

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.

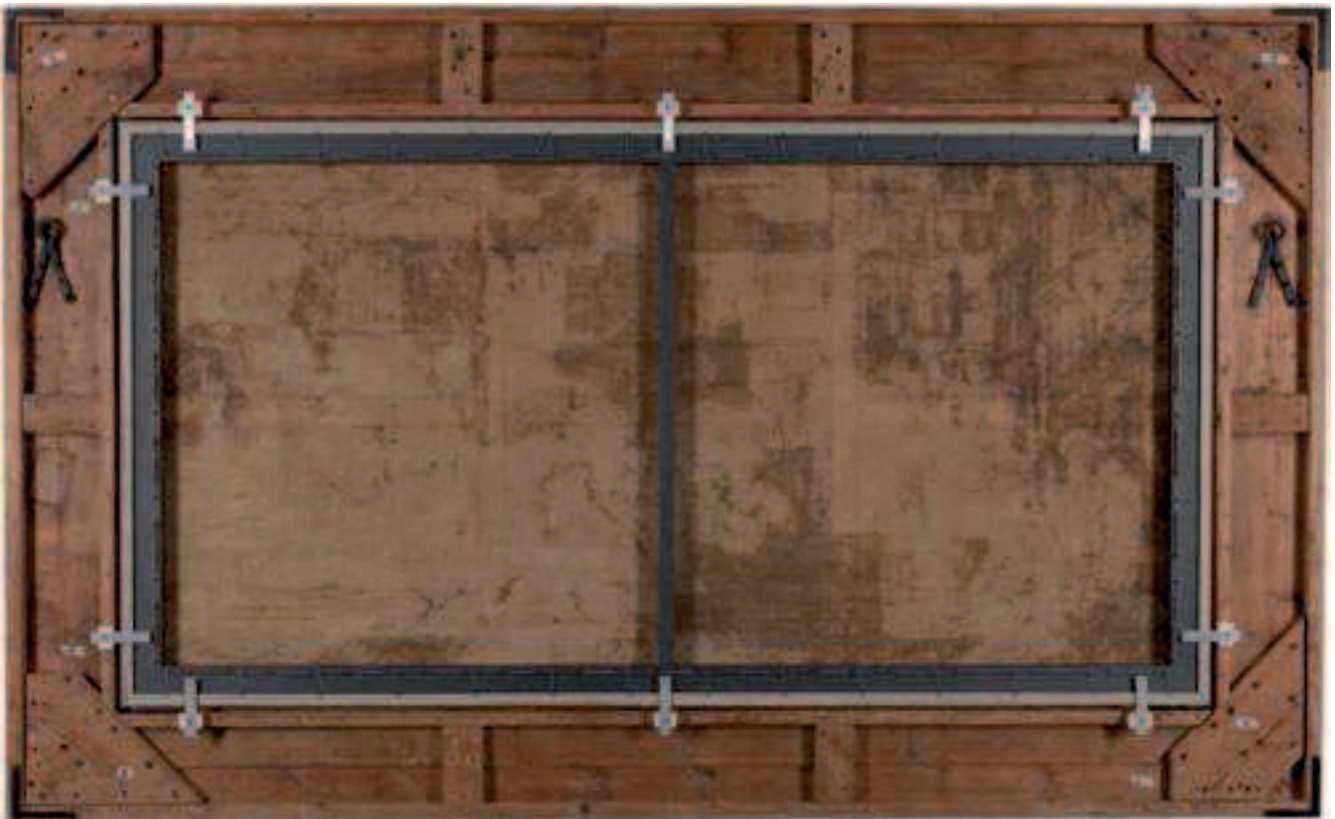
La tela è rivestita da un sottile strato preparatorio di colore bianco, ben visibile lungo i margini del quadro non coperti dalla pittura, contenente del carbonato di calcio. Probabilmente Pastoris si serve di un supporto tessile preparato industrialmente e commercializzato in rulli per poterlo tagliare 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 grafito 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

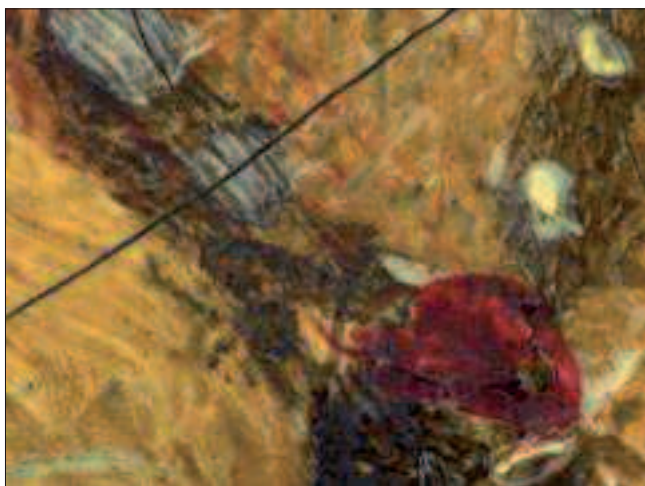
La campagna analitica non invasiva, eseguita dal Laboratorio Analisi Scientifiche della Soprintendenza regionale (LAS) e basata sullo studio dell'opera con infrarosso falso-colore confrontato con l'esame alla spettrofotometria di fluorescenza ai raggi X, ha permesso l'identificazione dei principali pigmenti 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)

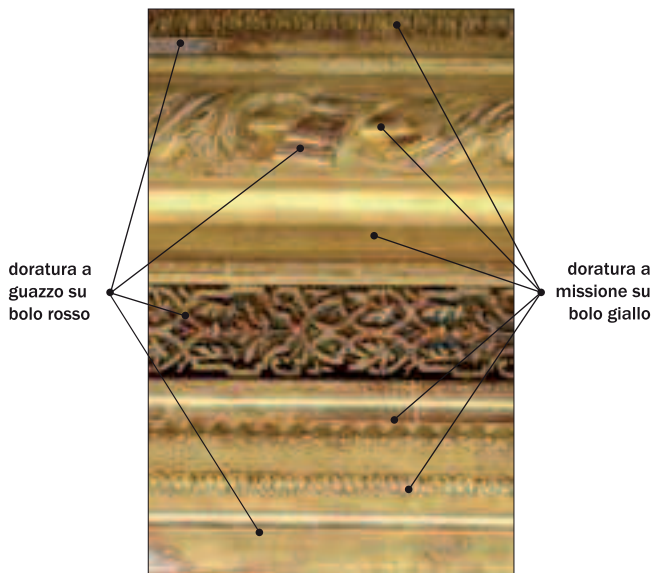
Si tratta di colori comunemente in uso alla fine del secolo XIX immessi sul mercato dall'industria che sempre più si specializza in questa produzione estromettendo progressivamente il pittore dal processo di preparazione dei materiali per la pittura. È stata accertata la presenza di blu di Prussia, blu 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 incastrato 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 incastrati 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 stuccature. 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).

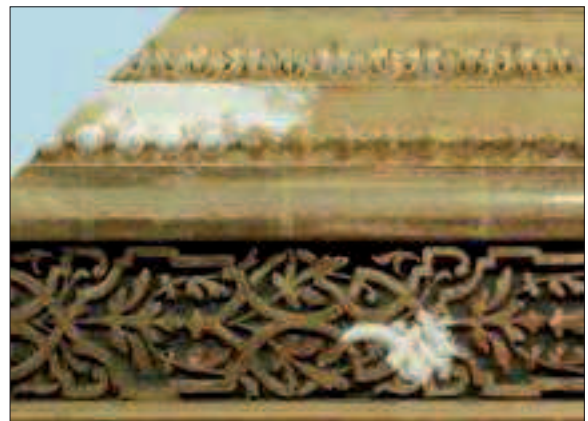
Al termine delle operazioni di pulitura e di reintegrazione pittorica il dipinto è stato verniciato. La prima verniciatura, finalizzata a ristabilire il corretto indice di rifrazione, è stata eseguita con una resina a basso peso molecolare caratterizzata da una media polarità che fornisce una buona saturazione (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.

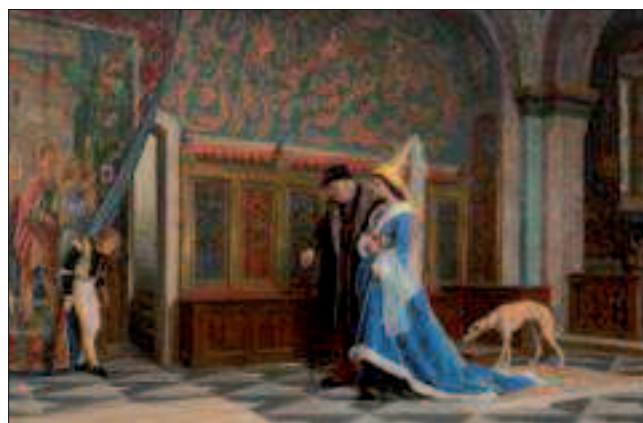
Federico Pastoris in mostra

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 Bertea (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 Borbonese (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 Berteola. 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.