di queste fotografie vere e proprie icone del XX secolo. L'ideale della bellezza, che Johann Joachim Winckelmann affidava alla classicità della statuaria greca, viene ora interpretato e reinventato dalla fotografia di moda.

Così Audrey Hepburn, ritratta nel 1969 col viso incorniciato in un teatrale drappeggio di tessuto scuro, che Barbieri stesso narra di aver composto - e in questo gesto c'è tutta la nobile artigianalità di un uomo che ha imparato a conoscere i tessuti nel magazzino paterno - rappresenta l'elogio di una bellezza algida, cristallizzata al di fuori del tempo ma anche fortemente contemporanea. Consapevole delle potenzialità della fotografia intesa come arte, il fotografo milanese ha sperimentato soluzioni inedite, con un'indiscussa padronanza sia del bianco e nero sia del colore unita a un sapiente utilizzo della luce.

Come Erwin Blumenfeld, Gian Paolo Barbieri è maestro del rigore grafico e compositivo. Basti, ad esempio, cogliere la raffinatezza del suo scatto interpretato da Anjelica Huston per Valentino del 1972, notare l'eleganza non scontata della posa, il movimento sinuoso del corpo che sottolinea la leggerezza dell'abito giallo fiorato, facendo da contrappunto alla severa bellezza del volto. Un'immagine dal compiuto equilibrio, semplicemente perfetta, lineare ed efficace quanto la copertina di "Vogue America" del 1951 firmata da Blumenfeld. Perché, come ha scritto Martina Corgnati, «il fotografo non fotografa l'abito, fotografa l'immaginario» e in tal modo contribuisce quanto lo stilista a creare mode e a suggerire nuovi canoni estetici.

La critica, inoltre, ha sottolineato la densità narrativa insita nella fotografia di Gian Paolo Barbieri e i suoi legami con il cinema, la scenografia e il teatro. Come non riconoscere, infatti, in molte sue immagini l'esperienza di Cinecittà, l'influenza del grande Luchino Visconti, la citazione delle pellicole americane degli anni Trenta e Quaranta, l'atmosfera di classici intramontabili come *Casablanca*? Aspetti per i quali è stato definito «grande regista dell'immagine fissa»¹⁰ e che rinviano alla sua capacità di suggerire un racconto enigmatico e perfetto attraverso un unico fotogramma, che rivela la scena di un *film* virtuale.

Le opere di Gian Paolo Barbieri richiamano non solo la magia del cinema, ma un altro tema di grande rilevanza, quello del fertile rapporto tra fotografia e pittura. Cosciente che il dialogo tra i due ambiti costituisce uno snodo fondamentale della cultura visiva, Barbieri spazia attraverso autori ed epoche. Se lo splendido lungo collo nudo della modella impellicciata ritratta per "Vogue Italia" nel 1986 richiama l'eleganza della pittura Déco, ma volgendo lo sguardo più

lontano nel tempo potrebbe anche dialogare con la ritrattistica del Bronzino, altre fotografie di moda paiono alludere alla pittura ottocentesca, rinviare alle avanguardie artistiche del Novecento, suggerire la sofisticata modernità delle figure femminili narrate da Tamara de Lempicka. Se in alcune immagini il rapporto tra arte e pittura è semplice allusione, in altre diventa precisa e definitiva citazione, come nella sontuosa fotografia a colori realizzata da Barbieri nel 1998 per Vivienne Westwood, che riprende in modo quasi palmare la celeberrima *Zattera di Medusa* di Jean-Louis-Théodore Géricault del 1819.

La fotografia di moda, dunque, non è semplicemente un ambito settoriale nel contesto della cultura visiva contemporanea, ma ha molteplici e complesse valenze, sia percettive che estetiche, sia antropologiche che sociologiche.

Come ha scritto Maria Luisa Frisa, «la fotografia di moda, nella narrazione delle sue immagini, rappresenta per noi cittadini del XXI secolo, un affresco continuo, un murale infinito che ci ha accompagnato e ci accompagna, malgrado noi, mescolando insieme glamour, stile, realtà, fantasia, allucinazione, attualità e storia».¹¹

1) Quest'ultima fu anche la fondatrice del Whitney Museum of American Art nel 1931. Dedicato principalmente alle opere di artisti americani quali Edward Hopper e Alexander Calder, il museo ha ora una nuova prestigiosa sede, progettata da Renzo Piano e inaugurata nel 2015.

2) Sulla storia del disegno di moda si veda la recente mostra: *Drawing fashion. Masterpieces of a century* (Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, 19 dicembre 2014 - 3 maggio 2015). Hanno disegnato per la moda importanti artisti quali Erté, Andy Warhol e Cecil Beaton.

3) Si veda il piccolo interessante volume edito da Contrasto: *Edward Steichen*, introduzione di W.A. ERWING, Milano 2007.

4) Beaton non si è limitato alla fotografia di moda, ma è stato anche fotografo di guerra. Dal 1939 al 1945 è il fotografo ufficiale del Ministero dell'Informazione Britannico.

5) Nel 1930 Horst conobbe il fotografo di "Vogue" Hoyningen-Heune, divenendone l'amante e nel corso di un viaggio in Inghilterra incontrò anche Beaton, allora impegnato nell'edizione inglese di "Vogue". Nel 1931 Horst iniziò a lavorare per l'edizione francese di "Vogue". Ebbe poi una discussa relazione con il regista italiano Luchino Visconti. Nel 1940 Horst prese la cittadinanza degli Stati Uniti, entrò nell'esercito americano nel 1943 e ne divenne fotografo ufficiale. Nel 1945 fotografò il Presidente degli Stati Uniti Harry S. Truman di cui divenne amico.

6) Si veda la monografia: K. HONNEF, E. KAUFHOLD, R. AVEDON, F.C. GUNDLACH, *Martin Munkácsi*, Aperture, 2007.

7) Clifford Coffin ha fotografato Dior in occasione della sua prima sfilata, contribuendo a decretare la notorietà dello stilista.

8) Fotografa di moda dal 1970, Sarah Moon sviluppa un lavoro più intimo e personale a partire dal 1985. Le sue fotografie sono apparse su numerose riviste e sono state oggetto di diversi libri: *Souvenirs improbables*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Vrais Semblants*, *Coincidences*, *L'Effraie*, *Le Fil rouge*, *La Sirène d'Auderville*, *Le Chaperon Noir*. Nel 2008 il libro *1.2.3.4.5* riceve il *Prix Nadar*. Da diversi anni Sarah Moon costruisce e arricchisce un universo personale incentrato su tre temi: l'evanescenza della bellezza, l'incerto e lo scorrere del tempo. Nel 2003 la *Maison européenne de la photographie* presenta una grande mostra dei suoi lavori che fa in seguito tappa a Kyoto, Mosca, Shanghai e Pechino. Nel 2013, invitata dal Museo Nazionale di Storia Naturale di Parigi, ha presentato, con l'esposizione *Alchimies*, le sue ricerche sul mondo animale, vegetale e minerale. Ha, inoltre, realizzato il lungometraggio *Mississippi One*, e alcuni film dedicati alla fotografia e ai fotografi, in particolare a Henri Cartier-Bresson e Lillian Bassman.

9) Si veda D. JORIOZ, *La seduzione della moda*, in D. JORIOZ, R. FERRARI (a cura di), *Gian Paolo Barbieri. La seduzione della moda*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 7 giugno - 2 novembre 2014), Milano 2014, in particolare pp. 9-11 da cui è tratta parte del testo.

10) S. TURZIO, voce *Barbieri Gian Paolo*, in *Dizionario di fotografia*, Milano 2001, p. 58.

11) M.L. FRISA, *Rêverie*, in M.L. FRISA, F. BONAMI, A. MATTIROLLO (a cura di), *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*, catalogo della mostra (Milano, 25 febbraio - 20 marzo 2005), Milano 2005, p. 152.

CAPOLAVORI INFORMALI IN MOSTRA AL MUSEO ARCHEOLOGICO REGIONALE DI AOSTA NELL'ESTATE 2014: FAUTRIER, BURRI, APPEL, SHIRAGA E GLI ALTRI

Daria Jorioz

Proseguendo nell'ambito degli approfondimenti legati all'arte del Novecento, con particolare riferimento ai grandi movimenti artistici di rilevanza internazionale, la programmazione estiva 2014 curata dalla Struttura Attività espositive dell'Assessorato regionale Istruzione e Cultura ha proposto al pubblico, nelle sale del Museo Archeologico Regionale di piazza Roncas ad Aosta, una mostra dedicata alla pittura informale.

Si è trattato di un progetto espositivo di caratura e di taglio europei, che ha visto esposte opere di Burri, Fautrier, Afro, Perilli, Santomaso, Mathieu, Marfaing, Appel, Jorn, Dora-zio, Olivieri, Bargoni, Bendini, Lindstrom, Shiraga, Manzoni, Moreni, Schumacher, Nitsch, Francis, e molti altri, presentate in un percorso denso di suggestioni, che ha delineato uno spaccato di altissimo livello sull'arte informale.

La mostra di Aosta, dal titolo *Una stagione informale. Capolavori della Collezione Reverberi*, curata dai critici d'arte Beatrice Buscaroli e Bruno Bandini, ha offerto ai visitatori l'opportunità di accostarsi a una stagione particolarmente densa e vitale dell'arte del XX secolo, attraverso una collezione privata di assoluto rilievo qualitativo e di straordinaria estensione, quella del musicista e compositore genovese Gian Piero Reverberi.¹

La rassegna ha allineato, come ideali perle di una collana, ottantacinque opere di grande interesse, dagli strepitosi

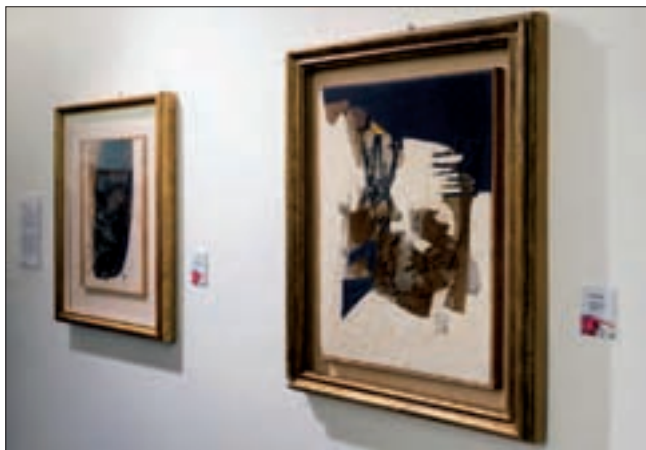
Afro degli anni Cinquanta e Sessanta alla *Combustione* di Alberto Burri del 1964, da *Les nomades* di Corneille agli impalpabili deliziosi *Fiori* di Nicola De Maria, dalle vigorose composizioni di Hans Hartung al lirico cromatismo di Sam Francis, dal *Poisson à la table noire* di Antoni Clavé² alla delicata carta intelata di Jean Fautrier, dalla matericità di Piero Manzoni al vigoroso gesto del giapponese Kazuo Shiraga - e potrei proseguire con la citazione di altrettanti capolavori presenti in mostra. Si è delineato, così, negli spazi dedicati alle esposizioni temporanee al primo piano del Museo Archeologico Regionale di Aosta, un percorso di armoniosa ed esemplare compiutezza, che solo un colto, raffinato collezionista poteva imbastire con tale efficace nitore.³

L'esposizione ha evidenziato la centralità e la ricchezza dell'investigazione europea, riservando uno spazio significativo alla declinazione dell'informale caratterizzata dalla dissoluzione della figura, testimoniata dall'esperienza del gruppo CoBrA, operante tra Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam, ma anche alle originali evoluzioni di esperienze concettuali di autori quali Gastone Novelli o il bolognese Vasco Bendini.

Le opere in mostra ad Aosta hanno offerto al visitatore un significativo spaccato dell'arte del dopoguerra, segnato dalla percezione della natura effimera e incerta



1. Aosta, Museo Archeologico Regionale, ingresso della mostra *Una stagione informale. Capolavori della Collezione Reverberi*. (D. Pallu)



2. Sala 1. Alberto Burri, *Composizione* (1951) e *Combustione* (1964). (S. Venturini)

del presente, da una consapevolezza che, superando la frustrazione della visione, ha affermato in ambito artistico il primato del gesto espressivo e delle dinamiche del segno e della materia. Rivoluzione del gesto, poetica del colore e della materia sembrano in tale contesto i veicoli fondamentali cui affidare la creazione artistica. Automatismi psichici di matrice surrealista e attenzione per le varie declinazioni della filosofia esistenzialista vanno a comporre quel singolare organismo artistico e culturale definito Informale.

Dalla rassegna aostana è emerso con chiarezza come le vie dell'Informale siano molteplici, così come le posizioni che gli artisti vengono elaborando. La tendenza che appare più solida e destinata a durare nel corso del tempo è una consapevole attenzione nei confronti della pratica della pittura, per quanto non più contenibile nei confini di una forma, nei limiti di una composizione che condizioni gli spazi di libertà della creazione. Siamo di fronte ad una pittura per la quale, come scrisse limpidamente nel 1946 il poeta e saggista Francis Ponge presentando una mostra di Jean Fautrier, «la bellezza ritorna». ⁴ Ma si tratta di una bellezza che può ritornare a condizione di stravolgere i canoni

espressivi ed estetici che l'hanno preceduta. Nell'arte informale, dunque, in realtà non si rinuncia alla narrazione, ma l'immagine si traduce nel luogo di completa libertà creativa dell'artista, «che prende corpo attraverso una conversione dall'ignoto e dall'indicibile, intesi sia come lascito di una storia sempre più frammentata e disumanizzata, sia come groviglio dell'inconscio». ⁵

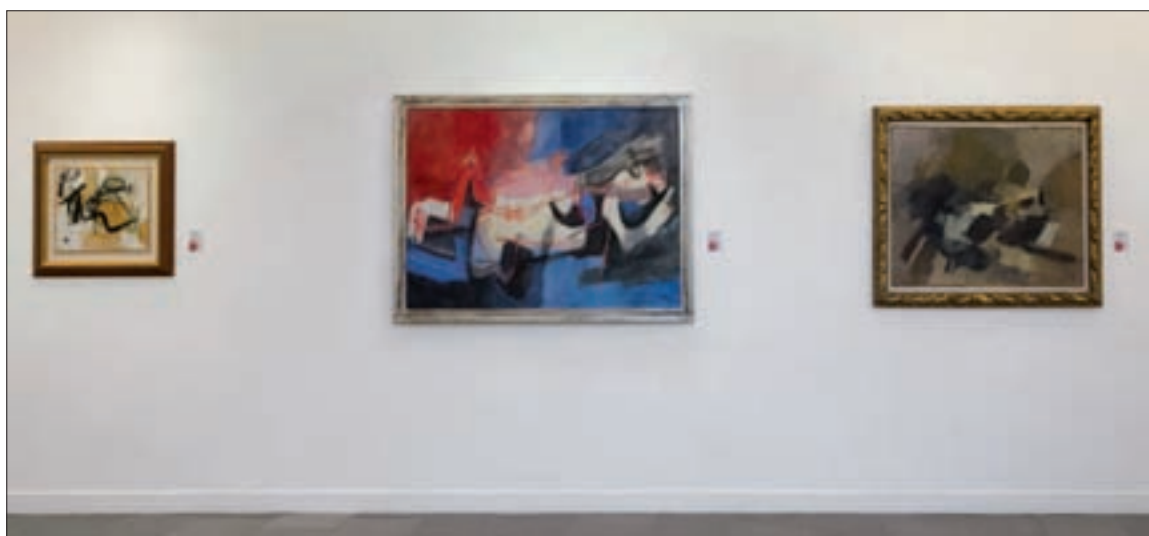
L'Informale: appunti su di una stagione artistica

È noto che la definizione di Informale si deve al critico d'arte francese Michel Tapié de Celeyran, che ne teorizza e determina gli ambiti nel volume *Un art autre*, pubblicato a Parigi dall'editore Giraud nel 1952. Amico di Tristan Tzara, cugino di secondo grado di Henri de Toulouse-Lautrec, studente di pittura a Parigi con Amédée Ozenfant e Fernand Léger, Tapié è una personalità tra le più intriganti della critica d'arte del secondo Novecento.

Introducendo in ambito critico il concetto di *art informel* (dal francese: *informe*, senza forma), Tapié delinea un indirizzo della pittura europea del dopoguerra, offrendo una straordinaria chiave di lettura sulle ricerche antigeometriche, antinaturalistiche e non-figurative di artisti quali Jean Dubuffet, Lucio Fontana, Hans Hartung, Karel Appel, Otto Wols e Georges Mathieu. Di tali autori, Tapié coglie gli intenti di spontaneità, enfatizzando l'affermazione di un'arte basata sull'indeterminatezza della forma e sull'irrazionalità.

La pregnanza di queste teorizzazioni e l'anticonformismo delle posizioni estetiche di Tapié sono stati oggi riaffermati, così come il suo ruolo nel gettare un ponte tra New York e Parigi, con la creazione di « *événements culturels dont le retentissement fût véritablement international* », per citare un recente intervento di Alexandre Carel. ⁶

Indubbiamente l'Informale europeo è affine all'*action painting* statunitense, benché nasca in un differente contesto socio-culturale, drammaticamente segnato dal conflitto mondiale. Volendo sintetizzare, le ricerche informali sono accomunate dalla negazione della forma intesa come fondamento della precedente cultura pittorica. La materia è esaltata al di sopra di ogni altro elemento compositivo e i tradizionali



3. Sala 1. Tre dipinti di Afro Basardella. Al centro *Figura distesa* (1954). (S. Venturini)



4. Giancarlo Bargoni, Sant'Andrea, 2004, olio su tela.
(S. Venturini)

materiali pittorici sono affiancati o sostituiti da plastica, juta, stoffa. L'artista esercita su di essi la sua azione, che si esplicita in un taglio, una bruciatura, uno strappo, o in quello sgocciolamento dei colori, il *dripping*, diventato celeberrimo con Jackson Pollock. Il gesto dell'artista reclama la propria centralità, sorretta da una pulsione psichica e fisica che viene trasferita nell'opera. Confluiscono nell'Informale l'automatismo surrealista, le esperienze dadaiste e la vitalità dell'espressionismo, dando luogo a risultati multiformi, che non escludono l'intervento interpretativo dell'osservatore teorizzato da Eco nell'opera "aperta".⁷ Ha scritto Beatrice Buscaroli nel suo testo in catalogo: «L'Informale non è solo una natura altra, diversamente percepita e rappresentata. Non è solo esaltazione di un percorso esistenziale che trova appagamento e conforto in un dialogo serrato con una dimensione costretta a ospitare la disperazione delle azioni degli uomini. Informale è una costellazione, all'interno della quale Reverberi ha scelto alcuni percorsi, vie d'accesso. Non necessariamente e non sempre anti-naturalistiche, ma dove la nozione di natura è tenuta in disparte, parla in modo più che sommerso».⁸

Il percorso espositivo

Il percorso proposto nella rassegna aostana *Una stagione informale* si sviluppava attraverso nove sale organizzate con un criterio cronologico e si componeva di due sezioni. Senza volerlo qui ripercorrere interamente, vorrei dedicare qualche considerazione agli autori in mostra che hanno svolto un ruolo più pregnante nel contesto dell'Informale.

Nella prima sala il visitatore incontrava alcuni tra i riconosciuti padri dell'arte informale, a partire da Jean Fautrier, pittore molto amato dalla critica, presente con l'opera di straordinaria qualità *Squares of colour*, dimensioni 38x46 cm, datata 1957. È questo un incredibile

«piccolo gioiello in cui la materia pittorica sembra lievitare, inspessendosi per accogliere tracce di rosa di carne consumata»⁹ per illuminarsi nel giallo del sole al tramonto, facendosi espressione della condizione umana e della sua delicatezza e fragilità.

Nato a Parigi nel 1898, Fautrier studia arte a Londra per rientrare poi in Francia allo scoppio del primo conflitto mondiale. Tra il 1934 e il 1939 attraversa un momento di crisi interiore che lo induce ad abbandonare la pittura. Sperimenta in seguito nuove tecniche espressive, volte a rendere la materia assoluta protagonista dell'azione pittorica, divenendo uno dei massimi esponenti dell'arte informale. Ottiene grandi riconoscimenti internazionali, fra cui il premio alla Biennale di Venezia nel 1960. Tra le sue opere più note e significative possiamo ricordare la serie degli *Ostaggi* (1943-45), degli *Oggetti* e dei *Nudi*, realizzati dal 1954. Nell'opera di Fautrier, come in quelle di Rafael Canogar, Achille Perilli o Gastone Novelli, il colore, mescolato con colle, sabbia e pietrisco diventa corposo al punto che si può parlare a pieno titolo di "materia pittorica", dove prima si descriveva pittoricamente il tono, il timbro o la tinta.

Oltre a Fautrier la mostra aostana presentava nella prima sala tre dipinti di Afro dai cromatismi raffinati, tra cui una grande *Figura distesa* del 1954 e due importanti opere di Alberto Burri. Quest'ultimo, tra l'altro, aveva in grande stima artisti come Afro, che a suo dire mostravano una particolare attenzione alla struttura dell'opera in termini visivi e spirituali.¹⁰

Afro Basaldella (Udine, 1912 - Zurigo, 1976), compiuti gli studi all'Accademia di Venezia, negli anni Trenta si trasferisce a Roma e si lega a Mafai e alla Scuola Romana. Nel 1936 partecipa alla Biennale di Venezia, dove esporrà spesso, ricevendo nel 1956 il Gran Premio della Pittura. Nel 1947 entra nel Fronte Nuovo delle Arti e la sua pittura diviene neocubista. Nel 1952, dopo un viaggio negli Stati Uniti, aderisce al Gruppo degli Otto e si orienta verso un'astrazione più fluida, fatta di luce e colore, linee grafiche e sofisticate modulazioni tonali, non lontane dalla grande tradizione pittorica veneta, reinterpretata con personale e intellettualistica raffinatezza.

Indubbiamente una figura centrale e di assoluta originalità dell'arte informale è quella di Alberto Burri, nato a Città di Castello il 12 marzo 1915 e morto a Nizza nel 1995. Laureato in medicina, Burri si accosta all'arte nel 1944. Trasferitosi a Roma nel 1945, negli anni Cinquanta entra a far parte a Milano del gruppo Origine, con Giuseppe Capogrossi, artista divenuto famoso per il suo segno "a pettine", sorta di alfabeto archetipico di assoluta riconoscibilità. Non figurativo fin dal 1947, Burri negli anni successivi concentra la sua attenzione sulle ricerche materiche che caratterizzeranno tutta la sua poetica. La sperimentazione di materiali inconsueti per la scena artistica italiana dell'epoca lo vede assoluto innovatore: del 1952 sono i primi *Sacchi*, cui seguiranno le *Combustioni* (le prime sono del 1954-55), i *Legni*, i *Ferri*, le *Plastiche*, i *Cretti* e i *Cellotex*, che utilizzerà fino al termine della sua produzione, in un crescendo di denuncia delle tracce distrutte e lacerate dell'uomo. Al 1953 si attesta l'inizio della sua fortuna di critica e di pubblico sulla scena internazionale, quando espone a Chicago, poi a New York e San Francisco. Nel

1981 inaugura, nella città natale Città di Castello, in provincia di Perugia, la Fondazione e il Museo dedicati alla sua opera. Il 2015 vede, in occasione del centenario della nascita dell'artista, alcune significative iniziative espositive, tra cui una retrospettiva al Guggenheim Museum di New York e una mostra in Italia che lo pone in relazione con Piero della Francesca, autore amatissimo.¹¹

Dai maestri del colore e della materia ai maestri del segno, così potremmo sintetizzare la presenza degli altri autori nella sala 1, Hartung, Vedova e Mathieu.

Hans Hartung (Lipsia, 1904 - Antibes, 1989) educato in Germania, a Dresda e Monaco, vi assorbe i fermenti culturali ed estetici. Fra il 1921 e il 1924 compie ricerche sul segno con intenzionalità astratta, divenendo protagonista del *tachisme* europeo. Si trasferisce a Parigi nel 1935 per sfuggire alle persecuzioni naziste. Allontanatosi dalla sistematicità delle teorie astratte di Kandinskij, sceglie di privilegiare una libera pittura di segni e gesti con un continuo evolversi di schemi formali. Le sue pennellate sembrano ideogrammi orientali, come emerge dalle due opere in mostra, un olio su tela, *Composition T 1952-53* e un pastello su cartone del 1953. Durante la seconda guerra mondiale, Hartung si arruola nella legione straniera. Ferito in Alsazia subisce l'amputazione di una gamba. Torna a dipingere, perfezionando il rapporto gesto-segno in un'essenzialità sempre più ritmico-espressiva. Nel 1956 riceve il Guggenheim Award e nel 1960 vince il Gran Premio alla Biennale di Venezia. L'opera di Hartung ci consente di ricordare i forti legami tra pittura e filosofia: è stato, infatti, da più parti sottolineato come l'Informale abbia punti di contatto con l'Esistenzialismo, che vede la vita come un agitarsi incomprensibile della materia, senza un disegno, una forma compiuta, un significato, uno scopo, un ordine. Altro maestro del segno è il veneziano Emilio Vedova (1919-2006), autodidatta, che aderisce al gruppo

milanese di Corrente (1942), orientandosi verso l'Astrattismo. Entrato nella Resistenza, collabora clandestinamente con Mafai, Turcato e Guttuso; terminata la guerra, rientra a Venezia dove espone i suoi disegni antifascisti. Nel 1946 è uno dei fondatori del Fronte Nuovo delle Arti e nel 1952 entra nel gruppo degli Otto. Abbandonata la pittura figurativa, Vedova realizza composizioni geometriche nere mediate da una libera interpretazione del Cubismo, e quindi alla pittura informale con un'intensa gestualità caratterizzata da larghe e decise pennellate di colori contrastanti, dominate dalla gamma cromatica dei bianchi e dei neri, con l'inserimento dei rossi. La sua poetica si fa carico di un impegno sociale e politico: tema dominante della sua produzione diviene la condizione umana sofferente in una società ostile. Realizza il *Ciclo della protesta* e il *Ciclo della natura*, sino ad arrivare, nel 1959, al primo *Scontro di situazioni*. Dagli anni Sessanta lavora ai *Plurimi*, composizioni polimateriche articolate ed estensibili nello spazio. Dal 1965 al 1967 si dedica a lastre di vetro come *Spazio-plurimo-luce*, opera che viene esposta al padiglione italiano dell'Expo di Montréal. Altri suoi importanti cicli sono *Lacerazioni*, *Frammenti*, *Dischi* e *Cerchi*. Insegna all'Accademia di Belle Arti di Salisburgo, poi a quella di Venezia tra il 1975 e il 1986. La Biennale gli dedica una mostra monografica nel 2007, a un anno dalla morte.

Interessanti anche le opere in mostra del francese Georges Mathieu (Boulogne-sur-Mer, 1921 - Boulogne-Billancourt, 2012), che dopo gli studi di filosofia e diritto dal 1942 si dedica alla pittura e realizza le prime opere astratte nel 1944. Insieme a Camille Bryen dà vita alla "non figurazione psichica" che, opponendosi al formalismo geometrico, si propone di affermare l'arte astratta. Tra i più significativi rappresentanti dell'arte informale gestuale, affianca all'attività di pittore quella di teorico. Inizia ad eseguire



5. Aosta, Museo Archeologico Regionale, 20 giugno 2014: inaugurazione della mostra.
(N. Camposaragna)



6. Sale 7 e 8. A destra una grande tela di Peter Casagrande datata 2003.
(D. Pallu)

le sue opere come *performance* in spettacoli pubblici, influenzando così la nascita degli *happening*. Espone fra Stati Uniti ed Europa.

Se nelle sale 2 e 3 il visitatore poteva accostarsi alle opere possenti e drammaticamente efficaci dell'olandese Karl Appel (Amsterdam, 1921 - Zurigo, 2006), fondatore del gruppo CoBrA, che ha introdotto nella cultura europea l'esigenza di una nuova figuratività di origine espressionistica, ma anche avvicinarsi agli interessanti esiti di Mattia Moreni, Vasco Bendini, Achille Perilli e Sergio Saroni, la sala 4 riservava al visitatore più di una sorpresa, con un'opera cupa e poco nota dell'*enfant maudit* dell'arte italiana del dopoguerra Piero Manzoni, scomparso appena trentenne,¹² accostata ai dipinti dei nordici Asper Jorn e Bengt Lindstrom o alle opere del giapponese Toshimizu Imai (Tokyo, 1928-2002).

Ma era la sala 5 ad offrire al visitatore la possibilità di ammirare una delle opere più potenti dell'Informale giapponese: la grande tela di Shiraga datata 1961 dal titolo *Shihisei happinada n. A7*, 1961, dimensioni 195x130 cm, che il collezionista Gian Piero Reverberi dichiara di prediligere più di ogni altra della sua raccolta. E osservarla dal vero rende assolutamente comprensibile e condivisibile questa valutazione. Vorrei dunque dedicare qualche riga al suo autore, Kazuo Shiraga (Amagasaki, 1924-2008), personalità poliedrica quanto affascinante nel mondo dell'arte internazionale del secondo Novecento. Shiraga studia all'Accademia di Belle Arti di Kyoto, dove si diploma nel 1948 in pittura tradizionale giapponese. Nel 1952 è uno dei quattro fondatori del primo gruppo d'avanguardia giapponese, lo Zero-Kai, che concepisce la pittura come un corpo a corpo con il colore. Nel 1955 il gruppo si scioglie per dare vita al movimento Gutai e l'artista si distingue per azioni estreme, come modellare il fango con il proprio corpo o dipingere dondolandosi da una fune.

Inizia un'intensa attività espositiva in Giappone, Europa e America. Nel 1971 diviene monaco buddista, scelta che non interrompe la sua attività artistica. Nel 1985 tiene personali a Tokyo, Kyoto e Kobe. Espone al Museo d'Arte Moderna di Madrid e, nel 1986, alla Galerie Stadler a Parigi e al Centre Pompidou. Suoi lavori vengono presentati alla Biennale di Venezia (2009), al Museum of Contemporary Art di Los Angeles e al Guggenheim Museum di New York. L'artista nipponico gode oggi di una crescente considerazione critica, come evidenzia la recentissima esposizione newyorkese *Body and Matter. The Art of Kazuo Shiraga and Satoru Hoshino*.¹³

La strepitosa tela di Shiraga in mostra ad Aosta era affiancata alle opere del californiano Francis e del tedesco Goetz. Non è un caso che proprio il *dripping* gioioso di Sam Francis, caratterizzato da una pittura liquida fatta di colori primari liberamente fluttuanti nel bianco, sia stato scelto come immagine di comunicazione della mostra, per la spiccata ma nel contempo delicata energia vitale, l'indubbia gradevolezza dei valori cromatici e l'equilibrato gusto decorativo. Possiamo qui ricordare che questo artista, dopo una formazione in medicina e psicologia, dal 1950 soggiorna lungamente a Parigi, dove tiene la sua prima personale alla Galerie du Dragon (1952). Le sue ricerche nell'ambito dell'astrazione sono dapprima vicine all'Espressionismo astratto, per evolversi poi verso una personale interpretazione che lo condurrà verso soluzioni minimaliste.

Accanto a Shiraga e Francis possiamo ricordare qui anche l'opera in mostra firmata da Karl Otto Goetz (Aquisgrana, 1914), artista formatosi tra Germania, Italia e Svizzera. Membro del gruppo CoBrA, Goetz tra il 1948 e il 1953 cura la pubblicazione della rivista d'avanguardia "Meta". Dal 1961 al 1979 insegna all'Accademia di Düsseldorf. Dopo una fase surrealista trova, nell'ambito della ricerca



7. Una visitatrice davanti all'opera di Bengt Olson, Senza titolo, 1989. (S. Venturini)

informale, un proprio linguaggio di ritmi cromatici modulati. Di grande qualità l'opera in mostra, un dipinto su cartone che enfatizza l'intensità del gesto dell'artista grazie al sapiente utilizzo dell'acqua che diluisce il predominante colore nero.

La seconda sezione della mostra, che potremmo definire post-informale, radunava una serie di opere databili dagli anni Ottanta ad oggi, di autori anche notevolmente distanti tra loro, da Giancarlo Bargoni e François Cante-Pacos a Peter Casagrande, da Umberto Mastroianni a Giuseppe Spagnolo,¹⁴ da Fred Thieler a Piero Ruggeri. È evidente che ciascuno di questi artisti meriterebbe un approfondimento, che però in questa sede dilaterrebbe troppo l'estensione di questo mio contributo. Dovendo necessariamente riassumere il progetto espositivo *Una stagione informale*, ho scelto di concludere questo *excursus* con due opere presenti nell'ultima sala, la sala 9, che consentono di

documentare con limpidezza le due anime dell'Informale, quella più cupa e drammatica, personificata da Hermann Nitsch, così distante da quella introspettiva, delicata e luminosa di Nicola De Maria.

L'austriaco Nitsch (Vienna, 1938) ha esordito sulla scena artistica con opere di tipo informale, fondando poi nel 1957 l'Orgien Mysterien Theater. Insieme al gruppo degli azionisti viennesi, ha realizzato una serie di eventi con l'intento di integrare pittura, teatro, musica e fotografia per giungere all'opera d'arte totale. Tra il 1960 e il 1966 è stato più volte arrestato per le sue *performances* dal forte carattere rituale e religioso. Sue opere sono incluse in prestigiose collezioni: Stedelijk Museum di Amsterdam, Tate Gallery di Londra, Guggenheim Museum di New York. Nel 2007 viene fondato a Mistelbach l'Hermann Nitsch Museum.

Nicola De Maria, nato a Foglianise (Benevento) nel 1954, vive e lavora a Torino. Dopo la specializzazione in neurologia e una breve esperienza fotografica si dedica alla pittura. Nel 1977 realizza il primo dipinto murale, grazie al quale si fa riconoscibile il suo linguaggio denso di lirismo e spiritualità. Membro della Transavanguardia, movimento fondato da Achille Bonito Oliva, di cui hanno fatto parte Mimmo Paladino,¹⁵ Enzo Cucchi, Francesco Clemente e Sandro Chia, ben presto si distacca dal gruppo, realizzando opere non figurative. La sua ricerca lo porta negli anni Novanta ad un linguaggio astratto. Partecipa alle più importanti rassegne internazionali di arte contemporanea: Biennale di Venezia, Documenta a Kassel, Biennale di San Paolo e di Sydney, Quadriennale di Roma.

L'intenso, drammatico olio su tela di Nitsch in mostra (*Senza titolo, SF Sadine 05*) sembra stridere o perlomeno contrapporsi alla lirica delicatezza dei *10 fiori* firmati da De Maria nel 1984: in realtà le opere accostate dei due artisti ci consentono di cogliere visivamente l'estrema e incomprimibile complessità di quella che giustamente Beatrice Buscaroli ha definito «la galassia informale».



8. Visita guidata del 24 settembre 2014. (S. Venturini)

Incontri di approfondimento

Due sono state le iniziative di approfondimento offerte al pubblico nel contesto della mostra *Una stagione informale*. Come per l'anno precedente, la Struttura Attività espositive ha partecipato alla manifestazione annuale organizzata dalla Soprintendenza regionale per i beni e le attività culturali dal titolo *Plaisirs de culture en Vallée d'Aoste*, proponendo una visita guidata alla mostra, svoltasi il 24 settembre 2014.

Partendo dall'individuazione all'interno del percorso espositivo di alcune tra le opere più interessanti, l'incontro - i cui contenuti sono stati in qualche modo ripercorsi e riassunti nel presente contributo - ha inteso offrire ai numerosi e attenti partecipanti alcune chiavi di lettura e qualche suggestione per meglio comprendere nella sua interezza la vicenda informale, contestualizzandola nell'ambito dei movimenti artistici del secondo Novecento.

Osservare le opere in mostra ha consentito ai visitatori di accostarsi alle differenti declinazioni dell'Informale, cogliere il vigore del gesto artistico che si fa prosecuzione del pensiero, scorgere quella *poésie de l'action* di cui parla lo storico dell'arte francese Henri Focillon. I pittori informali indagano, dunque, il fondo della realtà la cui essenza pare essere il disordine dirompente: così le macchie chiare, le punte di rosso, le pennellate squillanti che illuminano di bagliori inaspettati le tele spesso dominate dai toni bruni, dal grigio o dal nero, ma anche le dense stratificazioni di colori accesi di ascendenza espressionista divengono l'espressione di sperimentazioni audaci e vibranti, di slanci creativi verso il nuovo e l'inconsueto.

La seconda proposta di approfondimento, sorta di *finissage* dell'esposizione, è stata la conferenza tenuta nelle sale del Museo Archeologico Regionale in data 14 ottobre 2014 dal titolo *La galassia informale. Brani di una*

stagione incompiuta. Letture e commenti di testimoni, artisti e critici, curata da Beatrice Buscaroli, Bruno Bandini e Daria Jorioz.

Nel corso di quest'ultimo incontro il pubblico è stato introdotto alla scoperta degli aspetti più squisitamente teorici legati all'arte informale, illustrati attraverso la lettura di alcuni importanti testi di critica d'arte. Beatrice Buscaroli, che oltre ad essere curatrice della rassegna è docente di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Bologna,¹⁶ ha esordito citando le considerazioni assolutamente illuminanti dello studioso Francesco Arcangeli, autore del saggio *Dal Romanticismo all'Informale*,¹⁷ secondo il quale il tempo nell'arte non esiste, ma esistono piuttosto i "tramandi", che definiscono una linea di continuità nell'interpretazione non solo europea.

«L'informale - ha precisato ancora Beatrice Buscaroli - è una condizione esistenziale e appartiene all'avvenire; da Wiligelmo a Pollock, da Piero della Francesca a Mondrian vi è un'analogia concezione dello spazio: tra corpo, azione, fantasia, sensi, umori ed espressioni esiste un denominatore comune».

Nel corso della conferenza il co-curatore della mostra aostana Bruno Bandini¹⁸ ha poi ricordato, tra gli altri, i testi dello storico dell'arte senese Cesare Brandi,¹⁹ soffermandosi poi sugli interventi dei critici newyorkesi Clement Greenberg (1909-1994), sostenitore della tendenza artistica del *colour field*, la pittura a campi di colore, e Harold Rosenberg (1906-1978), a cui si deve la definizione di *action painting*. Quest'ultimo così commentava il *dripping* di Jackson Pollock: «la tela è un'arena su cui agire, il supporto di un evento».

La pittura informale è, dunque, come affermava limpidamente Francesco Arcangeli, un complesso momento tra passato e futuro, nell'universo della creatività.



9. Sala 2. Da sinistra: Nuvole piriche (1957) di Mattia Moreni, due opere di Karel Appel e Poisson à la table noire (1959) di Antoni Clavé. (D. Pallu)



10. Conferenza La galassia informale, 14 ottobre 2014. Da sinistra i relatori Beatrice Buscaroli, Daria Jorioz e Bruno Bandini. (D. Pallu)

1) A Gian Piero Reverberi si deve l'arrangiamento de *La gatta* (1959) di Gino Paoli e la collaborazione con i grandi nomi della canzone italiana, da Tenco a Lauzi, da De André a Endrigo, ma anche Battisti, Ornella Vanoni, Patty Pravo e Mina. La sua raccolta d'arte si compone di oltre trecento opere, collezionate a partire dai primi anni Cinquanta.

2) Antoni Clavé (Barcellona, 1913 - Saint-Tropez, 2005), è tra gli artisti a cui nel 2015, nell'ambito della 56ª Biennale di Venezia, viene dedicata una retrospettiva organizzata dalla Galleria d'Arte Maggiore di Bologna presso gli spazi della Scoletta dei Battioro, sul Canal Grande. Protagonista di spicco del XX secolo e acuto sperimentatore, Clavé è considerato dalla critica un artista dalla non comune coerenza artistica e intellettuale. Autore di sculture, grafiche e dipinti, è noto per le sperimentazioni degli anni Settanta a tecnica mista, con l'utilizzo del *collage* e dei rilievi su foglia d'alluminio e per le grandiose tele degli anni Novanta. L'opera esposta ad Aosta rivela gli elementi fondanti della sua arte, i colori notturni, la capacità di far convivere la materia con l'intelletto, il mondo narrato attraverso la sua sublimazione artistica.

3) Si veda D. JORIOZ, *L'informale: appunti per una stagione artistica*, in B. BUSCAROLI, B. BANDINI (a cura di), *Una stagione informale. Capolavori della Collezione Reverberi / Une saison informelle. Chefs-d'œuvre de la Collection Reverberi*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 21 giugno - 26 ottobre 2014), Milano 2014, pp. 8-9.

4) F. PONGE, *Notes sur les Otages, peintures de Fautrier*, Paris, Pierre Seghers, 1946.

5) La definizione è dei curatori Beatrice Buscaroli e Bruno Bandini.

6) Giovane direttore del settore di arti del dopoguerra e di arte contemporanea di Christie's Francia.

7) JORIOZ 2014, p. 8. Si vedano, inoltre, U. ECO, *Opera aperta*, [1962], Milano 2000; il sempre fondamentale R. DE FUSCO, *Storia dell'arte contemporanea*, Roma-Bari 1983; R. PASINI, *L'Informale: Stati Uniti, Europa, Italia*, Bologna 1996.

8) B. BUSCAROLI, *La costellazione informale*, in BUSCAROLI, BANDINI 2014, pp. 13-14.

9) La definizione è di L. MATTARELLA, *Informale. Da Aosta alla Sicilia nel segno di Burri alla riscoperta del movimento*, recensione alla mostra in "La Repubblica", 10 agosto 2014, pp. 46-47.

10) G. ANGUISOLA (a cura di), *Alberto Burri. Unico e Multiplo*, catalogo della mostra (Gaeta, Pinacoteca Comunale, 14 giugno - 12 ottobre 2014), Arezzo 2014, p. 19.

11) *Rivisitazione: Burri incontra Piero della Francesca*, Sansepolcro, Museo Civico, 31 ottobre 2014 - 12 marzo 2015.

12) Si rinvia a F. GUALDONI, R. PASQUALINO (a cura di), *Piero Manzoni 1933-1963*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 marzo - 2 giugno 2014), Milano 2014.

13) New York, Galleria Dominique Lévy, 29 gennaio - 4 aprile 2015.

14) Mastroianni e Spagnulo sono noti al grande pubblico soprattutto per l'attività di scultori. La ruvida, pregnante matericità della pittura informale è indubbiamente molto vicina alla dimensione tridimensionale della creazione artistica.

15) Si veda la mostra realizzata ad Aosta al Centro Saint-Bénin nella stagione invernale 2009-2010, E. DI MARTINO (a cura di), *Mimmo Paladino. Il segno e la forma*, testi di E. DI MARTINO e D. JORIOZ, Venezia 2009.

16) Beatrice Buscaroli è inoltre membro del Consiglio Superiore per i Beni culturali e Paesaggistici nominata dal ministro Dario Franceschini.

17) F. ARCANGELI, *Dal Romanticismo all'Informale*, [Bologna 1976], C. SPADONI (a cura di), *Turner Monet Pollock. Dal Romanticismo all'Informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, MAR, 19 marzo - 23 luglio 2007), Milano 2006.

18) Bruno Bandini è attualmente docente all'ISIA (Istituto Superiore per le Industrie Artistiche) di Urbino e alle accademie di belle arti di Verona e Ferrara.

19) C. BRANDI, *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino 1976; Brandi è autore anche di una monografia dedicata a Burri, datata 1963 e, lo si ricordi per inciso, è uno dei fondatori nel 1939 dell'Istituto Centrale del Restauro.

PER LA CREAZIONE DI UN PROGETTO DI EDUCATIONAL PROPOSTE DIDATTICHE NELL'AMBITO DELLE MOSTRE ESTIVE 2014

Alessia Favre, Daria Jorioz

Nel lontano 1943 nel suo saggio *Education through Art* Herbert Read¹ scriveva che «l'arte può essere la base dell'educazione» e teorizzava una relazione tra le due discipline, per cui l'arte si pone al servizio dell'educazione ma al tempo stesso l'educazione diventa lo strumento indispensabile per avvicinarsi al campo dell'arte.

Anche l'arte contemporanea ha molto da insegnare ed è, come ampiamente dimostrato dalla letteratura in merito e da esperienze ormai ventennali nell'ambito della didattica museale, strumento valido e riconosciuto nella disciplina di settore per promuovere la formazione personale e sociale di ciascun individuo.

Da tempo, infatti, i musei di tutto il mondo stanno lavorando nella direzione di favorire l'avvicinamento all'arte (qualunque essa sia, antica, moderna, contemporanea) da parte dei diversi *target* di pubblico, con l'obiettivo finale di fare del museo un vero e proprio centro di formazione permanente, laboratorio per lo sviluppo del pensiero critico, officina di idee per la nascita di una certa "ginnastica mentale" capace di aprire le menti verso nuove prospettive di scoperta e crescita civica oltre che individuale.

In quest'ottica il museo si offre come uno spazio attivo, di educazione, confronto, riflessione e arricchimento, rivestendo pienamente il proprio ruolo di istituzione culturale e consentendo al fruitore di coltivare la propria memoria e identità in rapporto con il proprio tempo anche attraverso la proposta di percorsi didattici che siano differenziati a seconda dell'utente a cui si rivolgono.

Su questa linea di principi e con la volontà di costruire in materia di *Educational* anche in Valle d'Aosta, in modo specifico sui castelli di proprietà regionale e direttamente gestiti dall'Amministrazione per il tramite della Soprintendenza per i beni e le attività culturali, si sta lavorando per la creazione di uno *staff* che si occupi dei servizi educativi.



1. Attività didattica Colore che cola presso la mostra Una stagione informale. Capolavori della Collezione Reverberi.
(V. Loiero)

Presso il Castello Gamba di Châtillon (sede della collezione regionale di arte moderna e contemporanea) fin dall'apertura, avvenuta nell'ottobre 2012, sono presenti, con coperture del servizio diverse, tre promotori culturali, profili in organico alla Società di Servizi Valle d'Aosta S.p.a.,² specifica per il contratto Federculture e corrispondente alla figura professionale dell'educatore museale.

Con la creazione di tale figura si è voluto, infatti, guardare avanti nella programmazione e lavorare sull'ampia materia della didattica attraverso una proposta mirata di attività per il *grand public* consistente in visite guidate per adulti (sia nella programmazione ordinaria che relativamente alle mostre temporanee organizzate per il Castello Gamba), attività di approfondimento per un pubblico più specialistico, laboratori per bambini articolati per fasce di età dai 2 ai 12 anni, visite guidate per famiglie, didattica per scuole strutturata per ordine e grado.

L'*équipe* del Castello Gamba, nata timidamente, è in costante evoluzione progettuale ed organizzativa, alla ricerca di una propria identità sempre più connaturata, nella consapevolezza che i servizi educativi non siano un lusso da sacrificare o un'opzione da attivare quando si può, ma un'attività essenziale nella programmazione di un ente quale la Soprintendenza, da garantire in maniera sistematica, organizzata, continuativa e con risorse oltre che economico finanziarie anche professionali.

«Il bambino vede, osserva, ricorda, ma solo nel laboratorio fa, esprimendo in modo attivo il suo personale incontro con l'arte», così riportava Bruno Munari in una delle sue interviste. Condividiamo la visione e alla luce dell'esperienza, decisamente positiva di questi primi due anni di lavoro presso il Castello Gamba, la Soprintendenza per i beni e le attività culturali, per il tramite delle strutture organizzative Attività espositive e Restauro e valorizzazione, ha deciso, per dirlo metaforicamente, "di uscire dalle mura del museo" e di fare rete.

Il collante tra il Castello Gamba e le sedi espositive del capoluogo è stata ovviamente la convinzione che l'avvicinamento da parte del pubblico all'arte moderna e contemporanea vada costruito giorno per giorno e che proprio l'arte contemporanea, data la sua forte vocazione sperimentale, abbia una straordinaria valenza formativa, capace per la sua natura di facilitare l'impostazione di una didattica interdisciplinare, interculturale e libera, tale da contribuire allo sviluppo del gusto estetico negli alunni.

Tali riflessioni hanno portato nel corso del 2014 gli uffici competenti ad ideare, organizzare e promuovere una serie di proposte mirate per le scuole dedicate alle mostre temporanee che nel corso dell'anno sono state organizzate dall'Assessorato Istruzione e Cultura nella città di Aosta. L'obiettivo è stato quello di supportare i due eventi attraverso attività laboratoriali specifiche, per far diventare le sedi espositive Museo Archeologico Regionale e Centro Saint-Bénin spazi completi, plurisensoriali, dove avvicinare anche i non addetti ai lavori all'arte contemporanea, ai materiali

più diversi, alle tecniche, ai percorsi degli artisti, offrendo da un lato spunti creativi ai bambini e ai ragazzi per percepire l'arte e acquisire "saperi" e forme inusuali di espressione, dall'altro agli adulti di riferimento (con particolare attenzione rivolta agli insegnanti) strumenti e chiavi di lettura per costruire percorsi curricolari che nell'arte sappiano trovare un valido strumento per la programmazione didattica in termini di conoscenze e competenze.

La mostra *Una stagione informale. Capolavori della Collezione Reverberi*, a cura di Beatrice Buscaroli e Bruno Bandini, ha presentato al pubblico aostano, nelle sale espositive del Museo Archeologico Regionale, la ricca collezione del celebre musicista, arrangiatore e produttore genovese, interamente incentrata sull'Informale.

Accanto all'impegno professionale nell'ambito della musica, infatti, Gian Piero Reverberi ha coltivato un'altra travolgente passione, quella per le arti visive, vissuta da attento osservatore del suo tempo, dotato di una non comune capacità di cogliere le novità che emergevano sulla scena mondiale.

Sono state oltre novanta le opere selezionate per la mostra aostana all'interno della sua straordinaria raccolta, costituitasi nell'arco di oltre trent'anni. Questa selezione ha consentito di descrivere la varietà e complessità dell'arte informale nel suo complesso: Burri, Fautrier, Afro, Perilli, Santomaso, Marfaing, Appel, Jorn, Dorazio, Olivieri, Bargoni, Lindstrom, Shiraga, Manzoni, Schumacher, Nitsch, De Maria, Francis, Hartung e altri artisti di rilievo hanno offerto uno spaccato sull'Informale di altissimo livello non solo italiano, ma europeo e internazionale. La mostra ha evidenziato nel dopoguerra la centralità dell'investigazione artistica europea, ma anche gli aspetti dell'Informale caratterizzati dalla dissoluzione della "figura", come nell'esperienza CoBrA e le riflessioni concettuali, come nei casi di Novelli e di Bordini, consentendo approfondimenti e spunti interessanti per la progettazione laboratoriale.

La mostra al Centro Saint-Bénin di Aosta *Gian Paolo Barbieri. La seduzione della moda* ha ripercorso l'avventura creativa e professionale di un grande fotografo di moda, noto internazionalmente. Cinquantotto fotografie di grande formato hanno illustrato la storia della moda dagli anni Sessanta fino ai primi anni Duemila: Barbieri ha realizzato le campagne pubblicitarie per le *maison* Valentino, Armani, Ferré e Versace e i suoi scatti sono apparsi sulle copertine patinate delle grandi riviste, prima fra tutte "Vogue". I suoi ritratti *glamour* sono diventati celebri: da Audrey Hepburn, ritratta a Roma nel 1969, a Sophia Loren, fotografata a Parigi nel 1995, componendo un *portfolio* che è un omaggio all'eleganza e alla bellezza.

I percorsi proposti in occasione delle mostre di cui sopra si fondano su una metodologia che concepisce l'educazione all'arte come uno stimolo allo sviluppo della sensibilità, alla comprensione della propria identità, della storia e della realtà che ci circonda. L'obiettivo di base delle attività proposte è quello di avvicinare i visitatori ai molteplici linguaggi con cui l'arte contemporanea si esprime per poi utilizzare le opere esposte in mostra quale strumento necessario ai processi educativi e pretesto per sviluppare il senso critico e l'apertura verso nuove sperimentazioni.



2. Attività didattica Click in passerella presso la mostra Gian Paolo Barbieri. La seduzione della moda.

(F. Agnesod)

Le attività sono solitamente strutturate in due fasi: nella prima, coincidente con la parte teorica, i ragazzi compiono un percorso guidato all'interno dello spazio espositivo, entrando in relazione con la mostra e con il lavoro degli artisti. Nella seconda, più pratica o di rielaborazione, essi lavorano in prima persona, guidati dall'educatore museale, per realizzare attraverso il gioco e l'esercizio, e stimolati dall'affabulazione, oggetti o prodotti di laboratorio inerenti ai temi suggeriti dalla mostra. Si parte quindi dall'osservazione per giungere in modo naturale, attraverso la riflessione, alla sperimentazione.

L'intento è quello di far diventare gli spazi espositivi della città di Aosta luoghi familiari, luoghi di ritrovo e aggregazione, luoghi di una moderna *agorà* capaci di accogliere e invogliare i frequentatori a osservare, mettere in pratica, scambiare "saperi" e conoscenze. Occorre superare l'idea di considerare le nuove generazioni come i visitatori del domani; è un'interpretazione errata o perlomeno riduttiva. I giovani sono i cittadini dell'oggi e come tali i loro diritti si estendono anche all'ambito dei beni culturali, che devono essere oggetto di attività e programmi adeguati al loro livello di cultura, conoscenza ed espressività.

Entriamo nel dettaglio della proposta.

- Presso l'esposizione *Una stagione informale. Capolavori della Collezione Reverberi* allestita al Museo Archeologico Regionale di Aosta dal 21 giugno al 26 ottobre 2014, sono state organizzate le seguenti iniziative:

a) *Colore che cola*, appositamente concepita per il ciclo dell'infanzia, ha consistito in un percorso di sensibilizzazione alle forme e ai colori, che prevedeva un approccio iniziale di osservazione e comprensione delle opere di arte informale presenti in mostra, incentrato sui segni, sulle linee e sul concetto di "gesto libero", seguito da una fase di stimolo immaginativo. Il tutto veniva poi rielaborato creativamente da parte degli allievi nella seconda parte dell'attività, dedicata alla pratica laboratoriale, durante la quale sperimentando materiali (acrilici, pastelli ad olio, tempere) e tecniche pittoriche diverse, quali ad esempio il *dripping* (colore che cola appunto), i bambini avrebbero creato un interessante prodotto di gruppo;

b) visita guidata, appositamente concepita per il ciclo della secondaria di secondo grado quale opportunità per un confronto-dibattito, contestualmente all'osservazione delle opere esposte, tra alunni ed educatori museali, relativo all'arte informale e al clima storico-culturale in cui gli artisti che aderirono al movimento, operarono nel contesto italiano e internazionale.

- Presso l'esposizione fotografica *Gian Paolo Barbieri. La seduzione della moda* allestita al Centro Saint-Bénin di Aosta dal 7 giugno al 2 novembre 2014, sono state organizzate le seguenti iniziative:

a) *Click in passerella*, appositamente concepita per il ciclo della secondaria di primo grado. Accompagnati da un'educatrice museale i ragazzi hanno potuto scoprire i segreti del lavoro di un grande fotografo di moda e di ciò che sta dietro l'occhio della macchina fotografica, in un percorso appositamente ideato, incentrato sulle diverse modalità di percezione ed interpretazione della realtà che la fotografia sa sfruttare. In fase di visita i ragazzi, dopo aver allestito un loro set fotografico, sulla base delle indicazioni degli educatori museali, hanno provato a riproporre con l'utilizzo di carta, stoffe e fantasia, dei personali figurini di moda, che sono poi stati illustrati ai compagni favorendo anche il dibattito e lo scambio di idee;

b) visita guidata appositamente concepita per il ciclo della secondaria di secondo grado nel corso della quale, dopo un'analisi dettagliata delle opere esposte, si è creata l'occasione per invitare i ragazzi a ragionare sul processo creativo di un fotografo di moda e sulle diverse modalità di percezione ed interpretazione della realtà che la fotografia sa sfruttare.

I dati legati a queste iniziative si sono rivelati interessanti, trattandosi di attività programmate per un periodo molto preciso³ e su prenotazione e ci rassicurano sul fatto che la strada intrapresa sia quella giusta.

Il risultato non è di certo casuale ed è stato favorito, da un lato, dalla scelta politica coraggiosa di riservare l'ingresso gratuito per le scuole valdostane alle attività e, dall'altro, dallo sforzo da parte dell'*équipe* del Castello Gamba di ampliare ed aggiornare costantemente la gamma delle proposte, che vengono infatti calibrate in rapporto all'età di riferimento, alle competenze e alle esigenze delle classi partecipanti, offrendo l'opportunità agli insegnanti di utilizzare i progetti quali validi strumenti pedagogici per un continuo arricchimento pluridisciplinare del percorso formativo definito per l'anno scolastico in corso.

Puntiamo ora a migliorare e a crescere. Per il primo semestre del 2015 risultano già in programma due nuove iniziative⁴ mirate per le scuole primarie del capoluogo in occasione delle esposizioni *Alessio Nebbia 1896-1975. Retrospectiva* allestita presso la chiesa San Lorenzo di Aosta e *Alessandro Mendini. Empatie. Un viaggio da Proust a Cattelan* realizzata presso il Centro Saint-Bénin di Aosta, mentre a medio termine l'obiettivo istituzionale è quello di avviare tra l'estate 2015 e il 2016 una vera e propria proposta di *Educational* sulla quasi totalità dei castelli e delle sedi espositive.

1) Herbert Edward Read (Kirbymoorside, 1893-1968), poeta, critico d'arte e critico letterario inglese. Read è stato, tra l'altro, curatore della prestigiosa rivista di storia dell'arte "The Burlington Magazine". Nella sua vasta bibliografia si ricordino qui: *Art and Society* (1936) e *Art and Evolution of Man* (1952).

2) Si ricorda che alla Società Servizi VdA sono demandati i servizi di accoglienza, biglietteria e custodia nei castelli, siti culturali e presso alcune sedi espositive.

3) Dai dati risultano 502 alunni partecipanti in un solo mese di attività.

4) Le due iniziative didattiche in programmazione per l'anno prossimo sono:

- *Effetto Nebbia*, appositamente concepita per il ciclo della scuola primaria in occasione dell'esposizione *Alessio Nebbia 1896-1975. Retrospectiva*, allestita presso la chiesa San Lorenzo di Aosta, consiste in un percorso di sensibilizzazione alla pittura di paesaggio, che prevede un approccio iniziale di osservazione e comprensione delle opere dell'artista valdostano presenti in mostra, incentrato sulla rappresentazione della montagna, sul concetto di pittura rarefatta e sull'immagine della neve, seguito da una fase di stimolo immaginativo. Il tutto verrà poi rielaborato creativamente da parte degli allievi nel focus centrale dell'attività, durante il quale, in una sorta di gioco ad indizi, i bambini creeranno un interessante prodotto di gruppo.

- *Forma, funzione e colore: il design di Mendini*, appositamente concepita per il ciclo della scuola primaria (classi terza, quarta e quinta) in occasione dell'esposizione *Alessandro Mendini. Empatie. Un viaggio da Proust a Cattelan*, allestita presso il Centro Saint-Bénin di Aosta, prevede un percorso di scoperta del concetto di *design*, basato sulla funzionalità degli oggetti e sulla ricerca artistica del maestro Mendini, seguito da una fase di stimolo immaginativo concepito come una visita-gioco interattiva.



3. Scoprire le opere d'arte. Una visita guidata condotta dalle promotrici culturali del Castello Gamba.
(D. Pallu)

IL SILENZIO DELLE FATE

NOTE PER L'INSTALLAZIONE ARTISTICA DI GIULIANA CUNÉAZ

COMUNE: Gressan, Maison Gargantua

TIPO D'INTERVENTO: presentazione del restauro dell'installazione artistica presso la riserva naturale Côte de Gargantua

DATA: 7 giugno 2014

Il progetto di Giuliana Cunéaz *Il Silenzio delle Fate* era stato presentato al Forte di Bard nel 1990 e 24 erano i luoghi della Valle d'Aosta scelti dall'Artista tra quelli che, secondo la leggenda, hanno ospitato le fate. In ognuno di questi erano stati posti altrettanti leggii in ferro con degli spartiti musicali realizzati da sottili lastre di marmo bianco su cui sono riportati brani dell'opera musicale appositamente realizzata dal compositore Armando Prioglio. Il Comune di Gressan ha presentato il restauro dell'opera collocata sulla morena nata, secondo la leggenda, da due fate che sferruzzando, sferruzzando, realizzarono degli enormi gomitoli di terra e di campi, al di sotto dei quali sarebbe sepolto il dito mignolo del gigante Gargantua. Durante la cerimonia organizzata in occasione della 4ª *Festa della Cultura* la scrivente ha svolto il ruolo di "Madrina per una Fata".

La natura stessa di queste due parole riporta ad una dimensione incantata arricchendo il senso del momento e del luogo perché le fiabe nascono nella notte dei tempi «C'era una volta, tanto tempo fa...» e quando una viene narrata, con sapienza e partecipazione, crea la suggestione di un incontro unico, privilegiato e perturbante. La fiaba è breve, fugace, ma ha la potenza di lasciare un'eco rimbombante: narrarne e ascoltarne una crea una profonda esperienza che arricchisce reciprocamente le persone durante il tempo sospeso della sua narrazione. È come ricevere un dono perché essa sa ricreare e dare volti diversi a valori, bisogni, usanze, miti e credenze. Nel breve spazio in cui si dispiega risveglia emozioni, bisbiglia parole che da sempre avremmo voluto sentirci dire; ma anche sibila frasi temute che riportano a galla antiche paure, da cui a volte può rinascere un rinnovato coraggio. Le fiabe indicano sempre una direzione, danno voce a qualcosa di celato che preme da dentro perché ci parlano della nostra vita che non conosce però la parola «per sempre». Le fate, le streghe, i giganti come il Gargantua di Gressan, con i loro doni magici, sono semplicemente funzionali al lieto fine che riconduce all'ordinaria esperienza della vita quotidiana. È nel mondo medievale che la figura della fata acquista caratteri definiti. Lei con la sua sola presenza, anche silenziosa, ha il potere di cambiare ciò che accade: tutti sanno (re e regine, la corte e la loro discendenza) che la fata porta dei doni che cambiano il destino degli uomini. Quando poi lei parla non si rivolge solo alla mente di chi l'ascolta, ma direttamente al loro cuore perché il suo pensiero è aperto e coglie intrecci tra aspetti lontani e futuri, sa anticipare e andare al di là del momento presente perché i suoi pronostici, i suoi doni - nel bene e nel male apparente - definiscono gli eventi della vita umana. Esse indicano vie, limiti da rispettare, infondono la fiducia nella loro presenza protettrice perché sono pure di cuore. Nel flusso dei racconti medievali si conservano molte tracce mitologiche: per esempio il rimando al mito greco

delle Moire, dee del fato, le Parche dei Latini, che decidono il destino degli uomini. Sono tre tessitrici: una fila il filo della vita, una lo tesse e la terza lo taglia. Sono gli stessi strumenti che spesso incontriamo nelle storie delle fate (il fuso, per esempio) e anche nel caso della morena di Gressan si tratta di gomitoli e di fili. Nella letteratura medievale e nelle leggende, anche valdostane, la fata ha sempre una duplice identità di madrina e di amante, dona ed esige, ha poteri ambivalenti perché incarna la mutevolezza della natura di cui assimila i ritmi e la potenza. Nella sua figura si conserva l'essenza della Grande Dea, di colei che tutto connette, dea della vita e della morte, vero volto dell'anima dell'uomo e della materia, Signora della trasformazione e della metamorfosi. A lei ci si rivolge, con preghiere, riti, invocazioni, imparando a guardare e a interpretare le leggi che dominano il creato. Ogni spazio era occupato e vissuto da creature divine, esseri incorporei che raramente si materializzavano. Quello era il tempo che Marija Gimbutas definiva "gilanico", quando cioè uomini e donne vivevano in pace, in armonia e collaboravano su un piano di perfetta parità. L'opera di Giuliana Cunéaz, oggi restaurata, permette di rinnovare il nostro impegno verso la Terra e verso noi stessi, di risancire simbolicamente il rispetto verso il nostro "patrimonio" - chissà perché non lo chiamiamo "matrimonio" trattandosi di Madre Terra? - e guardare verso il leggio sarà come guardare le fate e le nostre attuali sfide.

[Maria Cristina Ronc]



1. L'installazione sulla Côte de Gargantua.
(P.F. Grizi)

INDAGINI MICROCLIMATICHE: DEFINIZIONI CASI STUDIO ED EVOLUZIONE

Lorenzo Appolonia, Simonetta Migliorini

Il microclima è l'insieme di quei parametri ambientali che regolano le condizioni climatiche di uno spazio chiuso o semi-chiuso come ad esempio un ambiente museale, un sito archeologico, un archivio o una chiesa e il loro studio, ossia la conoscenza dei fattori di rischio e della loro evoluzione nel tempo, permette di conoscere, prevenire situazioni e intervenire in modo tempestivo e mirato per una corretta conservazione e tutela delle opere d'arte.

La salute o la malattia di un bene di interesse storico artistico dipendono spesso dall'equilibrio che lo stesso raggiunge con l'ambiente che lo circonda. I cambiamenti che concorrono al raggiungimento della stabilità agiscono sulla materia che compone il monumento a volte anche in modo aggressivo e devastante tale per cui, nel corso del tempo, si possono modificare le caratteristiche intrinseche della materia stessa.

Ciò detto si può intuire come sia difficile ritenere che un fenomeno di degrado sia dovuto a una sola causa o evento naturale pertanto, nello studio microclimatico di un bene di interesse storico artistico, si devono prendere in considerazione tutte le variabili che agiscono nei fenomeni d'interazione con l'ambiente in cui esso è inserito.

È in quest'ottica che il Laboratorio Analisi Scientifiche (LAS) della Struttura Ricerca e progetti cofinanziati ha impostato la sua attività di verifica dell'ambiente e di valutazione delle possibili interazioni con il monumento.

L'indagine microclimatica prevede il rilevamento di dati strumentali e la successiva analisi di parametri, come la temperatura, l'umidità relativa, la piovosità, l'irraggiamento solare e i venti, per la caratterizzazione del sistema ambiente/manufatto e individua quei momenti caratteristici in cui le condizioni ambientali esercitano la loro aggressione. Sono valutati gli andamenti nel tempo delle grandezze prese in esame nei punti più significativi

della struttura considerandone l'orientamento, la disposizione e la conformazione, tenendo conto dell'estensione degli ambienti e relazionando i dati rilevati con la situazione climatica locale confinante.

Nel corso degli anni il LAS si è progressivamente attrezzato seguendo l'evoluzione tecnologica: i primi "sensori" erano semplici termoigrografi a tamburo (fig. 1), poi con piccole centraline a doppio canale e di seguito con *data logger* e centraline multicanali (figg. 2, 3).

Le centraline mobili e i *data logger* permettono l'acquisizione in continuo dei parametri microclimatici in ambienti confinati e/o all'aperto, con le loro dimensioni ridotte sono utilizzati in tutti quei casi in cui è necessario un minor impatto visivo come, ad esempio, nelle sedi espositive, nei depositi, nei luoghi di culto e in occasione del trasporto di beni particolarmente sensibili¹ (figg. 4, 5).

Lo studio microclimatico degli ambienti ha come obiettivo: l'indagine conoscitiva per proporre soluzioni d'intervento volte all'utilizzo del sito, il controllo dei luoghi dove sono conservati beni culturali e la diagnostica preventiva al restauro.



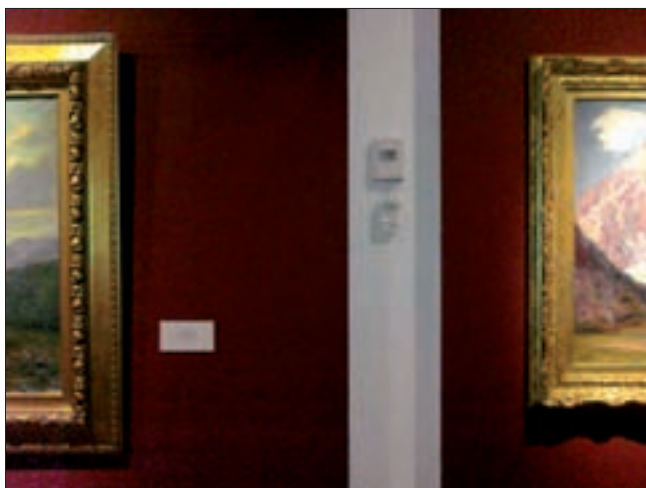
1. Termoigrografo a tamburo.
(S. Migliorini)



2. Data logger.
(S. Migliorini)



3. Centralina di acquisizione multicanale.
(S. Migliorini)



4. Data logger nelle sale espositive del Museo Archeologico Regionale. (S. Migliorini)



5. Data logger all'interno della cassa di trasporto. (L. Berriat)

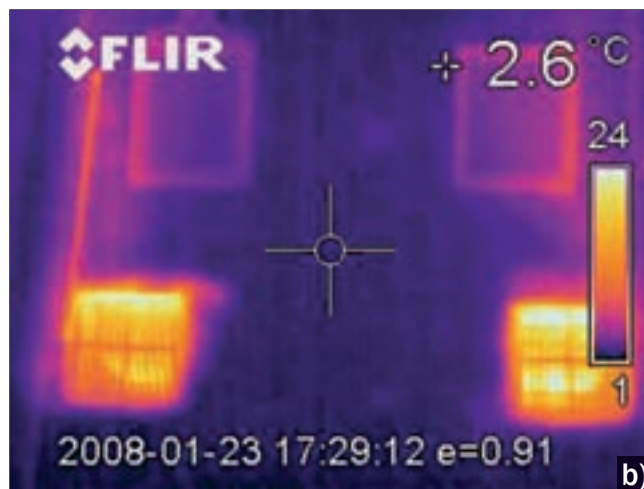


L'applicazione di questa metodologia, come indagine conoscitiva, è stata attuata per la prima volta dal LAS, ad Aosta nel 1992, nello studio dei sottotetti della cattedrale e della collegiata dei Santi Pietro e Orso. In questi siti l'analisi dei dati ha permesso di comprendere le cause d'interferenza microclimatica e di proporre soluzioni d'intervento e di risistemazione architettonica che potevano rendere meno traumatica l'interazione climatica esterno-interno.²

I maggiori musei del mondo pongono particolare attenzione al controllo termoigrometrico e illuminotecnico delle sedi dove le proprie opere saranno esposte e richiedono precise condizioni ambientali per il prestito in modo da non far subire ai beni *stress* che potrebbero danneggiarli. La stessa particolare attenzione è richiesta durante il trasporto che è effettuato con casse e imballi speciali tali da mantenere le condizioni termoigrometriche stabili. Dal 1995 anche il LAS predispone tutte quelle attività per il controllo microclimatico nelle principali siti museali valdostani: ad Aosta (presso il MAR, sede del Museo Archeologico Regionale oltre che luogo preferenziale delle maggiori mostre in Valle D'Aosta, e al Centro Saint-Bénin), a Châtillon (presso il Castello Gamba) e come collaborazione a Fénis (presso il MAV Museo dell'Artigianato Valdostano di Tradizione). Il monitoraggio è eseguito in continuo con l'utilizzo di *data logger* posti sia nelle sale sia all'interno delle vetrine. Nell'accezione più ampia del termine "sede espositiva", sono altresì monitorati alcuni musei d'arte sacra presso le parrocchie sul territorio e alcuni siti archeologici come il Criptoportico forense e la villa romana della Consolata ad Aosta, oltre a quello sottostante l'attuale chiesa parrocchiale di Saint-Vincent.

Le indagini microclimatiche trovano la loro migliore applicazione nella diagnostica preventiva al restauro, prima del quale il LAS interviene con le proprie analisi e collabora ai progetti con specifiche indicazioni.

Nello studio sulle vetrine della cattedrale di Aosta, ad esempio, sono state evidenziate quelle sollecitazioni termiche che rappresentano un notevole *stress* di tipo fisico e, in questo caso, l'indicazione fornita dal LAS è stata di progettare un tipo d'intelaiatura che non avesse punti solidali di contatto tra vetrata e telaio, in modo che tutto



6. Immagine di due tele poste sopra alle bocchette di uscita di riscaldamento: a) in luce visibile, b) con uso di una termocamera. (LAS)



7. Installazione di anemometro sonico a Le Pont-d'Ael.
(S. Migliorini)

il sistema (vetro, telaio, muratura) potesse dilatarsi liberamente nelle sue diverse componenti per non creare tensionamenti a rischio nei punti di contatto.³

Uno studio più complesso è stato effettuato sull'Arco d'Augusto,⁴ dove l'attenzione è stata posta alla caratterizzazione delle circolazioni delle masse d'aria poiché risultava evidente che alcune forme di degrado, come l'alveolizzazione, mostravano una gravità maggiore in certe zone del monumento più che in altre. La pianificazione del monitoraggio microclimatico ha previsto, contestualmente al rilevamento di dati di temperatura e umidità relativa, un'analisi anemologica con l'utilizzo parallelo di un modello numerico di fluidodinamica computazionale.⁵

Altro interessante intervento è stato quello di supporto alla chiesa parrocchiale di Brusson⁶ nella scelta dell'impianto di riscaldamento: l'utilizzo di una termocamera ha permesso di quantificare l'apporto di calore delle bocche di uscita del riscaldamento originario sulle opere d'arte poste nelle vicinanze (figg. 6a-b).

Attualmente lo studio microclimatico è rivolto ai castelli di Saint-Marcel e di Graines, a Brusson, e al ponte-acquedotto di Le Pont-d'Ael (fig. 7), ad Aymavilles, dove si stanno valutando le correlazioni tra i dati microclimatici e i movimenti strutturali, attraverso l'utilizzo di fessurimetri, e la componente lichenica aerodispersa, con l'utilizzo di campionatori volumetrici di tipo Hirst.⁷

Il futuro di questo settore scientifico è sicuramente indirizzato verso le reti neurali artificiali. Questo metodo si sta evolvendo per riprodurre le attività tipiche del cervello umano che, pur costituito da elementi di elaborazione

estremamente semplici (i neuroni), è in grado di eseguire computazioni complesse e di modificare le connessioni tra i neuroni stessi in base all'esperienza acquisita. Ovvero è in grado di imparare. In sostanza si tratta di realizzare una rete di elementi molto semplici, in questo caso i dati acquisiti in diverse stazioni meteorologiche e sul monumento, capaci di apprendere e di auto-addestrarsi, attraverso algoritmi matematici, per pronosticare un comportamento futuro. La simulazione previsionale sarà prossima alla realtà, senza effettuare ulteriori prove e sperimentazioni sul monumento, riducendo i tempi di analisi e di intervento con un notevole abbattimento dei tempi di indagine e dei costi.

1) L. APPOLONIA, R. CRISTIANO, M.P. LONGO CANTISANO, S. MIGLIORINI, D. CONTINI, *Maintenance programmée en Vallée d'Aoste. La pratique des interventions dans les lieux de culte. Méthodologies et problématiques*, in BSBAC, 7/2010, 2011, pp. 202-207.

2) S. BARBERI (a cura di), *Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno mille in cattedrale e in Sant'Orso*, Atti del Convegno internazionale (Aosta, 15-16 maggio 1992), vol. 1, Torino 2000, pp. 209-217.

3) C. CACACE, S. MIGLIORINI, L. APPOLONIA, *Studies and Valuations on the importance of illumination absorption in the gothic stained-glass of Aosta Cathedral*, in "Rivista Stazione Sperimentale del Vetro", n. 6, 2000, pp. 77-80.

4) L. APPOLONIA, S. MIGLIORINI, D. PONZIANI, *Studio microclimatico sull'Arco di Augusto di Aosta*, in BSBAC, 6/2009, 2010, pp. 239-241.

5) P. SEMPRINI, L. APPOLONIA, F. FURLANI, U. GIOSTRA, M. MAIONE, S. MIGLIORINI, *Applicazione di un codice di fluidodinamica computazionale (CFD) a studi microclimatici su beni culturali in ambienti aperti*, in Atti del VI Congresso dell'IGIIC Lo Stato dell'arte (Spoleto, 2-4 ottobre 2008), Firenze 2008, pp. 41-48; APPOLONIA, MIGLIORINI, PONZIANI 2010; D. PONZIANI, E. FERRERO, L. APPOLONIA, S. MIGLIORINI, *Effects of temperature and humidity excursions and wind exposure on the arch of Augustus in Aosta*, in "Journal of Cultural Heritage", vol. 13, issue 4, October-December 2012, pp. 462-468.

6) L. APPOLONIA, D. CENTELLI, S. MIGLIORINI, M. LÉVÊQUE, A. PICCIRILLO, *L'intervento conservativo della parrocchiale di Brusson: studi e indagini per un protocollo operativo*, in BSBAC, 4/2007, 2008, pp. 30-35.

7) « AVER. Anciens Vestiges En Ruine. Des montagnes de châteaux », Actes du Colloque de clôture du projet (Aoste, 29 novembre - 1^{er} décembre 2012), Aoste 2012.

PROGETTI DI ANIMAZIONE IN BIBLIOTECA

Enrica Alessandra Belloli, Federica Clermont, Ornella Junod, Alda Montrosset, Stefanina Vigna

Premessa

Stefanina Vigna

«Se riesci a far innamorare i bambini di un libro, di due, di tre, cominceranno a pensare che leggere è un divertimento. Così, forse, da grandi diventeranno lettori. E leggere è uno dei piaceri e uno degli strumenti più grandi e importanti della vita.»

Roald Dahl

Favorire l'avvicinamento, anche affettivo ed emozionale, del bambino al libro è un assunto che la Sezione ragazzi della Biblioteca regionale di Aosta sente suo e, proprio per questo, ha attivato, fin da subito, delle iniziative di animazione, rivolte alla sua utenza, che rientrano nell'ottica di promuovere il mondo dei libri e delle biblioteche.

Tra queste, sicuramente l'*Ora del racconto* riveste un ruolo vitale e caratterizzante fin dal momento dell'apertura della biblioteca nell'anno 1996. L'appuntamento, che si svolge, con costanza e passione, il giovedì alle ore 17.30 di ogni settimana nel teatrino della Sezione, è ideato e gestito interamente da personale interno; si rivolge al pubblico del pomeriggio; si concretizza nella lettura ad alta voce di un racconto seguita da un'animazione in tema per richiamare e fissare nella mente la storia ascoltata. Nel 2014, gli incontri sono stati ben 50 con un totale di quasi 1.000 persone coinvolte tra bambini, ragazzi e accompagnatori.

Altra operazione avviata, questa volta indirizzata alla scuola, è la progettazione e realizzazione di percorsi, articolati per fasce di età, che hanno anch'essi come punto di partenza il libro. Se l'accoglienza dei gruppi classe negli spazi a loro destinati e la corrispettiva disponibilità dei materiali sono state subito messe in cantiere, l'organizzazione di laboratori ha richiesto più tempo, più sperimentazione, più competenza. È comunque ormai dall'anno scolastico 2003-2004 che la Sezione ragazzi offre, in maniera sistematica, agli insegnanti

e alunni della scuola dell'infanzia, primaria e secondaria di primo grado, un ventaglio di proposte che permettono di conoscere e vivere in modo giocoso e stimolante la biblioteca e i suoi libri. Gli scolari sono invitati a vivere una bella esperienza legata al piacere del leggere e del fare in un contesto nuovo, svincolato da esigenze didattiche, ma sempre attento allo sviluppo personale e sociale dei giovani, affinché il piacere vissuto possa motivarli alla fruizione della struttura e dei suoi materiali. Le statistiche relative al 2013-2014 hanno documentato più di 200 appuntamenti con quasi 4.000 alunni partecipanti.

L'impegno ventennale dell'*Ora del racconto* e più che decennale dei laboratori scolastici ha prodotto diversi risultati apprezzabili, sia quantitativamente, sia qualitativamente, che spingono ogni anno a riproporre le attività per l'utenza libera e la scuola, cercando sempre di variarle e migliorarle.

La continua riflessione sulla questione ha condotto nel 2014 a 2 nuovi progetti, promossi e realizzati dal personale della Sezione ragazzi, che possono essere considerati come un ulteriore sviluppo, un'evoluzione, delle ormai tradizionali iniziative dedicate al suo pubblico.

I progetti sono accomunati dall'obiettivo di avvicinare i bambini/ragazzi al mondo dei libri, della lettura e delle biblioteche. Entrambi riconoscono nel libro non solo un oggetto basilare per trasmettere un bagaglio culturale, ma anche un mezzo efficace nel veicolare emozioni. Entrambi intendono la lettura come un'attività fondamentale per lo sviluppo della persona perché permette di scoprire altri mondi e altri pensieri e favorisce la riflessione su se stessi e sugli altri. Se l'impegno del leggere viene svolto ad alta voce da parte di un adulto nei confronti di un minore, esso produce un valore aggiunto, perché educa all'ascolto accompagnando i piccoli dentro le storie ed i loro personaggi, consente una comunicazione con gli altri, crea una dinamica speciale, affettiva e cognitiva, tra lettore e ascoltatore.

«La voce umana fa crescere i bambini, li protegge dai lupi più diversi, restituisce i loro anni a chi li ha persi.»

Bruno Tognolini

I 2 progetti si differenziano sostanzialmente per il pubblico al quale si rivolgono e di conseguenza per le finalità complementari: in un caso ci si rivolge direttamente ai bambini/ragazzi di lingue diverse che frequentano la biblioteca nei loro momenti liberi e il conseguente scopo è favorire l'accettazione e il rispetto delle altre culture presenti nella società attuale considerandole fonte di arricchimento, nell'altro il target sono i bibliotecari del territorio valdostano a cui sono prospettati dei modelli di animazione allo scopo di stimolarli ad approcciarsi alla scuola in modo propositivo e/o di supportarli nel loro rapporto con gli scolari.

È da sottolineare, infine, che i progetti, affidati al personale delle biblioteche e a volontari per la loro definizione e realizzazione, risultano stimabili per diversi motivi tra cui il costo economico irrisorio, la valorizzazione delle risorse umane dell'Amministrazione e la replicabilità delle proposte.



1. Un laboratorio per la scuola.
(S. Vigna)

Progetto Favole e racconti di altri paesi

Federica Clermont, Alda Montrosset

Durante l'anno 2014, la Sezione ragazzi della Biblioteca regionale di Aosta ha realizzato un progetto interculturale di ore del racconto bilingui e multilingui (francese, inglese, tedesco, albanese, polacco, rumeno, spagnolo, olandese, arabo, italiano), in collaborazione con delle volontarie e mediatrici interculturali della Valle d'Aosta.

Le attività proposte erano rivolte a bambini/ragazzi da 0 a 14 anni e alle loro famiglie e finalizzate all'integrazione tra lingue e culture presenti sul territorio valdostano, attraverso momenti di conoscenza, di scambio culturale, di avvicinamento alle parole e alle culture altre e diverse.

L'incontro consisteva nella lettura di una favola/racconto in lingua originale (da parte della mediatrice/volontaria) e in italiano (da parte delle operatrici della biblioteca), seguita da attività manuali, giochi e canzoncine.

Le letture scelte sono state tratte in maggior parte da testi presenti nella Sezione ragazzi stessa e in alcuni casi da libri personali delle mediatrici/volontarie.

È stato privilegiato il genere narrativo della favola che si ritrova nella tradizione orale di molti popoli, che si tramanda da una generazione all'altra e che supera il concetto di tempo e di spazio mantenendo sempre una sua attualità.

La rassegna *Favole e racconti di altri paesi* si è articolata in 9 incontri pomeridiani, di 1 ora circa, il giovedì, presso il teatrino della Sezione ragazzi. L'appuntamento conclusivo si è svolto, invece, sabato 20 dicembre, in occasione delle festività natalizie. Esso ha coinvolto tutte le volontarie e mediatrici interculturali che hanno raccontato, in costume tipico, le usanze del Natale nei loro rispettivi paesi, con l'ausilio d'immagini e di oggetti tradizionali, proponendo anche canzoni e balli dei loro luoghi d'origine. La parte sulla Valle d'Aosta è stata presentata dal personale della biblioteca e da una bambina con il costume di Gressoney. Una lotteria a premi ha concluso l'attività.



2. Esposizione di oggetti tradizionali di diverse culture.
(A. Ndoja)

L'incontro del 20 novembre, proposto, invece, in occasione della *Settimana Nazionale Nati per Leggere*, è stato dedicato in particolare ai bambini di età inferiore ai 6 anni e alle loro famiglie e ha coinvolto anche dei genitori che hanno presentato filastrocche, canzoncine e storielle in lingua, creando così un clima molto partecipativo e amichevole.

In quanto operatrici della biblioteca, siamo contente perché la rassegna ha riscosso un notevole successo sia come presenze che come avvicinamento di nuovi utenti. La tematica interculturale ha ricevuto l'apprezzamento del pubblico che si è sempre dimostrato attento, partecipe ed entusiasta.

Le mediatrici/volontarie hanno tutte espresso la loro soddisfazione perché hanno raggiunto l'obiettivo di sensibilizzare i bambini e i loro familiari alle culture e usanze di tanti paesi diversi in modo giocoso e coinvolgente. Sono riuscite a creare le condizioni per uno scambio di religioni, culture e tradizioni che permette di aprirsi al mondo e alla società sempre più multiculturale in cui viviamo.

Il riscontro positivo del pubblico e delle mediatrici/volontarie ci incoraggia a continuare la proficua ed entusiasta collaborazione con loro per l'organizzazione di nuove attività.



3. Referenti del progetto Favole e racconti di altri paesi.
(A. Ndoja)

Progetto Modelli di animazione scolastica

Enrica Alessandra Belloli, Ornella Junod

L'esperienza maturata in anni di rapporti con le scuole ha stimolato la Sezione ragazzi della Biblioteca regionale di Aosta a condividere con le biblioteche del territorio valdostano un progetto per la realizzazione di un pacchetto di animazioni destinate all'infanzia e all'adolescenza. L'idea è stata quella di offrire ai bibliotecari una traccia da seguire per svolgere autonomamente le iniziative presso le rispettive sedi coinvolgendo le classi che operano nel loro ambito territoriale, allo scopo di promuovere il libro e la lettura.

Abbiamo scelto una serie di soluzioni già sperimentate nella Sezione ragazzi, adattandole in modo da renderle idonee alle esigenze dei colleghi e integrando l'offerta con nuovi spunti per renderla più ricca.

Le idee proposte sono molto semplici, prevedono perlopiù la lettura ad alta voce di un libro accompagnata dalla visione delle illustrazioni, seguita da giochi e attività manuali in tema con il racconto letto. Ad ogni testo è stata associata una scelta di animazioni che possono essere attuate completamente o in parte, in base al tempo di permanenza della classe o alle preferenze del bibliotecario. La scelta delle storie è stata motivata dalla qualità dei testi, delle illustrazioni e degli autori (spesso vincitori di premi letterari) e, per la parte ludica o per l'attuazione di lavori manuali, è stato previsto l'utilizzo di materiali comuni, facilmente reperibili e di costo contenuto (carta, cartoncino, matite, gomme, colori, forbici, colla, ecc.).

Abbiamo proposto alle biblioteche del territorio 3 laboratori per la scuola dell'infanzia, suddivisi per età, partendo dai libri: *Piccolo blu, piccolo giallo* di Leo Lionni, *Una cassetta troppo stretta* di Julia Donaldson e *Nicola Passaguai* di Jeanne Willis e Tony Ross. Essi spaziano dall'approccio alla scoperta dei colori primari e secondari attraverso la manipolazione di pasta modellabile, alla produzione di bigliettini *pop-up* e alla costruzione, con il cartoncino, del protagonista di una storia, assieme alla presentazione di alcuni giochi e canzoncine.



4. Risultati del laboratorio Nicola Passaguai effettuato nella Biblioteca di Antey-Saint-André. (D. Covolo)

Per la scuola primaria le proposte sono 5, sempre suddivise per età: *Zuppa di zucca* di Helen Cooper, *Gastone il bel pigrone* di Tony Ross, *L'uovo di Ortone* di Dr. Seuss, *La Principessa Prunella* di Margaret Atwood e *Tema in classe* di Antonio Skàrmeta. Giochi di collaborazione, di parole e di associazione, creazione di rime e costruzione di un libro *flip flap* sono solo alcune delle indicazioni per questo ordine scolastico.

Per la scuola secondaria di primo grado, le animazioni consigliate sono 3. La prima prevede la lettura di alcuni brani del romanzo *Al limite estremo* di Gary Paulsen e il coinvolgimento dei ragazzi nell'immaginare soluzioni concrete alle difficoltà del protagonista che si trova sperduto in un ambiente ostile. La seconda dal titolo *I classici in biblioteca* vuole presentare, a partire da alcuni indovinelli e attraverso musiche, spezzoni di *film* e varie trasposizioni della storia, alcuni dei classici della letteratura per ragazzi. Il terzo laboratorio si avvale di *E Picasso dipinge Guernica* scritto da

Alain Serres per raccontare la vita e l'opera di Picasso; il testo analizza in particolare il dipinto *Guernica* e le circostanze drammatiche che portarono alla sua realizzazione. Per ogni tipo di animazione è stata creata una scheda contenente un elenco del materiale necessario e la descrizione puntuale del suo svolgimento.

Il progetto, una volta ultimato, è stato trasmesso a tutte le biblioteche valdostane. Sono state poi organizzate 2 mattinate di incontro con i colleghi durante le quali abbiamo esposto il lavoro svolto, leggendo le storie e spiegando le attività correlate. Questi 2 appuntamenti sono stati un'occasione per approfondire il tema della promozione alla lettura con i bambini; ciascun bibliotecario ha portato la sua esperienza, le sue difficoltà, cercando, nello scambio di idee, un rafforzamento delle proprie competenze. Poiché ci si è resi conto che ideare e realizzare queste attività richiede molto impegno e molto tempo, si è pensato di condividere, anche in futuro, le soluzioni sperimentate dalle singole biblioteche mettendole a disposizione di tutto il personale addetto su una piattaforma comune. L'iniziativa, accolta con favore, ha dato l'avvio ad un confronto attivo sull'argomento all'interno del Sistema Bibliotecario Valdostano.

ELENCO GENERALE DELLE ATTIVITÀ

DIPARTIMENTO SOPRINTENDENZA PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

2014

EVENTI

Collettivamente memoria 2014

Territorio regionale, luoghi vari.
Incontri di lettura, dibattiti
laboratori, proiezioni relativi al
Giorno della memoria, al razzismo,
all'accoglienza degli stranieri,
al quarantennale della strage di
Piazza della Loggia a Brescia e alla
Costituzione italiana.
21 gennaio - 7 novembre 2014

XV Penisola del Tesoro - Da 15 anni in viaggio con l'Italia

Organizzata dal TCI (Touring Club
Italiano) per i 120 anni di attività.
Aosta, Châtillon, Saint-Vincent.
Visite guidate al Museo Archeologico
Regionale, a siti di interesse culturale,
archeologico, storico-artistico,
architettonico, alle esposizioni e
laboratori presso il Castello Gamba.
15-16 marzo 2014

Journées de la Francophonie

Territoire régional, lieux divers.
« Vitrines » de livres, bandes
dessinées, documents sonores et
audiovisuels, expositions, projections
et animations pour les enfants et
les adultes, concours *Découvre le
personnage !!!*, concerts, visites guidées.
17-23 mars 2014

Giornate FAI di primavera

Organizzate dal Fondo Ambiente
Italiano.
Aosta, luoghi vari.
Formazione Apprendisti Ciceroni
e visite guidate ai siti di *Augusta
Prætoria* e al Museo Archeologico
Regionale.
22-23 marzo 2014

Les Mots - Festival della parola in Valle d'Aosta

Aosta, luoghi vari.
Incontri, dibattiti, letture pubbliche,
teatro, musica, cinema, animazioni,
laboratori, attività ludiche, aventi
come tema la rinascita.
17 aprile - 4 maggio 2014

Journées de la Civilisation, de l'Histoire et de la Culture valdôtaines

Territoire régional, lieux divers.
Activités pour les écoles.
3-6 juin 2014

4^e Festa della Cultura

Organizzata dal Comune di Gressan.
Gressan, Maison Gargantua.
Presentazione restauro dell'opera *La
Fata delle morene* di Giuliana Cunéaz.
7 giugno 2014

IV^e Centenaire de l'église de Fontaney

Organisé par la Commune de
Pont-Saint-Martin et la Bibliothèque
communale du Système régional des
bibliothèques.
Pont-Saint-Martin, église de Fontaney.
Conférences, concert et exposition.
7 juin 2014

Été au Théâtre

Aosta, Teatro romano.
Visite con messe in scena teatrali.
Tutti i lunedì 14 luglio - 25 agosto 2014

Châteaux en Musique

Bard (Forte), Châtillon (Castello
Gamba), Gressoney-Saint-Jean
(Castel Savoia), Introd (castello),
Issogne (castello), Saint-Pierre
(castello Sarriod de La Tour),
Sarre (castello), Verrès (castello).
Spettacoli musicali e messe in scena
teatrali.
16 luglio - 3 settembre 2014

Ottaviano Augusto e la Valle d'Aosta, una storia lunga oltre 2000 anni. Bimillenario della morte di Ottaviano Augusto

Territorio regionale, luoghi vari.
Aperture straordinarie e visite
guidate alla città di *Augusta Prætoria*,
al ponte-acquedotto di Le Pont-d'Ael
e alle esposizioni; conferenze,
presentazione pubblicazione e
inaugurazione di una nuova ala del
Museo Archeologico Regionale,
concerto e laboratori.
24 luglio - 21 dicembre 2014

Plaisirs de culture en Vallée d'Aoste e Giornate Europee del Patrimonio

Territorio regionale, luoghi vari.
Aperture straordinarie e visite guidate
a musei, a siti di interesse culturale,
archeologico, storico-artistico,
architettonico, alle esposizioni;
*I Forum degli autori valdostani
(poeti e narratori)*, conferenze, mostra
tematica di documenti antichi,
laboratori, animazioni, proiezioni,
spettacoli teatrali e musicali.
20-28 settembre 2014

Mercatino del libro usato

Aosta, Biblioteca regionale.
4, 6 e 7 ottobre 2014

X Giornata del Contemporaneo

Organizzata da AMACI
(Associazione dei Musei d'Arte
Contemporanea Italiani).
Aosta (Museo Archeologico
Regionale e Centro Saint-Bénin),
Châtillon (Castello Gamba).
Visite guidate.
11 ottobre 2014

Settimana Nazionale Nati per Leggere. Diritti alle storie!

Territorio regionale, luoghi vari.
Incontri di lettura, laboratorio e
tavola rotonda.
15-23 novembre 2014

Prestiti a sorpresa nella tua biblioteca.

Un'idea da (non) scartare
Aosta, Biblioteca regionale.
Pacchi sotto l'albero con libri, CD
e DVD a tema a disposizione per il
prestito agli utenti.
15 dicembre 2014 - 6 gennaio 2015

CONVEGNI E CONFERENZE

AOSTA

Museo Archeologico Regionale.

Ciclo di incontri, moderatrice D. JORIOZ.

U. NESPOLO, *Depero mon amour. Viaggio ludico e sentimentale intorno alla ricerca dell'artista.*

28 febbraio 2014

P. CAVALLO, M. MOJANA, *Bitter Depero. L'inventore della bottiglia Campari tra arte, pubblicità e autoreclame.*

21 marzo 2014

N. BOSCHIERO, *Magico laboratorio Depero. L'artista raccontato attraverso casa Depero e la collezione del Mart.*

4 aprile 2014

L. MATTIOLI, *Il successo internazionale di Depero. Da Barcellona a New York la riscoperta dell'artista è globale.*

11 aprile 2014

M. JACCOND, *Tramvai - Tuberie - Affaraffari. Fortunato Depero e la poesia dei Futuristi.*

8 maggio 2014

AOSTA

Centro Saint-Bénil.

Presentazione del volume

E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia, 1895-2013. Arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro.*

6 marzo 2014

AOSTA

Sala del vescovado.

R. BORDON, L. PIZZI, V.M. VALLET,
P. PONZETTO, G. ZORDAN,

Presentazione del restauro di 14 tele della cattedrale raffiguranti la *Via Crucis*.

4 aprile 2014

AOSTA

Biblioteca regionale.

DiversaMENTE sentire - tre libri, tre sguardi su sensibilità contemporanee.

Presentazione dei volumi di

C. MORANDINI, *A gran giornate avventure tragicomiche di uomini del nostro tempo.*

11 aprile 2014

A. RASTELLO, *Il cammino di Marcella.*

16 maggio 2014

A. MALABAILA, *La parte sbagliata del Paradiso.*

23 maggio 2014

AOSTA

Biblioteca regionale.

VT Forum des chercheurs d'histoire valdôtaine.

S. VEGETTI, *Le chartae angustanae del cancelliere Giovanni presso l'archivio vescovile di Aosta (1214-1234)*, tesi di laurea.

E. CORNIOLO, *Patrimonio e clientele di S. Orso. Aosta e il suo territorio tra XII e XIII secolo*, tesi di laurea.

G. LOUISETTI, *L'episcopato del beato Emerico di Quart alla luce della documentazione del suo tempo (1302-1313)*, tesi di laurea.

V.M. VALLET, N. CUAZ, *Frammenti dipinti della cappella del castello di Cly: analisi comparativa e studi preliminari.*

B. ORLANDONI, *Il "solanum cori" della cattedrale di Aosta: novità documentarie.*

D. PLATANIA, *Un nome, una certezza: l'oratio Johannes Dorerii. Sviluppi e riflessioni.*

F. PRINETTI, "Non mi toccare, sono cittadino svizzero" disse René de Challant a Henri II. *La gestione del confronto con i Riformati da parte del Ducato di Savoia di qua e di là dell'Alpi.*

P. PERRET, *Dalle Fiandre al Nuovo Mondo. Gli affreschi della chiesa di Fontaney a Pont-Saint-Martin.*

J.-G. RIVOLIN, *Une équivoque héraldique : les armoiries de Pierre-Léonard Roncas.*

J. VOULAZ, *Les splendeurs du château de Versailles : le talent d'un marbrier valdôtain au service du Roi Soleil.*

M. BAROLOTTA, *I terremoti in Valle d'Aosta.*

C. REMACLE, *Les ponts en pierre au XVIII^e siècle.*

J.-C. PERRIN, *Le recensement de 1734 à Aymavilles. Population, bétail et... d'autres choses.*

P. MONDINO, *Architettura tradizionale a Emarèse.*

M. RIVOLTA, *Il Catasto d'Impianto dello Stato Italiano - Correlazioni storico-scientifiche per comprendere il territorio e la struttura sociale agli inizi del '900.*

D. BERNINI, *Il cimitero della parrocchia di Saint-Laurent in Aosta.*

F. DEGL'INNOCENTI, *La questione "iverese" (1920-1926): dispute di confine tra Valle d'Aosta e Canavese alle soglie della nascente Provincia.*

C. ZANOTTO, *Giovanni Bassanesi e la preparazione del volo propagandistico su Milano del 1930.*

R. DAL TIO, *La biblioteca di Pierre-Léonard Roncas: una restituzione virtuale con Google books.*

M. MAGGI, *La biblioteca di Pierre-Léonard Roncas: spunti per una lettura storico-culturale.*

A. VALLET, F. FILIPPI, *Castel Savoia a Gressoney-Saint-Jean: ricerche documentarie in corso.*

M. VASSALLO, O. GUGLIELMINETTI, *Il Lanificio Guglielminetti. Un secolo e mezzo di storia.*

J.-L. CRESTANI, *L'organizzazione del tempo libero in Valle d'Aosta tra fascismo e prima repubblica.*

12 aprile 2014

SUSA (TO)

Salone monsignor Rosaz.

Convegno *L'arco di Susa e i monumenti della propaganda imperiale in età augustea.*

P. FRAMARIN, *Il Foro di Augusta Praetoria: nuovi dati per la ricostruzione dell'area sacra (scavi 2005-2010).*

12 aprile 2014

AOSTA

Piazza Chanoux.

Les Mots - Festival della parola in Valle d'Aosta.

Presentazioni di autori locali, *Eun mot pe dzor e Gli autori valdostani.*

17-18, 21-24, 26-30 aprile; 1°-4

maggio 2014

Incontro del Gruppo di lettura della Biblioteca regionale con A. MANZINI.

18 aprile 2014

Presentazioni di scrittori valdostani del passato, *Les mots dévoilés.*

27 aprile; 3-4 maggio 2014

BRESCIA E BOTTICINO (BS)

Luoghi vari.

Workshop Problematiche di deterioramento lichenico: percezione e aspettative da parte delle Istituzioni.

L. APPOLONIA, *La conservazione del patrimonio diffuso: una questione di biocompatibilità.*

8-9 maggio 2014

AOSTA

Torre dei Balivi.

Presentazione del sito archeologico *Il riparo inciso di Chenal (Montjovet).*

A. ACCÀ, D. DAUDRY, A.E. FOSSATI, F. MORELLO, L. RAITERI, *Le incisioni rupestri del riparo sottoroccia di Cbenal*.
L. BORNAZ, *Il rilievo morfologico tridimensionale, fotogrammetrico e GPS dell'area di Cbenal*.
9 maggio 2014

ROMA

Casa Internazionale delle Donne.
Convegno *Marija Gimbutas: Vent'anni di Studi sulla Dea*.
A. CAMPANELLI, M.C. RONC, *Montagna Madre*.
9-10 maggio 2014

AOSTA

Sala del vescovado.
Presentazione del volume *Cattedrale di Aosta. Museo del Tesoro. Catalogo e visite guidate in cattedrale*.
13 maggio 2014

CHÂTILLON

Castello Gamba.
Ciclo di incontri, moderatrice D. JORIOZ.
B. CORÀ, letture di P. CORTI, *Giuliana Cunéaz. Au Cœur de la matière*.
16 maggio 2014
R. PIERANTONI, F. TRUC, *L'utilizzo del 3D nel cinema e nell'arte contemporanea*.
25 luglio 2014
F. D'AMICO, D. CENEDELLI, P. TOFANI, *Micro e Macro. Un viaggio tra particelle e galassie*.
12 settembre 2014

SAINT-VINCENT

Sala Congressi del Municipio.
Presentazione del volume
J.-G. RIVOLIN (a cura di), *Saint-Vincent. La vita di una comunità valdostana*.
23 maggio 2014

PONT-SAINT-MARTIN

Église de Fontaney.
IV^e Centenaire de l'église de Fontaney. 1^{er} Forum d'histoire de la Basse Vallée. La Basse Vallée et le rôle de la famille Vallaise.
O. BADERY, *Introduction*.

R. BERTOLIN, *La dominazione dei Vallaise: sviluppi dinastici e modalità di gestione del potere signorile*.

R. CHASSEUR, *Prima dei Vallaise: Templari in Valle d'Aosta. I luoghi che la tradizione dice essere stati dei Cavalieri del Tempio*.

M. BARSIMI SALA, *Le cappelle della Maddalena e i Vallaise*.

S. BARBERI, *La committenza Vallaise ad Arnad*.

P. PERRET, *I Vallaise e gli affreschi di Fontaney*.

R. DAL TIO, *La letteratura delle immagini nelle dimore patrizie del Ducato d'Aosta: palazzo Roncas, castello Vallaise, Villa Casana*.

7 juin 2014

GRESSAN

Maison Gargantua.
4^e Festa della Cultura.
M.C. RONC, *Il restauro de La Fata di Gressan di Giuliana Cunéaz*.
7 giugno 2014

ISSOGNE

Scuole, *Auditorium*.
G. SARTORIO, *Nascita, vita e morte di un castello medievale: primi dati archeologici dalle indagini effettuate al castello di Graines in Val d'Ayas*.
19 giugno 2014

BRESSANONE

Casa della gioventù.
30^o Convegno *Scienza e Beni Culturali. Quale sostenibilità per il restauro?*
L. APPOLONIA, partecipazione alla tavola rotonda.
4 luglio 2014

COURMAYEUR

Val Veny, Bosco del Peuterey.
Festival Celtica.
M.C. RONC, *I Segni della Dea: archeologia, mitografia e tradizione nella Sua Valle*.
5-6 luglio 2014

LA THUILE

Sala manifestazioni Arly.
Serata di presentazione dei risultati

della prima campagna di scavo archeologico presso il sito di Orgères nel Vallon des Chavannes.
21 luglio 2014

COGNE

Piazza Chanoux.
Vivere la Piazza.
M.C. RONC, *Addio vecchio museo polveroso. Una passeggiata attraverso i reperti del Museo Archeologico ed i risultati degli scavi recenti in Valle d'Aosta*.
22 luglio 2014

CHÂTILLON

Castello Gamba.
G. ANEDI, P. ANTONELLI, M. CASAGRANDE, *Di filo in filo di valle in valle*.
6 agosto 2014

CHÂTILLON

Castello Gamba.
D. JORIOZ, *Introduzione*.
M. JACCOND, *Finzioni. Un'incursione nell'arte moderna insieme ad un artista presente tra i labirinti del Castello Gamba*.
8 agosto 2014

CITTÀ DEL VATICANO

Musei Vaticani.
Convegno *Aplar 5*.
Sessione F: *Microscopia 3D e LIBS/LIPS*.
G. SERRA, A. BORTONE, L. APPOLONIA, *La valutazione dei metodi di pulitura per legni monocromi, confronto tra tre sistemi di analisi dei profili superficiali*.
18 settembre 2014

Sessioni N e O: *Laser_tipologie varie di materiale*.
L. APPOLONIA, moderatore.
19 settembre 2014

MONTANARO (TO)

Castello del Conte Frola.
Giornata di Studio *Studi e progetti per il restauro e la valorizzazione di castelli nel Canavese*.
N. DUFOUR, *Tutela e conservazione dei castelli in Valle d'Aosta*.
19 settembre 2014

TERRITORIO REGIONALE

Luoghi vari.

Plaisirs de culture en Vallée d'Aoste.

Aosta, Biblioteca regionale.

I Forum degli autori valdostani (poeti e narratori).

20 settembre 2014

F. FILIPPI, *Emilio Stramucci e il cantiere architettonico di Castel Savoia a Gressoney-Saint-Jean.*

22 settembre 2014

Aosta, Criptoportico forense.

S.V. BERTARIONE, *I simboli del potere.*

20 settembre 2014

Morgex, Tour de l'Archet,

Fondazione Natalino Sapegno.

J.-G. RIVOLIN, M.C. RONC con interventi di B. GERMANO e G. RADIN, *Archeologia e storia nella Val digne: la Tour de l'Archet e dintorni.*

21 settembre 2014

Aosta, collegiata Santi Pietro e Orso, priorato.

E. LAGNIER, *Cappelle musicali di Aosta tra XVII e XVIII.*

25 settembre 2014

Aosta, Centro Saint-Bénin.

Gian Paolo Barbieri, *La seduzione della moda.*

D. JORIOZ, R. FERRARI, *La storia della fotografia di moda.*

26 settembre 2014

AOSTA

Luoghi vari.

Ottaviano Augusto e la Valle d'Aosta, una storia lunga oltre 2000 anni. Bimillenario della morte di Ottaviano Augusto.

Palazzo regionale.

E. RINI, R. DOMAINE, M. CASAGRANDE, *Introduzione.*

A. CARANDINI, *Lectio Magistralis.*

Augusto per noi, osservato dal suo palazzo.

1° ottobre 2014

Museo Archeologico Regionale.

L. COLOMBO, *Mundus patet. Ricordati di me, l'uomo e la morte nel mondo romano.*

8 novembre 2014

Torre dei Balivi e via Croce di Città.

Conferenza e osservazione astronomica.

G. MAGLI, S.V. BERTARIONE, *Col Sole in Capricorno. La fondazione di Augusta Prætoria Salassorum alla luce delle recenti scoperte presso la Torre dei Balivi.*

20-21 dicembre 2014

AOSTA

Museo Archeologico Regionale.

Una stagione informale. Capolavori della Collezione Reverberi.

B. BUSCAROLI, B. BANDINI, D. JORIOZ, *La galassia informale. Brani di una stagione incompiuta.*

14 ottobre 2014

AOSTA

Palazzo regionale.

Convegno *Vivere le Alpi - Abitare in città, abitare in montagna.*

R. DOMAINE, *Esperienze in Valle d'Aosta.*

18 ottobre 2014

MERGOZZO (VB)

Nuove Scuole Elementari.

Convegno *Fana, Aedes, Ecclesiae.*

Forme e luoghi del culto nell'arco alpino occidentale dalla preistoria al medioevo.

P. FRAMARIN, *Bilanci e prospettive per la prosecuzione delle ricerche archeologiche ai colli alpini del Grande e del Piccolo San Bernardo.*

M.C. RONC, *Archeologia sacra ai piedi del Monte Bianco: le chiese sotto san Pantaleone.*

G. SARTORIO, *Costruzione, distruzione, ricostruzione.*

18 ottobre 2014

MILANO

Accademia di Belle Arti di Brera.

Congresso IGIIC (Gruppo Italiano International Institute for Conservation) *Lo Stato dell'Arte 12.*

L. APPOLONIA, apertura e presentazione dei lavori.

23-25 ottobre 2014

FIRENZE

Fortezza da Basso.

Salone dell'Arte e del Restauro.

L. APPOLONIA, presentazione degli atti de *Lo Stato dell'Arte 12.*

14-15 novembre 2014

CITTÀ DEL VATICANO

Musei Vaticani.

Conferenza *Sharing Conservation. The*

Social Impact of Conservation: a mission for the development of marginalised societies and cultures.

L. APPOLONIA, presentazione della sessione *poster.*

18 novembre 2014

AOSTA

Biblioteca regionale.

Settimana Nazionale Nati per Leggere. Diritti alle storie!

"Un'altra volta ancora": l'esperienza dello stage del Liceo delle scienze umane Regina Maria Adelaide sul progetto NpL, tavola rotonda.

21 novembre 2014

CHÂTILLON

Castello Gamba.

A tu per tu con l'artista.

S. LEDDA dialoga con D. JORIOZ.

21 novembre 2014

AOSTA

Palazzo regionale.

Presentazione del volume

C. REMACLE, D. MARCO, *Architettura in legno in Valle d'Aosta XIV-XX secolo - Architecture de bois au Val d'Aoste XIV^e-XX^e siècle.*

3 dicembre 2014

LUCCA

Fondazione Banca del Monte di Lucca. *Workshop Restaurare l'arte contemporanea?*

L. APPOLONIA, coordinamento e presentazione dei lavori.

11-12 dicembre 2014

PUBBLICAZIONI

“Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali”, Regione Autonoma Valle d’Aosta, 10/2013, 2014.

P. FRAMARIN, S.P. PINACOLI, M.C. RONC (a cura di), *MAR Museo Archeologico Regionale Valle d’Aosta. Guida, Contesti, Temi*, Quart 2014.

J.-G. RIVOLIN (a cura di), *Saint-Vincent. La vita di una comunità valdostana*, Aosta 2014.

J.-G. RIVOLIN, *Antichità e Medio Evo*, pp. 55-71.

J.-G. RIVOLIN, *Cinque secoli di vita parrocchiale*, pp. 138-148.

M.C. RONC, *Archeologia, arte e architettura*, pp. 204-228.

C. REMACLE, D. MARCO, *Architettura in legno in Valle d’Aosta XIV-XX secolo - Architecture de bois au Val d’Aoste XIV^e-XX^e siècle*, Saint-Christophe 2014.

D. MARTINET, *La cultura dell’acqua*, in “Augusta”, 2013, pp. 29-44.

A. PESSION, *Comptes de la châtellenie de Cly (1399-1409)*, 2014, *on line*.

A. IDONE, M. ACETO, E. DIANA, L. APPOLONIA, M. GULMINI, *Surface-enhanced Raman scattering for the analysis of red lake pigments in painting layers mounted in cross sections*, in “Journal of Raman Spectroscopy”, 2014, *on line*, pp. 1127-1132.

D. JORIOZ, *La seduzione della moda*, in D. JORIOZ, R. FERRARI (a cura di), *Gian Paolo Barbieri. La seduzione della moda*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 7 giugno - 2 novembre 2014), Milano 2014, pp. 9-14.

D. JORIOZ, *L’informale: appunti per una stagione artistica*, in B. BUSCAROLI, B. BANDINI (a cura di), *Una stagione informale. Capolavori della Collezione Reverberi / Une saison informelle. Chefs-d’œuvre de la Collection Reverberi*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 21 giugno - 26 ottobre 2014), Milano 2014, pp. 8-9.

D. JORIOZ, *Il sentimento del paesaggio nella pittura di Alessio Nebbia*, in S. BARBERI, D. JORIOZ, G. NEBBIA (a cura di), *Alessio Nebbia, 1896-1975. Retrospectiva*, catalogo della mostra (Aosta, chiesa di San Lorenzo, 29 novembre 2014 - 10 maggio 2015), Aosta 2014, pp. 6-11.

D. JORIOZ, *Alessandro Mendini tra empatia, contaminazioni e alfabeti multiformi*, in A. FIZ (a cura di), *Alessandro Mendini. Empatie. Un viaggio da Proust a Cattelan*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 13 dicembre 2014 - 26 aprile 2015), Milano 2014, pp. 12-15.

D. JORIOZ, *Spunti creativi e narrativi nella vicenda artistica di Tino Aime*, in *Tino Aime. Acquerelli*, Reggio Emilia 2014.

MOSTRE E ATTIVITÀ ESPOSITIVE

AOSTA

Centro Saint-Bénin.

Joe Tilson. Ritorno ad Aosta.

25 ottobre 2013 - 4 maggio 2014

AOSTA

Sala espositiva Hôtel des États.

Roberto Priod. La forma del senso.

15 novembre 2013 - 28 febbraio 2014

AOSTA

Chiesa di San Lorenzo.

Guglielmo Pramotton. La Storia e le storie.

28 novembre 2013 - 27 aprile 2014

CHÂTILLON

Castello Gamba. Arte moderna e contemporanea in Valle d'Aosta.

Rassegna *Détails, L'Arco di Augusto ad Aosta* di Federico Ashton.

6 dicembre 2013 - 26 gennaio 2014

AOSTA

Museo Archeologico Regionale.

Universo Depero.

12 dicembre 2013 - 11 maggio 2014

CHÂTILLON

Castello Gamba. Arte moderna e contemporanea in Valle d'Aosta.

Giuliana Cunéaz. Au Cœur de la matière.

14 febbraio - 5 ottobre 2014

BIBLIOTHÈQUES DU SYSTÈME
RÉGIONAL

Lieux divers.

Journées de la Francophonie.

« Vitrines » de livres et bandes dessinées,
documents sonores et audiovisuels.

17-23 mars 2014

AOSTA

Museo Archeologico Regionale.

Medievalia. La vie aux alentours du

couvent Saint-François.

31 maggio - 15 giugno 2014

AOSTA

Centro Saint-Bénin.

*Gian Paolo Barbieri. La seduzione della
moda.*

7 giugno - 2 novembre 2014

AOSTA

Museo Archeologico Regionale.

*Una stagione informale. Capolavori della
Collezione Reverberi.*

21 giugno - 26 ottobre 2014

AOSTA

Biblioteca regionale.

L'architecture rurale en Vallée d'Aoste.

Disegni a china di Giordano Fracellio.

1° luglio - 29 settembre 2014

AOSTA

Sala espositiva Hôtel des États e

Criptoportico fiorentino.

Augusta Prætoria. Disegni di Francesco

Corni.

25 luglio - 23 novembre 2014

AOSTE

Archives Historiques Régionales.

Plaisirs de culture en Vallée d'Aoste.

*Le trésor des Archives : connaître et
représenter le territoire.*

22-26 septembre 2014

AOSTA

Biblioteca regionale, Sezione ragazzi.

Settimana per l'allattamento al seno.

“Vetrina” di libri, immagini e
materiale informativo.

1°-7 ottobre 2014

AOSTA

Biblioteca regionale.

*Cartoline dal Villaggio Dora. Fotografie
di Fabio Dibello.*

13 ottobre - 10 novembre 2014

AOSTA

Biblioteca regionale.

L'Arte del Silenzio. Miniature contemporanee.

11-29 novembre 2014

AOSTA

Chiesa di San Lorenzo.

Alessio Nebbia, 1896-1975. Retrospettiva.

29 novembre 2014 - 10 maggio 2015

AOSTA

Centro Saint-Bénin.

*Alessandro Mendini. Empatie. Un viaggio
da Proust a Cattelan.*

13 dicembre 2014 - 26 aprile 2015

AOSTA

Museo Archeologico Regionale.

Omaggio a Franco Balan.

19 dicembre 2014 - 1° marzo 2015

PROGETTI, PROGRAMMI DI RICERCA E COLLABORAZIONI

I progetti Interreg a cui la Soprintendenza ha partecipato in qualità di capofila/*partner* nel corso della programmazione 2007-2013 sono:
a) Programma Operativo Italia - Francia ALCOTRA 2007-2013:
- n. 204 *Phénix. Renaissance des patrimoines* sulle annualità 2013, 2014.
b) Programma Operativo Italia - Svizzera 2007-2013:
- ID 33883232 *La via Consolare delle Gallie* sulle annualità 2013, 2014, 2015.

Progetti integrati prefigurati dal *Documento di programmazione strategico-operativa (DoPSO) della Valle d'Aosta* (di cui alla D.G.R. del 9 maggio 2008, n. 1361). *Programma Operativo Regionale Fondo Europeo di Sviluppo Regionale (POR FESR 2007-2013)*. Finanziamenti approvati per la valorizzazione dei beni culturali nei comuni di: Aosta (*Porta Praetoria*, Area nord Parco archeologico Saint-Martin-de-Corléans e Torre dei Signori di Quart); Aymavilles (ponte-acquedotto di Le Pont-d'Ael); Quart (*donjon* del castello). Terminati i lavori alla *Porta Praetoria* e al ponte-acquedotto di Le Pont-d'Ael.

Ricerca inerente ambiti culturali, geologici e geomorfologici per l'individuazione di possibili siti archeologici: Struttura Restauro e valorizzazione e Università degli Studi di Torino - Dipartimento Scienze della Terra.

Ricerca e indagini archeologiche inerenti la preistoria in Valle d'Aosta: Struttura Restauro e valorizzazione e Università degli Studi di Ferrara - Dipartimento di Biologia ed Evoluzione.

Ricerca, studio e attività conoscitive inerenti il popolamento antropico in Valle d'Aosta:

Struttura Restauro e valorizzazione e Société Valdôtaine de Préhistoire et d'Archéologie.

Valorizzazione e studi finalizzati all'apertura al pubblico del parco archeologico nell'area megalitica Saint-Martin-de-Corléans ad Aosta: strutture Catalogo, beni storico artistici e architettonici, Restauro e valorizzazione e Ricerca e progetti cofinanziati.

Celebrazioni del Bimillenario della morte di Ottaviano Augusto: strutture Promozione per i beni e le attività culturali e Restauro e valorizzazione.

TESS (Sistema informatizzato per la catalogazione dei rivestimenti pavimentali antichi), raccolta dati dell'Università degli Studi di Padova - Dipartimento di Archeologia: Struttura Restauro e valorizzazione.

Ricerca storico-archeologica inerente la tutela e valorizzazione del patrimonio di epoca medievale in Valle d'Aosta: Struttura Restauro e valorizzazione e Università degli Studi di Torino - Dipartimento di Studi Storici.

Valorizzazione e tutela del patrimonio artistico e culturale in Valle d'Aosta: strutture Catalogo, beni storico artistici e architettonici, Restauro e valorizzazione, Ricerca e progetti cofinanziati, Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale e Università degli Studi di Torino.

Restauro e valorizzazione mosaici cattedrale di Aosta: strutture Catalogo, beni storico artistici e architettonici, Restauro e valorizzazione, Ricerca e progetti cofinanziati, Università degli Studi

di Torino - Dipartimento di Studi Storici e Diocesi di Aosta.

Iniziative culturali inerenti la scultura medievale nelle Alpi: Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici.

Restauro conservativo degli affreschi al castello di Issogne: strutture Catalogo, beni storico artistici e architettonici, Restauro e valorizzazione e Ricerca e progetti cofinanziati.

Celebrazioni del VI Centenario della creazione del Ducato di Savoia (1416-2016): strutture Beni archivistici e bibliografici, Catalogo, beni storico artistici e architettonici e Restauro e valorizzazione.

Revisione allestimento di Castel Savoia a Gressoney-Saint-Jean: strutture Catalogo, beni storico artistici e architettonici, Restauro e valorizzazione e Ricerca e progetti cofinanziati.

Coordinamento regionale Piemonte e Valle d'Aosta ICOM (International Council of Museum): Struttura Catalogo, beni storico artistici e architettonici.

Iniziative culturali al Castello Gamba. Arte moderna e contemporanea in Valle d'Aosta a Châtillon: strutture Attività espositive, Catalogo, beni storico artistici e architettonici, Promozione per i beni e le attività culturali, Restauro e valorizzazione e Ricerca e progetti cofinanziati.

CEN/346 TC WG1 *Terminology and Guide line*. Struttura Ricerca e progetti cofinanziati.

IGIIC (Gruppo italiano International institute for conservation): Struttura Ricerca e progetti cofinanziati.
Comitato di redazione Bollettino ISCR (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro): Struttura Ricerca e progetti cofinanziati.

Nati per leggere, promozione della lettura in famiglia sin dalla nascita: Struttura Beni archivistici e bibliografici, Assessorato Sanità, Salute e Politiche sociali e Azienda USL Valle d'Aosta.

Elaborazione modelli di animazione per le biblioteche del Sistema Bibliotecario Valdostano, inerenti la lettura e rivolti alle scuole dell'infanzia, primaria, secondaria di primo grado: Struttura Beni archivistici e bibliografici.

Collettivamente memoria 2014, iniziativa culturale inerente tematiche sociali: Struttura Beni archivistici e bibliografici, Giornalisti contro il razzismo, Glob 011 Officina di informazione locale e ANSI (Associazione Nazionale Stampa Interculturale).

Giuria della *61ª Mostra concorso dell'artigianato valdostano di tradizione*: Struttura Beni archivistici e bibliografici e Assessorato Attività produttive, Energia e Politiche del lavoro.

Tavoli di coordinamento inerenti sperimentazioni per l'utilizzo di fonti rinnovabili: Struttura Tutela beni paesaggistici e architettonici, assessorati Agricoltura e Risorse naturali e Opere pubbliche, Difesa del suolo e Edilizia residenziale pubblica, Agenzia Regionale per la Protezione dell'Ambiente - Valle d'Aosta e ditte del settore energetico.

Dematerializzazione del fascicolo "Beni Culturali", progetto specifico di

gruppo dell'Amministrazione regionale della Valle d'Aosta.

Fundraising nel settore culturale, progetto specifico di gruppo dell'Amministrazione regionale della Valle d'Aosta.

Attività educative, supporto di *stages*, tirocini di formazione e orientamento, tutoraggio per tesi universitarie: tutte le strutture della Soprintendenza e scuole di ogni ordine e grado.

DIDATTICA E DIVULGAZIONE

AOSTA

Archivio Storico Regionale.
Esercitazioni di paleografia.
dicembre 2013 - giugno 2014;
novembre 2014 - maggio 2015

RIVOLI (TO)

Centro Congressi.
Corso Università della Terza Età.
M.C. RONC, *Il Museo Archeologico Regionale di Aosta*.
10 gennaio 2014

AOSTA

Istituzione Scolastica di Istruzione
Tecnica "I. Manzetti".
Laboratori.
Connessioni logiche e connessioni impreviste.
20 gennaio - 7 febbraio 2014

AOSTA

Luoghi vari.
Corso Apprendisti Ciceroni *Giornate EAI di primavera*.

Liceo Classico, Artistico e Musicale.
A. ARMIROTTI, *La strada romana delle Gallie e la centuriazione del territorio di Augusta Praetoria*.
11 marzo 2014

Museo Archeologico Regionale.
P. FRAMARIN, M.C. RONC, *Sulle tracce di Augusto*.
14 marzo 2014

CHÂTILLON

Castello Gamba.
XV Penisola del Tesoro - Da 15 anni in viaggio con l'Italia.
Laboratorio.
Famiglia...rizzando con il museo.
15 marzo 2014

TORINO

Università degli Studi, Dipartimento di Studi Storici.
Corso di laurea in Beni Culturali.
G. SARTORIO, *Agonia, preambolo o*

qualcos'altro? Incidenti di vita in città tra IV e XI secolo.

22 marzo, 13 dicembre 2014

AOSTA

Museo Archeologico Regionale.
Laboratorio.
Verba volant, scripta manent.
9 aprile 2014

MILANO

Politecnico, Scuola di Architettura e Società.
Corso di laurea in Architettura ambientale.
L. APPOLONIA, *La conservazione preventiva: processi di conoscenza per il monitoraggio*.
14 aprile 2014

AOSTA

Piazza Chanoux.
Les Mots - Festival della parola in Valle d'Aosta.

Incontri di lettura.
Nati per leggere.
Diritti alle storie!
24 aprile, 3 maggio 2014
Lectures sonores.
28-30 aprile 2014

Laboratori.
Una foglia dopo l'altra. Il salice incantato.
Un libro? Una scultura? No, un tesoro!
26 aprile 2014

TORINO

Politecnico, Dipartimento di Architettura e Design.
Corso di laurea in Architettura per il progetto sostenibile.
N. DUFOUR, *Presentazione dei lavori di restauro e rifunzionalizzazione della Torre dei Balivi di Aosta*.
29 aprile 2014

QUART

Loc. Teppe, Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali archeologici.
Corso di laurea in Conservazione e

Restauro dei Beni Culturali, Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale e Università degli Studi di Torino.

C. PEDELI, *Dallo scavo archeologico al deposito. Processi conservativi e gestionali*.
7 maggio 2014

TORINO

Università degli Studi, Dipartimento di Studi Storici.
Corso di laurea in Archeologia e Storia antica.
P. FRAMARIN, *L'area sacra del Foro di Augusta Praetoria: aggiornamento delle conoscenze (scavi 2005-2010)*.
7 maggio 2014

SAINT-CHRISTOPHE

Sede RAI regionale.
Interventi.

TGR *Buongiorno regione*.
M.C. RONC, *Medievalia*.
30 maggio 2014
M.C. RONC, *Inaugurazione delle nuove sale del Museo Archeologico Regionale*.
14 ottobre 2014

Radio RAI regione.
M.C. RONC, E. FIORENTINI, *La via Francigena*.
25 luglio 2014
M.C. RONC, *La commozione nell'arte*.
7 ottobre 2014
M.C. RONC, *Egitto e Mesopotamia*.
13 ottobre 2014

PISA

Università degli Studi,
Dipartimento di Chimica e Chimica industriale.
Master in Materiali e tecniche diagnostiche nel settore dei beni culturali.
L. APPOLONIA, *Progettazione delle analisi per la diagnostica del degrado*.
30 maggio 2014

AOSTA

Biblioteca regionale, Sezione ragazzi.
Favole e racconti di altri paesi incontri multilingue.
giugno - dicembre 2014

AOSTA
Centro Saint-Bénin.
Laboratori.
Gian Paolo Barbieri. La seduzione della moda.
11, 16 luglio; 1°, 13 agosto; 5, 10, settembre 2014

AOSTA
Museo Archeologico Regionale.
Laboratori.
Una stagione informale. Capolavori della Collezione Reverberi.
12, 18 luglio; 9, 29 agosto; 13, 19 settembre 2014

CHÂTILLON
Castello Gamba.
Laboratori.
Un été au musée.
15-18, 22-25, 29 luglio; 1°, 5-8, 19-22 agosto 2014

AOSTA
Museo Archeologico Regionale.
Ottaviano Augusto e la Valle d'Aosta, una storia lunga oltre 2000 anni. Bimillenario della morte di Ottaviano Augusto.
Laboratori.
Gli artigiani di Ottaviano Augusto.
26 luglio - 7 settembre 2014

AOSTA
Museo Archeologico Regionale.
Corso di aggiornamento per guide turistiche.
A. ARMIROTTI, P. FRAMARIN, *Aggiornamento sulle scoperte archeologiche in Valle d'Aosta.*
31 luglio - 1° agosto 2014

GRESSONEY-SAINT-JEAN
Casa museo Walser.
Laboratorio.
Muse diffuse Walser: parole su tela.
12 agosto 2014

SAINT-VINCENT
Piazza Cavalieri di Vittorio Veneto.
Laboratori.

Ricostruiamo il quadro.
Forme, linee e colori: alla scoperta dell'arte astratta.
21-22 agosto 2013

TERRITORIO REGIONALE

Luoghi vari.
Plaisirs de culture en Vallée d'Aoste.
Laboratori.

Saint-Pierre, castello Sarriod de La Tour.
Sirene, mostri e animali.
24 settembre 2014

Aosta, Museo Archeologico Regionale.
La ceramica in architettura.
Musica in movimento. Dai rumori alla musica, dai gesti alla danza.
24-25 settembre 2014

Châtillon, Castello Gamba.
Arriva l'autunno e gli alberi diventano rossi, da un'opera di Luciano Finessi.
Raccontami una storia.
27-28 settembre 2014

TERRITORIO REGIONALE

Luoghi vari.
Corso di abilitazione per l'esercizio della professione di guida turistica.

Pollein, Assessorato al Turismo, Sport, Commercio e Trasporti.
R. DOMAINE, *Com'è organizzata la Sovrintendenza.*
D. ARCARO, *Esercitare la professione di guida turistica.*
9 ottobre 2014

D. ARCARO, *Caratteristiche del territorio valdostano.*
10 ottobre 2014
D. MARTINET, *Il paesaggio culturale: segni di storia e di vite.*
16, 24 ottobre 2014

L. RAITERI, *La Preistoria in Valle d'Aosta.*
17 ottobre 2014
S.V. BERTARIONE, *Beni culturali e turismo. Una comunicazione efficace.*
3, 13 novembre 2014
D. ARCARO, *Tecniche di conduzione del gruppo e di narrazione.*
7 novembre 2014

A. VALLET, *Castelli aperti al pubblico.*
7 novembre 2014
D. ARCARO, *Project Work.*
10 novembre; 5 dicembre 2014

E. BALLIANA, *Organizzazione del Sistema regionale dei castelli aperti al pubblico.*
17 novembre 2014

V.M. VALLET, *Castelli aperti al pubblico.*
20 novembre 2014

A. FAVRE, V.M. VALLET, *Arte contemporanea in Valle d'Aosta.*
27 novembre 2014

C. DE LA PIERRE, *Architettura di tradizione.*

28 novembre; 5 dicembre 2014

G. ACCORNERO, *Il Forte di Bard.*
1° dicembre 2014

D. ARCARO, *Caratteristiche del territorio valdostano.*
5 dicembre 2014

R. BORDON, *Il patrimonio ecclesiastico locale.*
11 dicembre

Aosta, Museo Archeologico Regionale.

G. ZIDDA, *Le stele antropomorfe dell'età del Rame.*

23 ottobre 2014

P. FRAMARIN, *Dalla Protostoria alla fondazione di Augusta Pratoria.*
24 ottobre 2014

A. ARMIROTTI, *Archeologia romana nel territorio valdostano.*
27 ottobre 2014

M.C. FAZARI, P. FRAMARIN, S. MOSCHELLA, M.C. RONC, *Il Museo Archeologico Regionale: storia di un edificio.*
27 ottobre 2014

A. ARMIROTTI, *Metodologie dello scavo archeologico.*
30 ottobre 2014

P. FRAMARIN, M.C. RONC, *Museo Archeologico Regionale.*
3 novembre 2014

G. SARTORIO, *Elementi di archeologia medievale in Valle d'Aosta.*
10, 20 novembre 2014

Aosta, collegiata dei Santi Pietro e Orso.

D. ARCARO, *La Collegiata di Sant'Orso.*
14, 21 novembre 2014

Aosta, Biblioteca Regionale.

O. BORETTAZ, J.-G. RIVOLIN, *Elementi storici e bibliografici.*
24 novembre; 4 dicembre 2014

TERRITOIRE RÉGIONAL

Lieux divers.

Journées de la Civilisation, de l'Histoire et de la Culture valdôtaines.

Aoste, Musée Archéologique Régional.
Ateliers.

Le temps d'avant l'Histoire... en Vallée d'Aoste aussi.

1^{er}-4, 7-10 avril 2014

Aoste, Bibliothèque Régionale.
Expositions des travaux et remise des prix.

3-6 juin 2014

Issogne, château.

O. BORETTAZ, *L'âge d'or: le bas Moyen-Âge en Vallée d'Aoste.*

4 juin 2014

Châtillon, Institution scolaire "Don Bosco", et Aoste, Institut technique et professionnel régional "C. Gex".

C. DE LA PIERRE, D. MARTINET, C. PATERNOSTER, C.F. QUIRICONI, *Le paysage raconte... - Signes d'histoire et de culture.*

5-6 juin 2014

TERRITORIO REGIONALE

Luoghi vari.

F@Mu II Giornata Nazionale delle Famiglie al Museo.

Laboratori.

Aosta, Centro Saint-Bénin.

Tipi alla moda.

Aosta, Museo Archeologico Regionale.

Informalmente insieme.

Châtillon, Castello Gamba.

Leggeri come aquiloni.

Famiglia...riszando con il museo.

12 ottobre 2014

AOSTA

Biblioteca regionale.

Corso Università Valdostana Terza Età.

Ciclo di 5 lezioni.

J.-G. RIVOLIN, *Documenti e monumenti nella storia della Valle d'Aosta.*

12 novembre - 17 dicembre 2014

TERRITORIO REGIONALE

Luoghi vari.

Settimana Nazionale Nati per Leggere. Diritti alle storie!

Incontri di sensibilizzazione e promozione della lettura ad alta voce in famiglia.

Sarre, Biblioteca comunale.

Consultorio, pediatra di famiglia e biblioteca a sostegno della genitorialità.

15 novembre 2014

Saint-Marcel, Biblioteca comunale.

Vieni in biblioteca con la tua famiglia, ti raccontiamo una, due... tante storie!

15, 22 novembre 2014

Courmayeur, asilo nido "Crèche C. Léonard".

17 novembre 2014

Pont-Saint-Martin, Biblioteca comunale.

Ci leggi una storia?

17-21 novembre 2014

Topolini di biblioteca.

19-20 novembre 2014

Fénis, *garderie* "Les Galopins".

Marionettando (lettura e laboratorio).

18 novembre 2014

La Thuile, Biblioteca comunale.

19 novembre 2014

Aymavilles, Biblioteca comunale.

Tata, leggiamo?

19 novembre 2014

Ayas, Biblioteca comunale.

19 novembre 2014

Saint-Pierre, asilo nido.

Pomeriggio Favoloso.

19 novembre 2014

Sarre, asilo nido e *garderie*.

... mi leggi un libro?

20 novembre 2014

Étroubles, Biblioteca comunale.

Il nuovo Cappuccetto Rosso.

20 novembre 2014

Aosta, Biblioteca regionale, Sezione ragazzi.

Lecture multilingue nell'ambito di *Favole e racconti di altri paesi.*

20 novembre 2014

Châtillon, asilo nido.

Un sacco e... una SPORTA di libri.

20-21 novembre 2014

Gignod, loc. Variney piscina.

Aspetta... ti racconto una storia.

22 novembre 2014

Antey-Saint-André, Biblioteca comunale.

Ma quante storie... ritorna Tommaso in biblioteca!

22 novembre 2014

AOSTA

Cattedrale Santa Maria Assunta.

Corso di laurea in Conservazione e

Restauro dei Beni Culturali, Centro

Conservazione e Restauro La

Venaria Reale e Università degli Studi

di Torino.

C. CREA, R. CRISTIANO, *Presentazione del restauro in corso dei mosaici del coro.*

11 dicembre 2014

AOSTA

Biblioteca regionale, Sezione ragazzi.

Laboratorio in *patois*.

Eun rat eun biblioteca.

17 dicembre 2014

AOSTA

Biblioteca regionale, Sezione adulti.

Gruppo di lettura in lingua italiana.

AOSTA

Biblioteca regionale

Incontri di formazione individuale

finalizzati ad iniziare gli utenti dei servizi bibliotecari all'uso di lettori di libri elettronici.

AOSTA

Biblioteca regionale, Sezione ragazzi.

Ora del racconto di cui: 6 incontri in *patois*

Lo Chitoun di Counte, 1 in francese *Mon*

chat le plus bête du monde in occasione

delle *Journées de la Francophonie*, 1 in

italiano in occasione di *Collettivamente*

memoria, 1 in italiano in occasione della

Settimana per l'allattamento al seno, 1 in

italiano in occasione de *Il Maggio dei*

libri e 1 in italiano in occasione del

premio letterario *Un libro per l'ambiente*.

Tutti i giovedì

AOSTA

Biblioteca regionale, Sezione ragazzi.

Selezione di 2 classi delle scuole

secondarie di primo grado "E. Lexter"

e "Saint-Roch" e coordinamento delle

attività di queste per la partecipazione

alla giuria del XIII Premio letterario

per l'infanzia *Il gigante delle Langhe*.

LUOGHI VARI

Corso di laurea in Beni culturali
dell'Università degli Studi di Torino,
Dipartimento di Studi Storici.

La Thuile, loc. Orgères.

G. ABRARDI, L. APPOLONIA,
A. ARATO, A. BORGHI, L. BORNAZ,
L. CASERTA, G. DE GATTIS,
G. DI GANGI, D. FRANCO,
C.M. LEBOLE, A. LO GIUDICE,
D. MARQUET, C. PEDELI,
R. PIERVITTORI, L. SAMBUELLI,
G. SARTORIO, A. SERGI.

Aymavilles, chiesa di Saint-Léger.
C. JORIS.

Aosta, piazza Caduti nei lager nazisti
(scavi archeologici Ospedale
"U. Parini").
P. FRAMARIN.

Torino, Politecnico, Dipartimento
di Ingegneria dell'Ambiente, del
Territorio e delle Infrastrutture.
A. ARATO, D. FRANCO, L. SAMBUELLI.

Torino, Università degli Studi,
Dipartimento di Studi Storici.
G. ABRARDI, C. FOSSATI,
P. D'ALCONZO, G. DI GANGI,
C.M. DI GIRONIMO, C.M. LEBOLE,
L. PROVERO.

Torino, Università degli Studi,
Dipartimento di Fisica.
S. ALLEGRETTI, F. FANTINO,
A. LO GIUDICE.

Torino, Università degli Studi,
Dipartimento di Scienze della Vita e
Biologia dei Sistemi.
R. PIERVITTORI.

Torino, Università degli Studi,
Dipartimento di Scienze della Terra.
A. BORGHI.

Anno Accademico 2013-2014

TERRITORIO REGIONALE

Luoghi vari.

A cura della Soprintendenza in
collaborazione con le scuole di ogni
ordine e grado.

Incontri formativi, laboratori didattici
e di animazione, attività di educazione
musicale, visite guidate ai beni culturali,
alle sedi espositive e alle biblioteche.

Anno Scolastico 2013-2014

INTERVENTI

Comune e bene	Intervento	Struttura
AOSTA Archivi	<p>- Progettazione trasferimento Archivio storico Società Nazionale Cogne presso nuova sede</p> <p>- Digitalizzazione Catasto del Regno di Sardegna, XVIII sec.</p> <p>- Istruttoria ed evasione 48 richieste di documentazione fotografica, compresi supporto ricerche iconografiche per pubblicazioni, estrazione dati, notizie e duplicazione per l'utilizzo</p> <p>- Riordino, condizionamento e classificazione di gruppi di documentazione fotografica (circa 3.400 immagini) relativi a beni di interesse storico artistico</p> <p>- Riordino, rinomina e rilascio secondo <i>standard</i> specifici di fotografie in formato digitale nel deposito elettronico collegato alle banche dati del sistema catalogo informatizzato (750 immagini)</p> <p>- Istruttoria ed evasione richieste di documentazione grafica e fotografica, compresi supporto ricerche iconografiche per pubblicazioni, digitalizzazione, estrazione dati, notizie e duplicazione per l'utilizzo</p> <p>- Riordino materiale fotografico relativo a: Aosta vie Adamello, Aubert (ex hôtel Cavallo Bianco), piazza Caveri, reg. Collignon, De Tillier / Losanna (ex hôtel de Columpnis), Edelweiss, Festaz (Giardino dei ragazzi), Ginod (ex cantine Burtolo), corso Ivrea (Saint-Roch), Malherbes (ex hôtel Leon d'oro), Marmore, Monte Solarolo, Ponte romano, loc. Porossan, <i>Porta Pratoria</i>, Trottechien (ex via del Tempio); Arvier (loc. Leverogne); Avise (loc. Pierre Taillée, Runaz); Aymavilles (loc. Le Pont-d'Ael); Châtillon (loc. Sarrasin); Issogne (castello); Montjovet (loc. Le Balmas, Berriat, Ciséran, Monquert, Saint-Germain); Perloz (loc. Tour d'Héréraz); Quart (loc. Seran, Ronchette, Vollein); Roisan (loc. Blavy); Saint-Christophe (reg. Nicolin, Pallein, Pignet); Saint-Rhémy-en-Bosses (Colle Gran San Bernardo); Saint-Vincent (loc. Cillian); Torgnon (<i>ru</i> Pan Perdu); Verrès, strada statale n. 26 (Villa Agosti); Villeneuve (loc. Champrotard)</p>	<p>Beni archivistici e bibliografici <i>Ufficio archivio storico regionale</i></p> <p>Beni archivistici e bibliografici <i>Ufficio archivio storico regionale</i> Supporto tecnico beni archivistici e bibliografici <i>Ufficio tecnico</i></p> <p>Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio catalogo e archivi iconografici e documentali</i></p> <p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i></p>
AOSTA Biblioteca regionale	<p>- Raccolta delle relazioni e statistiche relative alle biblioteche del Sistema Bibliotecario Valdostano</p>	<p>Beni archivistici e bibliografici <i>Ufficio biblioteca regionale</i></p>

Comune e bene	Intervento	Struttura
	<ul style="list-style-type: none"> - Predisposizione della digitalizzazione e messa in rete dei periodici storici valdostani - Potenziamento dell'impianto di videosorveglianza 	<p>Supporto tecnico beni archivistici e bibliografici <i>Ufficio tecnico</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Coordinamento e assistenza tecnica manutenzioni ordinarie e straordinarie edili e impiantistiche dei locali interrati nell'area archeologica (<i>Porta Decumana</i>) sottostante la biblioteca 	<p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i></p>
AOSTA Piazza Caduti nei lager nazisti	<p>cod. sito 003-0308</p> <ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica indagini archeologiche preliminari all'ampliamento dell'Ospedale "U. Parini" (cod. saggio 06 area ovest e 07 area centro est) 	<p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Valutazione conservazione, progettazione e realizzazione modello di protezione stagionale per gli elementi litici costituenti il cerchio di pietre della prima età del Ferro - Progettazione calco impronte umane e animali sui piani di frequentazione della seconda età del Ferro - Progettazione restauro armilla (cod. lab. 03-3697), seconda età del Ferro, bronzo - Recupero reperti vitrei e lignei dall'area nord-ovest - Assistenza tecnica allestimento laboratorio di pronto intervento conservativo in cantiere 	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali archeologici</i></p>
AOSTA Catalogo regionale beni culturali	<ul style="list-style-type: none"> - Aggiornamento inventari dei beni esposti nelle sale del castello di Sarre aperte al pubblico (circa 660 oggetti) mediante la verifica della loro collocazione specifica a seguito delle modifiche apportate all'allestimento dall'apertura ad oggi - Aggiornamento e implementazione schede di catalogo BM mediante dati relativi a: materia e tecnica, autore, soggetto, fasi cronologiche, iscrizioni, collocazione, documentazione fotografica, bibliografia specifica, misure e tipologia desumibili dalle pratiche degli interventi di restauro di beni di interesse storico artistico (122 beni) - Costituzione insieme di 311 immagini digitali riguardanti beni culturali (castelli e beni mobili in essi conservati) da inserire nella mediateca e organizzazione dei relativi metadati - Controllo e aggiornamento schede catalografiche (373) dei beni della collezione Académie Saint-Anselme, recupero e classificazione delle relative fotografie con collegamento alle schede dei beni - Classificazione libri e periodici della biblioteca interna del Dipartimento soprintendenza per i beni e le attività culturali (311 elementi) 	<p>Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio catalogo e archivi iconografici e documentali</i></p>
AOSTA Cattedrale Santa Maria Assunta	<ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica restauro: ante (BM 23842), XV sec., legno scolpito e dipinto, dalla Collezione Sacrestia del Tesoro; croce astile (BM 1932), XIII sec., argento 	<p>Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i></p>

Comune e bene	Intervento	Struttura
	<p>e argento dorato, dal Museo del Tesoro; 14 dipinti della <i>Via Crucis</i> (BM 4320), XIX sec., tela dipinta; dipinto (BM 21749) collocato sull'altare dedicato ai santi Dionigi, Stefano, Marcello, Anna e Margherita, XVIII sec., tela dipinta; 3 sculture raffiguranti un santo (BM 10339), una santa monaca (BM 10341) e san Domenico (BM 10342), XVIII-XIX sec., legno dipinto e dorato, dal deposito</p> <p>- Direzione scientifica restauro e mappatura rifacimenti mosaici pavimentali inferiore (BM 10111) e superiore (BM 10112) del coro</p>	
	<p>- Direzione operativa restauro: ante (BM 23842), 14 dipinti della <i>Via Crucis</i> (BM 4320), 3 sculture raffiguranti un santo (BM 10339), una santa monaca (BM 10341) e san Domenico (BM 10342)</p> <p>- Restauro e mappatura rifacimenti mosaici pavimentali inferiore (BM 10111) e superiore (BM 10112)</p>	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i></p>
	<p>- Ricollocazione dipinti della <i>Via Crucis</i> (BM 4320)</p>	<p><i>Laboratorio di restauro dipinti, Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i></p>
	<p>- Identificazione materiali (cod. AIH) mosaici pavimentali inferiore (BM 10111) e superiore (BM 10112)</p> <p>- Identificazione materiali (cod. ADF) paliotto (BM 520), XIV sec., legno dipinto</p>	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i></p>
AOSTA Centro Saint-Bénin	<p>- Assistenza tecnica allestimento mostra <i>Joe Tilson. Ritorno ad Aosta</i></p>	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti, Laboratorio restauro ligneo</i></p>
AOSTA Chiesa di Saint-Étienne	<p>- Assistenza progettazione di vetrina espositiva e revisione allestimento del Museo d'arte sacra</p>	<p>Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i></p>
AOSTA Chiesa di San Lorenzo	<p>- Assistenza tecnica allestimento della mostra <i>Alessio Nebbia, 1896-1975. Retrospettiva</i></p> <p>- Coordinamento tecnico-amministrativo manutenzione impianto idrico e sanitario</p>	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i></p> <p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i></p>
AOSTA Cinta muraria romana	<p>Via Rey, cod. sito 003-0277</p> <p>- Progetto e direzione scientifica restauro conservativo e consolidamento di un tratto di muro</p>	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali archeologici</i></p>
AOSTA Collegiata dei Santi Pietro e Orso	<p>- Verifica condizioni per la gestione microclimatica nella cappella del priorato</p>	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i></p>

Comune e bene	Intervento	Struttura
	- Manutenzione facciata e cappella del priorato per eliminazione attacchi biodeteriogeni	<i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
AOSTA Collezione Académie Saint-Anselme	- Verifica stato di conservazione delle opere - Riscontro inventariale sezione numismatica	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
AOSTA Collezioni regionali	- Acquisizione: 4 cartoline storiche (Bureau Régional Ethnologie et Linguistique), 42 disegni relativi alla costruzione di Castel Savoia e alcune opere per la collezione Arte contemporanea - Verifica inventario e manutenzione ordinaria collezione Giochi e Giocattoli - Censimento frammenti di affreschi dal castello di Quart	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tecnico amministrativo e gestione collezioni</i>
	- Assistenza tecnica censimento frammenti affreschi dal castello di Quart - Riordino e ricerca oggetti per prestito collezione Daudry	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
AOSTA Complesso Antica Zecca	- Coordinamento tecnico-amministrativo manutenzione impianti tecnologici	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>
AOSTA Complesso forense	- Progettazione illuminazione dei pannelli didattici, aggiornamento rilievi finalizzati a studi scientifici, interventi di manutenzione, coordinamento e assistenza tecnica manutenzioni ordinarie e straordinarie edili e impiantistiche, assistenza tecnica ad eventi e manifestazioni al Criptoportico, area sacra e sue pertinenze	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
AOSTA Reg. Consolata	- Coordinamento e assistenza tecnica manutenzioni ordinarie e straordinarie edili e impiantistiche alla villa romana e sue pertinenze	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
AOSTA Via Croce di Città	cod. sito 003-0313 - Direzione scientifica, coordinamento e indagini archeologiche durante la ristrutturazione di edificio privato (cod. saggio 01)	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
AOSTA Curia vescovile, Istituto diocesano per il sostentamento del clero	- Direzione scientifica restauro portone (BM 31871) antica Prevostura di via De Sales n. 8, XVIII sec., legno intagliato - Direzione operativa restauro portone (BM 31871)	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
AOSTA Via Festaz	- Coordinamento e assistenza tecnica manutenzioni ordinarie e straordinarie edili e impiantistiche all'area archeologica Giardino dei ragazzi (<i>insula</i> 51, 52 e 59)	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
AOSTA Piazza Giovanni XXIII	- Assistenza scientifica e tecnica progettazione nuova sistemazione dell'area urbana	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
AOSTA Maison Farinet	- Coordinamento tecnico-amministrativo manutenzione impianti tecnologici	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>
AOSTA Maison Lostan	- Vigilanza e coordinamento tecnico-amministrativo restauro e recupero	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>
AOSTA Via Malherbes	cod. sito 003-0209 - Direzione scientifica indagini archeologiche preliminari alla realizzazione di <i>garages</i> interrati in corrispondenza di parte dell' <i>insula</i> 26 e del decumano minore (cod. saggio 01)	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
AOSTA Museo Archeologico Regionale	- Valutazione idoneità microclimatica ambienti espositivi - Progettazione e assistenza allestimento nuova sala Egitto e Mesopotamia - Assistenza tecnica allestimento mostre <i>Universo Depero</i> e <i>Una stagione informale. Capolavori della Collezione Reverberi</i> - Collaudo nuovi impianti di illuminazione, antincendio ed elettrici - Coordinamento e assistenza tecnica manutenzioni ordinarie e straordinarie della sede espositiva - Assistenza tecnica manutenzioni ordinarie e straordinarie edili e impiantistiche al monumento e sue pertinenze - Progettazione e assistenza tecnica illuminazione percorso di visita dei locali interrati nell'area archeologica (<i>Porta Principalis sinistra</i>) sottostante il museo	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i> Restauro e valorizzazione <i>Ufficio didattica e valorizzazione</i> Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i> Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici, Ufficio tecnico beni architettonici</i> <i>Ufficio beni archeologici</i>
AOSTA Officina conservazione e realizzazioni meccaniche	- Prove resistenza su differenti specie di legno al variare delle condizioni microclimatiche	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
AOSTA Palazzo regionale	- Manutenzione opere collocate negli uffici dei Gruppi Consiglieri	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
AOSTA Palazzo Roncas	- Collaborazione con l'Assessorato Agricoltura e Risorse naturali per manutenzione area verde	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>
AOSTA <i>Porta Pratoria</i>	- Fissaggio rete antivolatili nell'intradosso	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i>
AOSTA Piazza Roncas	- Assistenza scientifica e tecnica progettazione nuova sistemazione dell'area urbana	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
AOSTA Saint-Martin-de-Corléans	- Valutazione "mobilità termica" delle masse nell'area archeologica	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
	- Progettazione struttura in acciaio a protezione della stele 18	<i>Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali archeologici</i>
	- Realizzazione e saldatura in opera struttura in acciaio a protezione della stele 18	<i>Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i>
	- Restauro 141 reperti	<i>Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali archeologici</i>
	- Archiviazione informatizzata dati relativi a 127 reperti	
	- Movimentazione reperti (stele antropomorfe)	
AOSTA Teatro romano	- Collaborazione con l'Assessorato Opere pubbliche, Difesa del suolo e Edilizia residenziale pubblica e assistenza tecnica ripristino canalizzazione acque piovane - Collaborazione con il Consorzio Irriguo Mère des Rives e assistenza tecnica eliminazione infiltrazioni dal canale - Progettazione nuova sistemazione percorsi per la fruizione dell'area - Coordinamento selezione reperti litici di varia provenienza depositati nel piazzale "ex birreria" - Coordinamento e assistenza tecnica manutenzioni ordinarie e straordinarie edili e impiantistiche al monumento e sue pertinenze - Assistenza tecnica ad eventi e manifestazioni	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
AOSTA Torre dei Balivi	- Coordinamento tecnico-amministrativo posa in opera di serramenti, restauro conservativo su volte e pareti di due vani nella torre angolare e consegna struttura al nuovo gestore - Coordinamento tecnico-amministrativo e collaborazione con la Fondazione Istituto Musicale Valle d'Aosta per posa di arredi e segnaletica interna	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
	- Realizzazione e messa in opera cancello in acciaio sul lato nord	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i>
AOSTA Luoghi vari	- Assistenza lavori edili: piazza Chanoux, Maison Lostan, via Prés-Fossés, via Tourneuve - Assistenza posa di reti di servizio: corso Battaglione Aosta, via Boson, via Brocherel, via Caduti del Lavoro, via Carrel, via Festaz, via Ginod, piazza Giovanni XXIII, via Guedoz, reg. Le Saraillon, via Lostan, via Marché Vaudan, via Martinet, via Plan des Rives, via Rey, via Saint-Martin-de-Corléans, via Sant'Anselmo, piazza San Francesco, reg. Saumont, via Torino, via Torre del Lebbroso - Manutenzione siti archeologici: Complesso forense, necropoli occidentale "fuori <i>Porta Decumana</i> ", cinta muraria romana (viale Carducci, via Carrel, via Crétier), collegiata Santi Pietro e Orso, Ponte romano, <i>Porta Pratoria</i> , Teatro romano, Torre del Lebbroso	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
	- Predisposizione e pulitura materiali a fini vari: via Croce di Città, Maison Lostan, via Malherbes, <i>Porta Pratoria</i> , via Prés-Fossés - Ricerca, imballaggio e trasporto reperti presso il Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale: piazza Chanoux, via Croce di Città, necropoli occidentale "ex polveriera", necropoli occidentale "fuori <i>Porta Decumana</i> "	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali archeologici</i>
	- Manutenzione edifici adibiti a sede di biblioteche del Sistema Bibliotecario Valdostano e dell'Archivio Storico Regionale	Supporto tecnico beni archivistici e bibliografici <i>Ufficio tecnico</i>
ARNAD Château Vallaise	cod. sito 004-0003 - Direzione scientifica indagini archeologiche nel corpo abitativo meridionale e lavori di rifacimento tetti (cod. saggi 02-04, 07-08)	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
	- Assistenza tecnica espletamento gara d'appalto restauro dei prospetti esterni - Mappatura stato di conservazione del Salone di Davide e Golia e della Sala dei Feudi	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
	- Indagini stratigrafiche nel corpo abitativo meridionale (ambienti 19, 32, 33, 34, 35)	<i>Laboratorio di restauro dipinti, Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i>
	- Direzione scientifica indagini e ricerche storico-artistiche sui cicli decorativi, XVII sec.	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Identificazione materiali (cod. AFS) intonaci e finiture	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
	<ul style="list-style-type: none"> - Direzione lavori, coordinamento tecnico-amministrativo appalto e manutenzione alle coperture e consolidamento strutturale - Coordinamento tecnico-amministrativo manutenzione area verde - Coordinamento tecnico-amministrativo, progettazione, appalto e recupero ambienti piano terra e seminterrato - Coordinamento tecnico-amministrativo richiesta spostamento linee elettriche 	<p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Realizzazione e messa in opera portone provvisorio 	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i></p>
ARNAD Loc. Prouve	<ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica restauro meridiana (BM 31867) dipinta sul prospetto principale di casa privata, XIX-XX sec. 	<p>Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Direzione operativa restauro meridiana (BM 31867) 	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i></p>
AVISE Cappella del Provaney	<p>cod. sito 006-0006</p> <ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica indagini archeologiche (cod. saggio 01) 	<p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i></p>
AVISE Loc. Runaz	<p>cod. sito 006-0004</p> <ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica, coordinamento e indagini archeologiche su un tratto di strada romana 	<p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i></p>
AYAS Loc. Pilaz	<ul style="list-style-type: none"> - Indagini microclimatiche e studi su edifici lignei di architettura tradizionale (<i>raccard</i>) 	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i></p>
AYAS Loc. Saint-Jacques-des-Allemands	<p>cod. sito 007-0006</p> <ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica sondaggio esplorativo nel parcheggio a sud della cappella di San Giacomo (cod. saggio 01) 	<p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i></p>
AYMAVILLES Castello	<p>cod. sito 008-0002</p> <ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica indagini archeologiche propedeutiche al restauro 	<p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica analisi, rilievi e restauri decorazioni pittoriche interne 	<p>Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> - Coordinamento tecnico-amministrativo stacco della volta decorata nella stanza al secondo piano torre nord-est 	<p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i></p>

Comune e bene	Intervento	Struttura
	- Direzione operativa restauro degli apparati decorativi e infissi lignei policromi	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
	- Coordinamento tecnico-amministrativo I lotto restauro e riallestimento, manutenzioni edili e impianti tecnologici - Coordinamento tecnico-amministrativo manutenzione e controllo impianti	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>
	- Identificazione materiali (cod. AIB) decorazioni e intonaci	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
AYMAVILLES Chiesa di Saint-Léger	cod. 008-0003 - Direzione scientifica indagine archeologica esterno a est e a sud dell'edificio (cod. saggio 04), locali sottochiesa (cod. saggio 05) - Direzione scientifica, direzione lavori e coordinamento tecnico-amministrativo scavo (cod. saggio 02) e restauro conservativo intonaci cripta	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i> <i>Ufficio beni archeologici, Ufficio tecnico beni architettonici</i>
AYMAVILLES Ponte-acquedotto di Le Pont-d'Ael	- Costruzione e messa in opera cancelli in acciaio	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i>
BISTAGNO (AL) Gipsoteca Civica Giulio Monteverde	- Identificazione materiali (cod. AIF) sculture in gesso	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
BOLOGNA Museo Civico Archeologico	- Identificazione fibre (cod. AIC) mummie di animali egizi	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
BRUSSON Castello di Graines	- Caratterizzazione ambientale per programma regolamentazione crescita vegetativa sul monumento	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
BRUSSON Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica restauro croce astile (BM 2164), XVI sec., rame sbalzato, cesellato e a fusione - Direzione operativa restauro croce astile (BM 2164) - Indagini stratigrafiche e progettazione restauro altare di San Giuseppe (BM 24007), XIX sec., legno intagliato policromo e dorato	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
CHALLAND-SAINT-VICTOR Chiesa parrocchiale	- Progettazione restauro stalli lignei	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio restauro ligneo</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
CHAMPORCHER Cappella della Madonna del Carmine	- Direzione scientifica restauro cuspidi e quadrante orologio campanile (BI 340), XX sec.	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro cuspidi e quadrante orologio campanile (BI 340)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
CHAMPORCHER Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica restauro 2 dipinti murali (BM 31868) del coro, XVIII sec.	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro 2 dipinti murali (BM 31868)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
CHÂTILLON Castello Gamba	- Controlli climatici a supporto dei programmi di conservazione collezioni	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
	- Acquisizione opere degli artisti: Joe Tilson (n. inv. 699 AC, 700 AC), Sarah Ledda (n. inv. 701 AC), Riccardo Chatrian (n. inv. 702 AC)	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Istruttoria e coordinamento rassegna <i>Détails: Ritorno di Terra Santa</i> di Federico Pastoris (n. inv. 4109 AZ)	
	- Direzione scientifica movimentazione e attività connesse alla conservazione delle opere esposte e in deposito, anche in relazione all'allestimento di mostre temporanee, alla concessione di prestiti e alle pratiche relative a nuovi acquisti e donazioni	
	- Disallestimento rassegna <i>Détails: L'Arco di Augusto ad Aosta</i> di Federico Ashton (n. inv. 603 AC)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
	- Riordino delle opere in deposito e assistenza alla consultazione	
- Progettazione contenitore atto alla conservazione di 2 acquerelli dipinti da Jacques-Henri Juillerat (n. inv. 18Q) e William Turner (n. inv. 19Q)		
- Vigilanza, coordinamento tecnico-amministrativo e sicurezza manutenzione impianti elettrici e speciali	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>	
- Vigilanza e coordinamento tecnico-amministrativo manutenzioni edili nelle sale espositive e locali accessori		
- Direzione lavori, vigilanza e coordinamento tecnico-amministrativo manutenzioni impianti idraulico e antincendio		
- Progettazione e coordinamento tecnico-amministrativo tratto di illuminazione del parco		
- Direzione lavori, vigilanza e coordinamento tecnico-amministrativo realizzazione parcheggio e recupero edificio nella zona "ex tennis"		
- Assistenza e controllo eventi		

Comune e bene	Intervento	Struttura
	- Collaborazione ai lavori di allestimento e manutenzioni	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i>
CHÂTILLON Castello di Ussel	- Coordinamento tecnico-amministrativo manutenzione impianti elettrici e speciali e gestione smaltimento acque reflue per derattizzazione - Coordinamento tecnico-amministrativo, assistenza e controllo per gestione spazi espositivi	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>
COGNE Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica restauro scultura raffigurante san Giovanni Evangelista (BM 7443), XIII-XIX sec., legno dipinto e dorato - Direzione operativa scultura raffigurante san Giovanni Evangelista (BM 7443)	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
DONNAS Cappella dello Sposalizio della Vergine	- Direzione scientifica restauro dipinti interni, esterni e arredi, XVIII sec. - Direzione operativa restauro dipinti interni, esterni e arredi	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
DONNAS Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica restauro portone (BM 3390), 1830-1831, legno intagliato - Direzione operativa restauro portone (BM 3390)	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
FÉNIS Castello	- Direzione scientifica restauro portone (BM 4435) cortile interno, XIV-XV sec., legno - Completamento allestimento della cappella con appositi dissuasori - Progettazione e coordinamento tecnico-amministrativo realizzazione copie e sostituzione doccioni lapidei - Direzione lavori, coordinamento tecnico-amministrativo manutenzioni edili e impianti - Realizzazione e messa in opera cancelli in acciaio - Restauro portone (BM 4435)	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i> <i>Laboratorio restauro ligneo, Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
FÉNIS Museo dell'Artigianato Valdostano di Tradizione	<ul style="list-style-type: none"> - Controlli climatici a supporto delle attività espositive - Identificazione sali solubili (cod. AIG) efflorescenze - Disinfestazione manufatti lignei 	<p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i></p> <p><i>Laboratorio restauro ligneo</i></p>
GRESSONEY-SAINT-JEAN Cappella di San Giovanni Nepomuceno	<ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica restauro paliotto d'altare (BM 31850), XVII-XVIII sec., cuoio impresso, dipinto e dorato - Direzione operativa restauro paliotto d'altare (BM 31850) 	<p>Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i></p> <p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i></p>
GRESSONEY-SAINT-JEAN Castel Savoia	<ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica studi concernenti la progettazione e il cantiere di costruzione del castello - Direzione scientifica manutenzione delle decorazioni parietali e dei soffitti, XIX-XX sec., legno e intonaco - Direzione operativa restauro delle decorazioni parietali e dei soffitti - Movimentazione arredi durante la realizzazione di riprese cinematografiche - Coordinamento tecnico-amministrativo ripristino impianti tecnologici e sostituzione vasche accumulo acqua e funzionamento pompa antincendio - Coordinamento tecnico-amministrativo rimozione straordinaria neve dai tetti - Coordinamento tecnico manutenzione parti lignee e serramenti lignei e metallici 	<p>Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i></p> <p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i></p> <p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i></p>
ISSOGNE Castello	<ul style="list-style-type: none"> - Direzione scientifica valorizzazione del dipinto <i>Ritorno di Terra Santa</i> (n. inv. 4109 AZ, BM 28777), da collocarsi negli appartamenti di Vittorio Avondo - Assistenza tecnica esposizione del dipinto <i>Ritorno di Terra Santa</i> - Valutazione stato di conservazione intonaci dipinti del cortile per progettazione restauro - Direzione lavori, coordinamento tecnico-amministrativo manutenzioni agli impianti tecnologici - Controlli climatici a supporto dei programmi di conservazione collezioni 	<p>Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i></p> <p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i></p> <p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i></p> <p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche, Laboratorio di restauro dipinti</i></p>

Comune e bene	Intervento	Struttura
LA SALLE Cappella di Les Champs	- Direzione scientifica restauro dipinti della facciata, XIX sec. - Direzione operativa restauro dipinti della facciata	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
LA SALLE Piazza Cavalieri di Vittorio Veneto/via Pareyson	cod. sito 040-0003 - Direzione scientifica indagine archeologica preliminare alla realizzazione di un parcheggio pluripiano nei pressi della chiesa parrocchiale (cod. saggio 01)	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
LA SALLE Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica progettazione e allestimento del nuovo Museo d'arte sacra - Direzione scientifica restauro croce astile (BM 1947), XV sec., argento e rame argentato e dorato, dal Museo d'arte sacra - Direzione operativa restauro croce astile (BM 1947)	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
LA THUILE Loc. Orgères	cod. sito 041-0012 - Direzione scientifica indagini archeologiche (cod. saggi 01-04) - Progettazione e direzione scientifica protezione e reinterro dell'area	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali archeologici</i>
MONTJOVET Castello di Saint-Germain	- Direzione lavori, coordinamento tecnico-amministrativo manutenzioni al percorso di accesso	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>
MONTJOVET Loc. Monquert/Verval	cod. sito 043-0009 - Direzione scientifica, coordinamento e indagini archeologiche su un tratto di strada romana - Progettazione e direzione scientifica manutenzione straordinaria	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali archeologici</i>
MORGEX Tour de l'Archet	- Direzione lavori e coordinamento tecnico-amministrativo manutenzioni straordinarie componenti impiantistiche	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>
NUS Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica restauro: 2 vetrate raffiguranti sant'Ilario e san Grato (BM 31869) e 2 vetrate a rosone (BM 31870), XX sec., vetro e metallo	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
	- Direzione operativa restauro: 2 vetrate raffiguranti sant'Ilario e san Grato (BM 31869) e 2 vetrate a rosone (BM 31870)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
NUS Loc. Messigné	cod. sito 045-0002 - Direzione scientifica, coordinamento e indagini archeologiche di abitazione rustica di età romana (cod. saggio 02)	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
OYACE Chiesa parrocchiale	- Assistenza progettazione di vetrina espositiva nella cappella di San Michele Arcangelo	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
	- Indagini microclimatiche a supporto e valutazione delle condizioni conservative	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
OYACE Loc. La Tornallaz	cod. sito 047-0001 - Direzione scientifica analisi dendrocronologiche presso la torre Tornalla (cod. saggio 01)	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
PERLOZ Cappella di San Rocco	- Direzione scientifica restauro decorazioni pittoriche interne ed esterne, XVII-XIX-XX sec.	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro decorazioni pittoriche interne ed esterne	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
PERLOZ Chiesa parrocchiale	- Identificazione coloranti (cod. ACB) pianeta (BM 20685), XVI sec., velluto di seta, ricamo a filati policromi e metallici	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
POLLEIN Cappella di Santa Barbara e della Madonna di Ogni Potere	- Direzione scientifica restauro facciata, XIX sec.	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro facciata	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
POLLEIN Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica restauro facciata, XIX sec.	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro facciata	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
QUART Castello	- Direzione scientifica restauro: pala d'altare della cappella (BM 2104), XVII sec., tela dipinta; intonaci dipinti interni del <i>donjon</i> , XIII sec. - Coordinamento progettazione e realizzazione di pannelli didattici e apparati multimediali	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro intonaci dipinti interni del <i>donjon</i> - Progettazione e restauro pala d'altare (BM 2104)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
	- Realizzazione di nuovo telaio ligneo pala d'altare (BM 2104)	<i>Laboratorio restauro ligneo</i>
	- Controllo climatico per adeguamento ambienti al consolidamento mediante nanocalci	<i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
	- Direzione lavori, vigilanza e coordinamento tecnico-amministrativo restauro intonaci dipinti interni del <i>donjon</i> e della stanza attigua - Vigilanza e coordinamento tecnico-amministrativo I lotto di restauro	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>
ROISAN Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica restauro cassa lignea dell'organo (BM 5308), 1881	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro cassa lignea dell'organo (BM 5308)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
	- Identificazione policromie (cod. AIE) crocifisso (BM 2615), XV sec., legno dipinto e dorato	<i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
	- Indagini stratigrafiche crocifisso (BM 2615)	<i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
	- Realizzazione supporto crocifisso (BM 2615)	<i>Laboratorio restauro ligneo</i>
SAINT-CHRISTOPHE Loc. Le Grand-Chemin, "Magazzino regionale 55"	- Valutazione idoneità microclimatica ambienti per deposito tele	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
SAINT-DENIS Castello di Cly	- Direzione scientifica studi e interventi preliminari sui dipinti murali (BM 12766), XIII-XV sec., della cappella	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Identificazione pigmenti (cod. AID) dipinti murali (BM 12766)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
	- Direzione operativa consolidamento per messa in sicurezza dipinti murali (BM 12766)	<i>Laboratorio di restauro dipinti</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
SAINT-DENIS Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica restauro: busto reliquiario di san Dionigi (BM 1575), XV-XIX sec., legno dipinto, ottone argentato e dorato; croce astile (BM 5017), XV sec., legno, rame sbalzato dorato	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro: busto reliquiario di san Dionigi (BM 1575); croce astile (BM 5017)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
SAINT-MARCEL Miniere di Servette	cod. sito 060-0004 - Direzione scientifica analisi dendrocronologiche e indagini archeologiche preliminari alla valorizzazione del sito minerario (cod. saggi 01-04)	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
SAINT-RHÉMY-EN-BOSES Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica restauro crocifisso d'arco trionfale (BM 10159), XVI sec., legno dipinto	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro crocifisso d'arco trionfale (BM 10159)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
SAINT-VINCENT Chiesa parrocchiale	cod. sito 065-0002 - Indagini microclimatiche a supporto e valutazione delle condizioni conservative del sito archeologico sottostante l'attuale chiesa	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio analisi scientifiche</i>
	- Direzione scientifica restauro edicola (BM 1575) proveniente dalla cappella di Amay, XV, XVII sec., legno dipinto, dal Museo d'arte sacra	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro edicola (BM 1575)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
SAINT-VINCENT Loc. Cillian	cod. sito 065-0010 - Direzione scientifica, coordinamento e indagini archeologiche su un tratto di strada romana	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>
	- Progettazione e direzione scientifica manutenzione straordinaria di un tratto di strada romana	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali archeologici</i>
SARRE Castello Reale	- Verifica inventario arredi e opere esposte	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
SARRE Chiesa parrocchiale San Maurizio	- Direzione scientifica restauro sculture raffiguranti: san Maurizio (BM 31855), san Pantaleone (?) (BM 31856), san Maurizio (BM 4811) e 2 angeli ceriferi (BM 4821), XVI-XVII sec., legno dipinto e dorato	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
	- Direzione operativa sculture raffiguranti: san Maurizio (BM 31855), san Pantaleone (?) (BM 31856), san Maurizio (BM 4811) e 2 angeli cheriferi (BM 4821)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
VALGRISENCHE Chiesa parrocchiale	- Direzione scientifica progettazione e allestimento del nuovo Museo d'arte sacra - Direzione scientifica restauro: scultura raffigurante la Vergine Assunta (BM 3412), XVIII sec., legno dipinto, dorato; cassetta reliquiario (BM 606), XV sec., legno, argento, rame argentato e dorato; 7 calici e 1 pisside (BM 9442, 9443, 9444, 9445, 9446, 9447, 9448, 9449), XVII sec., argento e argento dorato; manutenzione e conservazione di opere varie dal Museo d'arte sacra	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro: scultura raffigurante la Vergine Assunta (BM 3412); cassetta reliquiario (BM 606); 7 calici e 1 pisside (BM 9442, 9443, 9444, 9445, 9446, 9447, 9448, 9449); manutenzione e conservazione di opere varie dal Museo d'arte sacra	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
	- Riallestimento spazio espositivo del Museo d'arte sacra	<i>Laboratorio di restauro dipinti, Laboratorio restauro ligneo, Officina conservazione e realizzazioni meccaniche</i>
VALPELLINE Cimitero	- Direzione scientifica manutenzione straordinaria monumento funebre dell'Abbé Henri, XX sec., pietra	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa manutenzione straordinaria monumento funebre dell'Abbé Henri	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
VERRAYES Loc. Grand-Villa, cappella di San Germano e dell'Immacolata	- Direzione scientifica restauro pala d'altare (BM 31872), 1664, tela dipinta, legno dipinto	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i>
	- Direzione operativa restauro pala d'altare (BM 31872)	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
VERRÈS Castello	- Direzione lavori, vigilanza e coordinamento tecnico-amministrativo realizzazione vasca di accumulo acqua ad uso antincendio - Direzione lavori e coordinamento tecnico-amministrativo manutenzioni impiantistiche	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i>
VILLENEUVE Loc. Champrotard	cod. sito 074-0009 - Direzione scientifica, coordinamento e indagini archeologiche su un tratto di strada romana	Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
TERRITORIO REGIONALE Luoghi vari	<ul style="list-style-type: none"> - Concertazioni, ai sensi della L.R. 11/1998, per le varianti ai PRG e per gli strumenti attuativi di detti piani: Antey-Saint-André, Aymavilles, Bard, Challand-Saint-Anselme, Champdepraz, Charvensod, Châtillon, Cogne, Gressan, Gressoney-Saint-Jean, Introd, Issogne, La Salle, La Thuile, Morgex, Saint-Denis, Saint-Nicolas, Saint-Oyen, Saint-Rhémy-en-Bosses, Sarre, Valgrisenche, Valtournenche, Villeneuve - Concertazioni per Programmi di Sviluppo Turistico - Concertazioni per criteri e modalità costruttive dei complessi ricettivi all'aperto - Istruttoria e concertazione varianti non sostanziali: Aosta, Arvier, Ayas, Cogne, Courmayeur, Donnas, Saint-Christophe, Valgrisenche, Verrès - Cura, ai sensi del D.Lgs 42/2004 (parte III) e della L.R. 13/1998 (art. 40 delle N.A.), dell'istruttoria pratiche, formulazione provvedimenti autorizzativi e pareri - Concertazioni, (D.Lgs 42/2004, art. 142, comma 1, lett. G) ai sensi della L.R. 11/1998 art. 33, comma 7 - Ricognizione nelle aree di specifico interesse archeologico indicate nel PTP, ai fini dell'espressione del parere di competenza sulle bozze di variante al PRG: Aymavilles, Brusson, Champorcher, Gressan, Introd, Issogne, La Magdeleine, Morgex, Rhêmes-Notre-Dame, Rhêmes-Saint-Georges, Saint-Oyen, Saint-Pierre, Saint-Vincent - Assistenza lavori edili: Bard (loc. Borgo), Étroubles (loc. Chez-les-Grange), Gressan (loc. Pré-du-torrent), Issime (orto chiesa San Giacomo), La Thuile (strada statale n. 26), Quart (loc. L'Ila, Povil), Verrayes (loc. Diemoz, chiesa) - Assistenza posa reti di servizio: Introd (loc. Plan-d'Introd), La Salle (loc. Équilivaz), Rhêmes-Notre-Dame (loc. Dzé), Villeneuve (loc. Châtel-Argent) - Manutenzione siti archeologici: Arvier (loc. Mecosse, tratto di strada romana), Avise (loc. Runaz, tratto di strada romana), Pont-Saint-Martin (ponte romano) - Predisposizione e pulitura di materiali a fini vari: Nus (loc. Messigné), Saint-Pierre (castello) - Ricerca, imballaggio e trasporto reperti presso il Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale: Brusson (chiesa parrocchiale e castello di Graines), Hône (chiesa parrocchiale), Nus (loc. Messigné), Saint-Marcel (castello), Saint-Pierre (castello), Villeneuve (chiesa Santa Maria e Châtel-Argent) - Coordinamento tecnico-amministrativo manutenzioni beni architettonici ruderizzati: Brusson (castello di Graines), Challand-Saint-Victor (castello di Villa), Montjovet (castelli di Chenal e Saint-Germain) 	<p>Tutela beni paesaggistici e architettonici <i>Ufficio concertazioni strumenti urbanistici e autorizzazioni pubblicità commerciale</i></p> <p><i>Ufficio autorizzazioni beni paesaggistici</i></p> <p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio beni archeologici</i></p> <p>Ricerca e progetti cofinanziati <i>Ufficio laboratorio restauro e gestione materiali archeologici</i></p> <p>Restauro e valorizzazione <i>Ufficio tecnico beni architettonici</i></p>

Comune e bene	Intervento	Struttura
	- Manutenzione serrature castelli: Issogne, Sarre, Verrès	Ricerca e progetti cofinanziati <i>Officina conservazioni e realizzazioni meccaniche</i>
	- Manutenzione edifici religiosi: Perloz (chiesa parrocchiale)	<i>Laboratorio restauro ligneo</i>
	- Istruttoria e concertazione bozza PRG per adeguamento al PTP e alla L.R. 11/1998: Rhêmes-Notre-Dame, Rhêmes-Saint-Georges, Saint-Oyen, Saint-Pierre, Torgnon	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio concertazioni strumenti urbanistici</i>
	- Istruttoria e parere testo definitivo PRG per variante sostanziale di adeguamento al PTP e alla L.R. 11/1998: Antey-Saint-André, Aymavilles, Bard, Challand-Saint-Anselme, Champdepraz, Charvensod, Châtillon, Cogne, Gressan, Gressoney-Saint-Jean, Introd, Issogne, La Salle, La Thuile, Morgex, Saint-Denis, Saint-Nicolas, Saint-Oyen, Saint-Rhémy-en-Bosses, Sarre, Valgrisenche, Valtournenche, Villeneuve	
	- Istruttoria e concertazioni varianti non sostanziali e modifiche PRG: Arvier, Challand-Saint-Anselme, Charvensod, Châtillon, Courmayeur, Donnas, Gressan, Gressoney-La-Trinité, La Thuile, Perloz, Saint-Marcel, Sarre, Valgrisenche, Valpelline, Valtournenche, Verrès	
	- Cura, ai sensi del D.Lgs 42/2004, dei procedimenti di: verifica e dichiarazione dell'interesse culturale di beni, esercizio di prelazione, autorizzazione per l'alienazione	<i>Ufficio vincoli</i>
	- Rilascio autorizzazioni, ai sensi del D.Lgs 42/2004 (parte II; parte III, art. 136), della L.R. 56/1983 e della L.R. 13/1998 (art. 40 delle N.A.), dell'istruttoria pratiche, formulazione provvedimenti autorizzativi e pareri per interventi su beni architettonici (circa 370 pratiche)	<i>Ufficio autorizzazioni beni architettonici e contributi</i>
	- Rilascio autorizzazioni, ai sensi del D.Lgs 42/2004 per interventi di restauro su beni storico-artistici (24 pratiche)	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>
	- Verifica, ai sensi della L.R. 27/1993, lavori eseguiti e liquidazione contributi per interventi di restauro su beni di interesse architettonico (20 pratiche)	Catalogo, beni storico artistici e architettonici <i>Ufficio autorizzazioni beni architettonici e contributi, Ufficio concertazioni strumenti urbanistici, Ufficio tutela e valorizzazione</i> Ricerca e progetti cofinanziati <i>Laboratorio di restauro dipinti</i>

Comune e bene	Intervento	Struttura
	<p>- Verifica, ai sensi della L.R. 18/2002, lavori eseguiti e liquidazione contributi per interventi di valorizzazione di itinerari storici e siti celebri della storia e della letteratura (1 pratica)</p> <p>- Verifica, ai sensi della L.R. 30/2005, lavori eseguiti e liquidazione contributi per interventi di restauro su beni di interesse architettonico (3 pratiche)</p>	<p>Catalogo, beni storico artistici e architettonici</p> <p><i>Ufficio autorizzazioni beni architettonici e contributi, Ufficio concertazioni strumenti urbanistici</i></p>
	<p>- Commissioni, ai sensi della L.R. 37/1999, per la scelta di opere d'arte da collocare negli edifici pubblici: Ayas (loc. Antagnod, Scuole), Brissogne (loc. Le Moulin, Scuole), Saint-Vincent (Municipio)</p>	<p><i>Ufficio tutela e valorizzazione</i></p>
	<p>- Manutenzione edifici adibiti a sede di biblioteche del Sistema Bibliotecario Valdostano</p>	<p>Supporto tecnico beni archivistici e bibliografici</p> <p><i>Ufficio tecnico</i></p>

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2015
presso la Tipografia La Vallée srl
Aosta



Giancarlo Bargoni
Sanf'Andrea
2004
Olio su tela
Collezione Reverberi

Fotografia: S. Venturini