

Clelia Arnaldi di Balme, Kristine Doneux, Gherardo Franchino,
Brunella Rosa Brusin

La Presentazione al tempio dal convento
di San Domenico a Torino



La *Presentazione al tempio* dal convento di San Domenico a Torino

Clelia Arnaldi di Balme, Kristine Doneux, Gherardo Franchino, Brunella Rosa Brusin *

In occasione della mostra “Il nostro pittore fiamengo”. Giovanni Caracca alla corte dei Savoia (1568-1607), tenuta in Galleria Sabauda dal 21 settembre 2005 all’8 gennaio 2006, la *Presentazione al tempio* acquistata dal Museo Civico d’Arte Antica nel 2002 (inv. 33) fu oggetto di un primo approfondimento di studio in relazione alla cultura figurativa di corte in Piemonte allo scadere del Cinquecento [fig. 1]. Un elemento importante si aggiunge ora per la conoscenza dell’opera, che ai primi del Novecento risultava collocata nei locali annessi al convento di San Domenico a Torino. Nel catalogo dell’esposizione, l’attribuzione a Giovanni Caracca formulata nel 1985 per la notifica ministeriale e mantenuta dalla bibliografia successiva, veniva rivista da chi scrive in favore di un’assegnazione a Giacomo Rossignolo, altro protagonista della cultura tardomanierista a Torino¹. Per quanto la tavola avesse sofferto e presentasse uno strato pittorico molto impoverito, il confronto con la pala della *Resurrezione* in Duomo spingeva a riconoscere in alcuni particolari dei personaggi e nell’andamento sfatto del colore, la mano dell’artista di Livorno Ferraris, formatosi a Roma negli anni Cinquanta e attivo prima a Casale Monferrato, poi a Torino, dove fu nominato pittore di corte nel 1563².

Siamo ora anche in grado di risalire alla fonte iconografica cui l’artista attinse apportando qualche modifi-



1. Giacomo Rossignolo (?), *Presentazione al tempio*, 1568-1570 circa, olio su tavola, 167,5x129,5 cm. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d’Arte Antica. Il dipinto dopo il restauro.

ca compositiva. Come spesso accadeva, la circolazione delle stampe offriva spunti e modelli ai pittori

impegnati nei cantieri di corte e per gli altari delle chiese: nella *Presentazione al tempio*, Rossignolo rical-

ca piuttosto fedelmente un'incisione di Cornelis Cort realizzata nel 1568 su disegno di Federico Zuccari [fig. 2]. L'immagine godette di larga fortuna, tanto che venne ripetuta più volte nel giro di pochi anni, anche in controparte, da Gaspare Alberti, Pierre Mariette, Orazio de Santis, Hendrick van Schoel, Niccolò Nelli, Cornelis Danckerts e altri³. Federico Zuccari aveva conosciuto Cornelis Cort durante il suo viaggio a Venezia tra il 1563 e il 1565 e aveva stretto con lui un contatto che si trasformò in fruttuosa collaborazione dal 1567, dopo il trasferimento di Cort a Roma⁴. Zuccari fece tradurre il materiale grafico suo e del fratello Taddeo, morto un anno prima, in un gran numero di incisioni di mano di autori italiani e stranieri, come i Sadeler e i Galle, i cui fogli erano noti a Torino e diffondevano i modi e i soggetti del tardomanierismo toscano e romano. Zuccari assunse un ruolo importante alla corte sabauda tra il 1605 e il 1507, quando Carlo Emanuele I gli affidò il rinnovo del programma decorativo della galleria che univa il Palazzo Ducale al Castello (poi Palazzo Madama)⁵, ma già da tempo le sue opere erano conosciute dagli artisti che lavoravano in Piemonte e che si aggiornavano non solo viaggiando, ma anche facendo circolare le stampe.

Le indagini preliminari e l'intervento sul dipinto

Il restauro della *Presentazione al tempio* è stato effettuato nel 2004-2005 dal laboratorio Doneux & Soci di Torino, in collaborazione con Gherardo Franchino per la parte lignea, grazie al sostegno del Lions Club Torino Regio.

L'opera, eseguita a olio su tavola, è arrivata al laboratorio in pessimo stato di conservazione: la policromia risultava offuscata e scurita da uno spesso strato di vernice alterata e presentava ampie zone ritoccate, mentre sulla superficie si potevano



2. Cornelis Cort su disegno di Federico Zuccari, *Presentazione al tempio*, 1568, acquaforte e bulino.

notare diffusi sollevamenti della pellicola pittorica. Ripetuti interventi di restauro e manutenzione avevano interessato l'opera: operazioni che purtroppo si sono rivelate responsabili di parte dei problemi da risolvere. Sulla tavola – costituita da quattro assi in legno di pioppo assemblate verticalmente a filo di piombo – le variazioni d'umidità e temperatura avevano nel tempo provocato alterazioni e movimenti. Ciò a sua volta aveva prodotto difetti di adesione della preparazione alle tavole con

conseguenti sollevamenti e cadute di colore: le lacune erano diffusamente presenti su tutta la superficie, ma in modo macroscopico lungo le giunzioni delle assi. Tali problemi, già presentatisi dopo i precedenti restauri, non erano mai stati risolti ricercando le reali cause del degrado, ma soltanto mascherandone le conseguenze.

Prima di procedere con l'intervento sono state effettuate da parte di Thierry Radelet indagini non invasive tramite fluorescenza ultravioletta.



3. San Giuseppe: la riflettografia evidenzia la traccia del disegno sottostante.



4. Riflettografia della parte inferiore del dipinto.

letta e riflettografica a raggi infrarossi. Gli esami hanno confermato lo stato di conservazione del dipinto: risultavano infatti evidenti i gravi danni dovuti a operazioni di pulitura drastiche che avevano rimosso le velature di finitura della pellicola pittorica.

Mediante la fluorescenza U.V. è stato possibile individuare, all'interno dell'impasto impiegato per il ritocco, la presenza di bianco di titanio (risultante nero ai raggi U.V.): un pigmento adoperato soltanto dopo il 1924, data quindi da considerare come termine *post quem* per l'intervento del restauro precedente.

Attraverso l'esame riflettografico – che, grazie al principio della diversa trasparenza dei materiali pittorici alla radiazione infrarossa, permette di visualizzare elementi anche al di sotto della pellicola, mettendo in evidenza ridipinture a volte non visibili con l'indagine U.V. – è stato possibile constatare, oltre alla presenza di abrasioni, fessurazioni, svelature e ritocchi, anche diversi pentimenti dell'artista. Il più notevole è quello relativo alla figura di san Giuseppe: in un primo tempo raffigurato stante di tre quarti e reggente con la mano sinistra il mantello (o un libro) e con la destra una candela, oggi il santo si presenta inginocchiato, di profilo e senza alcun oggetto tra le dita. Risulta modificata anche la posizione delle mani di molti personaggi, mentre diverse abrasioni sono state rintracciate sui volti di Giuseppe, della Madonna e del sacerdote. Sempre attraverso l'immagine riflettografica è stato poi possibile identificare la traccia di un disegno soggiacente eseguito a matita o carboncino [figg. 3-4].

Ultimate le indagini è iniziato l'intervento di restauro: innanzitutto sono state rimosse la spessa vernice e parte delle ridipinture più recenti, e nel contempo è stato effettuato il consolidamento dei sollevamenti degli strati pittorici. Gran parte della

pellicola risultava infatti ridipinta, anche perché estese zone erano state trattate a velatura per mascherare le abrasioni della pellicola e la perdita delle finiture originali. La tavola è stata poi disinfestata in camera a gas. A questo punto è stato necessario agire sul supporto. Per operare in piena sicurezza, la superficie pittorica è stata velinata con carta giapponese e idrossil-propil-cellulosa, un intervento funzionale non soltanto alla protezione della pellicola durante i lavori che stava per effettuare il restauratore Gherardo Franchino, ma anche importante come azione di consolidamento aggiuntivo. Dopo il risanamento del supporto e della parchettatura sono state eliminate dapprima la velinatura e successivamente le ridipinture più tenaci e le vecchie stuccature (non idonee o sbordanti sull'originale); mentre le lacune, fessurazioni e giunzioni delle tavole sono state nuovamente stuccate con gesso e colla animale [fig. 5]. Si è quindi passati all'integrazione pittorica con colori ad acquarello, andando a ricucire con velature e puntini tutte le abrasioni e le lacune, in modo da dare più leggibilità alla pittura, senza però ricostruire in modo esasperato tutte le parti mancanti per meglio apprezzare la tecnica del pittore.

L'ultima fase dell'intervento ha interessato la cornice. Questa, in legno scolpito trattato a cera, non presentava gravi problemi perché in discreto stato di conservazione, ma la superficie era coperta da uno strato di sporco ed erano presenti alcune stuccature di lacune non idonee o scheggiature del legno. Inoltre, su tutta la superficie si notavano i fori d'uscita degli insetti xilofagi. Dopo la disinfestazione in camera a gas sono stati effettuati la pulitura della superficie, il consolidamento del legno nelle zone aggredite dagli insetti, la rimozione delle stuccature e l'esecuzione di nuove con cera pigmentata.



5. La tavola a pulitura ultimata, dopo la rimozione delle ridipinture. Sono evidenti le lacune in corrispondenza delle giunzioni delle assi.

Il restauro del supporto ligneo

L'intervento sul supporto è stato preceduto da una fase di studio e analisi dei fattori di degrado.

La tavola, costituita da assi in pioppo ricavate da taglio tangenziale e sub-radiale, è stata realizzata nel pieno rispetto delle regole costruttive dell'epoca.

Malgrado tali opere fossero realizzate con tecniche estremamente raffinate e con buona conoscenza del comportamento dei materiali, accade con il passare del tempo che spesso si manifestino movimenti del legno tali da produrre imbarcamenti

delle tavole con conseguente perdita di planarità del supporto. Le traverse scorrevoli risultano bloccate dall'attrito provocato dalle incurvature e il ritiro del legno produce la separazione delle tavole. Tale difetto conservativo è stato da sempre oggetto di interventi di restauro mirati a correggere le incurvature raddrizzando le tavole e riducendone la separazione.

Anche nel nostro caso si sono verificati questi inconvenienti.

L'opera, come già accennato, è stata oggetto di numerosi restauri, l'ultimo dei quali particolarmente invasi-



6. Il retro prima dell'intervento di smontaggio della 'parchettatura alla fiorentina'.



7. Il retro della tavola a fine restauro.

vo. Per riportare planarità alla tavola il supporto è stato ridotto alla metà del suo spessore. Sono infatti ben visibili i pioli di giunzione sezionati esattamente a metà. Il legno, reso più sottile, è stato successivamente raddrizzato e per mantenerlo piano è stato applicato un fitto reticolo di montanti fissi e traverse scorrevoli, detto 'parchettatura alla fiorentina' [fig. 6].

Interventi di restauro simili (frequenti nel secolo scorso) si sono rivelati poco efficaci e spesso dannosi. L'assottigliamento delle tavole del supporto innesca nuovi movimenti del legno che nel corso dei secoli aveva acquisito una propria stabilità. Di conseguenza si manifestano nuove tensioni del legno e le tavole si imbarcano. A questo punto le traverse scorrevoli risultano bloccate mentre le originali traverse a coda di rondine tendono a scorrere.

Le deformazioni del legno danno origine a nuove fenditure e provocano distacchi del colore, che nel caso specifico, erano presenti diffusamente su buona parte della superficie dipinta.

L'impossibilità di ripristinare il corretto funzionamento dopo l'ultimo massiccio intervento di restauro, ha reso necessaria la rimozione di tale parchettatura per applicare un sistema di controllo più efficace che assecurasse i movimenti del legno pur controllandoli entro certi margini.

Dovendo lavorare sul retro, si è costruito un supporto che contenesse la tavola e allo stesso tempo non danneggiasse la parte dipinta. A tale scopo è stato realizzato un negativo in poliuretano sul quale era possibile adagiare la tavola in posizione orizzontale.

La rimozione delle traverse non pre-

sentava particolari difficoltà. Il rischio maggiore risiedeva nei montanti. Rigonfiare l'adesivo per poter rimuovere le parti incollate avrebbe apportato troppa umidità al legno provocandone ulteriori movimenti. Si è scelto quindi di rimuovere meccanicamente tali elementi, assottigliandoli fino allo spessore di pochi millimetri. A questo punto è stato possibile staccarli dal supporto senza creare danno alcuno.

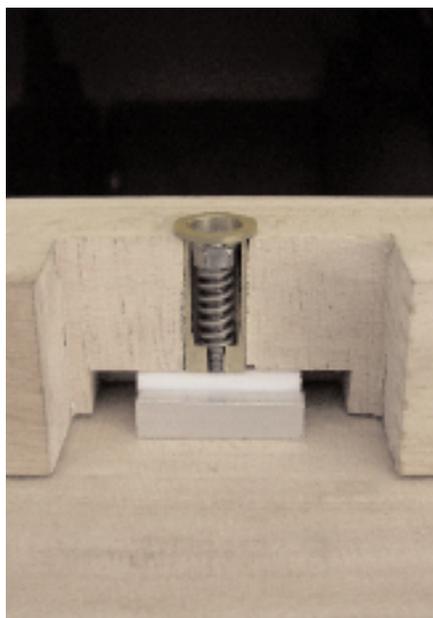
Liberata dal fitto reticolo di montanti e traverse, la tavola rivelava numerose fenditure che sono state risanate inserendo segmenti cuneiformi in legno di pioppo.

A questo punto dell'intervento si è effettuata una variante sul progetto iniziale che prevedeva di applicare quattro traverse mobili con meccanismi di controllo dei movimenti. L'esiguo spessore della tavola, ormai ridotto a una media di mm 16,

necessitava per motivi di sicurezza di un supporto a cui aggrapparsi.

La scelta è stata quella di costruire un telaio fisso in legno lamellare [fig. 7] collegato alla tavola con un meccanismo composto da una slitta in alluminio entro la quale potesse traslare un pattino in teflon aggrappato sul telaio con una molla di richiamo [fig. 8]. Il principio di funzionamento del meccanismo di controllo è molto semplice: slitta e pattino permettono il movimento laterale (il legno continua ad allargarsi e restringersi in relazione alle variabili termo-igrometriche), vite e molla assecondano l'incurvatura pur controllandone l'intensità. Il telaio in legno lamellare costituisce l'elemento portante che sorregge il supporto originale, liberato dall'onere di ulteriori pesi costituiti da parchettature e sistemi vari.

La collocazione dell'opera nella propria cornice è avvenuta tramite



8. Dettaglio del meccanismo di movimento laterale e verticale del nuovo telaio.

apposite staffe metalliche di ancoraggio tra telaio e cornice stessa. Il dipinto è stato montato non aderente alla battuta in modo da evitare

attriti che ne avrebbero bloccato eventuali movimenti.

Le continue ricerche nel campo del restauro dei supporti lignei hanno portato a maturare la consapevolezza che, in certi casi, la correzione forzata di naturali conseguenze conservative aggrava ulteriormente le condizioni dell'opera. Deformazioni e incurvature del supporto rappresentavano in passato disturbi visivi oltre che cause di degrado. Queste considerazioni, legate al variare nel tempo dell'ideale estetico, sono in continua evoluzione. Quello che un tempo era elemento di disturbo al momento è tollerato poiché rientra nel naturale comportamento del materiale costitutivo.

Grazie a questa evoluzione del pensiero è oggi possibile effettuare restauri meno invasivi che pongono la conservazione dell'opera in primo piano rispetto alla ricerca forzata di una perfezione formale.

NOTE

* Il primo paragrafo si deve a Clelia Arnaldi di Balme, il secondo a Kristine Doneux e Brunella Rosa Brusin, il terzo a Gherardo Franchino.

¹ Arnaldi di Balme 2005, con bibliografia precedente.

² Per Rossignolo, oltre al catalogo della mostra di cui alla nota 1, si veda ora anche Gritella 2008, pp. 198-269 e *passim*.

³ *The illustrated Bartsch* 1986, pp. 62-65, nn. 51-52; *The New Hollstein* 2000, I, pp. 134-142, nn. 41-42.

⁴ Acidini Luchinat 1998, I, pp. 227-240, 279.

⁵ Bava 2008.

BIBLIOGRAFIA

Arnaldi di Balme C., in "Il nostro pittore fiamengo". *Giovanni Caracca alla corte dei Savoia (1568-1607)*, a cura di P. Astrua, A.M. Bava, C.E. Spantigati, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 21 settembre 2005-8 gennaio 2006), Umberto Allemandi & C., Torino 2005, pp. 80-81, cat. 6. Gritella G., *Il rosso e l'argento. I castelli di*

Lagnasco: tracce di architettura e di storia dell'arte per il restauro, Celid, Torino 2008.

The illustrated Bartsch. 52. Netherlandish artists. Cornelis Cort, a cura di W.L. Strauss e T. Shimura, Abaris Books, New York 1986.

The New Hollstein. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort, a cura di M. Sellink, 3 voll., Sound & Vision publishers, Rotterdam 2000.

Acidini Luchinat C., *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Jandi Sapi Editori, Milano-Roma 1998.

Bava A.M., *Per una storia della Galleria Beaumont come quadreria di palazzo: antefatti e trasformazioni*, in P. Venturoli (a cura di), *L'Armeria Reale nella Galleria Beaumont*, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino-Editris, Torino 2008, pp. 139-160.