



Restauri



Defendente Ferrari: dal disegno alla tecnica artistica. Il restauro della *Madonna in trono con il Bambino tra due santi martiri* di Carmagnola

Tiziana Cavaleri, Gianna Ferraris di Celle, Marco Gargano,
Paola Manchinu, Bernadette Ventura

La tavola della *Madonna con il Bambino tra due santi martiri* è rimasta a lungo celata nei depositi del Museo Civico d'Arte Antica di Torino, dove, al fine di sottrarla al pericolo di alienazione presso la sacrestia della Collegiata dei Santi Pietro e Paolo di Carmagnola e di avviarne il restauro, era stata depositata nel 1966 su richiesta del Soprintendente alle Gallerie Noemi Gabrielli¹ (fig. 1). Temporaneamente esposta in sala Acaia fino alla chiusura del museo nel 1988, in un suggestivo confronto con altre importanti opere di Defendente Ferrari, il dipinto non è più stato oggetto di interventi complessivi fino al recente recupero reso possibile nell'ambito di un impegnativo progetto di conoscenza e conservazione delle opere di Defendente Ferrari e Gerolamo Giovenone, avviato nel 2014 dal Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" (CCR) con il sostegno della Compagnia di San Paolo². Questo ha permesso a un gruppo di lavoro composito di analizzare la tavola sotto molteplici punti di vista che hanno portato ad approfondirne la lettura formale, stilistica e iconografica e, contestualmente, a chiarirne le vicende materiali attraverso il ricorso anche a diverse metodologie scientifiche³.

Sul dipinto in esame è stata infatti condotta una complessa campagna di indagini diagnostiche che ha previsto il coinvolgimento di numerosi enti e istituzioni nazionali di ricerca con cui il CCR ha instaurato, negli anni, preziosi rapporti di interazione e collaborazione⁴. Fotografie in luce radente e analisi multibanda, come la fluorescenza UV, la riflettografia nell'infrarosso fotografico e l'infrarosso in falsi colori, sono state utili per approcciare lo studio del manufatto e l'analisi del suo stato di conservazione; la riflettografia infrarossa nella banda 1000-1700 nm, acquisita in alta risoluzione con un sistema prototipale a scansione dal Dipartimento di Fisica

"Aldo Pontremoli" dell'Università degli Studi di Milano, si è dimostrata rivelatoria di alcuni espedienti tecnici dell'artista e determinante per l'analisi del disegno preparatorio. L'apparato radio-tomografico dei laboratori scientifici del CCR, sviluppato con il Dipartimento di Fisica dell'Università degli Studi di Torino e l'INFN Sezione di Torino per l'analisi di manufatti di grandi dimensioni, ha reso possibile l'acquisizione in digitale della radiografia del dipinto, fondamentale per l'analisi del supporto ligneo e delle sue vicissitudini. La combinazione di tecniche di indagine innovative e complementari ha permesso la mappatura delle campiture cromatiche, anche laddove particolarmente degradate, e la ricostruzione della tavolozza pittorica nel suo insieme. Infine, la stratigrafia del manufatto è stata approfondita tramite prelievo e analisi di alcuni campioni⁵: peculiarità tecniche dell'artista e particolari fenomeni di degrado, tipici di alcune campiture e riscontrati anche in altre opere dello stesso autore, sono stati approfonditi tramite combinazione di analisi chimiche cromatografiche e mineralogiche. La lettura integrata dei dati raccolti attraverso l'esame delle fonti storiche, l'osservazione ravvicinata del manufatto, i test di pulitura e le indagini scientifiche hanno permesso di accompagnare il processo di restauro dell'opera con un approccio interdisciplinare.

Precedenti storici, fortuna critica e vicende materiali

La pertinenza carmagnolese del dipinto è attestata dal 1836, quando, nonostante i pesanti interventi di rifacimento che nei primi decenni dell'Ottocento interessano la struttura e l'arredo delle principali cappelle della Collegiata dei Santi Pietro e Paolo, è evidentemente ancora oggetto di particolare venerazione e giudicato "di molto pregio", tanto da conservare

1. Defendente Ferrari, *Madonna con Bambino tra due santi martiri*, circa 1509, prima del restauro. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica (inv. 0439/D)



2. Defendente Ferrari, *Madonna con Bambino tra due santi martiri*. fotografia di Secondo Pia, circa 1905. Sabap-To, Archivio fotografico, Fondo Pia (tutti i diritti riservati. Su concessione del Ministero della Cultura)

3. Defendente Ferrari, *Madonna con Bambino tra due santi martiri*. autocromia di Secondo Pia, 12 giugno 1925. Torino, Museo Nazionale del Cinema, Collezione fotografica Secondo Pia, inv. F32583 (tutti i diritti riservati)



una posizione privilegiata nella prima cappella entrando nella navata destra, già di patronato dei Cavassa di Saluzzo⁶. Intorno al 1868, in concomitanza verosimilmente con i lavori di riparazione che interessano quella cappella, la tavola, cosiddetta della *Madonna delle Grazie*, dovette essere trasferita nella prima delle due sacrestie, una sistemazione che certamente incise negativamente sulla sua fortuna critica nel tardo Ottocento⁷, ma non tanto da sfuggire alle ripetute ricognizioni compiute a Carmagnola dal fotoamatore torinese Secondo Pia, che la riprodusse almeno due volte, nel 1905, in bianco e nero, e nel 1925 quando, con l'ausilio delle lastre Autochrome Lumière, il 12 giugno ne realizzava probabilmente la prima diapositiva a colori⁸ (fig. 2-3). Sono immagini particolarmente significative perché documentano uno stato conservativo che, come vedremo, è rimasto sostanzialmente invariato fino ai giorni nostri. Se a livello locale nel 1928 la tavola è ancora giudicata "pittura artistica di Gaudenzio Ferrari"⁹, il riferimento a Defendente Ferrari era già sostenuto senza incertezze da Alessandro Baudi di Vesme e da Anna Maria Brizio che, pur senza riservarle una riproduzione nel suo fondamentale saggio sul pittore di Chivasso del 1924, ha il merito di contribuire alla conoscen-

za dell'opera contraddistinta, insieme ad altri dipinti riferiti erroneamente alla tarda produzione del Ferrari intorno al 1528, da una tavolozza pittorica segnata dal "predominio di rossi e di azzurri", come lo *Sposalizio della Vergine* e lo *Sbarco della Maddalena a Marsiglia* del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (invv. 0433/D, 0436/D)¹⁰. La sua apparizione nel 1938-1939 alla mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, curata da Vittorio Viale, non sembra comportare interventi a opera del restauratore Carlo Cussetti, che sappiamo invece impegnato nella parziale ripulitura e ripresa di vernice di diversi dipinti su tavola tra quelli esposti nella sala XVI dedicata al pittore di Chivasso¹¹. Sembra attestarlo la sostanziale corrispondenza tra la fotografia eseguita in quell'occasione (ma non pubblicata nel catalogo) e quella che nel 1954 accompagna le pratiche per l'allontanamento della tavola da Carmagnola decretato dalla Gabrielli¹².

Centro nevralgico del Marchesato di Saluzzo in territorio sabauda, dall'ultimo decennio del Quattrocento la città si era distinta come luogo privilegiato della committenza marchionale, con la costruzione dal 1492 proprio della nuova Collegiata, che nel centro storico veniva a contrapporsi alla presenza fino ad allora domi-



nante degli Agostiniani¹³, impegnati negli stessi anni a promuovere la realizzazione del bel portale lapideo ancora in loco, affidato al fiorentino Amedeo da Settignano (Meo del Caprino) e già compiuto nel 1496¹⁴.

La scelta dei canonici di affidare a Giovanni Martino Spanzotti, ormai più che cinquantenne, la realizzazione di un grande polittico verosimilmente destinato all'altare maggiore e già certamente concluso nel settembre 1509, offre un termine di riferimento cronologico significativo per la tavola defendentesca. Nell'ambito della fiorente bottega operante tra Torino e Chivasso, in quello stretto giro di anni, la collaborazione è comprovata dall'esecuzione, ancora in corso in quel momento, dell'ancona del *Battesimo di Cristo* per l'altare della Compagnia di san Giovanni Battista nel duomo nuovo di Torino. Commessa a Spanzotti il 14 dicembre 1508 – probabilmente ancora sulla scia del grande successo riscosso dai due artisti intorno al 1504 con il polittico per l'altare della Compagnia dei Calzolari nella stessa chiesa – l'ancona del Battista conferma la capacità di assecondare anche scelte più moderne con una pala a scena unica di grandi dimensioni¹⁵. A Torino a quella data figurava già un altro polittico, vero-

similmente da riferire agli stessi maestri, che tanto era piaciuto a Feliciano Cavassa, prevo- sto di Carmagnola e figlio del vicario generale del marchesato di Saluzzo, Galeazzo, da proporre a “similitudine” allo stesso Spanzotti per l'ancona carmagnolese, in particolare in riferimento a “uno arco co la pieta et le marie” che desiderava porre “supra lancona”¹⁶. Di questo ‘modello’ purtroppo non sono finora emerse testimonianze, a meno di non identificarlo proprio con il polittico dell'*Universitas* dei Calzolari in duomo (mancante però del coronamento ad arco con la *Pietà*) o con l’“ancona studentium sita in ecclesia Sancti Dominici Taurini” intitolata a San Tommaso d'Aquino, nel 1530 ancora indicata dalla comunità di Moncalieri a Defendente come termine di riferimento per la grande ancona dell'altare maggiore di Sant'Antonio di Ranverso¹⁷. Mentre le tavole del duomo di Torino sono ancora *in loco*, anche se alterate nella loro carpenteria originaria da manomissioni subite nel tempo, nulla rimane dell'ancona carmagnolese, la cui conformazione ci è però suggerita dalle parole dello stesso Spanzotti nella lettera indirizzata nel settembre 1509 al Cavassa, in un momento in cui i vari elementi compositivi della macchina d'altare di “egregia

4a-d. Dettagli della Vergine con il Bambino nelle tavole di Defendente Ferrari a Caselle (a) e ad Avigliana (d) e di Gerolamo Giovenone a Cavour (b) e a Philadelphia (c)



forma”, con due ordini di “frexi” e un “peducio”, ossia predella, si trovavano compiuti ma ancora scomposti a Chivasso¹⁸.

Seppure i recenti approfondimenti dedicati alla Collegiata di Carmagnola non abbiano consentito di confermare (ma neanche di smentire) l'ipotesi proposta da Rodolfo di riconoscere nel dipinto in esame lo scomparto centrale dell'ancona commessa a Spanzotti, smantellata e divisa nel 1667 in almeno tre parti¹⁹, il restauro e le analisi condotte in occasione dell'intervento hanno fornito dati significativi al fine di comprenderne meglio la conformazione antica.

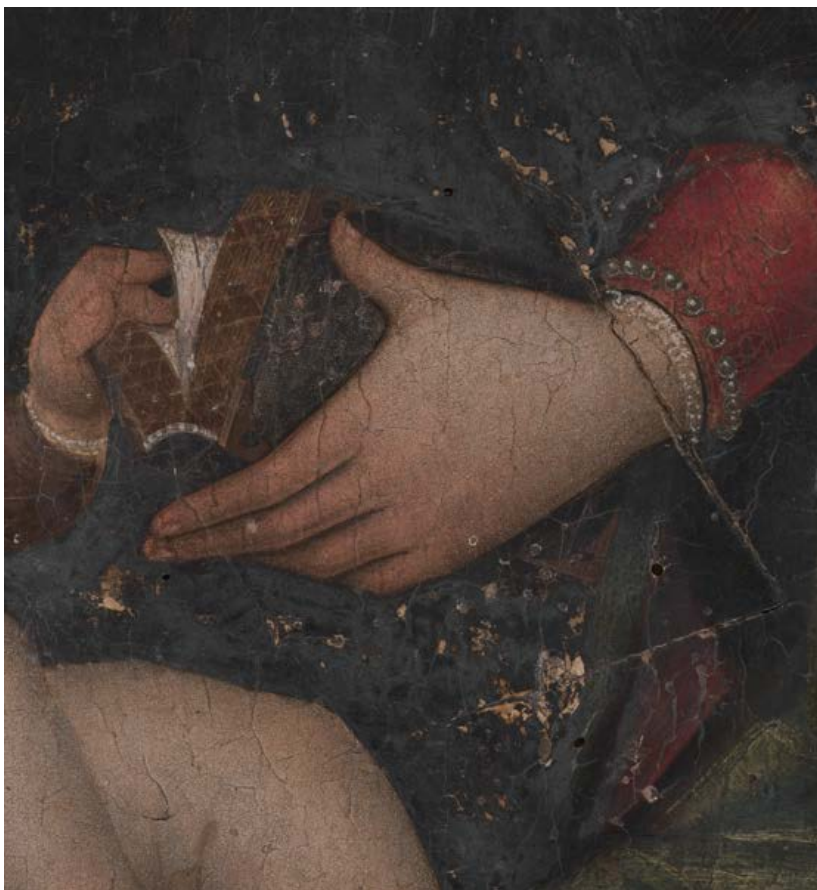
La singolarità dell'opera trapela già nella composizione, in cui la Vergine con il Bambino anziché essere, come di consueto, isolati protagonisti dello scomparto centrale di una più complessa macchina d'altare, al più accompagnati da un devoto orante, condividono lo spazio architettonico con due santi martiri, -variamente identificati con Nazzaro e Celso²⁰, Maurizio e Alessandro²¹, Bartolomeo Apostolo e Ponzio Martire²²-, forse nel tentativo dell'autore di staccarsi da soluzioni più tradizionali per creare una scena a sviluppo verticale, secondo uno schema poi ampiamente riproposto, ma su scala maggiore, nelle pale del secondo e terzo decennio del secolo. Per il gruppo della Vergine con il Bambino il confronto con altre opere dello stesso Ferra-

ri, come la cosiddetta *Madonna del Popolo* del Palazzo Comunale di Caselle Torinese, o di Giovenone come lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* ora nella parrocchiale di San Lorenzo a Cavour, ma originariamente parte di un trittico anch'esso frutto di collaborazione con Defendente negli anni intorno al 1508 per Avigliana, o la *Madonna in trono con il Bambino* al centro del polittico ora al Museo Borgogna di Vercelli (inv. 56) ma in origine a Cuneo, nella chiesa di Sant'Antonio, fino alla più tarda e puntuale riproposizione a opera dello stesso Defendente nello scomparto centrale del polittico dei Santi Crispino e Crispiniano della chiesa di San Giovanni ad Avigliana, per citare solo alcuni esempi significativi, conferma la volontà di perpetuare soluzioni compositive tradizionali attraverso la disponibilità di un repertorio di *exempla* grafici, cioè di disegni altamente rifiniti che certamente dovevano circolare nella prolifica bottega chivassese, in particolare in riferimento a una produzione devozionale che per il suo carattere ripetitivo poteva essere agevolmente affidata ad allievi e/o collaboratori²³ (fig. 4a-d).

La scelta di inquadrare la scena rappresentando in scorcio due pilastri laterali sormontati da capitelli, da presupporre necessariamente completati sul lato frontale dalla cornice, è costante in opere cronologicamente prossime sia di Defendente, come la *Disputa al Tempio* del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (inv. 434/D), con cui la tavola condivide anche l'impostazione architettonica dello sfondo, e lo *Sposalizio della Vergine* dello stesso museo (inv. 433/D), sia di Giovenone nelle tavole già citate di Cavour e di Vercelli²⁴. Il confronto con queste opere conferma la consueta presenza di basi in scorcio nella parte inferiore di questi elementi architettonici verticali, collocate su un piano orizzontale che segna l'accesso al campo della sacra raffigurazione: la loro assenza nella tavola in esame è un segno evidente della netta riduzione subita nella parte inferiore, che il restauro ha permesso di confermare attestando al contempo la mancanza di una consistente porzione anche nella parte superiore. Dobbiamo quindi ritenere che il dipinto avesse una conformazione nettamente più verticale di quanto non si possa oggi percepire, avvalorando quindi l'ipotesi della sua collocazione all'interno di un'ancona di cui doveva costituire lo scomparto centrale²⁵. L'accostamento con



a



b

il trittico di Vercelli, che conserva ancora una carpenteria sostanzialmente originale, è utile per immaginare la conformazione della struttura di cui la tavola di Carmagnola potrebbe aver fatto parte, impostata su uno stretto rapporto tra cornice costruita e architettura dipinta.

I dati materiali: il supporto ligneo e il ridimensionamento

Il supporto ligneo presenta peculiarità esecutive riscontrate non solo in altre opere di Defendente ma anche in tavole attribuite a Gerolamo Giovenone. Il tavolato si presenta oggi costituito da tre assi in legno di pioppo di 2,3 cm circa di spessore e taglio tangenziale, orientate verticalmente e assemblate tra loro con un'unione a mezzo spessore²⁶ (fig. 5). La presenza di difetti e nodi sparsi su tutta la superficie ne denotano una qualità scarsa: sul fronte l'asse di sinistra presenta un difetto connesso alla fase di crescita dell'albero interessante tutto lo spessore e solo in parte risanato; sul retro è evidente un'ampia lacuna dal formato irregolare, risanata sul fronte prima dell'esecuzione pittorica con un tassello ligneo rettangolare posizionato in obliquo, secondo una prassi che è stato possibile documen-

tare anche nella tavola attribuita a Giovenone ora a Cavour²⁷ (fig. 6a-b).

Il ridimensionamento subito dall'opera in altezza è comprovato dall'osservazione dei margini superiore e inferiore resecati in tutto lo spessore e dall'indagine radiografica (fig. 8), che ha evidenziato la presenza di quattro cavicchi posti lungo le due committiture secondo una distribuzione non bilanciata: tra l'asse di sinistra e quella centrale il cavicchio superiore è prossimo al margine superiore, tra quella centrale e l'asse di destra il cavicchio è molto vicino al margine inferiore²⁸. A questo si aggiunge la presenza, sopra i capitelli dei pilastri laterali, di una doppia incisione curva che delimita una campitura di colore verde riferibile a un elemento evidentemente resecato con la parte superiore del dipinto. Il confronto con lo scomparto centrale del tardo polittico dei Santi Crispino e Crispiniano di Avigliana sembra fornire una possibile soluzione per l'identificazione di questo elemento, verosimilmente un baldacchino verde con ampie nappe²⁹.

Lateralmente invece non si rilevano significative variazioni dimensionali. Oltre al ridimensionamento si osservano segni di un assotti-

6a-b. Dettagli dei tasselli lignei in obliquo realizzati prima dell'esecuzione pittorica nelle tavole di Carmagnola (a) e di Gerolamo Giovenone, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, Cavour, chiesa di San Lorenzo (b)

7. Riflettografia
infrarossa nella
banda 1000-1700
nm ottenuta con un
sistema a scansione
ad alta risoluzione.
Università degli
Studi di Milano,
Dipartimento
di Fisica





8. Radiografia digitale



9. Grafico delle incisioni convergenti nel punto di fuga centrale in corrispondenza del collo della Vergine su elaborazione in falsi colori della riflettografia infrarossa nella banda 1000-1700 nm. Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Fisica

gliamento del supporto che ha portato a vista, sul verso e sui margini, le sottostanti gallerie di tarli. L'operazione, avvenuta in tempi remoti, potrebbe aver asportato fino a un terzo dello spessore attraverso l'uso di uno sgrossino, del quale restano evidenti tracce sul verso. Questo intervento giustificherebbe molte delle anomalie osservate, a partire dall'unione delle assi che si presenta a mezzo spessore ma che in origine doveva essere a 'dente e canale', come riscontrato in altre opere di questo periodo e nella stessa produzione di Defendente³⁰. A questo punto troverebbe spiegazione la totale assenza di tracce sul supporto delle antiche traverse o di sistemi di contenimento, perché andati perduti durante l'assottigliamento.

Restano solo due lacune verso i margini laterali leggibili in radiografia, all'altezza dei volti dei santi, da collegare forse alla presenza di chiodi rimossi ma originariamente inseriti e ribattuti a tenuta o in collegamento con la traversa dal retro o la cornice dal fronte.

La genesi progettuale

Lo studio del disegno sottostante attraverso la riflettografia infrarossa ha evidenziato il metodo progettuale utilizzato per impostare la composizione e l'impiego di diversi sistemi per tracciare

il disegno preliminare, generalmente rispettato nella successiva fase pittorica (fig. 7).

Le principali parti architettoniche dello sfondo, i contorni delle figure, così come il modellato dei panneggi, i calzari e parte dell'armatura dei santi guerrieri, sono realizzati con l'impiego di linee di costruzione incise direttamente nella preparazione con l'ausilio di una punta metallica³¹.

Le incisioni sono chiaramente individuabili già a luce radente e risultano realizzate con differenti stili a punta più o meno fine, come ad esempio nell'area del piedistallo. Seguendo la direzione delle numerose linee architettoniche incise è stato individuato il punto centrale di fuga, localizzabile nel collo della Vergine, testimonianza di un disegno prospettico preciso (fig. 9). Dal confronto tra l'immagine in radenza e quella in infrarosso si nota una sostanziale coincidenza tra le incisioni e il disegno ripreso a pennello con inchiostro scuro. Lievi varianti si osservano in particolare nel manto della Vergine e sulle linee costruttive del piedistallo, a conferma dell'impiego di un cartone per il trasporto del disegno inciso e di una successiva rielaborazione specifica per l'opera in esame.

A dispetto della perdita totale di prove su carta riferibili a Defendente, il disegno soggiacente della tavola in esame mostra una piena

10a-b. Dettaglio del Bambino in riflettografia infrarossa (1000-1700 nm) e in luce visibile dopo il restauro



a



b

confidenza con il *medium* grafico, che egli usa anche nelle fasi pittoriche finali quando rimarca determinati profili. L'artista traduce i valori plastico-chiaroscurali sfruttando un fitto tratteggio realizzato con un pennello molto sottile e l'utilizzo di inchiostro nero di natura carboniosa; il risultato è una fitta trama di linee nere nette, parallele o incrociate a pennello, orientate per dare la tridimensionalità dei volumi e i piani di luce, che gli consente di elaborare le ombre in modo graduale, intensificando a seconda delle necessità la trama dei tratti. Nella composizione si riconoscono due tracciati disegnativi realizzati con materiale carbonioso: uno più chiaro per i dettagli anatomici, per il quale si può ipotizzare oltre all'utilizzo di un inchiostro a pennello, anche di un medium secco come il carboncino; uno più scuro a pennello, eseguito a tratteggio per il chiaroscuro e per i contorni in ombra delle figure. Esemplificativi sono la figura del Bambino, dove emergono i segni di un disegno preparatorio dal tratto molto leggero, i dettagli dell'indice della mano destra della Vergine, in cui si evidenzia la presenza del doppio tratto, più scuro per i contorni, più diluito per i dettagli anatomici come l'unghia (fig. 10a-b). Nell'insieme non si rilevano particolari ripensamenti se non per quanto riguarda il colletto di entrambi i santi: rispetto all'impostazione iniziale con file di perle nel disegno e nella prima versione pittorica, evidenziata chiaramente

te dalla riflettografia infrarossa ma leggibile anche in radenza grazie ai rilievi, nella stesura finale compare una soluzione semplificata, con colletti circolari privi di decori (fig. 11a-b).

Le fasi pittoriche e il degrado delle campiture di colore

Le campiture cromatiche sono realizzate dall'artista in modo diversificato, in funzione di specifiche esigenze tecniche ed estetiche, per le quali ricorre all'impiego di leganti a base di uovo, a volte insieme con oli siccativi e colla animale, e a differenti sistemi di applicazione del colore.

La ricca tavolozza pittorica, ricostruita incrociando i risultati della campagna diagnostica non invasiva e delle analisi su campioni, comprende pigmenti come l'azzurrite e l'indaco, verdi minerali a base di rame e resinato, lacche rosse, cinabro e ocra rossa, terra d'ombra, oro, ocra gialla, giallorino e giallo di Napoli, oltre a bianco di piombo, nero d'ossa e neri di natura carboniosa. Molti di questi pigmenti sono impiegati in miscela o sovrapposti per velature. È questo il caso del manto blu della Vergine ottenuto con più velature di azzurrite pura³² realizzate su un fondo cromatico nero steso sulla preparazione. Al fine di comprendere le cause dell'aspetto oggi fortemente imbrunito di questa superficie sono stati condotti approfondimenti specifici. Le immagini del campione stratigrafico mostrano un aspetto



a



b

11a-b. Dettaglio della testa del santo martire a destra della Vergine in riflettografia infrarossa (1000-1700 nm) e in luce visibile dopo il restauro: nella riflettografia si nota la presenza di un filo di perle a ornamento del colletto non realizzato in fase finale

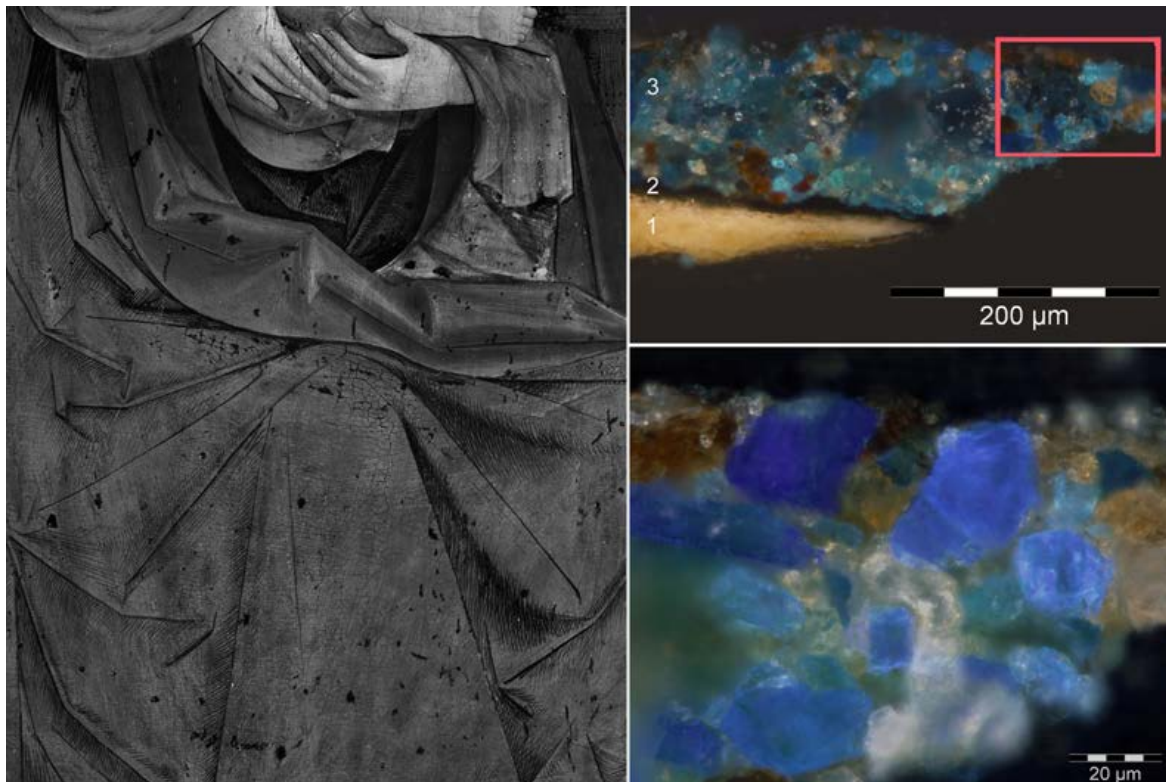
grossolano dell'azzurrite, con grani ben preservati di colore azzurro o blu intenso³³; tra questi si osserva il legante ad albume d'uovo che appare di un colore bruno-rossastro, indicativo di un importante degrado³⁴ (fig. 12-15). Lo strato più superficiale ingloba infatti un sottile e disomogeneo deposito nero-bruno, riconducibile per la sua natura a un deposito di fumi, che certamente ha contribuito a offuscare il colore blu. L'imbrunimento del manto sarebbe pertanto da attribuire sia al parziale inglobamento di questi depositi neri nel sistema pigmento-legante, sia al degrado dello stesso legante. La granulometria dell'azzurrite ha sicuramente influito nel processo, favorendo l'accumulo di maggiori quantitativi sia di legante, sia di depositi e vernici sovrammesse. Particolarmente degradate sono anche le campiture del risvolto interno del manto che in origine doveva apparire di un verde cangiante, intenso e vibrante, ottenuto per sovrapposizione di velature semitrasparenti. Qui l'analisi di un campione stratigrafico ha permesso di osservare la successione di stesure di colore verde chiaro, rese con miscele di biacca, azzurrite, giallorino e giallo di Napoli, e velature superficiali di resinato di rame (fig. 16-17). Proprio la presenza in superficie di resinato spiegherebbe l'appiattimento cromatico di queste campiture a causa di un naturale imbrunimento³⁵. Lo stesso degrado caratterizza anche le palme del martirio dei due santi, ottenute nelle parti più

chiare delle foglie con velature di giallorino e resinato di rame, e terra d'ombra per il fusto. Sono realizzate con strati molto sottili anche le campiture grigio azzurate del piedistallo, composte da bianco di piombo, indaco e terra d'ombra, e il grigio-verde del pavimento ottenuto con biacca, nero d'ossa e pigmenti a base di rame. In cinabro sono l'armatura del santo a destra, rifinito da velature di lacca rossa, il mantello rosso di quello a sinistra e il rosso vivace e di grande effetto che caratterizza il drappo ai piedi della Vergine, anch'esso rifinito con lacca, particolarmente intensa nelle ombre, e impre-

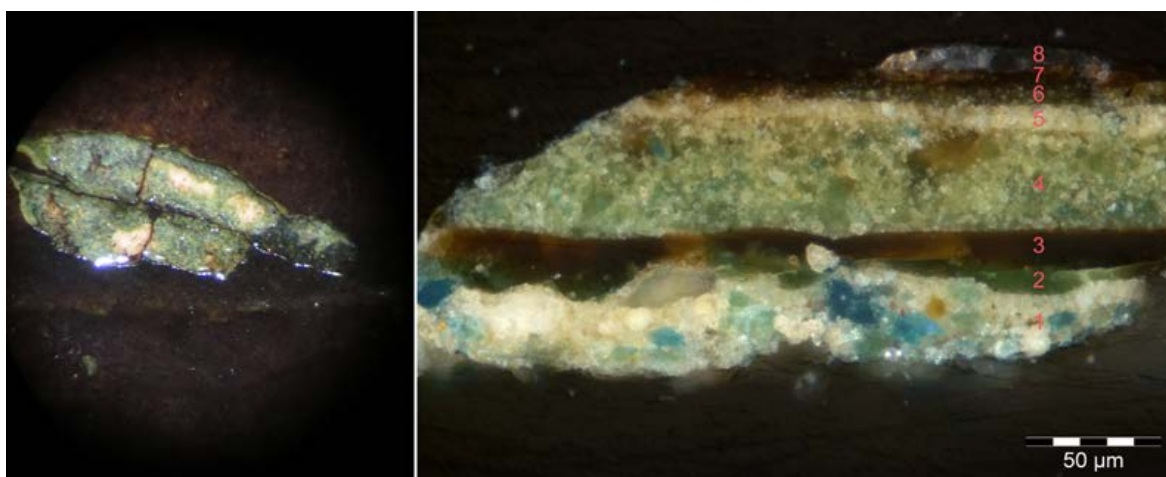


12. Dettaglio del manto della Vergine: la perdita dello strato pittorico scuro superficiale evidenzia la stesura sottostante ben conservata a base di azzurrite

13-15. A sinistra: dettaglio del manto della Vergine in riflettografia infrarossa (1000-1700 nm); a destra, in alto: sezione lucida stratigrafica del campione prelevato sul manto blu, fotografia in luce visibile al microscopio ottico (1: preparazione a base di gesso e colla; 2: fondo cromatico nero carbonioso; 3: film pittorico a base di azzurrite e legante ad albume d'uovo); a destra, in basso: particolare dello strato blu di azzurrite



16-17. A sinistra: dettaglio del risvolto verde imbrunito del manto in corrispondenza di una lacuna, stereomicroscopia di superficie; a destra: campione stratigrafico del risvolto verde imbrunito, sezione lucida stratigrafica osservata al microscopio ottico luce visibile (1: azzurrite, giallorino, giallo Napoli, biacca; 2: velatura verde di resinato di rame; 3: velatura di resinato di rame imbrunito; 4: verde a base di rame, giallorino, poca azzurrite, biacca; 5: giallorino, biacca, poca azzurrite; 6: giallorino, verde a base di rame, biacca; 7: velatura di resinato di rame; 8: vernice organica)



ziosito da un decoro ottenuto con foglia d'oro applicata a missione. Di questo oggi rimangono solo poche tracce lasciate dalla missione stessa, sufficienti però a ricostruire il motivo ornamentale a intrecci di losanghe, viluppi, fiori e animali (colombe e, forse, conigli), composto secondo uno schema che conosce una grande fortuna nell'ambito della bottega 'allargata' di Spanzotti, dagli anni novanta del Quattrocento, nello sfondo rosso contro cui si staglia la *Pietà* di Sommariva Perno del maestro, al primo decennio del Cinquecento, in opere come lo *Sbarco della Maddalena a Marsiglia* di Defendente a Palazzo Madama (inv. 0436/D), dove si riconosce

nella veste scura della santa. Lo stesso motivo ricompare nel drappo rosso dipinto da Giovnone alla base del trono della Vergine sia nella tavola ora a Cavour, sia in quella al centro del trittico del Museo Borgogna di Vercelli, dove il decoro si estende anche al tessuto alle spalle dei santi laterali, sia nella *Madonna del Latte e santi* del Museum of Art, Philadelphia (n. 276), a conferma di un uso condiviso di mascherine³⁶ (fig. 18a-d). La decorazione a oro a missione, oggi ridotta a pochi lacerti probabilmente in conseguenza di precedenti puliture, doveva impreziosire anche molti dettagli dell'architettura, delle armature dei santi e delle vesti, così



a



b



c



d

18a-d. Dettaglio del drappo rosso presente nelle tavole di Carmagnola (a) e di Cavour (c): si nota lo stesso motivo ornamentale a intrecci di losanghe, viluppi, fiori e animali; macrofotografia del fondo rosso con tracce di oro e segni lasciati dalla missione nella tavola di Carmagnola (b) e dettaglio in riflettografia infrarossa (950 nm) del modulo decorativo nel dipinto di Cavour (d)

come l'aureola a croce del Bambino. Diversa la tecnica impiegata per la doratura delle aureole realizzate a guazzo e impreziosite da un lieve profilo a rilievo a pastiglia e fitti raggi incisi che, in particolare nei santi laterali, proseguono anche sotto la raffigurazione pittorica³⁷.

La tecnica della finitura a 'spruzzo'

Come già riscontrato in altre opere di Defendente e di Giovanone, anche nella tavola di Carmagnola diverse campiture sono realizzate con l'impiego di una tecnica basata sull'applicazione del colore per nebulizzazione che restituisce un effetto a 'spruzzo' per una resa particolare di volumi e modellati³⁸ (fig. 19a-d).

L'uso di questo espediente è riservato solo a specifiche campiture: da quanto osservato pare che venga applicato come finitura sui dettagli già impostati, in particolare per gli incarnati arriva a essere la parte pittorica predominante e a vista, forse per ottenere un particolare sfumato (fig. 20a-c). Per acquisire un risultato di questo tipo l'autore si è avvalso di strumenti associabili ad aerografi a bocca e di un colore molto diluito ottenuto con legante acquoso, identificato, nel caso in esame, come colla animale³⁹. Rispetto alla tempera all'uovo, la colla poteva garantire prestazioni e rese eterogenee come, ad esempio, una differente viscosità e capacità di diluizione, caratteristiche evidentemente co-

19a-d. Dettagli del trattamento a 'spruzzo' nelle tavole di Defendente Ferrari di Carmagnola (a), Caselle Torinese (c) e nella portella con Sant'Antonio, Avigliana, chiesa di San Giovanni Battista (d); Gerolamo Giovanone particolare della tavola di Cavour (b)



a



b



c



d



20a-c. Dettagli dell'occhio e della bocca della Vergine e dei piedi del Bambino nella tavola di Carmagnola realizzati con la tecnica a 'spruzzo'

nosciute e selezionate come più idonee per la nebulizzazione del colore.

Questa tecnica contraddistingue molte opere dell'artista ed è un espediente ampiamente utilizzato anche da Giovenone nelle opere del primo decennio del Cinquecento, come rivelano i volti della Madonna e del Bambino delle tavole di Cavour e di Vercelli, con un trattamento e una resa finale assolutamente paragonabili. Gli incarnati, del resto, sembrano le ultime campiture a essere realizzate nella sequenza pittorica, come è confermato nel dipinto in esame dalle mani del santo di sinistra eseguite sopra la decorazione con perle a rilievo dell'armatura.

Stato di conservazione e precedenti interventi

Il tavolato presenta un buono stato di conservazione nonostante il leggero imbarcamento delle tre tavole, le stesse mantengono ancora una buona adesione lungo le linee di giunzione e riportano sulle superfici del recto e del verso numerosi fori di sfarfallamento, testimonianza di pregressi attacchi entomatici. Le gallerie tracciate dagli insetti corrono fin sotto il film pittorico, tanto da aver provocato in alcuni punti sul *recto* depressioni di sottilissimi strati di colore e preparazione e sul *verso* analoghe depressioni di materia lignea.

Gli strati preparatori e pittorici non mostravano difetti di adesione al supporto, mentre erano presenti numerose deformazioni superficiali come crettature e slittamenti del colore, dovuti ai materiali e alla tecnica esecutiva, ammaccatu-

re e infossamenti causati in parte dalle gallerie dei tarli al di sotto degli esigui strati preparatori. La superficie pittorica si presentava fortemente ingiallita e ingrigita a causa di spesse vernici e sostanze sovrammesse; la lettura dell'opera con luce ultravioletta metteva in risalto, attraverso forti fluorescenze differenziate, le stesure approssimative e non uniformi degli strati protettivi applicati in passati interventi.

Sulla superficie in corrispondenza delle aureole della Madonna e del Bambino sono tuttora presenti elementi quali teste di chiodi e residui di lamina metallica, oltre a numerosi fori che testimoniano interventi successivi all'esecuzione originaria, identificati nel caso specifico nell'applicazione di probabili corone metalliche a scopo devozionale. Molti dei fori sono emersi in seguito alla rimozione di ampie aree stuccate con cera pigmentata e ritoccate sull'aureola della Vergine e ai lati del volto del Bambino. Sempre nell'area interessata dai fori e dagli elementi metallici erano presenti macchie e linee scure presumibilmente dovute all'alterazione di materiale utilizzato durante l'applicazione degli elementi metallici, che sono risultate particolarmente tenaci (fig. 21a-b).

La testa della Vergine, in particolare in corrispondenza del collo e del manto a sinistra, così come la parte superiore del pilastro destro, erano interessate da forti increspature e bollicine, già evidenti nella foto Pia del 1905, che potrebbero afferire a un forte surriscaldamento subito dalla tavola in quelle aree. Le bollicine nel pilastro destro, ancora ben leggibili nella



21a-b. Particolare dei volti della Vergine e del Bambino prima del restauro: si notano deformazioni e degradi a carico del film pittorico (a); nel dettaglio dell'aureola della Vergine durante l'intervento sono visibili fori e danni causati dalle applicazioni metalliche (b)

22. Immagine in fluorescenza ultravioletta acquisita prima del restauro: le differenti fluorescenze sono da riferire a interventi precedenti e ai materiali sovrammessi

23. Defendente Ferrari, *Madonna con Bambino tra due santi martiri*, durante la pulitura



foto del 1954, sono state consolidate durante l'intervento Nicola del 1988, al quale vanno riferiti probabilmente piccoli e puntuali ritocchi riscontrati in particolare sullo sfondo architettonico e sul manto della Vergine.

Su gran parte della superficie, al di sotto della vernice, risulta presente una patina bruna molto tenace, assente solo in alcuni punti probabilmente perché eliminata parzialmente durante precedenti interventi di restauro e successivamente integrata a tratteggio come nell'incarnato del volto del santo di sinistra.

Il confronto delle immagini in fluorescenza UV prima e durante la pulitura hanno permesso di documentare diverse fasi, più antiche quelle individuabili intorno alle teste della Madonna e del Bambino coincidenti con l'applicazione delle corone votive, successive quelle sulla veste e il volto del santo di sinistra interessati da numerosi ritocchi. Erano inoltre presenti colature di materiale incoerente sparso in particolare sul manto della Vergine, già documentato nelle immagini fotografiche di inizio Novecento. Alcuni elementi e determinate campiture riportavano uno stato di conservazione più compromesso rispetto ad altre. Gran parte delle finiture dorate applicate a missione che impreziosivano le vesti sono andate perdute, probabilmente a seguito di interventi di pulitura, mentre campiture come il manto blu della Madonna e il risvolto verde appaiono particolarmente imbrunite probabilmente a causa del naturale comportamento nel tempo dei materiali costitutivi.

Il restauro

Le alterazioni cromatiche presenti nel dipinto, le diverse forme di degrado a carico di alcune campiture e gli aspetti poco chiari delle vicende conservative sono state le motivazioni principali del suo restauro. L'originaria nitidezza dei colori appariva visibilmente alterata nella definizione dei dettagli figurativi e nell'equilibrio delle modulazioni chiaroscurali da materiali sovrammessi, la profondità spaziale creata dal complesso impianto prospettico sullo sfondo fortemente scurita, mentre l'ingiallimento di diversi strati di vernici aveva appiattito le figure rendendole prive di rilievo.

L'intervento ha previsto la pulitura e la rimozione degli strati di vernice superficiale ingiallita e disomogenea con metodi inizialmente acquosi e poi a solvente⁴⁰. Questo ha permesso di rileggere l'opera e di rinvenire una sorta di patina

costituita da uno strato grigiastro, sottile e tenace, presente su gran parte della superficie. Sul manto blu della Vergine risulta di più difficile individuazione a causa della granulometria dell'azzurrite che probabilmente ne ha favorito la penetrazione. La limitata presenza di questo strato sugli incarnati della Vergine e del Bambino rispetto ai volti dei due santi è invece probabilmente da imputare a precedenti puliture selettive. La tenacia di questa materia, verificata attraverso test di pulitura su tutte le campiture, e, soprattutto, la corrispondenza con patine simili riscontrate in altre opere di Defendente, ha portato a ipotizzare che potesse trattarsi di una antica vernice proteica, come quella a base di albume d'uovo. Lo studio dello stato di conservazione di altri manti in azzurrite realizzati da Defendente e Giovenone e il riscontro in generale di un cattivo stato di conservazione, soprattutto nei casi che hanno subito ripetuti interventi di pulitura, ci ha spinto a mantenere, al momento e nonostante l'imbrunimento, questo strato. Ulteriori indagini hanno fornito nuovi dati utili all'approfondimento di questo aspetto ed è stato possibile riscontare la presenza di un materiale proteico che si è scelto di conservare, ben consci di rinunciare al recupero dei valori tonali e dei contrasti che potrebbero celarsi al di sotto⁴¹. Le operazioni successive di integrazione e verniciatura hanno comunque permesso di recuperare la lettura dell'opera limitando i disturbi dovuti alle vicende conservative.

Per quanto riguarda il supporto ligneo, a seguito delle considerazioni sul buono stato di conservazione e sulla futura collocazione dell'opera in ambiente museale, sono stati condotti puntuali interventi manutentivi e localizzate operazioni funzionali al risanamento. Le committiture sono risultate ancora solidali e la materia lignea funzionale, nonostante i pregressi attacchi da parte di insetti xilofagi. Ove è stato possibile raggiungere la materia lignea attraverso i fori presenti sul verso e sui margini, si è proceduto con il consolidamento del supporto⁴².

Per quanto concerne il risanamento delle piccole lacune lungo i margini al di sotto della pellicola pittorica sollevata o pericolante, velinata prima del trasporto, è stato inserito uno stucco molto leggero a base di polpa di cellulosa e metilcellulosa (Tylose MH300) compatibile con i materiali costitutivi.

A fine restauro, il dipinto è stato posto in came-



24. Defendente Ferrari, *Madonna con Bambino tra due santi martiri*, dopo il restauro

ra anossica per eliminare eventuali infestazioni entomatiche in atto e successivamente è stato trattato dal *verso* con una soluzione a base di permetrina per limitare la possibilità di nuovi attacchi (fig. 22-24). L'intervento di restauro è stata l'occasione per mettere a fuoco particola-

ri tecnici esecutivi fondamentali per riscoprire l'opera nella sua originalità. Allo stesso tempo, i dati forniti dalle analisi hanno supportato la scelta di mantenere le antiche patine. Una soluzione che, preservando l'equilibrio raggiunto, non precluderà studi ulteriori e scelte future.

Abbreviazioni

AFMCT: Archivio fotografico dei Musei Civici di Torino

ASCC: Archivio Storico del Comune di Carmagnola

ASDTo: Archivio della Curia Arcivescovile di Torino, Archivio Storico

ACSPP: Archivio della Collegiata dei Santi Pietro e Paolo di Carmagnola

Sabap-To: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Torino

NOTE

¹ Una breve nota su carta intestata della Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte segnala il ritiro della tavola da Carmagnola il 12 luglio 1954: ACSPP, 8/153. Per le vicende relative al trasferimento dell'opera di proprietà della Collegiata di Carmagnola a Torino: Mossetti 2014, p. 139, nota 7. Il passaggio di consegna al Museo Civico d'Arte Antica di Torino (inv. 0439/D) è sancito il 16 luglio 1966: si ringrazia Simone Baiocco per la comunicazione.

² L'unico intervento attestato coincide con la chiusura del museo nel 1988 e il conseguente disallestimento del dipinto, sottoposto a fissaggio e consolidamento a opera del laboratorio di restauro Nicola di Aramengo d'Asti. Alcuni degli esiti del progetto del CCR, avviato con lo studio e il restauro di una parte del rilevante nucleo di opere dei due artisti piemontesi conservato presso la chiesa di San Giovanni Battista di Avigliana, sono confluiti in Cavaleri, Manchinu, Ventura 2018, pp. 67-75.

³ Il restauro del dipinto in esame è stato condotto tra il 2018-2019 dal gruppo di lavoro composto da: Michela Cardinali, direttore dei laboratori di restauro, Bernadette Ventura, coordinatore del laboratorio di tele e tavole, Gianna Ferraris di Celle, restauratrice, Tiziana Cavaleri, Anna Piccirillo, Marco Nervo, Daniele Demonte, Paolo Triolo, laboratori scientifici, Paola Manchinu, storica dell'arte, Daniele Demonte, fotografo; direzione scientifica di Simone Baiocco, conservatore di Palazzo Madama, e di Mario Epifani, funzionario storico dell'arte della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per

la Città Metropolitana di Torino. Il coinvolgimento di Marco Gargano del Dipartimento di Fisica "Aldo Pontremoli" dell'Università degli Studi di Milano ha permesso la realizzazione di una riflettografia infrarossa nella banda 1000-1700 nm con sistema a scansione ad alta risoluzione. Cfr. Gargano et al. 2017, pp. 128-136.

⁴ Fondamentale è stato il supporto di Paolo Romano e Claudia Caliri del CNR Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale di Catania per le mappe di fluorescenza a raggi X (MA-XRF); di Claudia Pelosi, Giuseppe Calabrò e Claudia Colantonio del Dipartimento DEIM dell'Università degli Studi della Tuscia per le analisi di Hypercolorimetric Multispectral Imaging (HMI); di Ilaria Bonaduce e Alessia Andreotti del Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale dell'Università di Pisa per le analisi GC-MS dei leganti e delle vernici; di Roberto Giustetto del Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università degli Studi di Torino per le analisi micro-Raman dei pigmenti; di Stefano Legnaioli del CNR Istituto di Chimica dei Composti Organometallici di Pisa per le analisi di spettroscopia portatile Raman. Si ringraziano inoltre Lorenzo Apollonia, Simonetta Migliorini e Dario Vaudan del Laboratorio Analisi Scientifiche della Soprintendenza Regione Autonoma Valle d'Aosta per le analisi di spettroscopia di riflettanza con fibre ottiche (FORS) nella banda 350-2200 nm.

⁵ Presso il CCR, i campioni selettivi sono stati analizzati con spettroscopia infrarossa a trasformata di Fourier (FT-IR); i campioni stratigrafici sono stati fotografati al microscopio ottico e inglobati in resina epossidica per ottenerne sezioni lucide stratigrafiche, successivamente fotografate al microscopio ottico in luce visibile e in fluorescenza UV, osservate al microscopio elettronico a scansione (SEM) e analizzate con micro-sonda EDX.

⁶ Curletti, Manchinu 2014, pp. 37-44. Il primo a segnalare l'esistenza del dipinto presso la Collegiata di Carmagnola è l'abate saluzzese Goffredo Casalis (1836, III, p. 590), su segnalazione dell'avvocato ed erudito locale Pier Luigi Menochio, dedito in quegli anni alla sistematica raccolta di documenti riguardanti la storia della città: Bordone 1993, pp. XVI-XVII.

⁷ Si spiega così il silenzio di Francesco Gamba, impegnato da-

gli anni settanta a costituire un primo *corpus* delle opere di Defendente Ferrari, fino ad allora sconosciuto, e ancora di Giuseppe Barbavara nel 1898. Il titolo di *Madonna delle Grazie* compare nella relazione dello stato della parrocchia redatto dal teologo Paolo Serra nel 1867: "Dipinta sul legno con una perfezione tale che con ragione si tiene questa pittura per l'oggetto più prezioso che siavi in questa Chiesa": ASDTo, *Relazioni delle parrocchie della Diocesi di Torino*, 8/2 22, c. 188rv.

⁸ Come ricorda lo stesso Pia nel regesto delle sue campagne fotografiche, egli fu a Carmagnola nel 1889, 1899, 1905, 1914 e nel 1925: Tamburini, Falzone del Barbarò 1981, pp. 55-58. L'autocromia, datata 12 giugno 1925, appartiene alla Collezione fotografica Secondo Pia del Museo Nazionale del Cinema di Torino, inv. F32583, 12 x 9 cm; il positivo su carta in b/n da lastra fotografica si trova nel Fondo Pia dell'archivio fotografico della Sabap-To. Benché non datato, è probabilmente da riferire al 31 marzo 1905, data a cui risalgono anche gli scatti degli stalli del coro della chiesa di Sant'Agostino e di Palazzo Cavassa in piazza della Collegiata: ivi, pp. 202-203. L'immagine del 1905 è nota anche ad Alessandro Baudi di Vesme, membro della Commissione che il 21 maggio 1910 aveva portato alla notifica del dipinto come oggetto di interesse artistico: *Schede Vesme*, IV, 1982, pp. 1287, 1688; Giovannini Luca 2015, pp. 89-91, note 11, 13, 14, 21. Non è datata la ripresa dell'Istituto Arti Grafiche di Bergamo conservata presso lo stesso Archivio fotografico della Sabap-To; la data novembre 1938 compare nella scheda che accompagna la foto Sansoni 27524, Good Frick Art Reference Library, New York (FARL).

⁹ ASDTo, *Relazioni delle parrocchie della Diocesi di Torino*, 8/2 38, c. 502rv.

¹⁰ Brizio 1924, p. 234. Per questi dipinti di Defendente già nella collezione Fontana si rimanda a Baiocco 2009.

¹¹ Interventi di Cussetti sulle opere defendentiane del Museo Civico sono stati attestati nel 1930 e soprattutto tra il 1933-1934, in vista dell'inaugurazione della nuova sede museale in Palazzo Madama nel 1934: Genta 2000-2001, pp. 247-251; Genta 2005, pp. 265-269. Per gli interventi legati alla mostra del "benefico e bravo medico delle vecchie tavole" cfr. *Gotico e Rinascimento in Piemonte* 1939, pp. VII, 201, nota 39; Maritano 2008, p. 201. Una sintesi delle vicende conservative di questi dipinti è proposta nel *Repertorio dei dipinti*, c.d.s.

¹² AFMCT, scatola 203, foto n. 4908 di Paolo Beccaria (?). La fotografia del 1954 appartiene all'Archivio Gabrielli della Sabap-To.

¹³ La chiesa di Sant'Agostino rimase comunque, anche dopo l'erezione della Collegiata, la più potente istituzione religiosa cittadina. Per il cantiere di costruzione della nuova chiesa intrapreso nel 1492 cfr. Beltramo 2014, pp. 19-22.

¹⁴ L'illustre artista fiorentino era contestualmente impegnato a Torino nella costruzione e decorazione del nuovo duomo promosso dal cardinale Domenico della Rovere. Cfr. Gentile 1990, pp. 107-200; Carità 1990, pp. 201-228.

¹⁵ Nonostante il contratto di allogazione del 1508, l'esecuzione della pala del *Battesimo*, non ancora ultimata il 13 gennaio 1510, è da collocare nel biennio 1509-1510, in prossimità del politico dell'*Immacolata Concezione* di Defendente, di cui resta solo lo scomparto centrale datato 1511, commesso da Andrea Provana per il proprio altare in duomo (oggi Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, n. 1147), e riproposto dall'artista in controparte nello stesso anno, sempre su richiesta dei Provana, ad Avigliana e oggi nella locale chiesa di San Giovanni Battista: Romano 1990a, pp. 335-336; R. Contini, in *Napoleone e il Piemonte* 2005, pp. 206-207, n. 30. Per il politico di Avigliana del 1511: Fantino 2011, pp. 149-177. Ancora un Provana, Aleramo, arciprete della Collegiata di Carmagnola e membro della *Societas* torinese del Battista che aveva scelto Spanzotti per l'esecuzione dell'omonima pala in duomo, è stato identificato come possibile tramite dei contatti tra il

pittore e Feliciano Cavassa: Romano 1990a, 335, nota 59. Il rapporto tra il Cavassa e Spanzotti potrebbe aver facilitato la conoscenza diretta da parte del pittore del coté artistico coinvolto in quegli anni nel rinnovamento in chiave rinascimentale del palazzo del casato a Saluzzo, promosso dal fratello di Feliciano, Francesco, con le sculture di Matteo Sanmicheli e gli affreschi di Hans Clemer, impegnato a inizio secolo anche nella decorazione della facciata della nuova Collegiata e nella realizzazione del grande politico per i marchesi di Saluzzo: Pianea 2002, pp. 109-127; Caldera 2008, pp. 195-211. Datato 25 settembre 1511 è infine il contratto a Spanzotti per la pala dell'altare maggiore di Santa Maria di Piazza a Casale Monferato, forse da identificare con la *Natività della Vergine* già relegata in sacrestia nel Settecento: G. Romano, in *Il portale di Santa Maria* 2009, pp. 110-112, n. III.6.

¹⁶ Rodolfo 1954, pp. 10, 11, 14, 15. Per i pagamenti relativi all'ancona segnalati dall'11 novembre 1510 al 2 novembre 1513 cfr. anche Curletti, Manchinu 2014, p. 41, nota 99. Ad aggiornare l'ambiente artistico torinese era giunto nel 1508 anche un grande politico del leonardesco Bernardino de' Conti, probabilmente destinato alla chiesa degli Agostiniani della Congregazione dell'Osservanza di Lombardia, luogo già segnato dall'"alto e prezioso patetismo" del grande *Compianto sul Cristo morto* restituito da Giovanni Romano a un anonimo artista franco piemontese, con il quale si confronta precocemente lo stesso Spanzotti in una *Pietà* di collezione privata torinese: Romano 1988, pp. 28-30; G. Romano, in *Piemontesi e Lombardi* 1989, pp. 16-21, n. 2; Manchinu 2019, p. 145 e nota 20 a p. 153 con bibliografia precedente.

¹⁷ *Schede Vesme*, IV, 1982, p. 1270. Curletti, Manchinu 2014, p. 41, nota 101. Per il politico di Ranverso: Cifani, Monetti 2014, pp. 133-138.

¹⁸ Rodolfo 1954, pp. 10-11, 13, suggerisce una dimensione complessiva della struttura superiore a "quattro metri quadrati". È Spanzotti in persona con alcuni 'servitori' (cioè collaboratori/aiutanti) a occuparsi del montaggio dell'ancona. Il coinvolgimento di Francesco Della Porta di Chivasso, esperto intagliatore, nel recupero del compenso pattuito con il Comune e i Canonici, lascia supporre un suo coinvolgimento nella realizzazione della carpenteria intagliata e dorata, che doveva dare un'immagine unitaria all'intera opera, così come di quel Maestro Benedetto, pittore abitante a Carmagnola, citato due volte nella lettera.

¹⁹ Cfr. Curletti, Manchinu 2014, p. 41, nota 95: secondo le dichiarazioni giurate rese nel 1668 dagli operai incaricati della rimozione dell'ancona, lo scomparto centrale fu trasferito in sacrestia e i due laterali nel presbiterio. Se da un lato Rodolfo avanzava l'ipotesi dell'appartenenza della tavola all'ancona per l'altare maggiore della Collegiata, dall'altra non ne escludeva una provenienza dalla chiesa agostiniana, interessata nel 1835 da importanti lavori che avevano completamente riplasmato la facciata, appena un anno prima della prima segnalazione riconoscibile del dipinto in Collegiata.

²⁰ L'identificazione compare sul retro della fotografia Sansoni n. 27524, Good Frick Art Reference Library, New York (FARL).

²¹ Berenson 1968, p. 102.

²² La proposta è di Rodolfo sulla base delle reliquie effettivamente già presenti presso l'altare maggiore al momento della consacrazione della Collegiata nel 1514: Curletti, Manchinu 2014, p. 40.

²³ Ad arricchire il linguaggio figurativo della bottega di Spanzotti prima e poi di Defendente e Giovenone contribuisce a partire da quegli anni anche la circolazione di disegni e incisioni aggiornati sui fatti romani, in particolare legati alle invenzioni di Raffaello e dei suoi collaboratori, non da ultimo Polidoro da Caravaggio al quale Defendente si ispirerà negli anni venti per l'*Adorazione dei pastori*, dipinto siglato con

il suo caratteristico monogramma FP+ ora alla Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo (n. 285): V. Natale, in *Piemontesi e Lombardi* 1989, p. 115. Per l'arrivo precoce di opere dell'Urbinate nel ducato sabauda il riferimento resta a *Spanzotti, Macrino* 2002; e da ultimo Pagella 2021, pp. 13-25, con bibliografia precedente.

²⁴ La predilezione per questa impostazione della scena è attestata ancora da Giovenone nel 1513 nella replica della *Disputa di Gesù al tempio*, ora a Jacksonville (Florida), Cummer Museum of Art and Gardens, mentre non è più impiegata da Defendente nella sua versione del 1526 (Stoccarda, Staatsgalerie, inv. 760). Cfr. Baiocco 2004, pp. 174, 185, nota 83. Per il trittico di Vercelli: P. Manchinu, in *Napoleone e il Piemonte* 2005, pp. 210-211, n. 32.

²⁵ Viene quindi meno l'ipotesi che il dipinto potesse originariamente costituire una piccola pala d'altare autonoma, come supposto in Curletti, Manchinu 2014, p. 44.

²⁶ Il dipinto misura complessivamente 136 x 96 cm. Lo spessore varia da 2,5 cm nella parte centrale e si assottiglia verso le estremità fino ad arrivare a 2,2 cm. Le tre assi che lo compongono (viste dal verso da sinistra verso destra) misurano rispettivamente 29 cm, 39,3 cm e 26,9 cm, mentre 0,8 cm misura la parte sporgente del dente dell'incastro a mezzo legno. Sul verso del tavolato è possibile riconoscere segni di lavorazione riconducibili a sgrossini.

²⁷ Per il restauro del dipinto di Cavour: Cavalieri, Manchinu, Ventura 2018, pp. 69-74.

²⁸ I cavicchi risultano più corti rispetto alle loro sedi. Non si notano tracce di traverse né di altri sistemi di contenimento delle deformazioni che per una tavola di queste dimensioni, composta da più assi, non potevano mancare.

²⁹ Dalle indagini riflettografiche effettuate da Paolo Triolo sul dipinto di Avigliana, il baldacchino risulterebbe celare una prima redazione costituita da un tendaggio aperto in due cortine: Triolo 2011, pp. 184-185.

³⁰ Un ulteriore conferma sembra ricavabile dall'aspetto molto chiaro del legno lungo le commettiture che coincidono con l'ampiezza del dente dell'incastro, chiaramente leggibile anche in radiografia.

³¹ Macrofotografie hanno evidenziato la presenza di un micro-cretto provocato dalla pressione dello stilo sulla preparazione.

³² Si intende il pigmento impiegato puro, privo di biacca o altri pigmenti in miscela.

³³ In particolare, le analisi micro-Raman hanno confermato la presenza di azzurrite ed escluso la formazione di tenorite (nera).

³⁴ Le analisi GC-MS hanno confermato la presenza di questo legante.

³⁵ Eastaugh *et al.* 2008, pp. 289-290.

³⁶ Questi e altri esempi dell'uso dello stesso tessuto operato di "fabbrica spanzottiana" in Romano 1990b, p. 172. Per l'impiego ampiamente documentato di cartoni a mascherine nella riproduzione di motivi ornamentali su tessuti e panneggi cfr. Bovenzi, Oderzo Gabrieli 2012-2013, p. 144, nota 101.

³⁷ L'aureola della Vergine è stata oggetto di rimaneggiamenti, probabilmente da imputare all'applicazione e poi successiva rimozione di corone devozionali. Lo conferma la presenza di pigmenti moderni a base di zinco evidenziati dalle mappe MA-XRF.

³⁸ Romano 1990b, p. 166; Nicola 2011, pp. 53-55, 58, nota 11.

³⁹ Il punto di prelievo coincide con il dito medio della mano destra (per chi guarda) del santo di sinistra.

⁴⁰ La pulitura della vernice è stata realizzata a partire dalle misurazioni di pH e conducibilità della superficie per poter preparare una soluzione acquosa calibrata, in seguito si è deciso di rimuovere la vernice e a tal fine è risultato idoneo un Solvent Surfactant Gel realizzato a partire da miscela di idrocarburi a bassa volatilità Shellsol D40 con aggiunta di Etanolo al 15%.

⁴¹ La pulitura del manto è risultata particolarmente complessa data la presenza di puri granuli di azzurrite in superficie alternati a materiali degradati. Sono state effettuate più prove con solventi, gel ad alta ritenzione, laser a Er:YAG in sinergia con solventi, ma la difficoltà operativa, nel rispetto del materiale originale, e il desiderio di approfondire la tecnica artistica e le sue alterazioni hanno indirizzato la scelta del mantenimento dello strato scuro.

⁴² Per il consolidamento è stato utilizzato Paraloid B72 in Butilacetato.

BIBLIOGRAFIA

Baiocco S., *Gerolamo Giovenone e il contesto della pittura rinascimentale a Vercelli*, in E. Villata, S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Allemandi, Torino 2004, pp. 145-226.

Baiocco S. (a cura di), *Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana*, Fondazione Torino Musei, Savigliano 2009.

Beltramo S., *Un cantiere di tardo Quattrocento: l'architettura della Collegiata di Carmagnola*, in I. Curletti, G.G. Fissore, G. Romano (a cura di), *Studi sulla Collegiata dei Santi Pietro e Paolo di Carmagnola*, L'Artistica, Savigliano 2014, pp. 19-22.

Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, a cura di L. Vertova, London 1968.

Bordone R., *L'opera di Raffaele Menochio nella cultura*

erudita e civile dell'Ottocento, in R. Menochio, *Memorie storiche della città di Carmagnola*, ristampa anastatica della prima edizione, a cura di G.G. Fissore, Cavallermaggiore 1993, pp. XV-XXII.

Bovenzi G.L., Oderzo Gabrieli B., *Un repertorio per pittori: le mascherine e i modelli per gli ornati tessili nella produzione pittorica piemontese tra XV e XVI secolo*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", 2012-2013, n.s. LXIII-LXIV, pp. 123-160.

Brizio A.M., *Defendente Ferrari da Chivasso*, in "L'Arte", 1924, pp. 211-246.

Caldera M., "Ad radicem Vesulli, terra Salutiarum, vicis et castellis satis frequens": percorsi figurativi nel marchesato fra Quattro e Cinquecento, in *Arte nel territorio della Diocesi di Saluzzo*, a cura di R. Allemanno, S. Damiano, G. Galante Garrone, L'Artistica, Savigliano 2008, pp. 195-249.

Carità G., *Il cantiere del Duomo nuovo di Torino*, in G. Romano (a cura di), *Domenico della Rovere e il Duomo nuovo*

di Torino. *Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Fondazione CRT, Torino 1990, pp. 201-228.

Casalis G., ad vocem *Carmagnola*, in *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli stati di S.M. il Re di Sardegna*, vol. III, Torino 1836, pp. 567-624.

Cavaleri T., Manchinu P., Ventura B., *Defendente Ferrari e Gerolamo Giovenone collaboratori ad Avigliana. Note sulla tecnica di esecuzione e sul restauro del trittico con lo Sposalizio mistico di Santa Caterina*, in *Gerolamo Giovenone un capolavoro ritrovato*, a cura di D. Magnetti, catalogo della mostra (Torino, Pinacoteca dell'Accademia Albertina; Vercelli, Museo Borgogna), Silvana Editoriale, Milano 2018, pp. 67-75.

Cifani A., Monetti F., *Buttigliera Alta. Tesori d'arte e di storia*, Allemandi, Torino 2014.

Curletti I., Manchinu P., "Sopra l'ancona uno arco con la Pietà et le Marie". *Committenti e artisti nella Carmagnola del Cinquecento*, in I. Curletti, G.G. Fissore, G. Romano (a cura di), *Studi sulla Collegiata dei Santi Pietro e Paolo di Carmagnola*, L'Artistica, Savigliano 2014, pp. 30-44.

Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R., *Pigment Compendium. A dictionary of historical pigments*, Oxford 2008.

Fantino F., "Altare ipsum est munitum icona satis pulchra": *i dipinti cinquecenteschi di Gerolamo Giovenone e di Defendente Ferrari*, in P. Nesta (a cura di), *La chiesa di San Giovanni di Avigliana*, Edizioni del Graffio, Borgone Susa 2011, pp. 149-177.

Gargano M. et al., *A new spherical scanning system for infrared reflectography of paintings*, in "Infrared Physics & Technology", 81 (2017), pp. 128-136.

Gentile G., "Io Maestro Meo di Francesco Fiorentino...". *Documenti per il cantiere del Duomo di Torino*, in G. Romano (a cura di), *Domenico della Rovere e il Duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Fondazione CRT, Torino 1990, pp. 107-200.

Genta R., *La cultura del restauro a Torino nell'opera di Carlo Cussetti*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, atti del seminario internazionale di studi (Roma, 20-21 febbraio 2004), a cura di C. Piva, I. Sgarbozza, De Luca Editori d'Arte, Roma 2005, pp. 265-269.

Giovannini L.A., *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte*, Ledizioni, Milano 2015.

Gotico e Rinascimento in Piemonte, a cura di V. Viale, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano), Torino 1939.

Manchinu P., *Tracce per la committenza dei Ferrero a Torino, Ivrea e Vercelli*, in *Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli*, a cura di M. Natale, catalogo della mostra (Biella), Biella 2019, pp. 143-155, in part. p. 145 e nota 20 a p. 153.

Maritano C., *Gotico e Rinascimento in Piemonte (1938-1939)*, in E. Castelnuovo, A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Edizioni della Normale, Pisa 2008, pp. 187-212.

Memoriale quadripartitum di fra Gabriele Bucci da Carmagnola, a cura di F. Curlo, Pinerolo 1911 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, LXIII).

Menochio R., *Memorie storiche della città di Carmagnola*, Archivio Storico Italiano, Torino 1890 (rist. anast. Cavallermaggiore 1993).

Mossetti C., *Per Carmagnola. Dall'archivio storico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoan-*

tropologici del Piemonte a nuove prospettive di tutela e memoria della Città, in I. Curletti, G.G. Fissore, G. Romano (a cura di), *Studi sulla Collegiata dei Santi Pietro e Paolo di Carmagnola*, L'Artistica, Savigliano 2014, pp. 138-145.

Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati, a cura di B. Ciliento, con M. Caldera, catalogo della mostra (Alba), L'Artistica, Savigliano 2005.

Nicola A.R., *Appunti sulla tecnica di esecuzione e sul restauro dell'Adorazione dei Magi di Defendente Ferrari*, in P. Astrua (a cura di), *Defendente Ferrari a Leinì*, Celid, Torino 2011, pp. 47-58.

Pagella E., *Una Madonna fiorentina e la prima fortuna di Raffaello in Piemonte*, in *Sulle tracce di Raffaello nelle collezioni sabaude*, a cura di A.M. Bava, S. Villano, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali), Editris 2000, Torino 2021, pp. 13-25.

Pianea E., *I lavori per la Cattedrale di Saluzzo, 1500-1501*, in G. Galante Garrone, E. Ragusa (a cura di), *Hans Clemer il Maestro d'Elva*, L'Artistica, Savigliano 2002, pp. 109-127.

Piemontesi e Lombardi tra Quattrocento e Cinquecento, a cura di G. Romano, catalogo della mostra (Torino), Antichi Maestri Pittori, Torino 1989.

Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la cultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, catalogo della mostra (Casale Monferrato), Officina libraria, Milano 2009.

Repertorio della pittura piemontese tra Medioevo e Rinascimento. I musei e le chiese di Torino, a cura di S. Baiocco, P. Manchinu, G. Saroni, G. Spione, in corso di stampa.

Rodolfo G., *Una lettera, autografa, del pittore Gian Martino Spanzotti riguardante un'ancona da lui dipinta nel 1509 per la chiesa parrocchiale di Carmagnola*, SATET, Torino 1954.

Romano G., *Monumenti del Quattrocento chierese*, in M. di Macco, G. Romano (a cura di), *Arte del Quattrocento a Chieri per i restauri nel Battistero*, Allemandi, Torino 1988, pp. 11-32.

Romano G., *Sugli altari del Duomo nuovo*, in G. Romano (a cura di), *Domenico della Rovere e il Duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Fondazione CRT, Torino 1990, pp. 263-338 (Romano 1990a).

Romano G., *Opere d'arte e committenti alla Sacra: dal XIV al XVI secolo*, in G. Romano (a cura di), *La Sacra di San Michele. Storia Arte Restauri*, Seat, Moncalieri 1990, pp. 129-176 (Romano 1990b).

Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XIII al XIX secolo, vol. IV, Torino 1982

Spanzotti, Macrino e una Madonna fortunata, a cura di G. Romano, catalogo della mostra (Torino), Allemandi, Torino 2002

Tamburini L., Falzone del Barbarò M., *Il Piemonte fotografato da Secondo Pia*, Daniela Piazza Editore, Torino 1981.

Triolo P., *Indagini tecniche sui dipinti conservati presso la chiesa di San Giovanni in Avigliana*, in P. Nesta (a cura di), *La chiesa di San Giovanni di Avigliana*, Edizioni del Graffio, Borgone Susa 2011, pp. 179-195.

Tesi di laurea

Genta R., *La cultura del restauro a Torino nell'opera di Carlo Cussetti*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Michela di Macco, a.a. 2000-2001.