

TECNICHE ARTISTICHE E COSTRUTTIVE DEL PATRIMONIO ARCHITETTONICO ECCLESIASTICO IN PIEMONTE E VALLE D'AOSTA TRA XI E XVI SECOLO





Interreg

ALCOTRA

Fonds européen de développement régional
Fondo europeo di sviluppo regionale



Il presente elaborato è stato finanziato da PITTEM Pa.C.E.
Patrimonio, Cultura, Economia, Programma di Cooperazione
transfrontaliera Interreg V-A Italia-Francia ALCOTRA
(2014-2020) Fondi europei di sviluppo regionale (FESR).



CENTRO
CONSERVAZIONE
RESTAURO
LA VENARIA REALE

Progetto ideato e promosso da:

Fondazione Centro per la Conservazione ed il Restauro dei beni culturali "La Venaria Reale"

Progetto scientifico:

Marie-Claire Canepa, Giorgio Di Gangi,
Paola Manchinu

Progetto di monitoraggio ambientale:

Marco Nervo

Elaborazioni grafiche e fotografiche:

Marie-Claire Canepa, Giorgio Di Gangi,
Lorenza Ghionna, Costanza Hardouin

Comunicazione:

Stefania De Blasi, Cristina Casoli,
Lorenza Ghionna

Coordinamento amministrativo:

Valentina Torcello

Coordinamento editoriale:

Paola Manchinu

Progetto grafico:

Costanza Hardouin

Progetto copertina:

Lorenza Ghionna

Si ringraziano la Consulta Regionale per i Beni Culturali Ecclesiastici Piemonte e Valle d'Aosta e gli Uffici BCE delle Diocesi di Aosta, Ivrea, Saluzzo, Cuneo e Susa per il sostegno al progetto.

Referenze fotografiche:

Fondazione Centro per la Conservazione ed il Restauro dei Beni Culturali 'La Venaria Reale'

Regione Autonoma Valle d'Aosta, Assessorato Beni culturali, Turismo, Sport e Commercio, Dipartimento Soprintendenza per i beni e le attività culturali: pp. 98, 99, 106, 110, 112, 113

TECNICHE ARTISTICHE E COSTRUTTIVE
DEL PATRIMONIO ARCHITETTONICO ECCLESIASTICO
IN PIEMONTE E VALLE D'AOSTA
TRA XI E XVI SECOLO



Cattedrale di Santa Maria Assunta di Ivrea.
Torri campanarie romaniche del vescovo Warmondo, inizio XI secolo.

Indice

PREMESSA	6
IVREA Cattedrale di Santa Maria Assunta <i>La cripta romanica</i>	8
BORGO SAN DALMAZZO Antica Abbazia di Pedona <i>La cripta romanica</i>	60
AOSTA Collegiata dei Santi Pietro e Orso <i>La cripta romanica</i> <i>I dipinti murali romanici del sottotetto</i>	82
BARDONECCHIA Cappella di Notre-Dame du Coignet <i>I dipinti murali</i>	126
SALUZZO Cattedrale di Santa Maria Assunta <i>Il polittico di Hans Clemer</i>	180
BIBLIOGRAFIA	236

Premessa

Nell'area Alcotra, entro un territorio dove hanno vissuto e vivono popolazioni di lingue, storie, culture, appartenenze politiche diverse, non si può parlare di una tradizione artistica sviluppata con caratteri specifici, ma certamente di una grande vivacità creativa che si manifesta, in particolare nel corso del Quattrocento, con circuiti di artisti, committenti, pubblici, che interessano di regola i due versanti transfrontalieri. Centri di grande o grandissima importanza si impongono all'attenzione anche in contesti perialpini o prealpini, luoghi di incontro e di scambio che crescono e si intersecano attraverso le strade alpine, rivestendo un ruolo decisivo nella circolazione di cose, uomini e idee, in un contesto fortemente ricettivo alle innovazioni diffuse da maestranze itineranti e alla circolazione di modelli.

Ivrea, Bardonecchia, Borgo San Dalmazzo e Saluzzo, nelle province di Torino e Cuneo, e Aosta, nella Regione Autonoma della Valle, sedi di corti signorili ma anche piccoli borghi alpestri, rappresentano con

le loro chiese cattedrali, collegiate o le piccole cappelle di montagna casi esemplari per seguire attraverso il patrimonio artistico ancora esistente l'evoluzione delle tecniche e dei materiali impiegati sia dal punto di vista architettonico, sia degli apparati decorativi volti a fornire immagini in rapporto con le devozioni popolari.

Premessa.

La mappa dei luoghi.



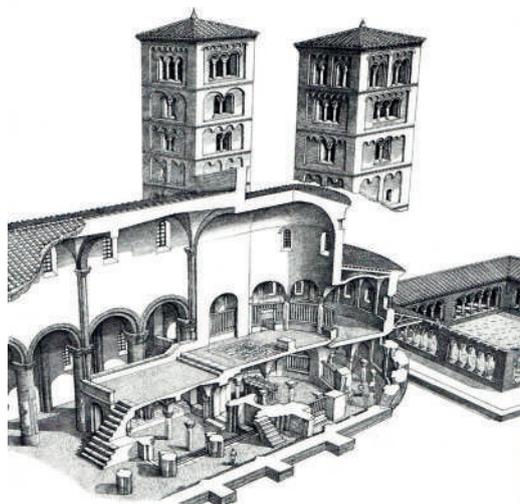
Ivrea

La Cattedrale di Santa Maria Assunta: la cripta romanica.

La diocesi di Ivrea, così come quella limitrofa di Aosta, rappresenta un punto di riferimento importante per la prima età romanica. Un committente prestigioso come il vescovo Warmondo ha lasciato una delle testimonianze più significative di mecenatismo alle origini del romanico con la ricostruzione della cattedrale nella parte alta della città, in un'area sacra già sede nella città romana di *Eporedia*, di un'ara dedicata ad Apollo (o a Giove).

Costruire nel Medioevo significava riunire attorno ad un progetto mezzi economici, idee, uomini e materiali per l'organizzazione del cantiere, a partire dalla decisione del committente che, oltre a proporre un progetto e a fornire i mezzi finanziari per sostenerlo, doveva trovare l'architetto capace di organizzare e portare avanti le attività: alle sue dipendenze lavoravano operai per lo scavo delle fondamenta, manovali trasportatori, che dovevano avere particolari competenze tecniche per il trasporto e il sollevamento dei materiali di costruzione, e muratori addetti alla co-

struzione. Sono passaggi che nell'edilizia religiosa e civile romanica conoscono infinite varianti con diverse soluzioni operative ricostruibili attraverso l'analisi diretta dei manufatti.



A destra: Cattedrale di Santa Maria Assunta (Ivrea)

Spaccato ricostruttivo della fase romanica, zona absidale (da Peyrani Baricco 2014, p. 202, disegno di F. Corni)



La Cattedrale e la sua storia. *Annotazioni.*

Età romana: edificio pubblico, di cui si ignora la funzione, orientato come il vicino teatro che si appoggia al pendio meridionale della collina.

BASILICA PALEOCRISTIANA

Fine del IV-inizi del V secolo: prima chiesa episcopale, forse parzialmente sovrapposta alle preesistenze di età romana che furono distrutte. Di questa basilica, probabilmente a tre navate, restano tracce delle fondazioni dei colonnati e lembi del pavimento in cocciopesto.

La diocesi di Ivrea viene separata da quella di Vercelli (epoca del vescovo Eusebio). Un piccolo capitello ed un frammento di lastra dell'VIII secolo, inglobato nel pavimento della cripta, provano che l'arredo liturgico è stato rinnovato durante l'alto medioevo (vedi scheda campione 1)
X-XI secolo: gli Ottoni esercitano il loro potere imperiale consolidando un nuovo rapporto con le autorità locali: il vescovo si fa garante dell'ordinamento pubblico assumendo il governo di importanti realtà

urbane.

985-1005: **Warmondo** viene nominato (forse già nel 969) vescovo di Ivrea su indicazione imperiale. Probabilmente Ottone III, intorno all'anno 1000, gli concede le funzioni pubbliche sulla città e sul territorio (*districtus*) che si estendeva per tre miglia attorno ad essa, comprendendo anche gli insediamenti agricoli (*curtes*) di Romano e Fiorano.

Warmondo trasforma il complesso cattedrale secondo i canoni dell'architettura romanica fortemente innovativa.

La chiesa paleocristiana era, probabilmente, ancora integra quando alla fine del X secolo che il vescovo Warmondo aggiunse a ovest la straordinaria controabside circondata da deambulatori sovrapposti tra due torri campanarie gemelle. Testimonianza del rifacimento della zona occidentale, che sottolinea la volontà di dare prestigio alla diocesi eporediese, è la lapide ubicata oggi nel deambulatorio del duomo, con l'iscrizione

Condit hoc Domino praesul Warmundus ab imo. Ancora, fu l'intenzione di aumentare il credito e la celebrità della cattedrale eporediese a determinare l'istitu-

zione di uno *Scriptorium* vescovile in cui verranno realizzati codici miniati ancora oggi considerati di notevolissimo pregio e grande qualità.



Chiesa protoromanica.
Alte torri campanarie e
controabside fatte costruire
dal vescovo Warmondo

Fine XI-primi decenni del XII secolo: importanti lavori di ricostruzione della chiesa, con il rifacimento delle navate, scandite da pilastri cilindrici in laterizio -ancora visibili sopra l'attuale porta d'ingresso della cripta- reggenti le volte a crociera; viene creato un transetto poco profondo (che non oltrepassa la larghezza delle due navate laterali) ed edificato un tiburio sull'incrocio del transetto con la navata centrale.

SARCOFAGO

La raffinata cultura del vescovo, aderente al programma imperiale della *renovatio imperi*, si coglie nella scelta del sarcofago romano di *C. Atecius Valerius* come reliquiario per le spoglie di San Besso, protettore della città.

CRIPTA

XI secolo: volte a crociera dell'emiciclo che viene ribassato per ricavare l'altezza necessaria. Ad est la cripta fu separata dalla navata centrale da una spessa mu-

ratura in cui furono ricavate due piccole absidi laterali. La ristrutturazione consistette anche in una generale reintonacatura finale chiara, senza decorazioni dipinte.

XII secolo: il nuovo settore si sviluppa nello spazio della navata centrale secondo uno schema che prevede la divisione in tre navate mediante due colonne ed un'abside ad est, che sostiene la scala di accesso al presbiterio superiore.

Le tecniche costruttive (campione 2) sono caratterizzate da un forte reimpiego di materiali di età romana, abitudine attestata anche in altre realtà del Piemonte. Le volte sono originali (campione 3). I capitelli sono attribuiti ad un maestro di formazione lombarda che ha ripreso, rinnovandolo, un repertorio decorativo di origine carolingia.

La Cattedrale e la sua storia.

Annotazioni.



*La cripta con sarcofago
di epoca romana*

CHIOSTRO DEI CANONICI

Visibile sul lato meridionale della chiesa secondo il modello planimetrico dell'abbazia di San Gallo che, intorno all'XI secolo, si diffuse in Europa. La denominazione di "Chiostro dei canonici" lascia intendere che serviva per il capitolo dei canonici che, assieme al vescovo, abitavano in edifici posti nei pressi della cattedrale.

CIMITERO

Ubicato nell'area antistante la facciata della chiesa preromanica: le tombe in muratura sono successive alla costruzione dell'abside, e pertanto databili all'XI secolo, con una sicura prosecuzione nel XII e XIII secolo.

SACRESTIA CAPITOLARE

1464: viene edificata sul lato meridionale della chiesa e, attualmente, non si conservano tracce. Sempre il vescovo Parella commissiona degli stalli lignei che rappresentano un'importante opera d'intaglio in noce, con dossali raffiguranti motivi decorativi con piante, figure umane e animali e fiancate con storie del Vecchio Testamento, probabilmente attribuibili

all'ebanista pavese Baldino da Surso.

1787: gli stalli del XV secolo sono sostituiti da nuovi stalli dipinti in monocromo da Carlo Coggrossi, i pannelli di Bernardino da Surso sono parzialmente confluiti nel Museo civico d'arte antica di Torino.

CAPPELLA DEL SANTISSIMO SACRAMENTO

1761: viene sfondata per la prima volta una parete del duomo prolungando idealmente il braccio sinistro del transetto.

FACCIATA

Inizi del XVI secolo: il vescovo Bonifacio Ferrero. Sostituisce la facciata romanica con quella nuova caratterizzata dal portico in stile bramantesco, conosciuta attraverso alcuni disegni.

1854: facciata neoclassica quando fu deciso l'allungamento della cattedrale di una campata.

Fine XVIII secolo: per incarico del vescovo Ottavio Pochettini, l'architetto J. Martinez interviene all'interno della chiesa modificando i pilastri e realizzando decorazione in stucco, affreschi e rivestimenti in marmo.

1853: rifacimento della facciata su progetto dell'architetto Gaetano Bertolotti.

La Cattedrale e la sua storia.

Annotazioni.



*Il Chiostro
dei Canonici*

CAMPIONE 1

Localizzazione: cripta orientale.

Materiali e componenti: pilastri realizzati con monoblocchi lapidei squadri sui quali sono evidenti i segni di martellatura. La parte superiore di questi pilastri, autoportanti, è coperta da uno strato di scialbatura. Si tratta di reimpieghi, data-

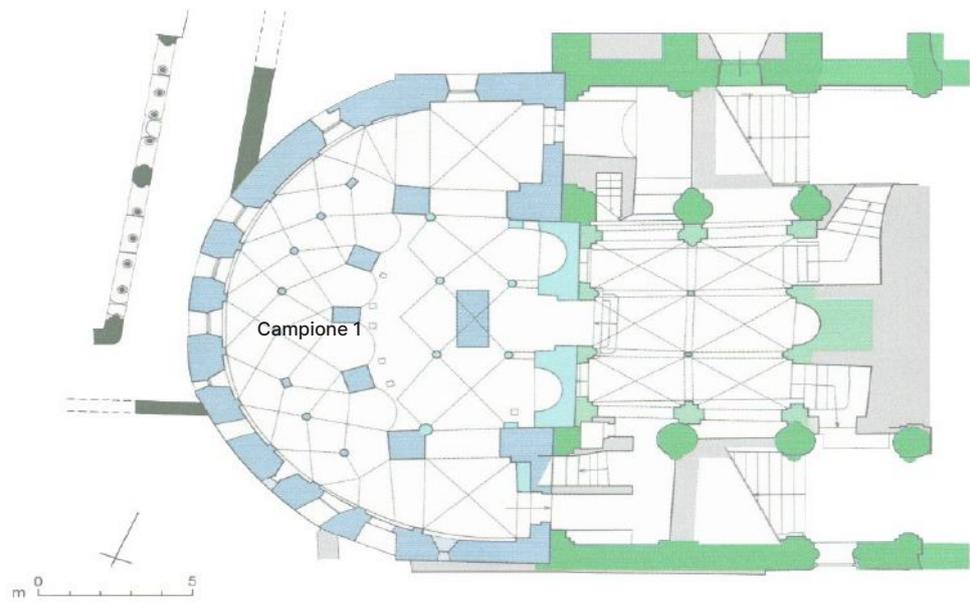
ti VIII-IX secolo, di una parte relativa ad una transenna come si può evincere dagli incavi rettangolari utilizzati per incastrare dei pilastrini: le transenne facevano parte del complesso episcopale. I pilastri della area orientale sono quasi tutti realizzati con materiali reimpiegati.

Datazione: XI secolo.



*Colonne di reimpiego
in marmo rosa*

Annotazioni.



Pianta elaborata da Peyrani Baricco 2014, p. 186



Camp. 1



Frammento di transenna reimpiegata nella pavimentazione. Probabile pilastro per sostenere dei plutei. Datazione fine VIII sec.



CAMPIONE 2

Localizzazione: cripta occidentale.

Materiali e componenti: tessitura muraria realizzata in laterizi di dimensioni regolari (20×6 cm circa; alcuni di loro sono stati tagliati - 12×6 cm - per adattarli alla curvatura dell'abside).

I laterizi presentano un buon grado di

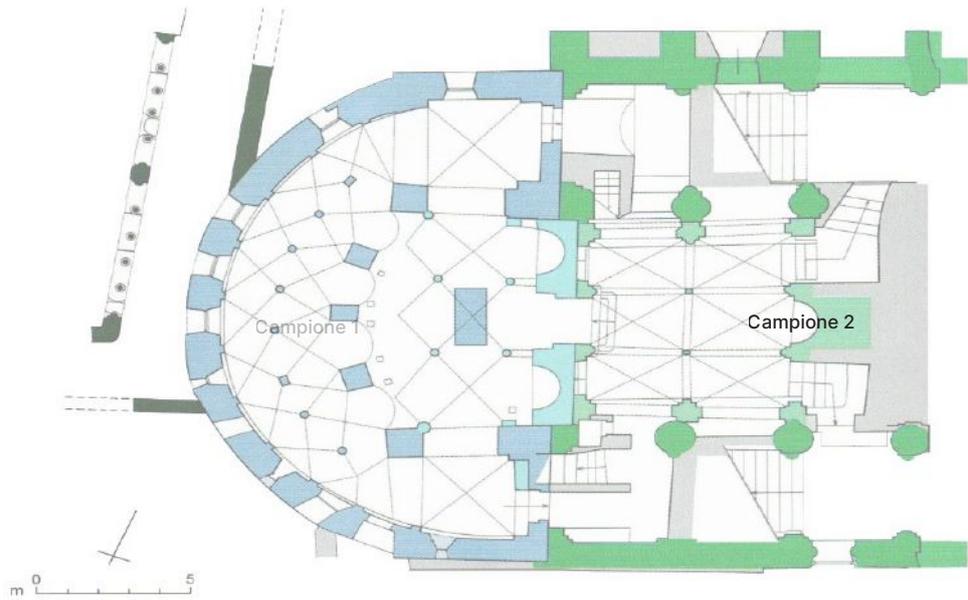
cottura in atmosfera ossidante (*Munsell: Reddish yellow 5YR 7/6 e 6/8*) e solo alcuni elementi sembrano essere stati sottoposti a cottura lievemente riducente (*Munsell: Yellowish red 5YR 4/6*).

I filari sono regolari e ben distanziati da un letto di malta (*Munsell: Pinkish white 7.5YR 8/2*). Gli inerti all'interno della



Camp. 2

Annotazioni.



Pianta elaborata da Peyrani Baricco 2014, p. 186

malta sono di piccole dimensioni tranne alcuni elementi che raggiungono gli 0,4 mm. Visibile una scialbatura bianca con

spruzzi di color ocre rossa.

Datazione: periodo romanico – fine XI/primi decenni XII secolo.

Alloggiamenti e nicchie da collegare ad una possibile struttura in legno inserita nella muratura e rifinita con l'affresco di San Gaudenzio (cfr. Peyrani Baricco 2014, p. 204)



CAMPIONE 3

Localizzazione: cripta occidentale.

Materiali e componenti: malta (*Munsell Light Gray 10YR 7/1*) distribuita in maniera omogenea su tutte le volte originali di questa porzione della cripta.

Nell'intradosso delle volte stesse sono visibili le tracce di cantiere, riconoscibili nelle impronte delle centine ancora impresse e ben visibili nella malta. Osservando queste tracce si può supporre che le assi di legno avessero una larghezza di 9-12 cm (*Lomartire 2013, pp. 202-203*).

Datazione: periodo romanico – fine XI/primi decenni XII secolo.

CAMPIONE 4

Localizzazione: cripta occidentale.

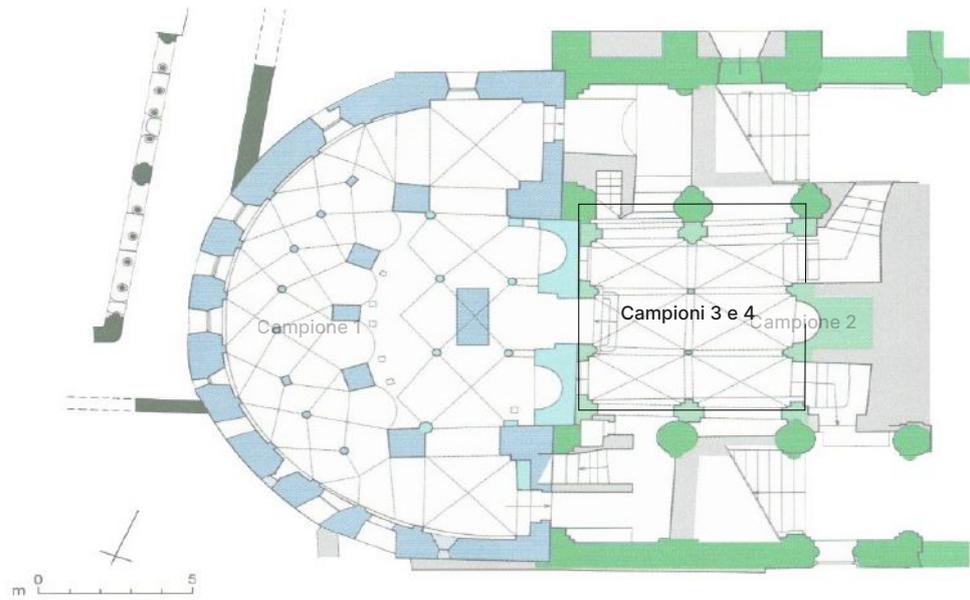
Materiali e componenti: laterizi (*Munsell Light Red 10R 7/8*) disposti regolarmente seguendo l'andamento dell'arco. Il letto di malta è regolare ed è spesso 0,5 cm (*Munsell Pinkish White 10R 8/2*).

Datazione: periodo romanico – fine XI/primi decenni XII secolo.



Volta della cripta

Annotazioni.



Pianta elaborata da
Peyrani Baricco 2014,
p. 186



Camp. 3 - 4:
dettagli della
costruzione delle volte

CAMPIONE 5

Localizzazione: cripta occidentale.

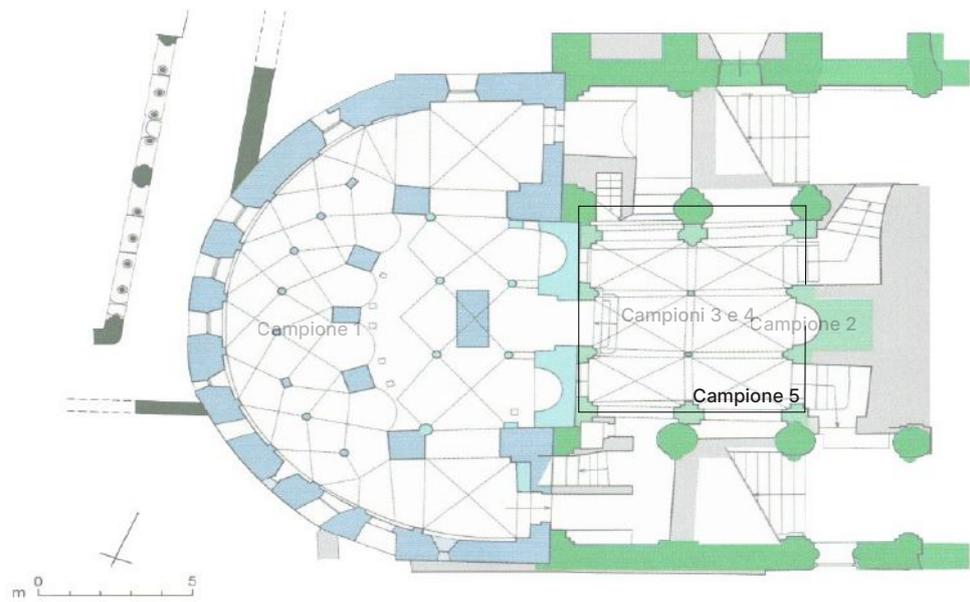
Materiali e componenti: laterizi (Munsell Light Red 10R 7/8-6/8) disposti regolarmente con un allettamento di 0,5 cm di malta fine (Munsell Pinkish White 10R 8/2) distribuita in maniera omogenea.

Si tratta di reimpiego di sesquipedali romani arrotondati a cotto poiché sono evidenti le tracce di lavorazione in obliquo o a spina pesce. Queste tracce sono riscontrabili anche in molti laterizi nella parte occidentale della cripta.

Datazione: periodo romano – fine XI/primi decenni XII secolo.



Camp. 5: dettagli dei laterizi



Pianta elaborata da
Peyrani Baricco 2014,
p. 186



Tracce di lavorazione
e di adattamento dei
sesquipedali romani

CAMPIONE 6

Localizzazione: cripta, parete ovest del deambulatorio meridionale.

Materiali e componenti: tessitura muraria molto irregolare: i laterizi (*Munsell Light Red 10R 6/8*) non seguono dei filari orizzontali e molti di loro sono stati spaccati per utilizzarli come rinzeppatura. La malta (*Munsell Light Grey 7/1*) - molto spessa, granulosa e con inerti quarzosi - è stata utilizzata per colmare gli spazi creati dall'irregolarità della messa in opera.

Datazione: fase postmedievale.



CAMPIONE 7

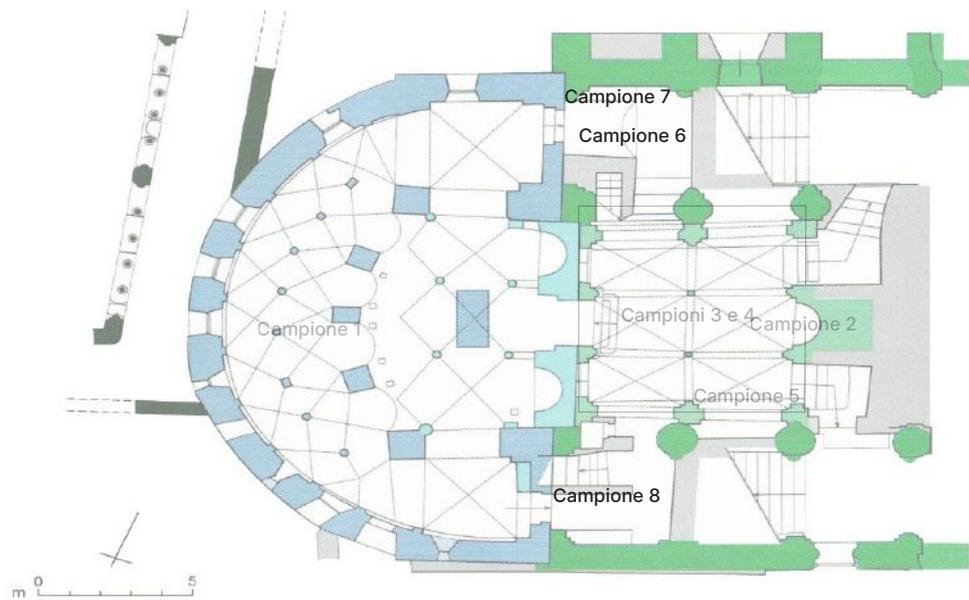
Localizzazione: cripta, parete sud del deambulatorio meridionale.

Materiali e componenti: tessitura muraria costituita da laterizi (*Munsell Light Red 10R 7/8 - 6/8; dimensioni medie 128xh7*) disposti in filari regolari. Alcuni di questi sono stati spaccati per farne delle rinzeppature: probabilmente si tratta di sesquipedali romani reimpiegati. La malta fine (*Munsell Pinkish White 10R 8/2*) ha uno spessore regolare.

Datazione: periodo romanico – fine XI/primi decenni XII secolo.



Camp. 6 e 7: dettagli della tessitura muraria



Pianta elaborata da
Peyrani Baricco 2014,
p. 186

CAMPIONE 8

Localizzazione: cripta, parete nord del deambulatorio settentrionale.

Materiali e componenti: conglomerato molto irregolare. I laterizi (*Munsell Light Red 10R 6/8*) non seguono dei filari orizzontali e molti di loro sono stati spaccati per utilizzarli come rinzeppatura.

La malta (*Munsell Light Grey 7/1*) - molto spessa, granulosa e con inerti quarzosi - è stata utilizzata per colmare gli spazi creati dall'irregolarità della messa in opera.

Datazione: fase postmedievale.



Ivrea

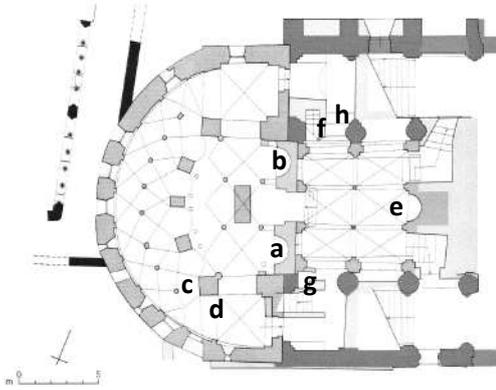
Le tecniche esecutive della pittura murale attraverso l'osservazione delle superfici. I dipinti murali della cripta.



d. Dux Aimo (attr.), santo cavaliere, secondo quarto XV sec.



e. San Gaudenzio, XIII sec.



a. *Giacomino da Ivrea (attr.) Madonna del latte, Sant'Antonio Abate, San Cristoforo e San Sebastiano; sull'arco Annunciazione, secondo quarto XV sec.*



b. *Madonna col Bambino, Santo vescovo e Santo monaco, XIII sec.*



c. *Santo cavaliere con vessillo, inizio XV sec.*



f. *Santa con cartiglio, inizio XV sec.*



g.1 *Frammento con due santi*



g.2 *Frammento con santo cavaliere*



h. *Cornice con motivi vegetali*

*Le tecniche esecutive della pittura murale attraverso l'osservazione delle superfici.
Il supporto murario.*

LE MURATURE DELLA CRIPTA

Dipinto di San Gaudenzio: supporto murario in laterizio osservabile nella porzione sottostante al dipinto.

In corrispondenza delle **volte** si leggono i segni lasciati dalle assi lignee della centina utilizzata per realizzare le volte.



Supporto murario in laterizio

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Il supporto murario.



*Dipinto di
San Gaudenzio*

*Le tecniche esecutive della pittura murale
attraverso l'osservazione delle superfici.
Gli strati preparatori.*

Gli strati preparatori vengono applicati sul supporto murario in numero e composizione molto variabili, ma generalmente sono costituiti da tre tipi principali di stesure:

1. RINZAFFO: ha il compito di regolarizzare e livellare il supporto murario.

2. ARRICCIO: è lo strato intermedio tra il rinzaffo e funge da preparazione per la stesura dell'intonaco più superficiale che accoglierà la decorazione.

3. INTONACO/INTONACHINO: è lo strato più superficiale, caratterizzato da aggregati di granulometria fine, ed è quello su cui viene realizzata la decorazione pittorica.

Sui dipinti della cripta non è sempre possibile osservare la stratigrafia degli strati preparatori spesso celata da stuccare eseguite durante i restauri.

Dipinto **b. Madonna col Bambino, santo vescovo e santo monaco:** intonaco spesso circa 0,5 cm osservabile lungo il perimetro di una lacuna di strati preparatori.

Non è possibile individuare con precisione gli strati presenti.

Dipinto **d. Dux Aimò, santo cavaliere:** l'intonaco è spesso circa 0,5 mm ed è osservabile lungo il perimetro del dipinto.

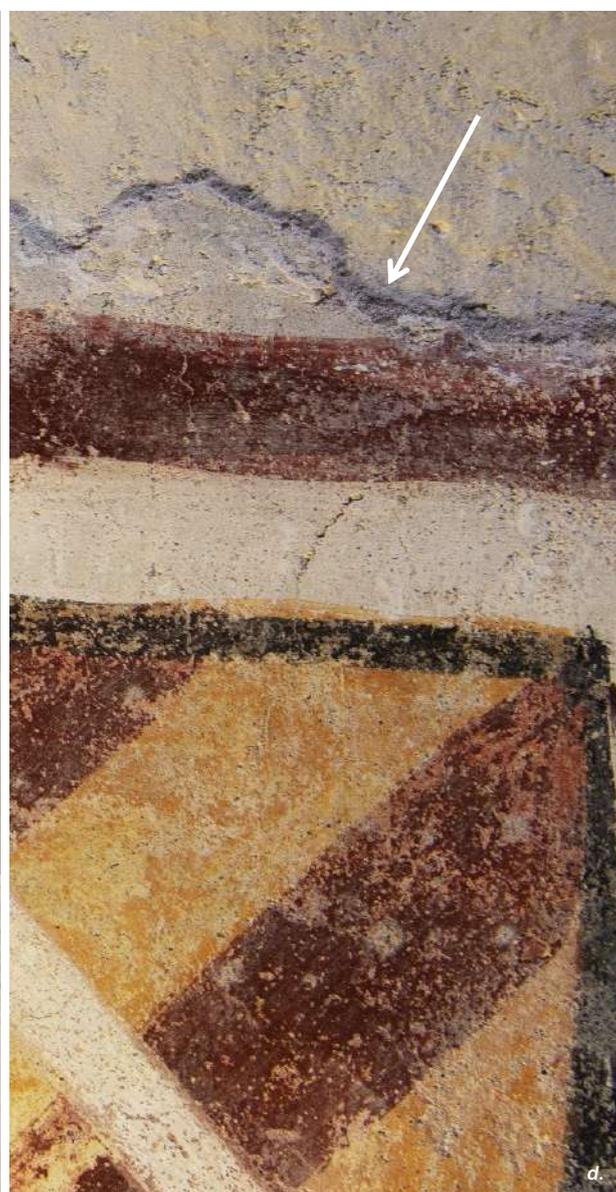
Anche in questo caso non è possibile individuare con precisione gli strati presenti.

Dipinto b. Madonna col Bambino, santo vescovo e santo monaco, particolare

Dipinto d. Dux Aimò, santo cavaliere, particolare

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Gli strati preparatori.



Le tecniche esecutive della pittura murale attraverso l'osservazione delle superfici.
Lavorazione superficiale.

La superficie appare levigata. A seconda delle aree il dipinto presenta delle irregolarità dovute alla conformazione del supporto murario e ai segni di lavorazione lasciati dagli strumenti utilizzati per la stesura e la pressione dell'intonaco. Questa operazione eseguita sull'intonaco fresco permette di richiamare sulla superficie la soluzione di acqua e calce in modo da favorire la carbonatazione, processo durante il quale il pigmento si lega intimamente all'intonaco rendendo la pittura particolarmente resistente.

Dipinto **d. Dux Aimo, santo cavaliere**: segni di lavorazione dell'intonaco e irregolarità superficiali dovuti al supporto murario sottostante.

Dipinto **a. Giacomino da Ivrea, Madonna del latte con Sant'Antonio Abate, San Cristoforo e San Sebastiano**: segni di lavorazione dell'intonaco in corrispondenza della volta a botte dell'abside di destra della cosiddetta Confessione di San Besso.



*Dipinto d.
Santo cavaliere in luce
radente*

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Lavorazione superficiale.



Dipinto a.

Le tecniche esecutive della pittura murale attraverso l'osservazione delle superfici. Le giornate.

Le **giornate** sono le porzioni di intonaco stese per quell'estensione di superficie che l'artista poteva dipingere in una giornata di lavoro.

Si individuano osservando la superficie con una illuminazione radente che evidenzia le linee di sovrapposizione dell'intonaco tra una giornata e quella successiva. Dall'osservazione della sovrapposizione dei margini delle giornate è possibile stabilire l'ordine cronologico con cui le varie porzioni sono state dipinte.

Dipinto a. **Giacomino da Ivrea, Madonna del latte con Sant'Antonio Abate, San Cristoforo e San Sebastiano**: segni delle giornate osservate a luce radente; si nota la sovrapposizione della sequenza esecutiva.

La giornata corrispondente alla figura di San Sebastiano si sovrappone a quella della Madonna del latte che quindi è stata eseguita prima (1). La raffigurazione dell'Annunciazione è stata fatta prima di quella della Madonna del latte (2).



(1) Dettaglio con San Sebastiano



(2) Dettaglio dell'Annunciazione

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Le giornate.



a.

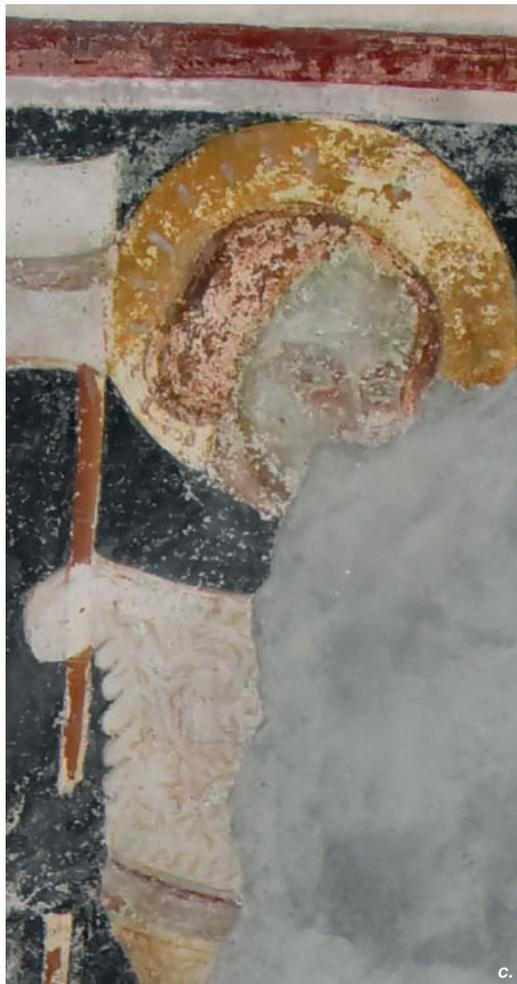
*Le tecniche esecutive della pittura murale attraverso l'osservazione delle superfici.
Il disegno preparatorio.*

BATTITURA DEL FILO

È realizzata in genere con una cordicella intrisa di pigmento: portata in tensione fissandola con chiodi alle due estremità è fatta battere sulla superficie dopo averla tirata. Le linee così tracciate definiscono la scansione degli spazi della composizione figurata.

In seguito alla battitura del filo si procede a tracciare il vero e proprio disegno preparatorio che può essere realizzato tramite le seguenti tecniche: **disegno diretto, incisione diretta e cartone.**

Dipinto **c. santo cavaliere con vessillo**: come osservabile nell'angolo superiore sinistro, per delineare il riquadro e la cornice del dipinto è stata utilizzata una cordicella intrisa di pigmento rosso.



c.

Dipinto c.

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Il disegno preparatorio.



*Dettaglio
dipinto c.*

Il **disegno diretto** viene eseguito a pennello con pigmenti stemperati in acqua, solitamente ocre.

Dipinto **a. Giacomino da Ivrea, Madonna del latte con Sant'Antonio Abate, San Cristoforo e San Sebastiano**. Per il disegno preliminare si individuano due colori: il grigio e l'ocra/verde. Quello della Madonna del latte è stato realizzato con un pigmento grigio ed è osservabile attraverso le cadute di pellico-

la pittorica sulla veste del Bambino. Nell'Annunciazione dell'archivolto il disegno preliminare è realizzato a pennello con un'ocra e si può osservare in corrispondenza della caduta degli strati più superficiali sulla veste della Madonna, sulle ali dell'Angelo annunciante e sul manto del Padre Eterno.

Dipinto **e. San Gaudenzio**: disegno preparatorio eseguito a pennello con un'ocra gialla.



Dipinto a.

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Il disegno preparatorio.



*Dipinto e.
Particolare della veste
di San Gaudenzio*

L'**incisione diretta** si realizza con una punta metallica incidendo sull'intonaco ancora umido le linee del disegno. Si utilizza soprattutto per le architetture, ma si ritrova anche in corrispondenza delle linee circolari realizzate con il compasso solitamente in corrispondenza delle aureole e di elementi decorativi o architettonici con linee

circolari. L'incisione diretta lascia sull'intonaco un segno duro dai bordi frastagliati. Dipinto **b. Madonna col Bambino, santo vescovo e santo monaco**: le linee circolari delle aureole e della decorazione della veste del santo vescovo sono state realizzate attraverso l'incisione diretta della punta del compasso.



b.

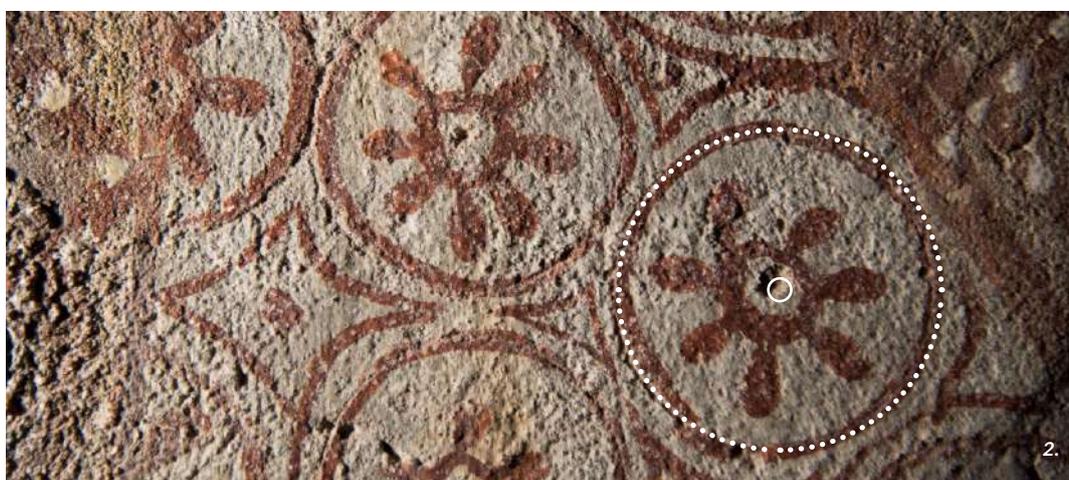
Dipinto b.

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Il disegno preparatorio.

L'incisione che delinea l'aureola della Madonna presenta il tipico segno duro con bordi frastagliati (1).
Come si osserva dalla decorazione della

veste del santo vescovo, il compasso era dotato di due punte, una ruotava su sé stessa nel centro della circonferenza e l'altra ne incideva il perimetro (2).



Dettaglio dipinto b.

Ivrea

Tramite la tecnica del **cartone** il disegno viene trasferito sull'intonaco fresco ricalcandone il tracciato con una punta. Il segno che ne risulta è un lieve solco con bordi arrotondati dovuto all'impressione della punta attraverso l'interposizione della carta.

Dipinto **f. santa con cartiglio**: l'illuminazione radente evidenzia che il dipinto è stato realizzato con l'impiego di un cartone come testimoniato dai bordi morbidi e arrotondati delle incisioni del cartiglio e della manica della veste.



f.

Dipinto f.

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Il disegno preparatorio.



*Dettaglio dipinto f.
Incisioni*



Le tecniche esecutive della pittura murale attraverso l'osservazione delle superfici.
Tecnica di stesura del colore.

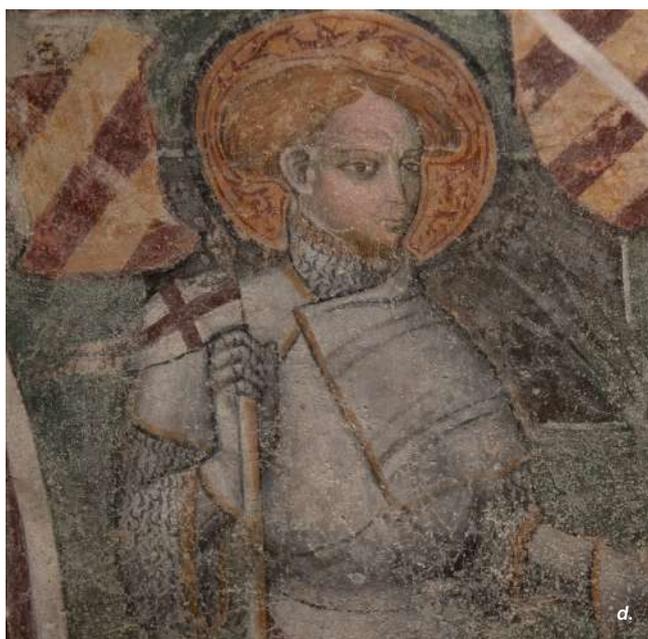
PITTURA A FRESCO

Il processo di carbonatazione della calce porta alla formazione di un vero e proprio strato pittorico, in cui il carbonato di calcio cristallino lega le particelle del pigmento stese sull'intonaco ancora o solo parzialmente umido; ne consegue che la pittura è saldamente legata allo strato di intonaco più esterno.

Dipinto **d. Dux Aimo, santo cavaliere**: le campiture meglio conservate sono state realizzate ad affresco e in particolare è possibile apprezzare la compattezza degli strati pittorici dell'armatura dettagliata da sottili pennellate nere che descrivono la trama della rete metallica, la capigliatura e l'aureola decorata da girali.

Dipinto **a. Giacomino da Ivrea, Madonna del latte con Sant'Antonio Abate, San Cristoforo e San Sebastiano**: generalmente è possibile distinguere le aree dipinte a fresco da quelle realizzate a secco osservando lo stato di conservazione della pellicola pittorica, infatti il processo di carbonatazione che avviene sulla su-

perficie rende il colore molto resistente agli agenti deteriogeni, mentre la pellicola pittorica stesa a secco con leganti di natura organica si degrada più facilmente. In questo caso il trono, la veste verde della Madonna e i gialli sono stati applicati sull'intonaco fresco, mentre è probabile che il rosso dello sfondo sia stato realizzato a secco.



A sinistra: dipinto *d.*, dettaglio

A destra: dipinto *a.*, dettaglio

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Tecnica di stesura del colore.



PITTURA A CALCE

I colori sovrapposti a quelli di fondo, quando vengono applicati sull'intonaco asciutto o in fase di asciugatura, possono essere mescolati a calce per permetterne una nuova carbonatazione. Talvolta, alcuni particolari in bianco possono essere dipinti con la calce pura su un fondo colorato.

Dipinto **h. cornice con motivi vegetali**: corposità e matericità della pennellata in corrispondenza delle campiture chiare ottenute miscelando il colore con la calce.



h.

*Dettaglio
dipinto h.*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Tecnica di stesura del colore.



*Dettaglio
dipinto h.*

PITTURA A SECCO

L' applicazione del colore avviene sull'intonaco asciutto miscelando i pigmenti con un legante organico.

Dipinto a. **Giacomino da Ivrea, Madonna del latte con Sant'Antonio Abate, San Cristoforo e San Sebastiano:** come si può dedurre dal cattivo stato di conservazione, il rosso

dello sfondo è stato realizzato con buona probabilità con cinabro, un pigmento rosso che generalmente veniva utilizzato a secco miscelandolo ad un legante organico. Caratteristica del cinabro è la tendenza a virare cromaticamente diventando scuro come si può osservare nell'immagine di destra.



a.

Dettaglio
dipinto a.

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Tecnica di stesura del colore.



*Dettaglio
dipinto a.*

Nella **pittura a secco** l'applicazione del colore avviene sull'intonaco asciutto miscelando i pigmenti con un legante organico.

Dipinto **d. Dux Aimo, santo cavaliere**: lo sfondo su cui è raffigurato il santo è com-

posto da un doppio riquadro, verde esternamente e blu alle spalle della figura.

Questa tipologia di sfondi, molto frequente, solitamente veniva realizzata a secco con pigmenti verdi/azzurri a base di rame applicati su un fondo nero steso a fresco.



d.

Dettaglio
dipinto d.

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Tecnica di stesura del colore.



*Dettaglio
dipinto c.
Santo cavaliere con
vessillo*

c.

*Le tecniche esecutive della pittura murale attraverso l'osservazione delle superfici.
Procedimenti pittorici.*

LE VELATURE

Applicate a fresco o a secco consistono in stesure pittoriche molto diluite che vengono solitamente realizzate su uno o più strati di colore sottostanti in modo che questi ultimi rimangano visibili per creare volumi o effetti di trasparenza.

Dipinto **g. San Cristoforo** e dipinto **a. Giacomino da Ivrea, Madonna del latte con Sant'Antonio Abate, San Cristoforo e San Sebastiano**: le velature chiare creano l'effetto delle onde dell'acqua.



g.

Dettaglio
dipinto g.

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Procedimenti pittorici.



*Dettaglio
dipinto a.*

GLI INCARNATI

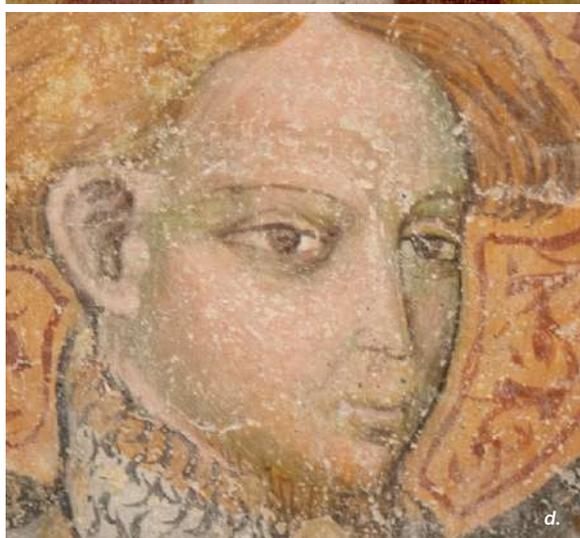
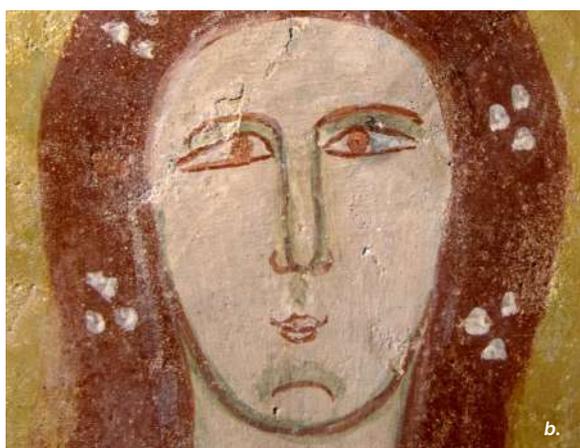
Secondo la tradizione, gli incarnati venivano realizzati attraverso una preliminare stesura di base, il cosiddetto **verdaccio**, una miscela di pigmenti dal tono bruno verdognolo su cui si applicavano stesure rosate più o meno coprenti realizzate nella maggior parte dei casi con bianco di calce e ocra gialla e rossa, variamente miscelati per rendere i passaggi tra le luci e i toni medi. Le ombre rese tramite velature scure si fondevano per trasparenza con il verdaccio sottostante.

Quattro esempi di utilizzo del verdaccio per la realizzazione degli incarnati: nel primo caso (**dipinto b**) è stato utilizzato non come cromia di base ma sotto forma di pennellate di colore diluito sul fondo rosato per delineare i tratti anatomici in corrispondenza dell'ovale del viso della Vergine, della palpebra superiore e del solco tra naso e bocca. Nel secondo caso (**dipinto g**) è stato steso come base attraverso pennellate giustapposte in modo da modulare l'intensità del colore

in corrispondenza delle ombre. Nei dipinti **d.** e **c.** la base a verdaccio restituisce morbide sfumature che si intensificano per sovrapposizione di velature in corrispondenza delle ombre. Nei primi tre casi il tono dell'epidermide è ottenuto tramite stesure cromatiche rosate, che nel dipinto **b.** consistono in una campitura di base omogenea e piatta, mentre negli altri la diluizione del colore o il quantitativo di bianco variano per rendere i volumi tramite giochi di luci e ombre. L'avanzato degrado del dipinto **c.** ha comportato la perdita degli strati superficiali lasciando a vista la base verde.

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Procedimenti pittorici.



MOTIVI DECORATIVI A PENNELLO

I motivi decorativi a pennello vengono realizzati tramite fluide pennellate a mano libera per decorare e arricchire le raffigurazioni.

Dipinto **a. Giacomino da Ivrea, Madonna del latte con Sant'Antonio Abate, San**

Cristoforo e San Sebastiano: decorazioni a racemi e girali sui panneggi, sugli sfondi e sulla fascia decorativa inferiore.

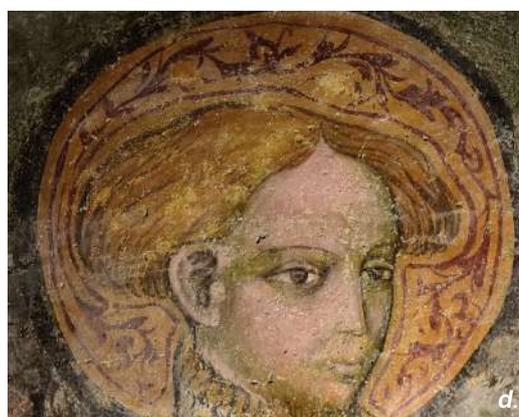
Dipinto **d. Dux Aimò, santo cavaliere:** la decorazione dell'aureola è realizzata con fluide pennellate rosse.



Dettaglio dipinto a.

Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.

Procedimenti pittorici.



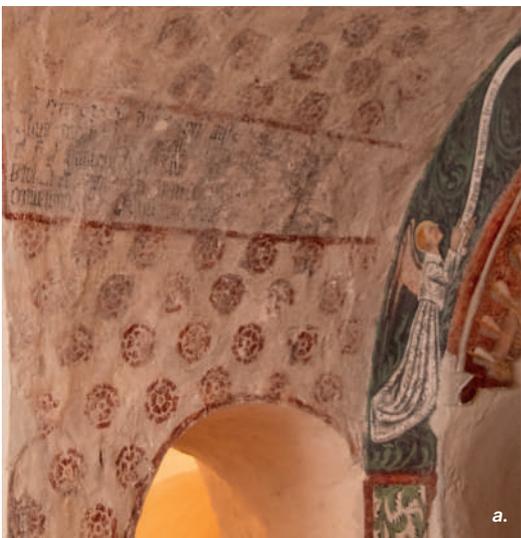
Dettagli
dipinti a. e d.

MOTIVI DECORATIVI REALIZZATI TRAMITE MASCHERINE

Dipinto **a.** **Giacomino da Ivrea, Madonna del latte con Sant'Antonio Abate, San Cristoforo e San Sebastiano.** La decorazione della volta a botte che introduce al catino è realizzata con l'uso di una mascherina a forma di fiore di colore rosso su un fondo bianco e replicata ad intervalli regolari. La stessa tecnica è stata messa in opera per arricchire il manto della Ma-

donna del Latte dove i motivi decorativi del pannello sono realizzati in maniera ripetitiva senza tenere conto delle pieghe e dell'andamento del tessuto.

Dipinto **f. santa con cartiglio.** La decorazione del pannello è realizzata attraverso una mascherina che riproduce una sagoma floreale dipinta di rosso.



*Dettaglio
dipinto a.*

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Procedimenti pittorici.



Dettagli dipinto a.



Dettagli dipinto f.



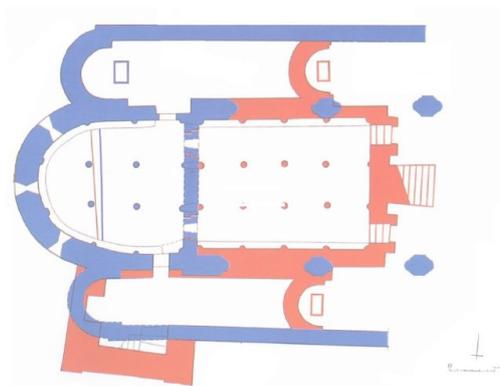
Borgo San Dalmazzo

Antica Abbazia di Pedona:
la cripta romanica.

La chiesa parrocchiale di Borgo San Dalmazzo, nel Cuneese, sorge sul sito dell'antica abbazia di Pedona. L'area presenta una stratificazione archeologica eccezionale: l'edificio, nato nel V secolo come basilica con funzioni cimiteriali, si è poi sviluppato in età longobarda, nel corso dell'VIII secolo, in seguito al diffondersi della devozione verso il martire Dalmazzo.

Nel medioevo l'abbazia romanica divenne sede di un monastero benedettino di particolare rilevanza, che mantenne l'intitolazione a San Dalmazzo di Pedona. La cripta, realizzata tra l'XI e il XII secolo, è stata recuperata in seguito alla realizzazione di indagini archeologiche, consen-

tendo di creare un percorso di visita (Museo dell'Abbazia di Pedona).



A destra: facciata della chiesa parrocchiale di Borgo di San Dalmazzo

Abbazia di San Dalmazzo di Pedona (CN). Cripta planimetria rielaborata da Micheletto E., 1999



Borgo San Dalmazzo

*Osservando i muri
si legge la storia*

CAMPIONE 1

Localizzazione: cripta, parete meridionale.

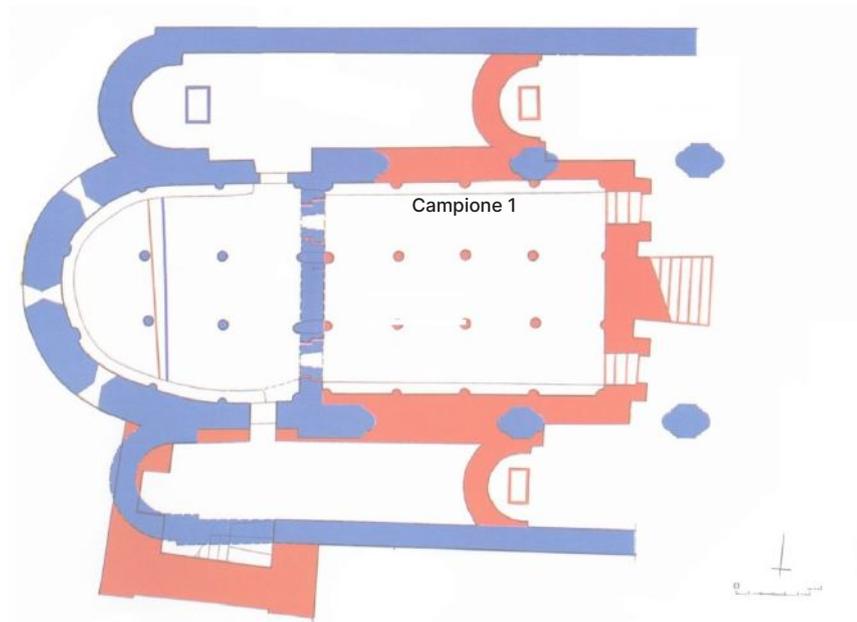
Materiali e componenti: semicolonna realizzata con sesquipedali romani reimpiegati (*Munsell: Light Reddish Brown 5 YR 7/4; Light Red 2.5 YR 7/6*): sono evidenti le tracce di lavorazione in obliquo o spina-pesce. La messa in opera dei laterizi è regolare e in alcuni casi sono visibili degli elementi tagliati appositamente per meglio seguire l'andamento semicircolare della colonna.

La malta (*Munsell Pinkish White 10R 8/2*) è grossolana con inerti neri (spessore 2 cm circa). Le colonne erano ricoperte da stucco che riproduceva le rastremature marmoree di tradizione classica (la base è in stile dorico).

Datazione: XII secolo.



Camp. 1



Cripta. Planimetria rielaborata da Micheletto E., 1999



Particolare delle tracce di lavorazione collegabili al reimpiego

Borgo San Dalmazzo

CAMPIONE 2

Localizzazione: cripta, raccordo tra parte occidentale ed orientale.

Materiali e componenti: ciottoli di fiume (Stura di Demonte e/o Gesso) spaccati e disposti in maniera assai irregolare.

La messa in opera presenta filari appena accennati e gli spazi tra un ciottolo e l'altro sono riempiti da una malta estremamente grossolana (*Munsell White 7.5YR 8/1*).

Datazione: XI - XII secolo.

CAMPIONE 3

Localizzazione: cripta, parte occidentale

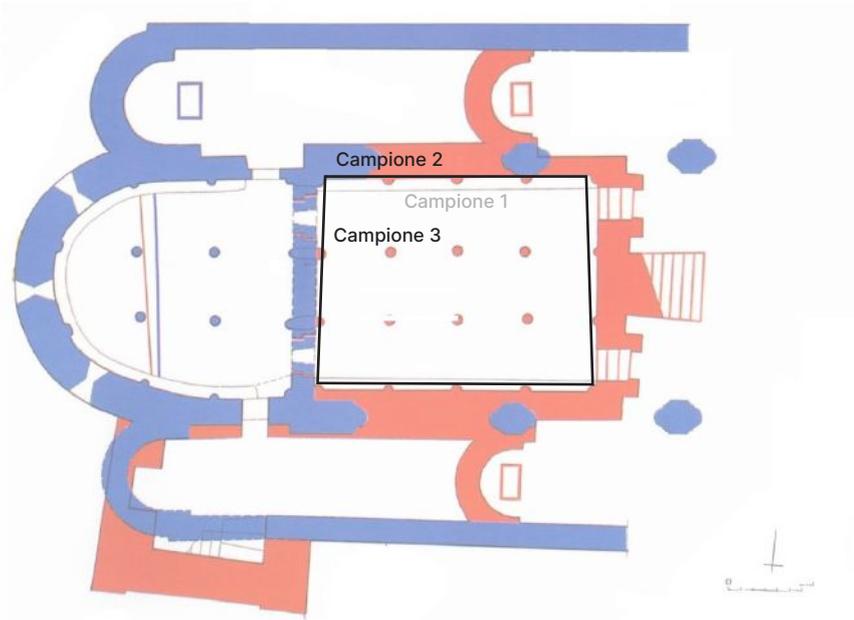
Materiali e componenti: volte a crociera realizzate con laterizi disposti in modo da seguire l'andamento della curvatura fino alla chiave di volta. Letti di malta sottili e regolari.

La posizione non ha permesso di rilevare i colori con le tavole Munsell, né le misure degli elementi di costruzione.

Datazione: XII secolo.



Camp. 2



Cripta. Planimetria rielaborata da Micheletto E., 1999



Camp. 3

Borgo San Dalmazzo

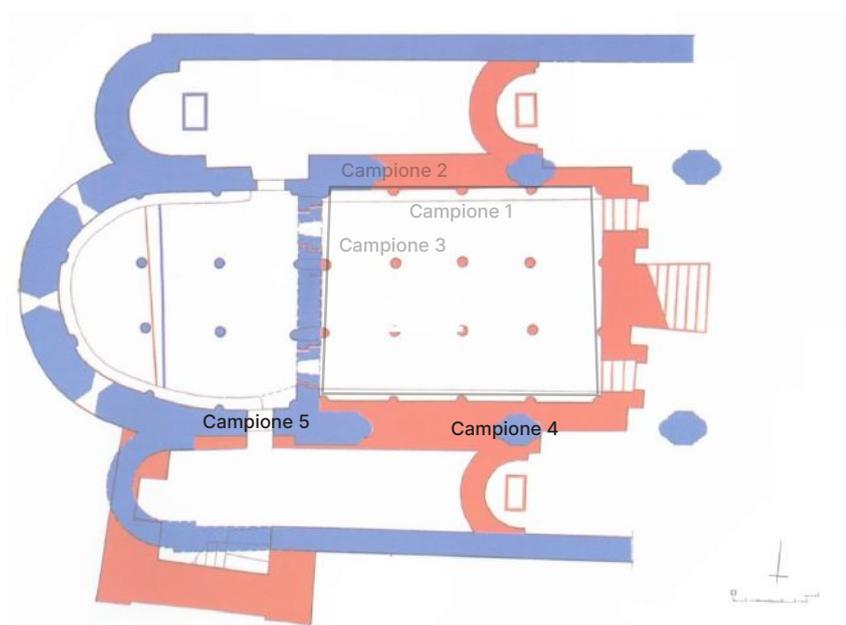
CAMPIONE 4

Localizzazione: cripta, parete settentrionale.

Materiali e componenti: tessitura muraria composta da blocchi lapidei di medie e piccole dimensioni. Sono visibili delle rinzeppature ottenute con laterizi spaccati.

Un conglomerato di malta recente copre in maniera omogenea il prospetto non permettendo una lettura esauriente della tessitura muraria.

Datazione: non determinabile.



Cripta. Planimetria rielaborata da Micheletto E., 1999

CAMPIONE 5

Localizzazione: cripta, accesso nella parte nord orientale, stipite.

Materiali e componenti: tessitura muraria costituita da pietre squadrate di medie dimensioni (25×29×10 cm) disposte in modo assai regolare al fine di assicurare un'adeguata funzione statica. Sono visibili le zeppature realizzate sia con frammenti di laterizi sia con le schegge relative alla sbazzatura dei blocchi lapidei. La malta è grossolana con molti inerti (*Munsell Pinkish White 10YR 8/1*).

Datazione: XI secolo.



Camp. 5

Borgo San Dalmazzo

CAMPIONE 6

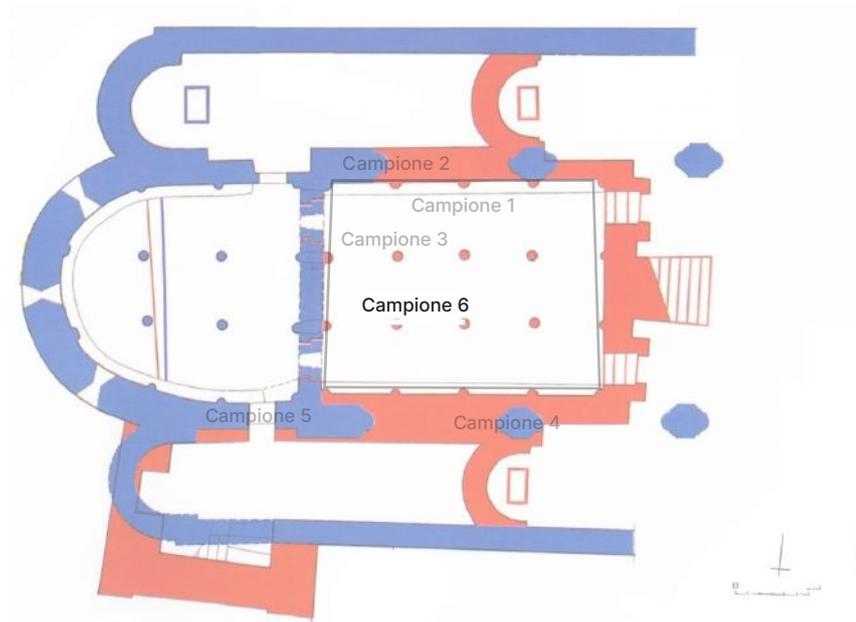
Localizzazione: cripta, parte occidentale.

Materiali e componenti: colonna monolitica in bardiglio di Valdieri probabilmente reimpiegata dall'edificio chiesastico precedente considerando le evidenti tracce di lavorazione a scalpello per adeguare la colonna stessa alle nuove esigenze.

Datazione: XII secolo.



Camp. 6



Cripta. Planimetria rielaborata da Micheletto E., 1999



Particolare della colonna con tracce di lavorazione

Borgo San Dalmazzo

CAMPIONE 7

Localizzazione: cripta, parte occidentale

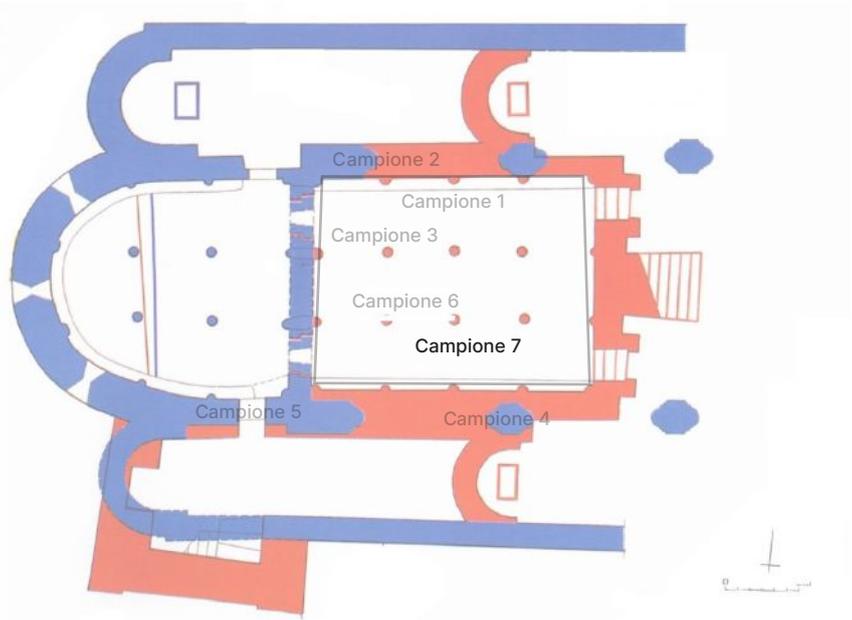
Materiali e componenti: pilastro in marmo bardiglio di Valdieri. Reimpiego di un elemento del recinto presbiteriale che delimitava, nell'edificio di VIII secolo, l'area destinata alla tomba di San Dalmazzo e all'altare.

Caratteristico il tralcio sinuoso con rosette e con fogliette oblunghe di raccordo. Ancora visibili i labili segni delle grappe utilizzate per ancorare gli elementi decorativi alla struttura portante (vedi disegno ricostruttivo).

Datazione: XII secolo.



*Ricostruzione
del recinto presbiteriale
di VIII secolo*



Cripta. Planimetria rielaborata da Micheletto E., 1999



Camp. 7



Borgo San Dalmazzo

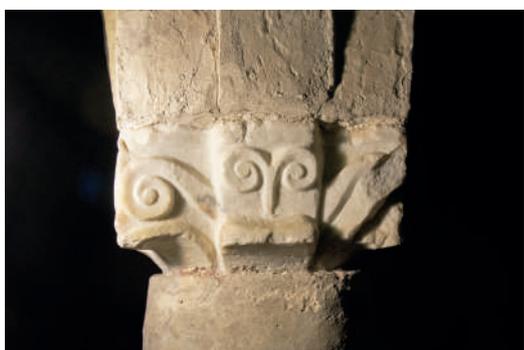
CAMPIONE 8

Localizzazione: cripta, parte orientale

Materiali e componenti: colonna monolitica in bardiglio di Valdieri, lavorata in maniera grossolana forse per permettere una migliore applicazione di una rifinitura in stucco.

Il capitello, in marmo locale, ha una decorazione caratteristica del periodo altomedievale del tipo «corinzio a foglie lisce»: anche in questo caso si tratta di un reimpiego del complesso chiesastico di VIII secolo.

Datazione: XI secolo.

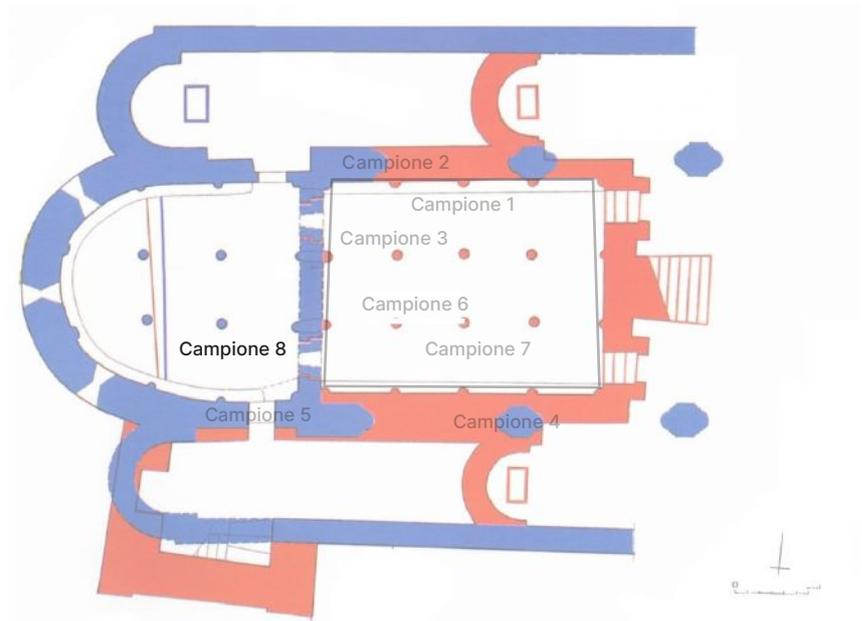


Particolare camp.8: capitello altomedievale reimpiegato nella cripta



Camp. 8

Osservando i muri si legge la storia



Cripta. Planimetria rielaborata da Micheletto E., 1999



Capitello altomedievale reimpiegato nella cripta

Borgo San Dalmazzo

CAMPIONE 9

Localizzazione: cripta, parte orientale in corrispondenza dell'accesso settentrionale.

Materiali e componenti: muratura costituita da laterizi (*Munsell Light Red 2.5 YR 7/8*) di dimensioni costanti (27×6 cm), disposti su filari regolari e con un letto di malta (spessore di 2 cm circa; *Munsell Pinkish White 7.5 YR 8/2*) grossolana con inerti visibili ad occhio nudo.

Datazione: XII secolo (incerta).



CAMPIONE 10

Localizzazione: cripta, parte meridionale esterna.

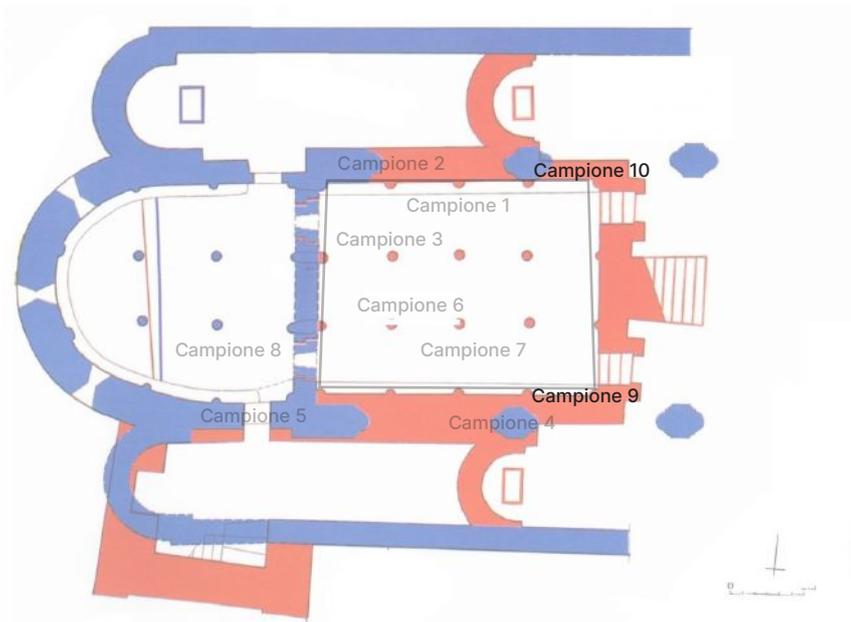
Materiali e componenti: muratura costituita da ciottoli di fiume (Stura di Demonte e/o Gesso) di medie e grandi dimensioni (29×17; 35×24×16 cm), disposti su filari regolari con accenno di tessitura a «spina pesce».

La malta (*Munsell Pinkish White 10R 8/2*) è grossolana con inerti visibili ad occhio nudo poiché costituiti da piccoli ciottoli.

Datazione: XI - XII secolo.



Dettaglio muratura in laterizi a sinistra e in ciottoli a destra



Cripta. Planimetria rielaborata da Micheletto E., 1999



Particolare di un pilastro in stucco, periodo romanico



Borgo San Dalmazzo

CAMPIONE 11

Localizzazione: cripta, parte meridionale esterna.

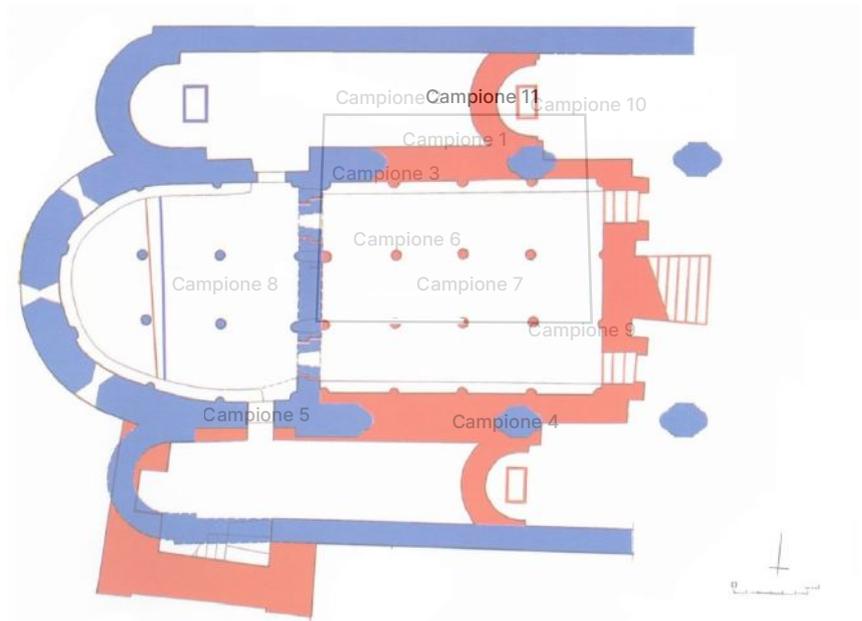
Materiali e componenti: pilastro in laterizi reimpiegati di età romana. Sono evidenti le tracce di lavorazione in obliquo o spina-pesce per adattarli alla curvatura della colonna stessa. Gli elementi sono disposti in maniera irregolare con filari orizzontali alternati a laterizi disposti di taglio sul lato breve. La posizione non ha permesso di rilevare i colori con le tavole Munsell, né le misure degli elementi di costruzione.

Letti di malta di circa 2 cm.

Datazione: XII secolo.



Camp. 11



Cripta. Planimetria rielaborata da Micheletto E., 1999



Dettaglio pilastro con laterizi di età romana

Borgo San Dalmazzo

CAMPIONE 12

Localizzazione: cripta, abside nella parte meridionale esterna.

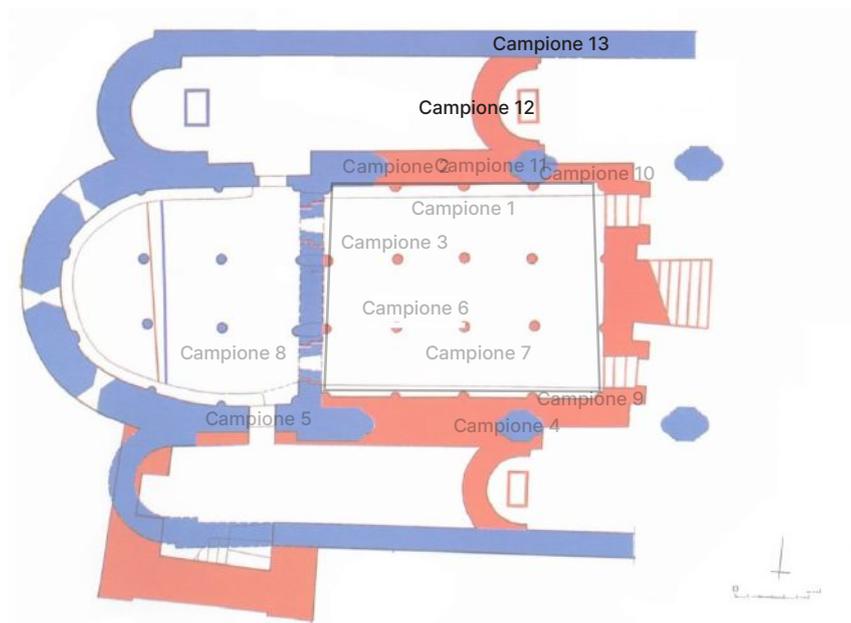
Materiali e componenti: tessitura muraria costituita da ciottoli spaccati (Stura di Demonte e/o Gesso), poche pietre sbazzate e frammenti di laterizi disposti in filari regolari

e con letti di malta omogenei (circa 2 cm) a volte utilizzata per riempire gli spazi tra un elemento e l'altro. La posizione non ha permesso di rilevare i colori con le tavole Munsell, né le misure degli elementi di costruzione.

Datazione: XII secolo.



Camp. 12



Cripta. Planimetria rielaborata da Micheletto E., 1999



Camp. 13

CAMPIONE 13

Localizzazione: cripta, parete meridionale esterna.

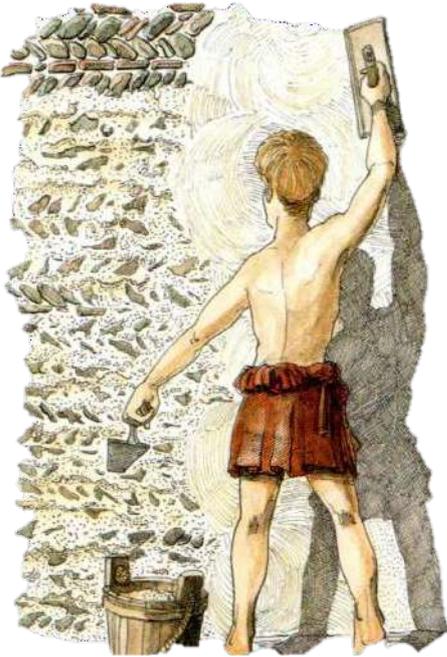
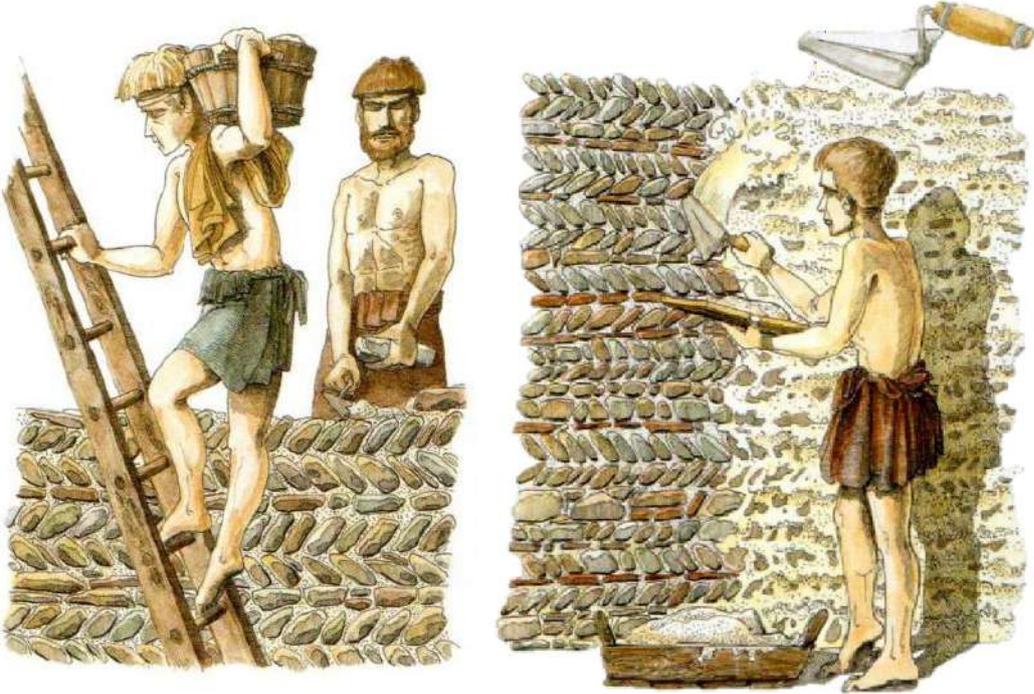
Materiali e componenti: tessitura muraria costituita da ciottoli di fiume spaccati (Stura di Demonte e/o Gesso) e poche pietre sbozzate: i filari sono regolari con un accenno alla tecnica della «spina pesce».

La malta (*Munsell Pinkish White 10R 8/2*) ha spessori irregolari poiché è stata utilizzata per riempire gli spazi tra un elemento e l'altro.

La parte superiore del prospetto è decorata da affreschi della seconda metà del XIV secolo, che coprono la muratura più antica.

Datazione: XI secolo.

Borgo San Dalmazzo



Tratto da Micheletto, 2005



Aosta

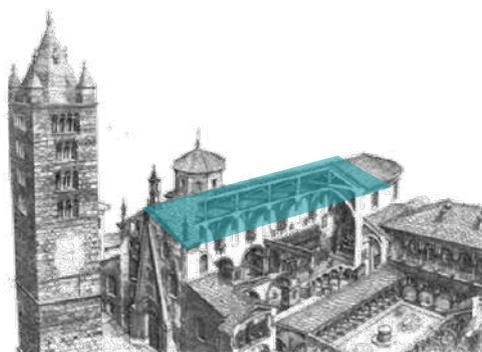
La Collegiata dei Santi Pietro e Orso: la cripta romanica.

La natura composita dell'architettura e della decorazione della Collegiata dei Santi Pietro e Orso, così come della Cattedrale di Aosta, rivela la complessità della stratificazione storica che ha segnato e determinato l'evoluzione delle principali chiese aostane nei secoli XI e XII. Alle realizzazioni romaniche, risalenti al XII secolo, del chiostro e del campanile in Sant'Orso, seguono interventi che hanno particolarmente influito sull'aspetto complessivo dell'edificio, dotandolo di elementi architettonici e decorativi nel corso del XV secolo e nei primi decenni del Cinquecento, quando si assiste al moltiplicarsi di iniziative ad opera di committenti ecclesiastici e laici.

A questo periodo risale l'attuale facciata tardo gotica e le volte in muratura, oltre agli stalli lignei del coro che con le vetrate, gli affreschi e le oreficerie, arricchiscono la Collegiata, in concomitanza con il periodo di straordinaria floridezza vissuto dalla regione, la fortuna politica della dinastia sabauda e lo sviluppo della vicina Ginevra, centro commerciale e finanziario di dimensione europea, con conseguente aumento dei traffici commerciali (anche

di opere d'arte e di materiali) attraverso il colle del Gran San Bernardo, facilitati anche dagli stretti legami che univano la classe dirigente laica ed ecclesiastica locale all'aristocrazia del Genevois e del Vaud.

Le sovrapposizioni, le modifiche, le ristrutturazioni e ricostruzioni non cancellarono le antiche ossature dell'edificio la cui realizzazione si fa risalire agli anni a cavallo del Mille. L'edificio fu costruito su un preesistente insediamento del V secolo, i cui resti sono riemersi in seguito a campagne di scavo.



A destra:
Collegiata dei
Santi Pietro e Orso



*Osservando i muri
si legge la storia*

CAMPIONE 1

Localizzazione: cripta, parte orientale.

Materiali e componenti: tessitura muraria costituita da pietre di medie e grandi dimensioni (47×31; 17×10), pochi laterizi frammentari utilizzati come rinzeppatura; i filari sono livellati con uno spesso strato di malta grossolana (Munsell White 7.5 YR 8/1) con inerti visibili ad occhio nudo. La lettura è compromessa dalla presenza di uno strato d'intonaco. Molto simile al campione 3.

Datazione: postmedievale.



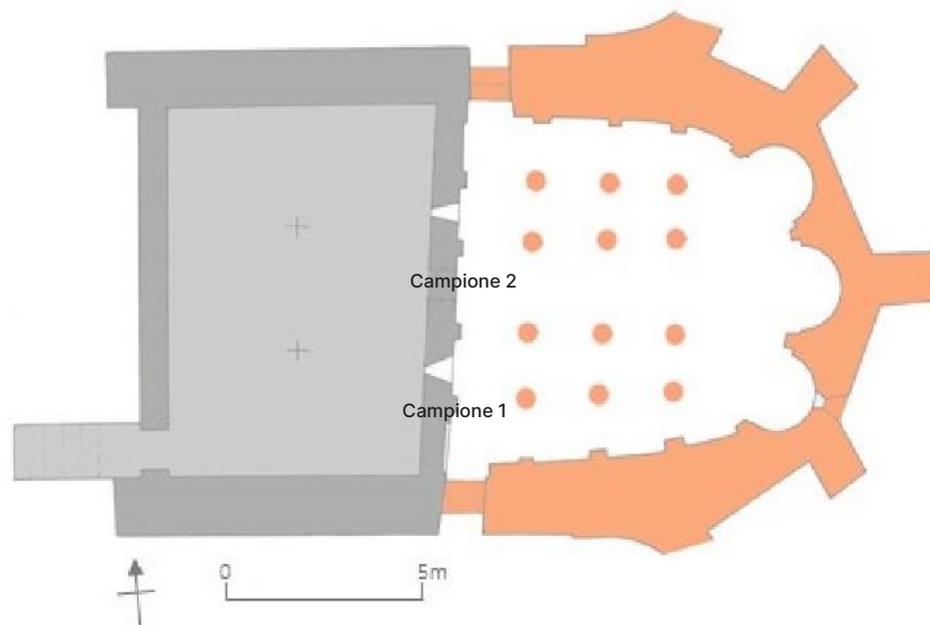
Camp. 1

CAMPIONE 2

Localizzazione: cripta, parte orientale.

Materiali e componenti: la parte inferiore è del tutto costituita da pietre di medie e grosse dimensioni simile al campione 1. A 1.08 m dal piano di calpestio un livellamento realizzato con pietre sottili disposte di taglio (B) delimita il cambiamento della tessitura muraria costituita da laterizi (20×8; Munsell Reddish Yellow 7.5 YR 7/8; Very Pale Brown 10YR 8/4) disposti

su filari regolari alternati a pietre sbozzate (misura media 26×8cm). Molte le rinzeppature ottenute con laterizi frammentari e schegge di lavorazione delle pietre. Sui lati sono visibili due stipiti (A) corrispondenti all'apertura di collegamento tra la parte orientale e quella occidentale, successivamente chiusa con la tamponatura. *Datazione:* postmedievale.



Pianta fornita da
M. Cortelazzo



Camp. 2

A – delimitazione dello stipite meridionale
B – livellamento funzionale alla tamponatura

CAMPIONE 3

Localizzazione: cripta, parte orientale.

Materiali e componenti: tessitura muraria costituita da pietre di medie e grandi dimensioni (47×31; 17×10); i filari sono livellati con uno spesso strato di malta grossolana (Munsell White 7.5 YR 8/1) con inerti visibili ad occhio nudo. La lettura è compromessa dalla presenza di uno strato d'intonaco. Molto simile al campione 1.

Datazione: postmedievale.

CAMPIONE 4

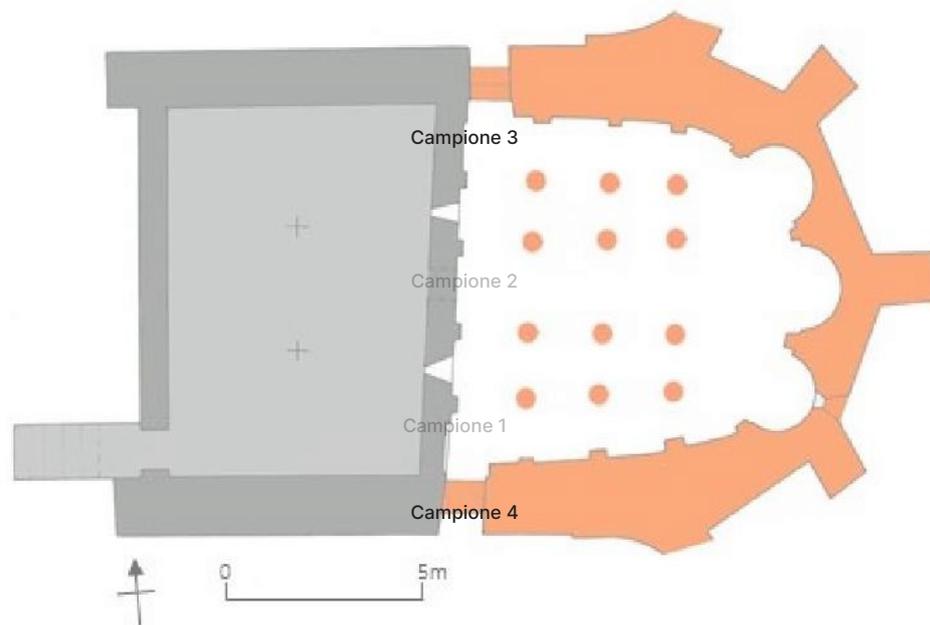
Localizzazione: cripta, ingresso meridionale.

Materiali e componenti: tessitura muraria costituita da pietre di medie dimensioni (23×18) sbazzate con spigoli ben evidenti e regolari, alternate a laterizi (23×8; Munsell Reddish Yellow 5 YR 6/8) i filari sono livellati con uno strato regolare di malta grossolana (Munsell Pinkish White 7.5 YR 8/2). Potrebbe essere un rifacimento in fase con la tamponatura riconosciuta come campione 2.

Datazione: XI - XII secolo.



Camp. 3



Pianta fornita da
M. Cortelazzo



Camp. 4

CAMPIONE 5

Localizzazione: cripta orientale.

Materiali e componenti: volte a crociera presenti su tutta la cripta.

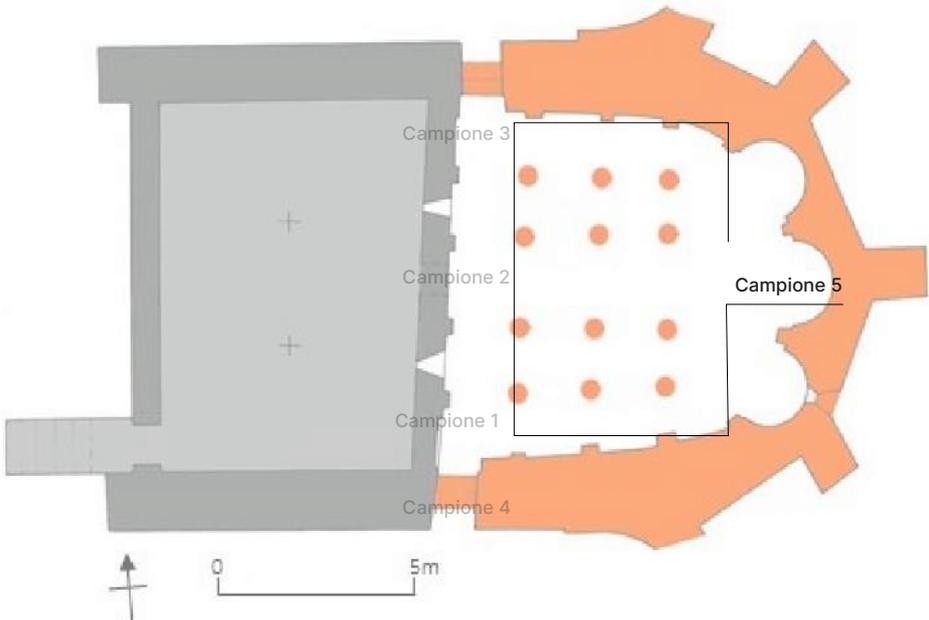
La tessitura muraria non è leggibile a causa

di uno strato di intonaco che la copre in maniera omogenea.

Datazione: XI - XII secolo.



Camp. 5



Pianta fornita da M. Cortelazzo



Camp. 5

CAMPIONE 6

Localizzazione: cripta, parte orientale.

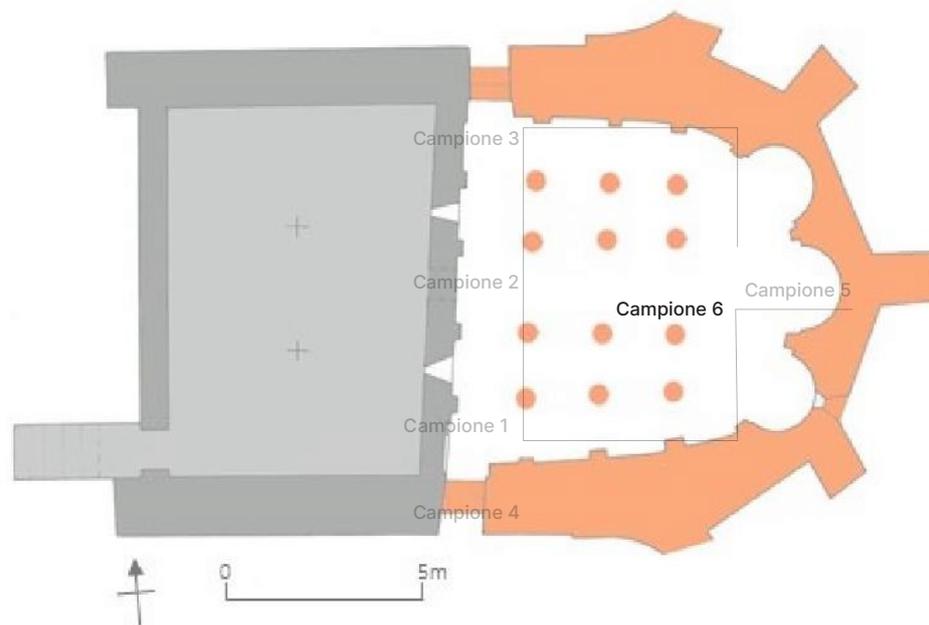
Materiali e componenti: colonna monolitica dalla forma rettangolare (29×27); sulla superficie sono visibili le tracce dello scalpello utilizzato per lavorare la super-

ficie e permettere una buona aderenza dello stucco che, molto probabilmente, la rivestiva ed è ancora parzialmente visibile sulla parte superiore. Possibile reimpiego.

Datazione: XI - XII secolo.



Camp. 6



Pianta fornita da
M. Cortelazzo



Camp. 6

CAMPIONE 7

Localizzazione: cripta, parte orientale.

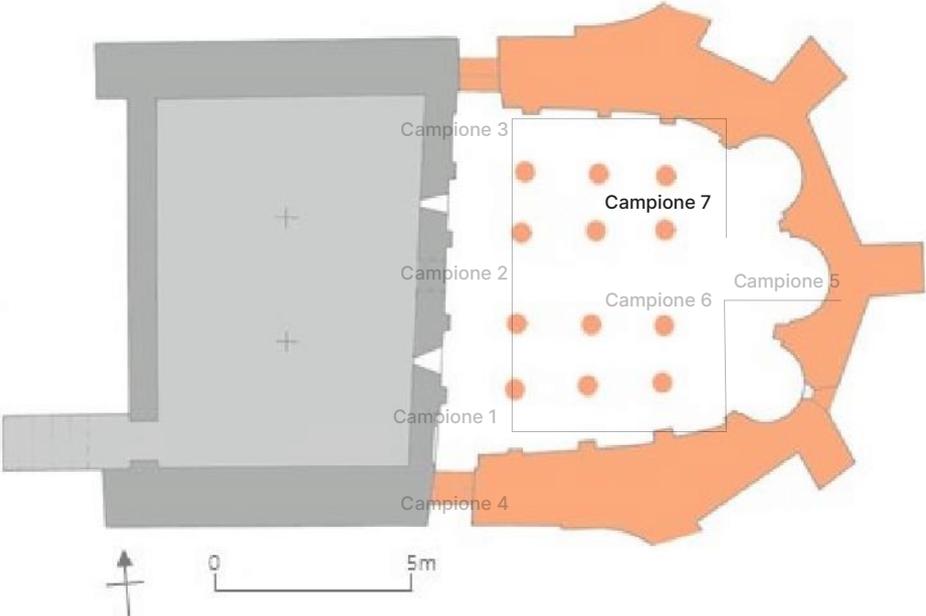
Materiali e componenti: colonna monolitica dalla forma rettangolare (34×35×31×24); sul lato occidentale è presente un taglio di 1,62 m calcolato dal piano di calpestio. Il taglio è largo 6 cm e profondo 4 cm. Molto evidenti le tracce dei diversi utensili usati per rimodellare l'elemento lapideo.

Molto probabilmente si tratta di un reimpiego da collegare all'incastro di qualche elemento architettonico.

Datazione: XI - XII secolo.



Camp. 7



Pianta fornita da M. Cortelazzo



Camp. 7

CAMPIONE 8

Localizzazione: cripta, parte orientale.

Materiali e componenti: colonna circolare monolitica (diametro 1.40 m); la colonna si imposta direttamente sul piano di calpestio poiché la sua altezza è sufficiente per poter sopportare lo scarico del peso delle volte a crociera; sulla parte superiore sono visibili tracce di stucco. Le colonne che si trovano nella fila orientale, presso la zona absidale, sono tutte circolari, seppure reimpiegate come si può evincere dai diametri differenti e dalle diverse altezze regolarizzate, per poter sostenere le volte con basi di dimensioni adeguate.

Datazione: XI - XII secolo.

CAMPIONE 9

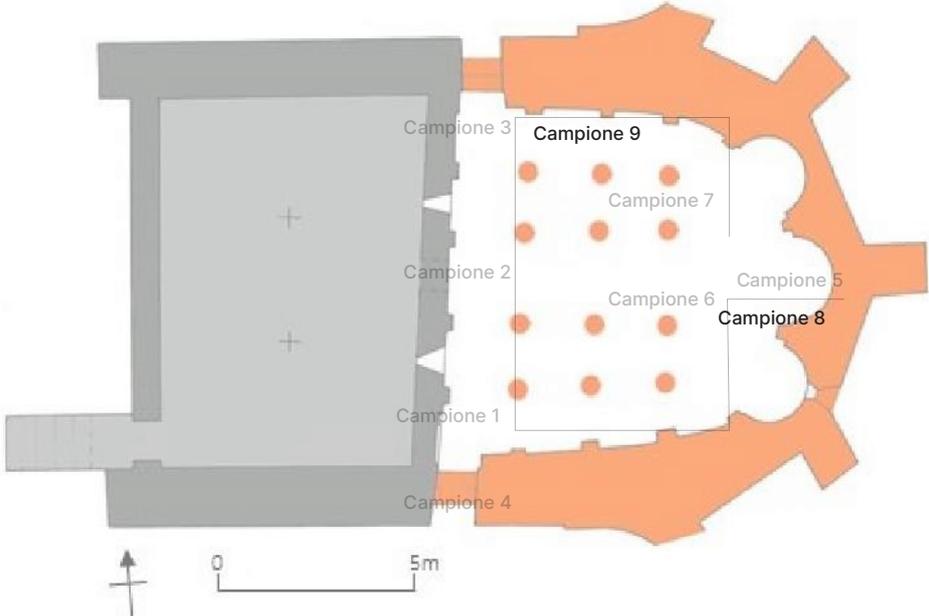
Localizzazione: cripta, parte orientale.

Materiali e componenti: colonna ottagonale monolitica (diametro 1.29 m; singola faccia 19 cm); sulla parte superiore sono visibili tracce di stucco; è l'unica colonna ad avere questa forma. Probabile reimpiego.

Datazione: XI - XII secolo.



Camp. 8



Pianta fornita da M. Cortelazzo



Camp. 9

CAMPIONE 10

Localizzazione: cripta, parte orientale.

Materiali e componenti: pilastro monolitico presente su tutte le pareti della cripta ed in corrispondenza delle tre piccole absidi.

Datazione: XI - XII secolo.

CAMPIONE 11

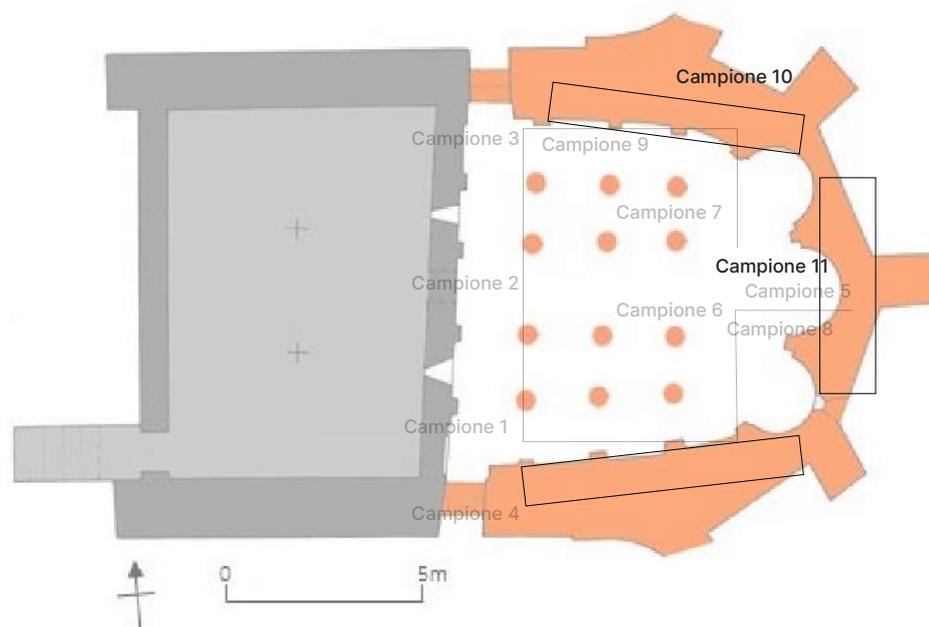
Localizzazione: cripta, parte orientale, altare di Sant'Orso.

Materiali e componenti: la tessitura muraria è costituita da pietre di medie e grandi dimensioni e pochi laterizi (*Munsell Reddish Yellow 7.5 YR 6/6*) disposti su filari regolari; la tessitura muraria non è del tutto visibile poiché ricoperta da uno spesso strato di malta (*Munsell White 2.5 YR 8/1*) grossolana con inerti in ghiaia di fiume ben visibili ad occhio nudo, disposti su filari regolari alternati a pietre sbazzate (misura media 26x8).

Datazione: postmedievale.



Camp. 10



Pianta fornita da M. Cortelazzo



Camp. 11

Aosta

La Collegiata dei Santi Pietro e Orso:
i dipinti murali romanici del sottotetto.

I dipinti risalgono ai primi decenni dell'XI secolo, periodo di edificazione della chiesa su incarico del vescovo Anselmo, che occupò la sede aostana negli anni intorno al Mille. Sono stati compromessi già in antico, in particolare nel XV secolo, in seguito alla costruzione delle volte gotiche e alla realizzazione di nuove decorazioni che hanno coperto le pitture murali romaniche della chiesa antica. Ciò che resta di questa fase decorativa è stato riporta-

to in luce e liberato definitivamente dai sedimenti e dalle macerie nel sottotetto negli anni 60 del Novecento. È opera di un atelier di artisti in cui si riconosce un maestro principale e pittori diversi ma che operano in modo omogeneo sotto la guida del capo bottega e che, contemporaneamente o in stretta successione, lavorano anche alla decorazione pittorica della cattedrale di Aosta.



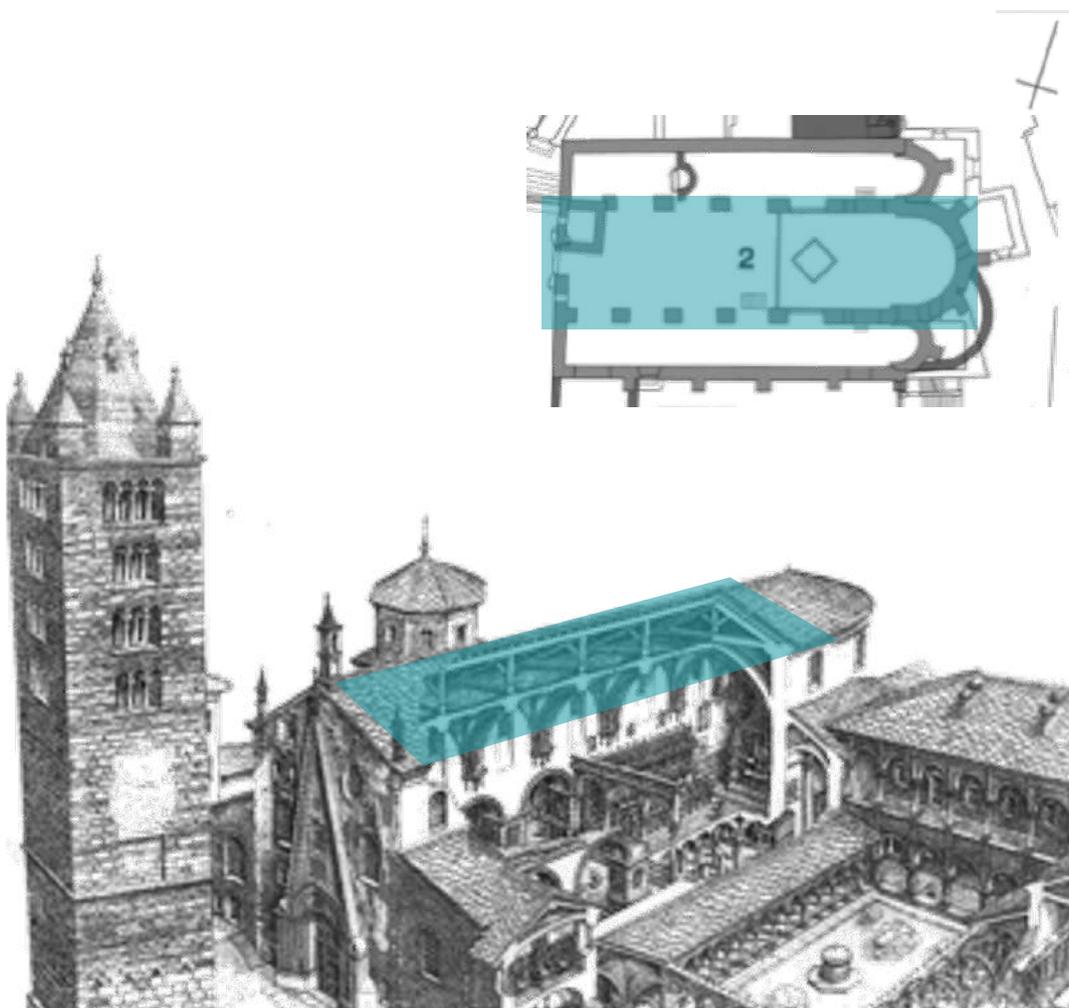
S. PETR

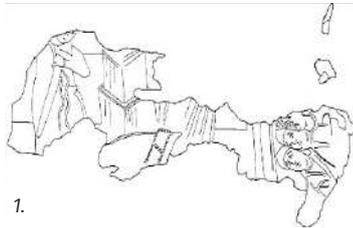
VS.



Aosta

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
I dipinti romanici del sottotetto.*





1.



2.



4.



5.



6.



7.



9.



8.



9.



10.



11.



12.



13.

Dettagli del ciclo pittorico:

- 1. Controfacciata, campo OV2
- 2. Controfacciata, campo OV1
- 3. Campo N2
- 4. Campo N3
- 5. Campo N4
- 6. Campo N5
- 7. Campo N6
- 8. Campo S1
- 9. Campo S2
- 10. Campo S3
- 11. Campo S4
- 12. Campo S5
- 13. Campo S6

Aosta

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
Supporto murario.

I dipinti del sottotetto sono stati realizzati su un supporto murario costituito da ciottoli di pietra allettati con malta di calce.



*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
Gli strati preparatori.*

Nella porzione orientale sono presenti due strati di intonaco, mentre nel resto delle pareti la preparazione è composta da un unico strato di intonaco di colore grigio scuro. A causa delle notevoli irregolarità

della primitiva muratura l'intonaco, che assolve anche al compito di livellare la superficie, in alcuni punti è molto spesso, in altri, dove sono presenti sporgenze delle pietre, raggiunge solo pochi millimetri.



2. Stratigrafia nella porzione orientale: i due intonaci non sembrano avere una relazione l'uno con l'altro, ma lo strato più profondo potrebbe essere riferibile a un'intonacatura preesistente

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
Le pontate e le giornate.

L'intonaco è stato applicato per fasce orizzontali in funzione dei piani del ponteggio (pontate) realizzate frazionando la stesura in momenti successivi a seconda delle aree che potevano essere dipinte in una giornata di lavoro.



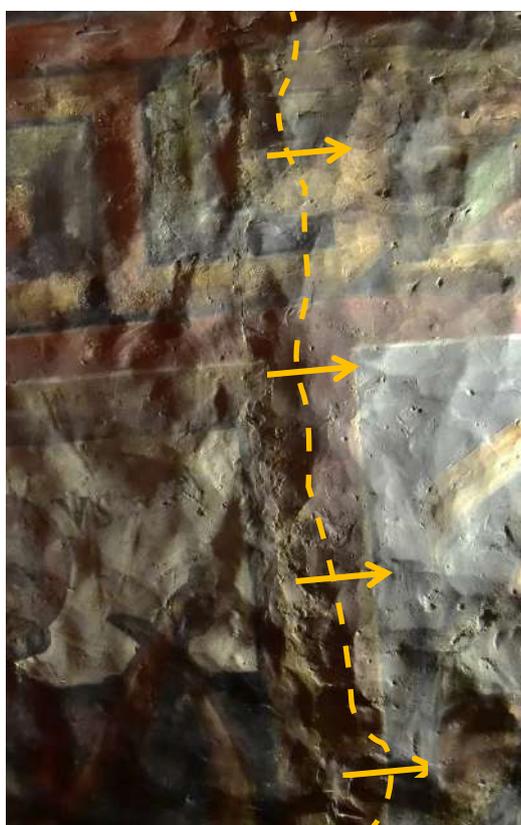
 Le pontate

 Le giornate

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Le pontate e le giornate.

Il perimetro delle pontate e delle giornate si può osservare attraverso l'illuminazione radente della superficie.



Si può risalire alla cronologia delle stesure osservando come si sovrappongono i margini delle giornate.



*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
Lavorazione superficiale.*

La superficie generalmente appare levigata tramite la pressione della cazzuola
che ha lasciato segni superficiali di lavoro ben visibili con un'illuminazione radente.



Dettaglio in luce visibile e radente del ciclo pittorico, campo S6

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Lavorazione superficiale.

CAMPO S6: La luce radente evidenzia i segni lasciati dagli strumenti di lavorazione per la stesura dell'intonaco e le irregolarità della superficie dovuta al supporto

murario sottostante.



*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
Il disegno preparatorio.*

BATTITURA DEL FILO

Per la realizzazione della decorazione geometrica a meandri le linee orizzontali della decorazione sono state definite con tecnica della battitura del filo con uno spago intriso di colore rosso.



Lo spago non ha lasciato segni di impressione sull'intonaco. In prossimità delle linee di battitura del filo si possono osservare schizzi di colore dovuti al momento dell'impatto dello spago intriso di colore sull'intonaco

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Il disegno preparatorio.

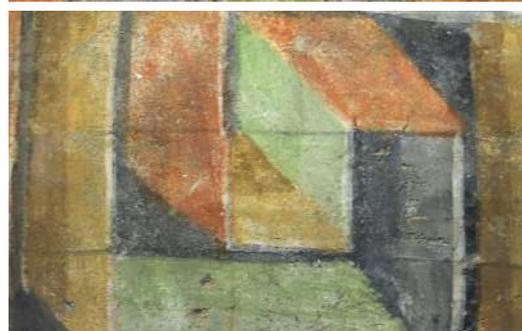
DISEGNO DIRETTO

Alcuni tratti del disegno preliminare sono visibili attraverso le lacune di colore: è realizzato a pennello con un segno di diversa larghezza, a volte molto ampio. Nella maggior parte dei casi è stato utilizzato

un pigmento rosso e solo in alcuni casi nero. Spesso il pittore si è discostato un po' dal disegno preliminare, ma non si osservano pentimenti rilevanti.



Le linee rosse del disegno preparatorio emergono dalle lacune di pellicola pittorica della veste grigia



Le linee verticali del disegno preparatorio delle decorazioni geometriche a meandro sono state realizzate a pennello sia con il pigmento rosso che con quello nero

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

La tavolozza pittorica.

Un recente studio dei pigmenti indica che il numero dei colori utilizzati è modesto: si individuano bianco di calce, nerofumo, due colori ocra giallo e rosso, quest'ultimo spesso applicato in due strati in modo da risultare molto intenso. Si ritrova terra verde sfumata con particolare maestria (me-

scolando con il bianco e variando il colore della base cromatica su cui veniva steso); il blu oltremare (lapislazzuli) è usato in piccole quantità e solitamente sui panneggi dei personaggi di maggiore rilevanza come nel caso del Cristo.



Dettaglio del ciclo pittorico, campo S4

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

La tavolozza pittorica.



BIANCO DI CALCE

Pigmento naturale minerale ottenuto per carbonatazione dell'idrossido di calcio. Si tratta di calce non completamente spenta con comportamento legante, tanto da non necessitare di un medium. Per questo poteva essere usato da solo, o mescolato con altri pigmenti, di cui favoriva il fissaggio per mezzo della carbonatazione.



OCRA GIALLO

Terre naturali a base di silice e silicoalluminati, a cui gli ossidi di ferro idrati impartiscono la tipica colorazione gialla, variabile dal giallo al beige carico.



OCRA ROSSA

Terre di composizione simile alle ocre gialle con un maggior contenuto di ossido ferrico anidro; le tonalità variano dall'arancio al rosso violaceo.



TERRA VERDE

Pigmento naturale minerale a base di alluminosilicati di ferro bivalente e trivalente, potassio e magnesio, formato da miscele di glauconite e celadonite.



BLU OLTREMARE NATURALE

Il pigmento minerale, composto da silicato di sodio e alluminio con inclusioni di solfuri e solfati. E' presente in natura e conosciuto anche come lapislazzuli ed era un pigmento molto pregiato e per il costo elevato il suo uso era limitato a campiture legate a dettagli o raffigurazioni di particolare importanza.



NERO FUMO

Il nero fumo si ottiene per carbonizzazione di gas, sostanze oleose e materiali organici, le cui fuliggini venivano raccolte secondo svariati sistemi.

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
Tecnica di stesura del colore.*

La tecnica pittorica è caratterizzata da una stratigrafia complessa costituita da una campitura di base eseguita direttamente sull'**intonaco fresco** con sovrapposizioni eseguite in momenti successivi (fino a 4-5 strati) per creare i passaggi tonali, le ombre, le luci e le rifiniture. Al momento della realizzazione delle ultime stesure l'intonaco poteva quindi risultare già asciutto o in fase di asciugatura con ripercussioni sul processo di carbonatazione degli strati superficiali.

Per i colori chiari il legante e l'adesione era assicurata dalla presenza di bianco di cal-

ce (**pittura a calce**) mentre per le rifiniture scure quali ombre, contorni, barbe, sopracciglia, non avendo nella maggior parte dei casi riscontrato tracce di leganti organici, la loro adesione si deve ad un processo di carbonatazione "secondaria" dell'affresco: lo strato che determina la carbonatazione non era più l'intonaco, ma lo strato spesso della base a calce sul quale veniva steso. Lo stato di conservazione meno integro di queste stesure successive avvalorava l'ipotesi che siano state eseguite sull'intonaco in fase di asciugatura.



*Dettaglio del
ciclo pittorico*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Tecnica di stesura del colore.



*Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
Procedimenti pittorici.*

GLI SFONDI

Dopo la realizzazione del disegno preparatorio si procedeva con la stesura delle campiture degli sfondi: le aree occupate dalle figure venivano tralasciate scontornando velocemente e in maniera approssimativa le sagome. Generalmente

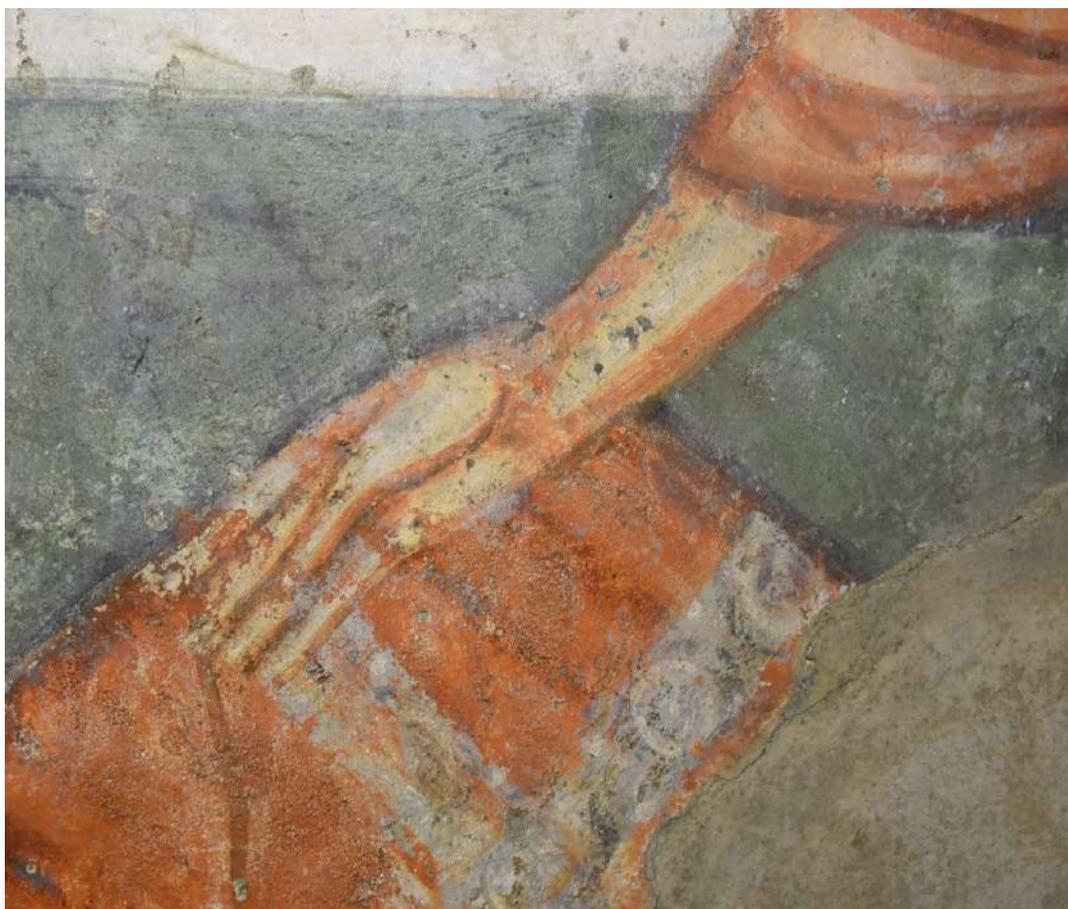
lo sfondo delle raffigurazioni è realizzato tramite la stesura di colore bianco o verde scuro; per conferire a quest'ultimo un tono più intenso lo si stendeva su una base di colore grigio scuro secondo uno stratagemma già utilizzato nell'antichità.



L'illuminazione radente evidenzia la stesura bianca e corposa dello sfondo che scontorna il dito realizzato direttamente sulla superficie dell'intonaco

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Procedimenti pittorici.



Lo sfondo verde scuro sconta la figura

LA REALIZZAZIONE DELLE CROMIE

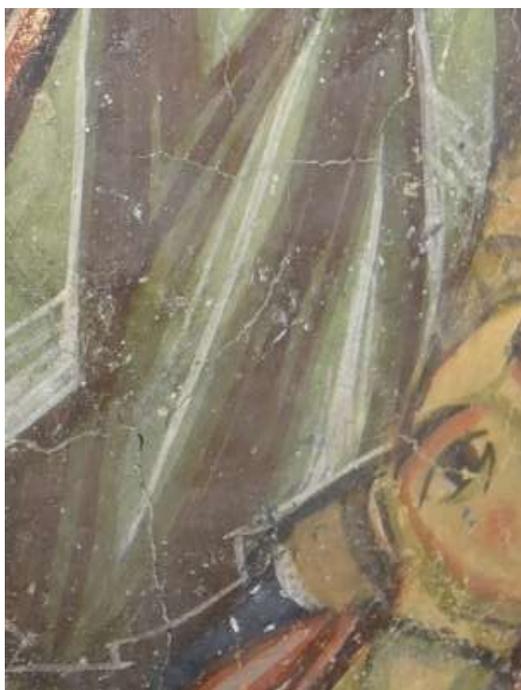
Le varie tonalità di colore si ottenevano in due metodi:

METODO 1: tramite **miscele** di pigmenti combinando i colori per trasparenza; **METODO 2:** sovrapponendo **velature** successive.



Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Procedimenti pittorici.



I panneggi rosa e verdi sono stati realizzati tramite una prima stesura dalla tonalità chiara su cui si stratificano velature successive per ottenere i toni medi e rifinando per ultimo con lueggiature e ombre

Sul pannello rosato si possono osservare velature rosse stese per creare i passaggi tonali. Le lueggiature e le ombre dei panneggi sono state definite con pennellate più o meno diluite di bianco o di toni scuri ottenuti miscelando i pigmenti con il nero



METODO 1

Campiture di base ottenute tramite miscele di pigmento e bianco di calce.

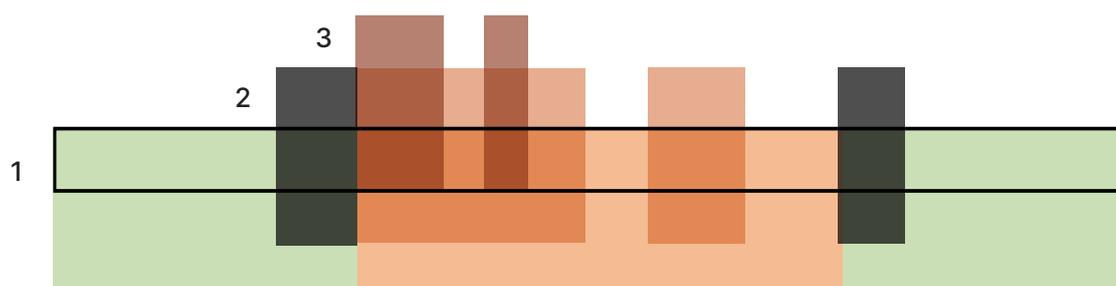
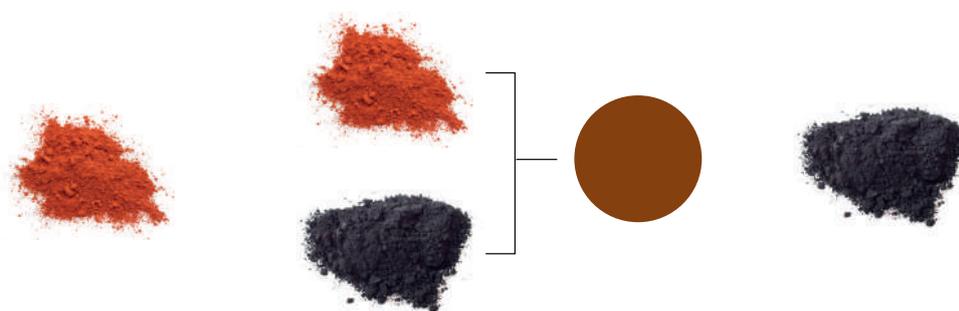


Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Procedimenti pittorici.

METODO 2

Due/tre velature più o meno trasparenti stese in successione.



ALCUNE MISCELE DI PIGMENTI

Il **marrone** delle capigliature è più complesso: si tratta di una miscela di ocre, rosso e nero. Il **grigio** era spesso usato per la rappresentazione di motivi architettonici, ma anche per molti indumenti e per la capigliatura dei personaggi anziani sfruttando le miscele con il **bianco di calce** per ottenere numerosi toni di grigio.



Per la capigliatura marrone, le diverse tonalità del colore si ottenevano variando la percentuale dei pigmenti

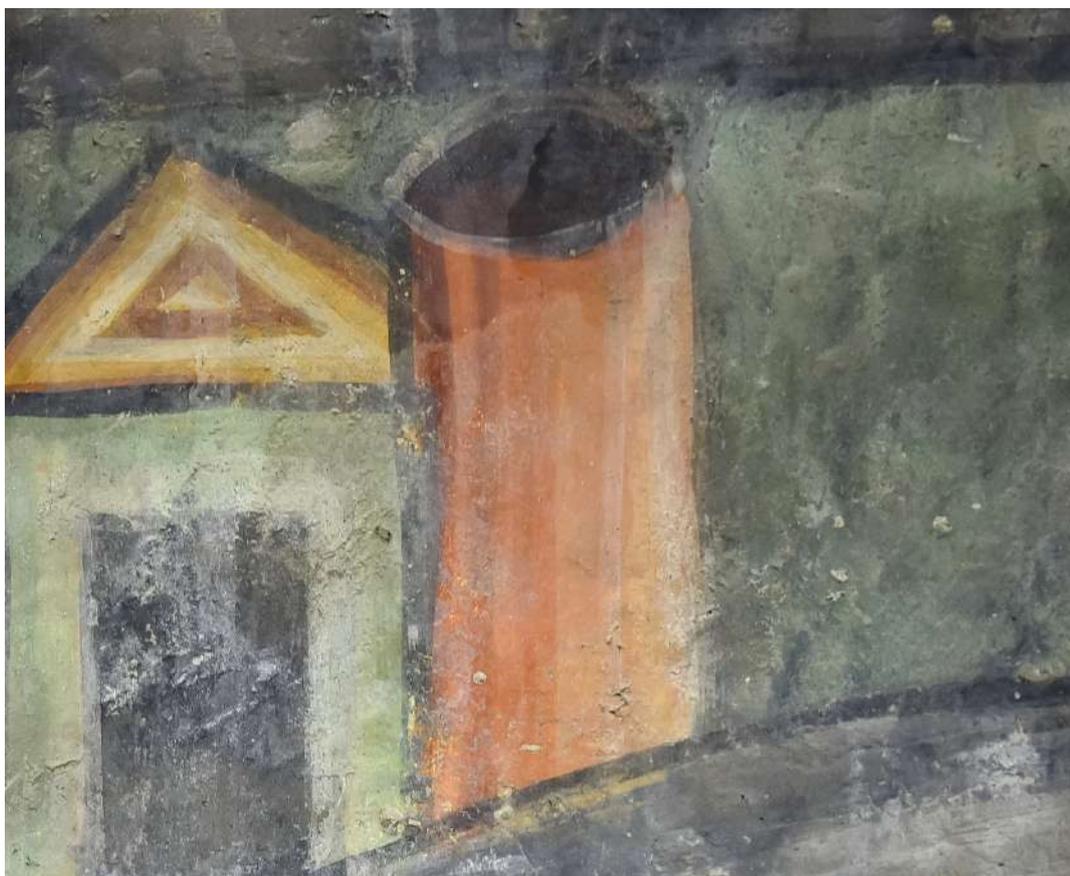
Un **rosa freddo** che ricorre solo in pochi punti è da ricondurre a una miscela di ocre rossa, bianco e un po' di nero. La **terra verde** veniva utilizzata anche in miscela in modo molto variabile sfruttando l'influenza del colore della base che rivestiva un ruolo fondamentale a seconda che fosse grigia scura o bianca.



Diverse gradazioni di grigio sui capelli e la barba di un personaggio anziano

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Procedimenti pittorici.

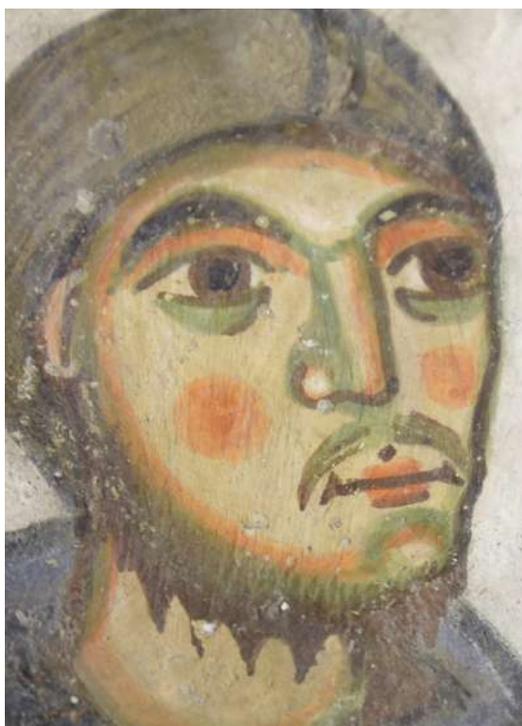


Diverse metodologie di applicazione della terra verde. Sull'architettura è stesa direttamente sul colore chiaro dell'intonaco, mentre sullo sfondo è applicata su una base cromatica nera che ne intensifica il colore

GLI INCARNATI

Il modellato degli incarnati è reso con velature tramite accenti rossi e ombre verdi giustapposti sulla campitura di base realizzata con bianco di calce e ocra gialla. Quasi tutti i volti e le mani mostrano en-

trambi i metodi di pittura: miscele di colori che formano uno strato spesso e corposo nella base degli incarnati e velature nella successiva modellazione.



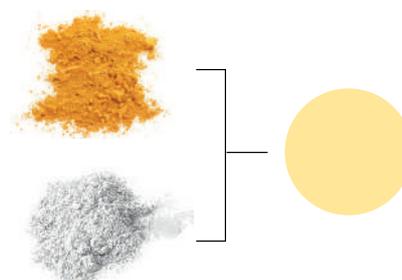
L'osservazione a luce radente evidenzia le pennellate materiche della stesura di base degli incarnati ottenuta miscelando l'ocra gialla con il bianco di calce

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Procedimenti pittorici.



1. Campitura di base degli incarnati composta da una miscela corposa e coprente di bianco di calce e ocre gialla



2. Velature di ocre rosse e terra verde applicate tramite pennellate di colore diluito



PITTURA PER SOVRAPPOSIZIONI

In corrispondenza delle cadute degli strati di colore più superficiale è possibile osservare i procedimenti pittorici messi in atto dal pittore. In particolare, si osserva

come nei casi di figure che si sovrappongono su piani spaziali diversi abbia proceduto stratificando la pittura.



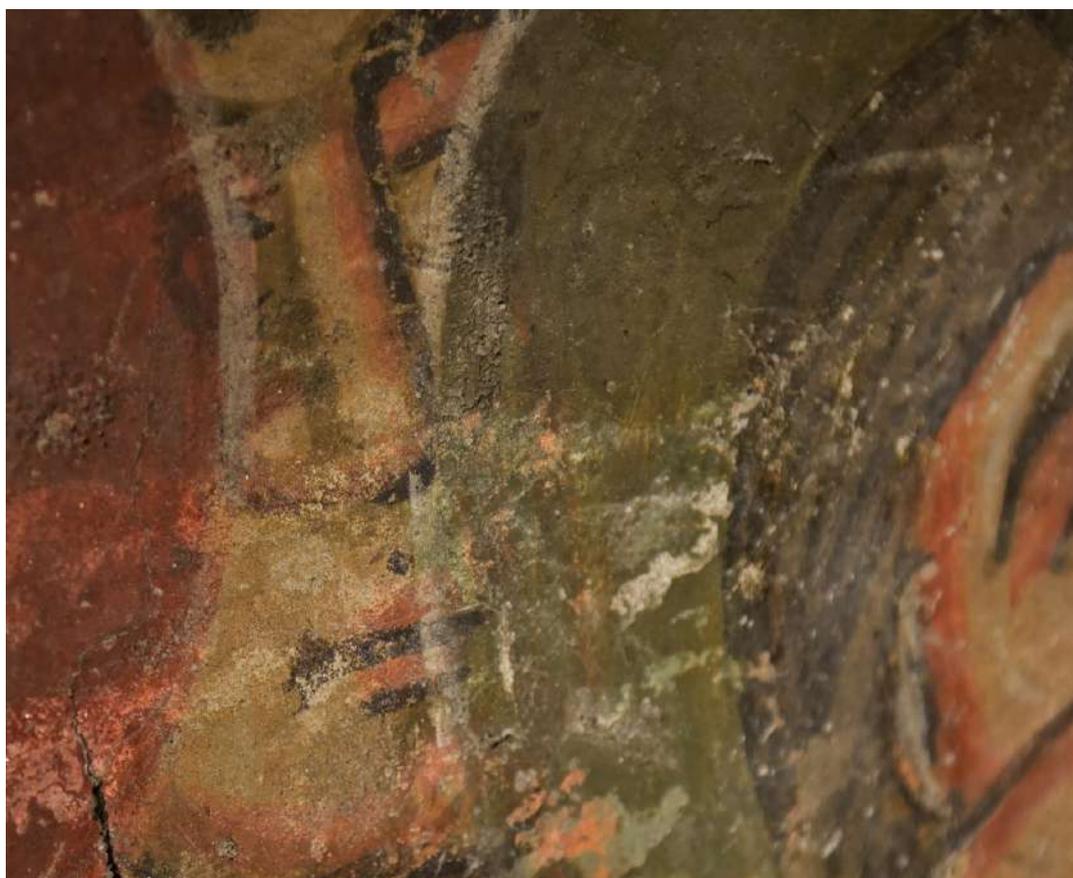
Le mani sono state dipinte al di sopra del collo del vaso



La mancanza di colore in corrispondenza della mano evidenzia la presenza della veste che era stata dipinta precedentemente

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Procedimenti pittorici.



Nell'area occupata da un gruppo di santi le abrasioni di colore dell'aureola in primo piano lasciano trasparire porzioni del volto di un santo in secondo piano

Bardonecchia

Cappella romanica di
Notre-Dame du Coignet.

La cappella romanica è decorata esternamente e internamente da affreschi del XV e XVI secolo. Ampliato all'inizio del Cinquecento, l'edificio è situato su un poggio che domina le frazioni di Les Arnauds e Melezet di Bardonecchia. L'interno è a navata unica, con una zona più ampia corrispondente all'aula e una più piccola, il presbiterio, separato da una cancellata lignea, nella quale è collocato l'altare.

La decorazione pittorica che orna le pareti di quest'area è databile al 1496, ed è riferita ad un anonimo pittore (cosiddetto Maestro di Coignet) che opera anche in altre cappelle della zona, come la chiesa di Sant'Andrea a Ramats (Chiomonte).

Ad una seconda fase riferibile ai primi de-

cenni del Cinquecento si deve il completamento della decorazione. Allo stesso periodo appartengono gli affreschi con San Cristoforo e l'Annunciazione che decorano all'esterno la facciata.

*A destra: Notre-Dame
du Coignet*



Bardonecchia

*Osservando i muri
si legge la storia.*

Vi sono sei cappelle nel territorio della parrocchia di Melezet: tra loro, la cappella di Notre Dame du Coignet, in passato oggetto di contesa tra le comunità di Les Arnauds e di Melezet - equidistanti dal luogo ove sorge l'edificio - che per lungo tempo reclamarono la giurisdizione su di essa.

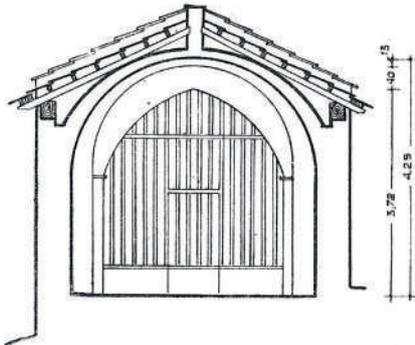
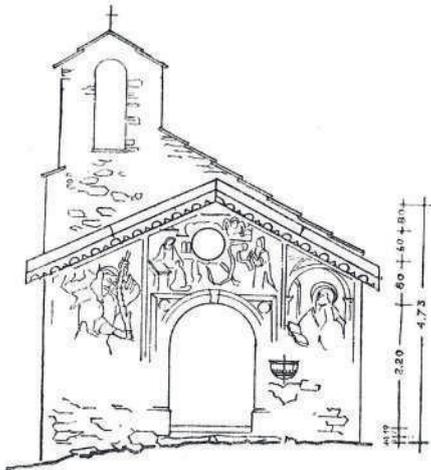
La controversia fu risolta nel 1771 grazie all'intervento del vescovo di Pinerolo, che la attribuì a Melezet, autorizzandone però l'uso da parte della comunità di Les Arnauds. Da ultimo, nel 1979, il vescovo di Susa, Vittorio Bernardetto, decretò l'unione «*aeque principaliter*» (quando, cioè, per evitare questioni di predominanza, viene attribuita pari importanza) alle parrocchie di Melezet e di Les Arnauds, conferendole al parroco

di Melezet.

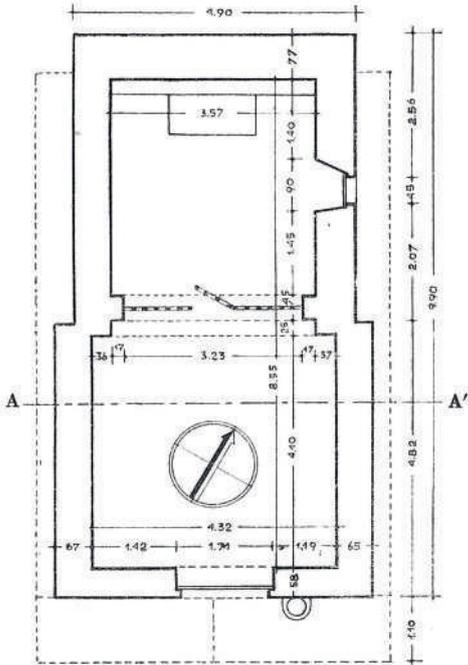
N.B.: Modello delle cappelle alpine in alta valle di Susa. Trattandosi di uno schema planimetrico estremamente ripetitivo - e assai simile a quello della Cappella di Notre-Dame du Coignet - verrà utilizzato quello della vicina **Cappella di Chaffaux**, al fine di segnalare la localizzazione delle campionature relative alle tessiture murarie fatte a Notre-Dame du Coignet.

La cappella è a navata unica ed il presbiterio è separato dall'aula da una cancellata lignea posta all'altezza dell'arco trionfale; i due ambienti rettangolari, con tutta probabilità, appartengono a due fasi costruttive (cfr. anche a Chaffaux).

Osservando i muri si legge la storia.



Sezione A - A'



Bardonecchia

L'ampliamento della cappella potrebbe essere datato alla fine del XV secolo quando la parte orientale fu affrescata. Questi dipinti sono precedenti a quelli visibili in facciata.

La cappella in analisi rientra nel contesto culturale che interessa i territori degli attuali comuni di Bardonecchia e di Nevache, entrambi appartenenti al Delfinato fino al 1713.

Gli affreschi della cappella di Notre-Dame du Coignet, restaurati nel 1995, sono il risultato di tre momenti pittorici differenti compresi tra gli ultimi anni del XV ed i primi decenni del XVI sec.

Le decorazioni più antiche si trovano presso l'altare e raffigurano la Visitazione, la Pietà e San Grato, sulla parete

di fondo, il Martirio di Sant' Agata, sulla parete nord, e quello di Santa Lucia su quella meridionale; la loro esecuzione risale all'anno 1496, come si evince da un'iscrizione all'interno del riquadro della Visitazione.

Tracce di una modificazione dell'edificio sono riscontrabili all'altezza dell'arco trionfale, che funge da punto di raccordo tra i due ambienti; la discontinuità costruttiva dell'arco porta a pensare che l'aula sia un' aggiunta posteriore ad una più antica costruzione.

Inoltre, i recenti restauri hanno individuato i resti di un antico campanile, posto in corrispondenza dell'arco, nella zona destra della cappella, individuabile all'e-

Osservando i muri si legge la storia.



Particolari della decorazione
pittorica della facciata

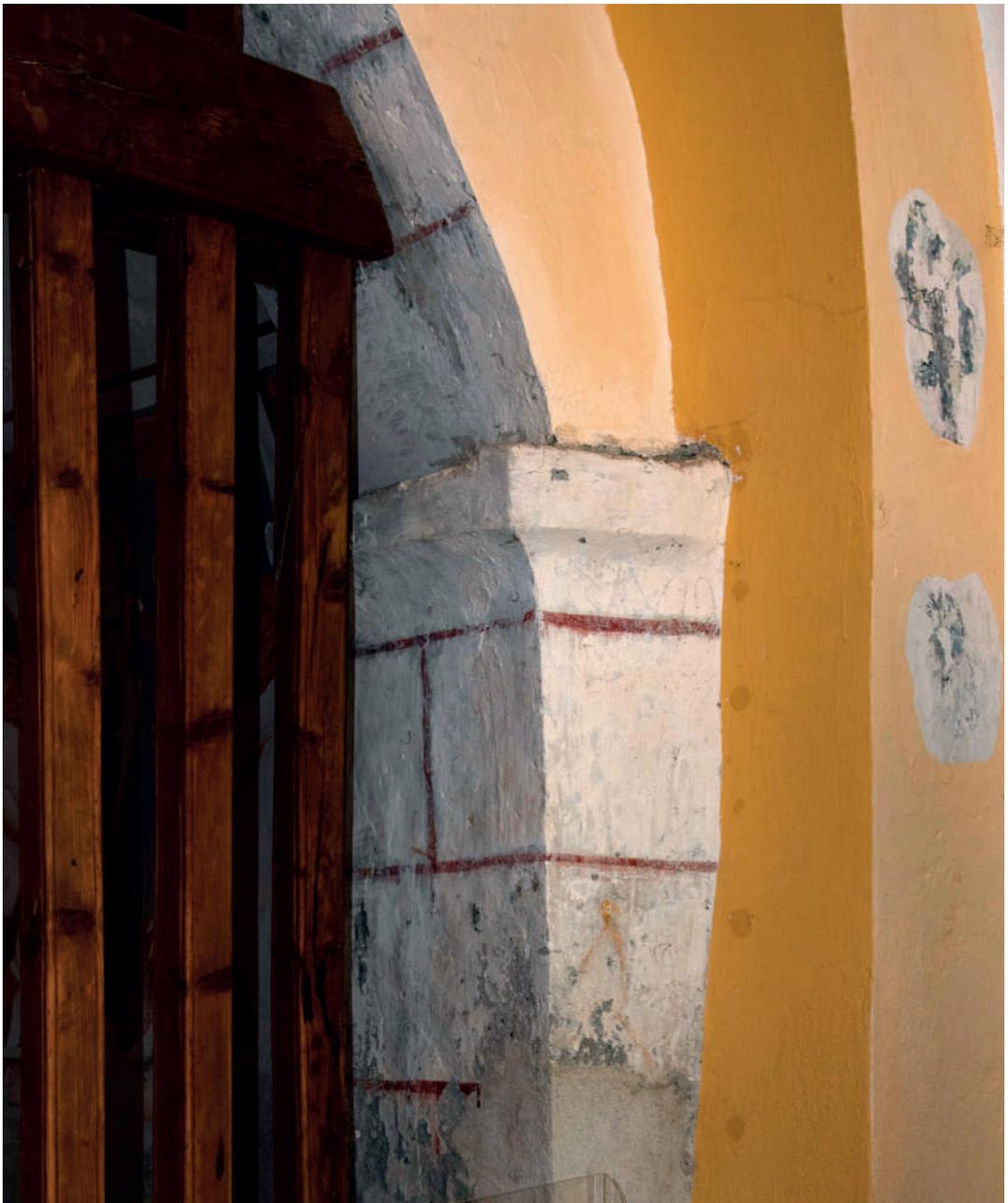
Bardonecchia

sterno grazie ad una decorazione rossa a conci, del tutto simile a quella recuperata nella parte iniziale del presbiterio, di cui si conserva memoria nella Relazione finale del restauro della ditta G. Finandri & C. (luglio/settembre 1995), depositata presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte.



Tracce che suggeriscono un'aggiunta posteriore dell'aula

Osservando i muri si legge la storia.



*Resti di un antico
campanile*

Bardonecchia

CAMPIONE 1

Localizzazione: cappella, parete esterna nord.

Materiali e componenti: rivestimento di malta grossolana (Munsell Pink 7.5 YR 8/4) che copre, in maniera molto omogenea, la parete non permettendo di leggere la tessitura muraria. Interessanti gli angolari, realizzati in blocchi di tufo con spigoli squadrati, dalle dimensioni regolari (32×17 cm) visibili su tutti i lati dell'edificio. È visibile una finestra realizzata con gli stessi litotipi degli angolari.

Datazione: XV secolo (tranne la malta che dovrebbe appartenere al recente restauro).

CAMPIONE 1A

Localizzazione: cappella, parete esterna est.

Materiali e componenti: finestra realizzata in blocchi di tufo: all'interno è molto piccola, simile ad una feritoia, ed è affrescata, mentre all'esterno è visibile una fascia perimetrale con accentuata strombatura parzialmente ricoperta da calce bianca (Munsell White 7.5 YR 8/1).

Datazione: XV secolo.



Camp. 1

Osservando i muri si legge la storia.



Camp. 1a. Intero e particolare



Particolare della muratura esterna in pietra e malta



Bardonecchia

CAMPIONE 2

Localizzazione: cappella, parete esterna est.

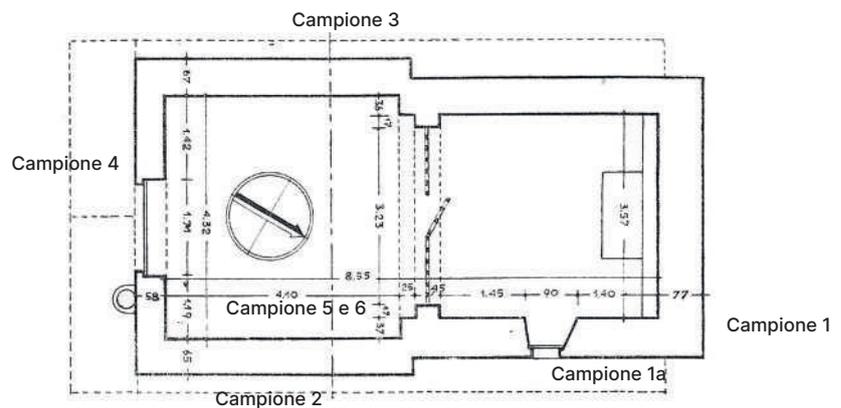
Materiali e componenti: rivestimento di malta grossolana (*Munsell Pinkish Gray 7.5*

YR 7/2) omogeneo; si intravedono dei lito-tipi squadri.

Datazione: XV secolo (tranne la malta che dovrebbe appartenere al recente restauro).



Camp. 2



CAMPIONE 3

Localizzazione: cappella, parete esterna ovest.

Materiali e componenti: malta grossolana con inerti (ghiaietta di fiume) visibili ad occhio nudo (Munsell Pinkish Gray 7.5 YR 7/2; Pink 7.5 YR 8/4). Il rivestimento copre parzialmente

la parete permettendo di leggere la tessitura muraria, costituita da pietre e ciottoli di fiume martellati o leggermente sbazzati di grandi e piccole dimensioni (47×21;36×9; 12×6) disposti senza seguire filari regolari. *Datazione:* XV secolo.



Camp. 3

CAMPIONE 4

Localizzazione: cappella, facciata, lato sinistro.

Materiali e componenti: intonaco (*Munsell Pink 7.5 YR 8/4*) parzialmente coperto da C1, forse da identificare con la preparazione dell'affresco di San Cristoforo.

Datazione: XV secolo.

CAMPIONE 5

Localizzazione: cappella, parete interna est.

Materiali e componenti: portale di accesso alla cappella realizzato con conci di pietra quadrati di dimensioni regolari (40×21; 68×20), disposti l'uno sopra l'altro e legati con uno strato di malta di 0,5 mm. L'altezza della porta verso l'interno fa supporre una quota diversa, rispetto a quella attuale, del pavimento o una soglia rialzata.

Datazione: XV secolo.

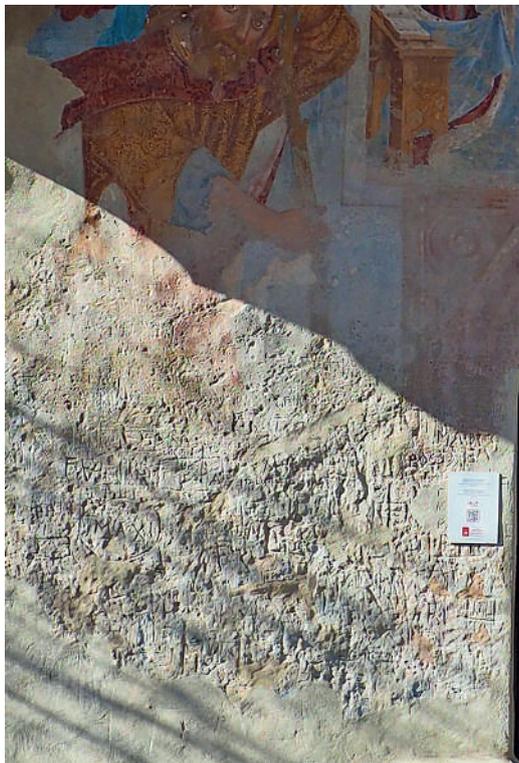
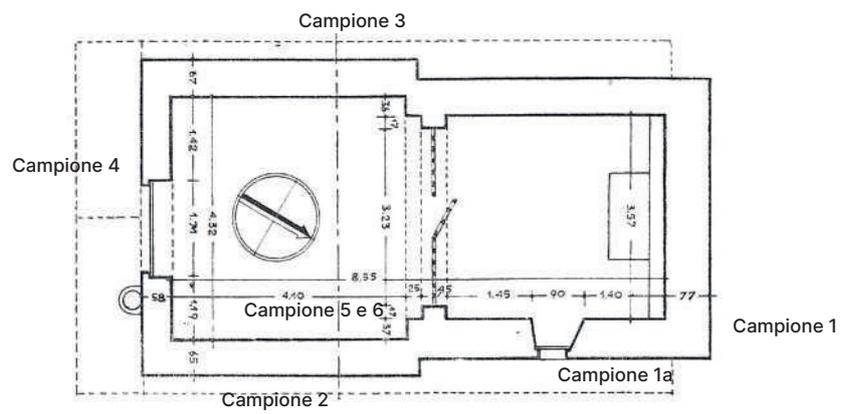
CAMPIONE 6

Localizzazione: cappella, parete interna est.

Materiali e componenti: tamponatura che ha obliterato l'accesso meridionale alla cappella. È costituita da pietre sbazzate di grandi dimensioni (26×7cm) sovrapposte l'una sull'altra, da un letto di malta grossolana (*Munsell Pinkish Gray 7.5 YR 7/2*) e da un livellamento in malta.

Datazione: certamente successiva al XV secolo.

Osservando i muri si legge la storia.



Camp. 4



Camp. 5 e 6

Bardonecchia

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
I dipinti murali.*

MAESTRO DEL COIGNET, 1496



La scena centrale raffigura la Pietà cui si affiancano a sinistra la Visitazione e a destra San Grato in trono

Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.

I dipinti murali.



Parete laterale sinistra
Martirio di Sant'Agata



Parete laterale destra
Santa Lucia

Bardonecchia

PITTORE ANONIMO, XVI SECOLO

Le scene delle due pareti laterali sono attribuite ad un allievo del maestro principale.



*Parete sinistra.
Morte della Vergine*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

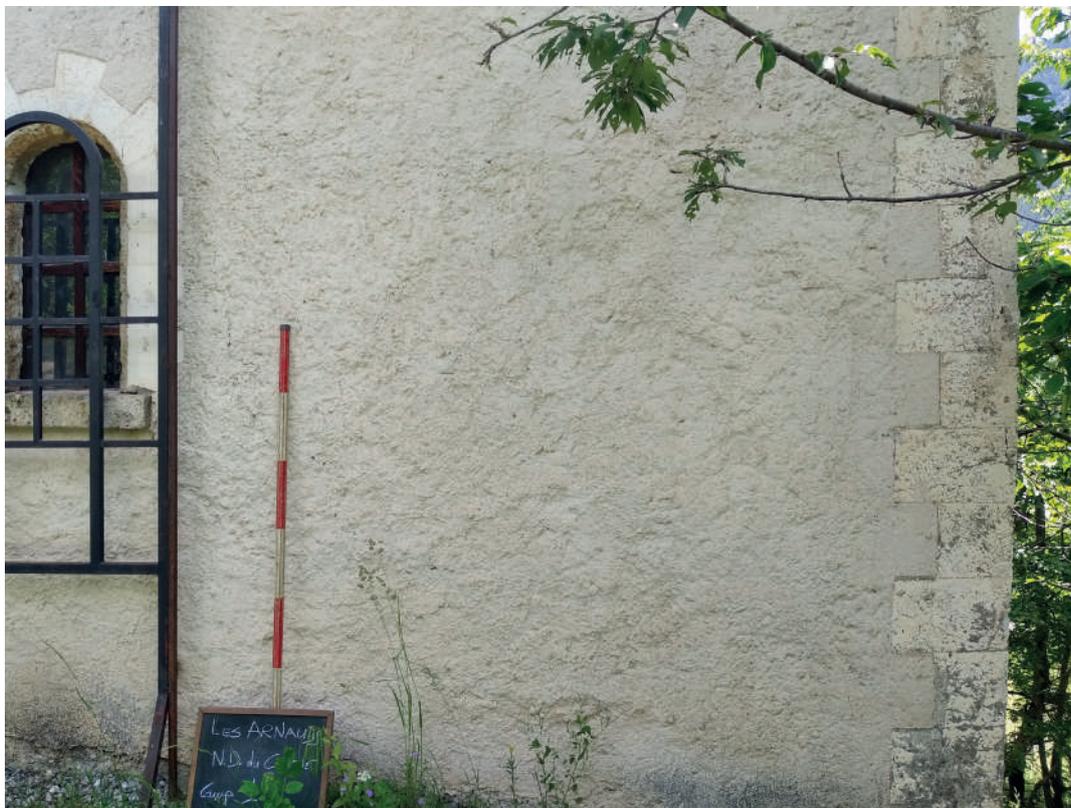
I dipinti murali.



*Parete destra.
Assunzione della Vergine, particolare*

Bardonecchia

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
Supporto murario.*



*Parete esterna est.
Particolare della superficie muraria*

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Supporto murario.

All'interno della cappella il supporto murario in pietra e malta è visibile in corri-

spondenza del bordo inferiore delle pareti.



Bardonecchia

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
Gli strati preparatori.

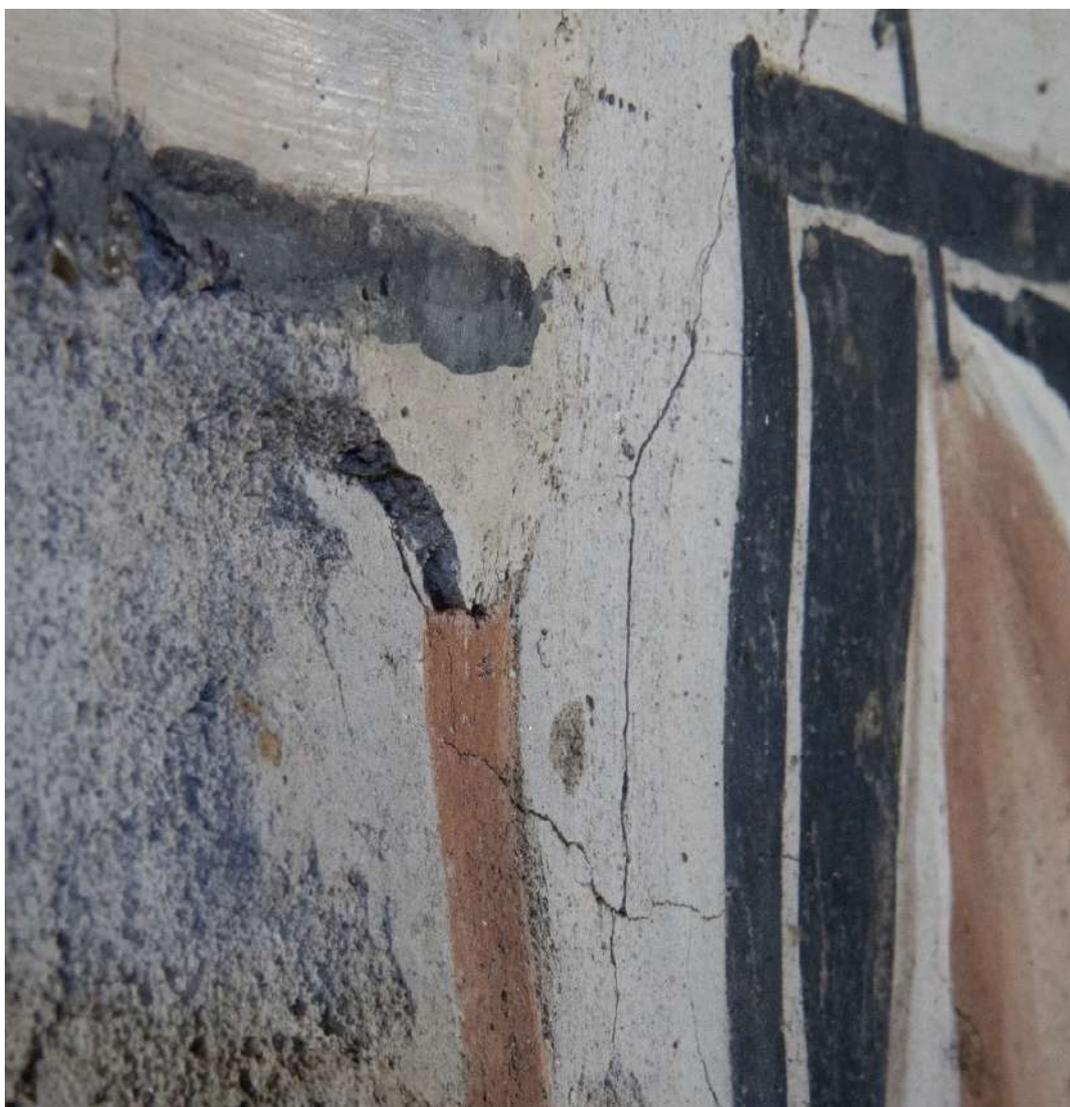
Gli strati preparatori sono composti da malta a base di calce e inerti a granulometria variabile, ma non è possibile rilevare il numero di strati. Da alcune lacune si osservano spessori variabili stesi per livellare le irregolarità del supporto murario in pietra.



*Maestro del Coignet. Sul lato destro della mensa dell'altare -
In corrispondenza di una lacuna, gli strati preparatori presentano uno spessore di circa tre centimetri*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Gli strati preparatori.



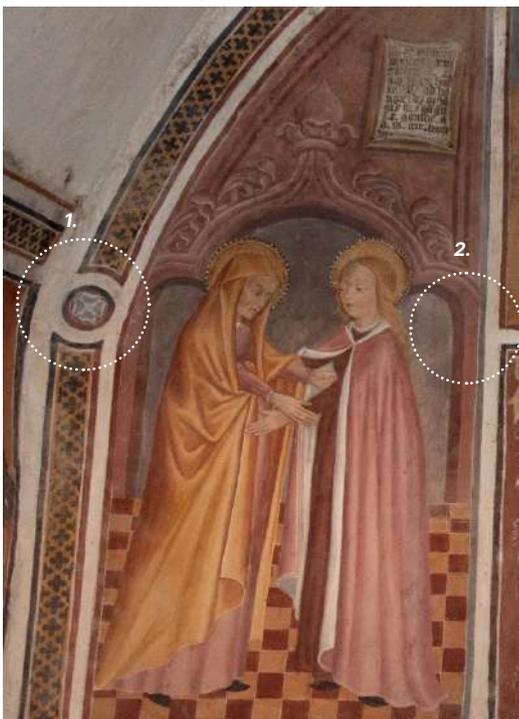
*Pittore anonimo. L'intonaco dipinto si sovrappone alla superficie dei dipinti adiacenti realizzati dal Maestro del Coignet -
In questo punto lo spessore dell'intonachino è di qualche millimetro*

Bardonecchia

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
Le giornate.

L'artista frazionava la stesura dell'intonaco in momenti successivi a seconda delle aree che potevano essere dipinte in una giornata. Sui dipinti riferiti al cosiddetto Maestro del Coignet le giornate sono meno evidenti rispetto ai dipinti delle pa-

reti laterali e le giunzioni tra le giornate risultano raccordate con maggiore perizia. Anche in questo caso, osservando le linee di giunzione si ricostruisce la cronologia delle giornate iniziate, come consuetudine, partendo dall'alto.



Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Le giornate.



Pittore anonimo. Osservando i margini di sovrapposizione delle giornate, è possibile stabilire in che ordine l'intonachino è stato steso e dipinto - L'artista ha iniziato il suo lavoro dall'alto proseguendo da sinistra verso destra

Bardonecchia

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
Lavorazione superficiale.

La superficie dell'intonachino appare levigata tramite la pressione della cazzuola che ha lasciato segni superficiali di

lavorazione ben visibili con un'illuminazione radente.



*Pittore anonimo.
Oltre ai segni di lavorazione superficiale la luce radente evidenzia le irregolarità della muratura sottostante*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Lavorazione superficiale.



*Maître de Coignet,
Martirio di Sant'Agata*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
Il disegno preparatorio.*

BATTITURA DEL FILO

Per la realizzazione delle cornici il **pitto-
re anonimo** ha utilizzato la tecnica della **battitura del filo**: osservando a luce rade-
nte si scorgono i segni impressi dallo
spago sulla superficie dell'intonaco, an-
cora morbido al momento in cui sono sta-

te tracciate le linee.

Nell'immagine sottostante la pressione
esercitata per trattenere lo spago duran-
te l'operazione di battitura ha lasciato un
segno più profondo e accentuato all'estre-
mità delle linee.



*Lo spago e il segno
che può lasciare
impresso sulla
superficie*

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Il disegno preparatorio.

Pittore anonimo. A sinistra la cornice della scena dell'Assunzione e a destra la cornice

della morte delle Vergine. Lo spago ha lasciato il segno impresso sull'intonaco fresco.



Bardonecchia

CARTONE

Il disegno è stato realizzato su foglio di carta e successivamente trasferito sull'intonaco fresco ricalcandone il tracciato

con una punta. Il tipo di segno è un lieve solco dai bordi arrotondati dalla carta interposta tra la punta e l'intonaco.

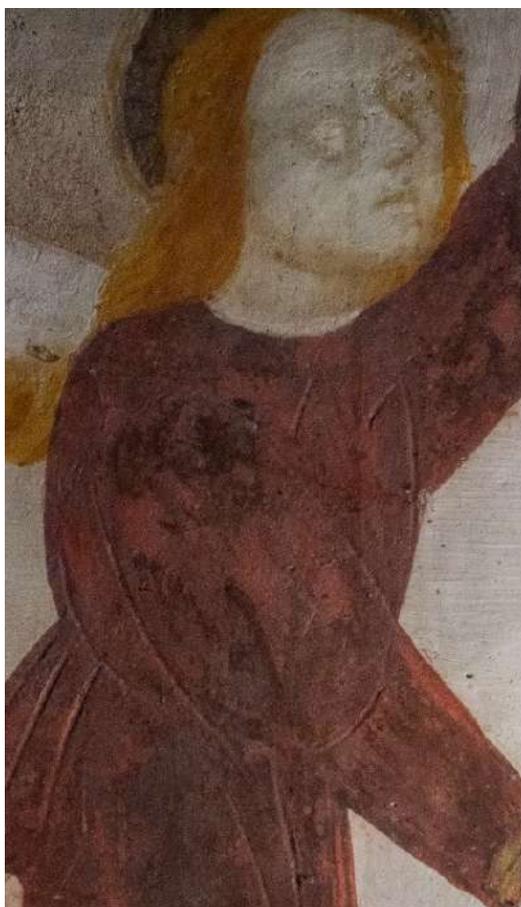


Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Il disegno preparatorio.

Pittore anonimo. In corrispondenza di alcune vesti e delle aureole sono

presenti lievi solchi del disegno preparatorio realizzato attraverso il cartone.



Bardonecchia

INCISIONE DIRETTA

Si realizza con una punta metallica incidendo sull'intonaco ancora umido le linee del disegno. Si utilizza soprattutto per le architetture, ma anche in corrispondenza

di linee circolari eseguite con il compasso, come nel caso delle aureole e di alcuni motivi decorativi. L'incisione diretta lascia un segno duro, dai bordi frastagliati.



Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Il disegno preparatorio.

Maestro del Coignet. L'artista delinea le cornici, le partiture architettoniche dello sfondo e le piastrelle del pavimento tramite incisioni dirette.

La circonferenza della decorazione è segnata dall'incisione diretta della punta di un compasso.



Bardonecchia

DISEGNO DIRETTO

Disegno eseguito direttamente sull'intonaco immediatamente prima di essere dipinto.

Maestro del Coignet. Il pittore ha realizzato il disegno preparatorio a pennello

con un colore bruno. Osservando attentamente i contorni delle figure è possibile notare le pennellate del disegno preliminare che traspaiono dalle stesure più superficiali.



*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Il disegno preparatorio.



Bardonecchia

DISEGNO DIRETTO

Pittore anonimo. Nelle aree in cui erano perdute, è possibile osservare le pennellate presenti campiture o finiture a secco, ora late in ocre del disegno preparatorio.



*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Il disegno preparatorio.



Bardonecchia

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
Tecnica di stesura del colore.

PITTURA A FRESCO

Viene eseguita sull'intonaco fresco e grazie al processo di carbonatazione della calce le particelle del pigmento stese sull'intonaco vengono inglobate e si legano saldamente ad esso. La stratificazione consiste solitamente in un tonalità di base sulla quale a seconda del grado di elaborazione della pittura, verranno stesi strati successivi per rendere le diverse variazioni tonali e chiaroscurali.

Maestro del Coignet. L'artista dipinge tramite stesure successive: il primo strato è la tonalità di base su cui applica una tonalità media completata con lumeggiature, le ombre e i piccoli tocchi di finitura. La presenza di passaggi tonali e chiaroscurali morbidi e gradualmente indica una particolare perizia nella restituzione dei volumi dei panneggi.



Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Tecnica di stesura del colore.

Pittore anonimo. I panneggi sono realizzati tramite una stesura di base su cui veloci pennellate del medesimo colore, ma dal tono più scuro delineano le pieghe.

Non sono presenti passaggi tonali e modulazioni del chiaroscuro e la realizzazione appare meno accurata e più sommaria rispetto a quella del Maestro del Coignet.



Bardonecchia

PITTURA A CALCE

Colori sovrapposti a quelli di fondo: quando vengono applicati sull'intonaco asciutto o in fase di asciugatura, possono essere mescolati con il latte di calce per permettere una nuova carbonatazione.

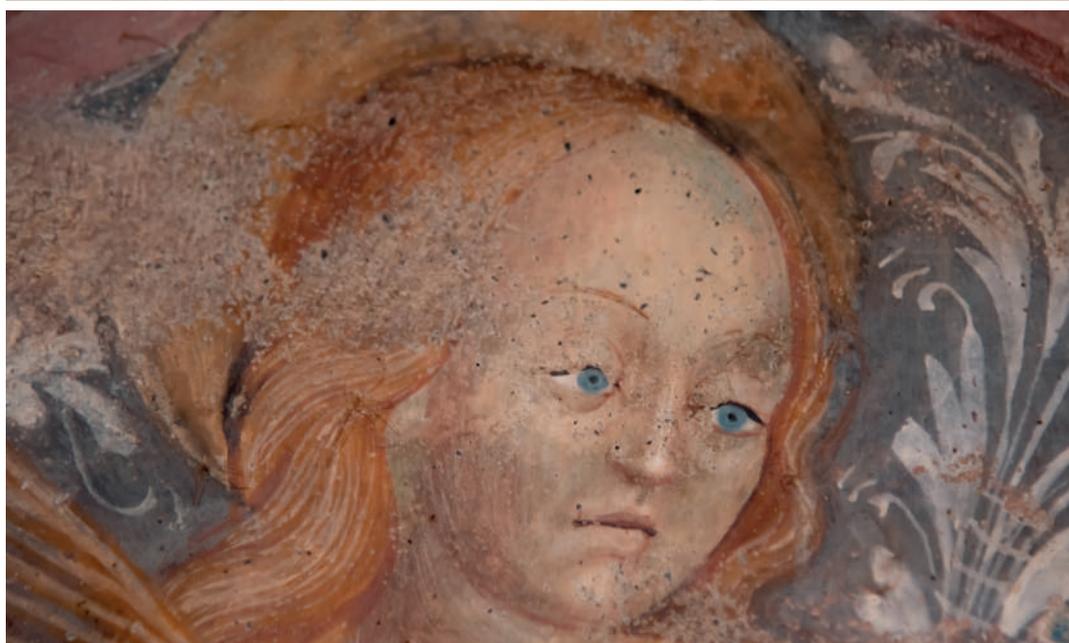
Maestro del Coignet. Il bianco di calce viene utilizzato puro o in miscela con altri colori per schiarire di tono. Le campiture eseguite con il bianco di calce appaiono coprenti e corpose e la luce radente



Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Tecnica di stesura del colore.

permette di evidenziare le pennellate materiche. Talvolta, alcuni particolari in bianco possono essere dipinti con la calce pura su un fondo colorato.



Bardonecchia

PITTURA A CALCE

Pittore anonimo. Il bianco di calce viene utilizzato puro o in miscela con altri colori per schiarire di tono. Le campiture esegui-

te con il bianco di calce appaiono coprenti e corpose e la luce radente permette di evidenziare le pennellate materiche.



Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Tecnica di stesura del colore.

PITTURA A SECCO

L'applicazione del colore avviene sull'intonaco asciutto miscelando i pigmenti con un legante organico. Solitamente si tratta di pigmenti incompatibili con la tecnica ad

affresco e che interagiscono chimicamente con la calce deteriorandosi e alterandosi cromaticamente. Si tratta principalmente di alcuni pigmenti blu, verdi e rossi.



*Dettaglio della
Visitazione*

Bardonecchia



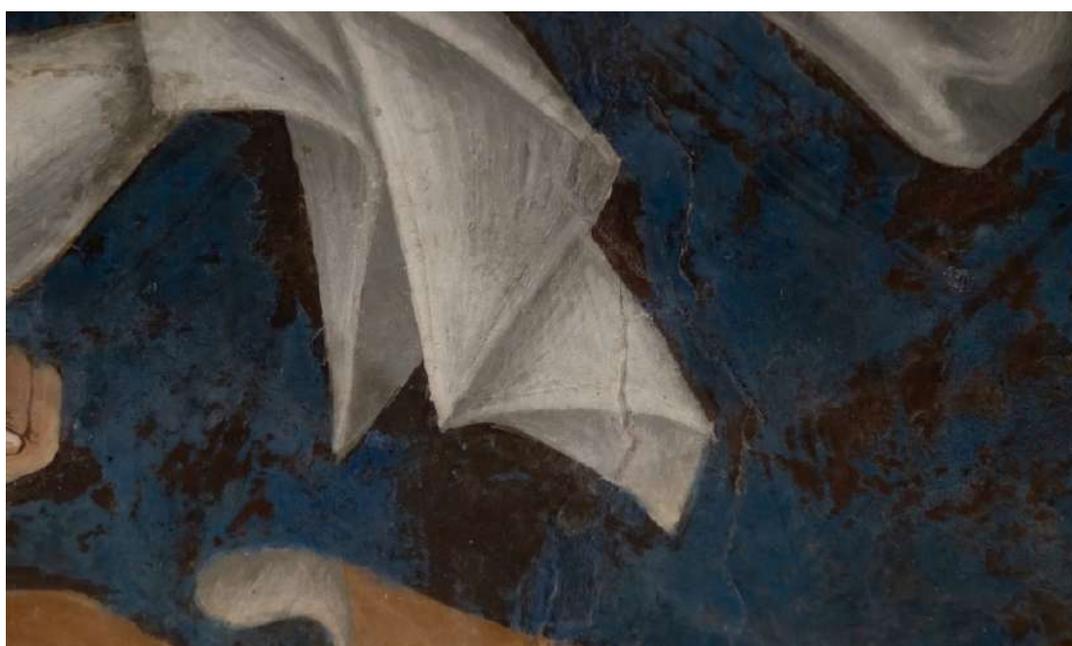
Dettaglio con la Pietà

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Tecnica di stesura del colore.

Maestro del Coignet. Lo sfondo della scena della Visitazione e il panneggio della Madonna nella Pietà sono due esempi di pittura a secco. La minore durabilità del legante organico comporta spesso problemi conservativi con graduale perdita

dello strato pittorico che lascia a vista la base cromatica ad affresco. Dalle lacune del blu del mantello della Madonna traspare la base cromatica nera stesa ad affresco.



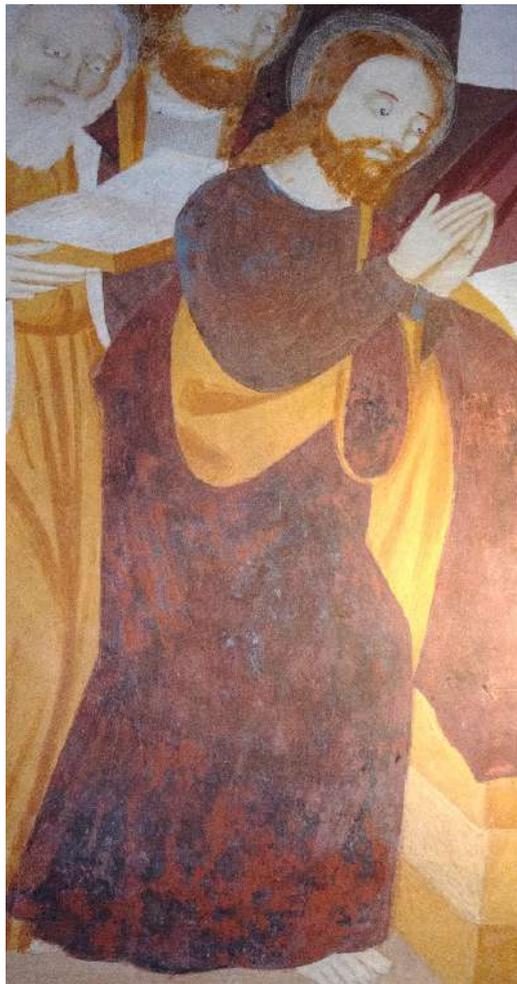
*Dettaglio del
mantello della
Madonna*

Bardonecchia

PITTURA A SECCO

L'applicazione del colore avviene sull'intonaco asciutto miscelando i pigmenti con un legante organico. Spesso per conferire maggiore intensità e profondità al colore le stesure a secco venivano realizzate su una campitura cromatica di base realizzata ad affresco.

Pittore anonimo. La campitura di base per la porzione superiore della veste è stata realizzata ad affresco con un tono bruno rossiccio su cui giaceva la stesura a secco blu, mentre la parte inferiore doveva risultare rossa tramite due stesure successive di rosso, una a fresco e una a secco con un pigmento che nel tempo si è alterato cromaticamente diventando scuro.



*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Tecnica di stesura del colore.



Bardonecchia

DECORAZIONI CON LAMINA METALLICA

Per impreziosire i dipinti si poteva ricorrere all'impiego di lamine metalliche in oro, argento, rame e stagno, che venivano applicate a foglia sull'intonaco asciutto tramite una miscela adesiva.

La lamina di stagno poteva essere dipinta a imitazione dell'oro (mecca), oppure utilizzata come supporto per la foglia d'oro.

L'oro poteva anche essere ridotto in polvere e miscelato con un legante organico che permetteva la stesura a pennello per realizzare lumeggiature o decorazioni. Spesso proprio per le caratteristiche intrinseche della tecnica e degli adesivi, queste applicazioni risultano mancanti o molto degradate.



Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Tecnica di stesura del colore.

Pittore anonimo. Le aureole e numerosi dettagli delle vesti mostrano i segni della presenza di una lamina metallica. Si tratta con buona probabilità di foglia d'oro fatta aderire tramite una miscela adesiva. Si in-

dividuano le tracce sul colletto e i polsini della veste della Madonna; molto probabilmente anche il crocifisso e alcune piume delle ali dell'angelo presentavano applicazioni di foglia metallica ormai perse.



Bardonecchia

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
Procedimenti pittorici.*

GLI SFONDI

Dopo la realizzazione del disegno preparatorio si procedeva con la stesura delle campiture degli sfondi. Le aree occupate dalle figure venivano tralasciate scontornando velocemente e in maniera approssimativa le sagome. Generalmente lo sfondo delle raffigurazioni era realizzato tramite una stesura di colore bianco o verde scuro steso su una base grigia, stratagemma già utilizzato nell'antichità per ottenere un tono più intenso.

Pittore anonimo. Osservando il contorno dell'ala dell'angelo nella scena dell'Assunzione è possibile ricostruire l'ordine cronologico in cui sono state stese le campiture: il giallo dell'ala si sovrappone leggermente alla stesura a bianco di calce dello sfondo che scontorna in maniera sommaria le figure.



*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Procedimenti pittorici.



Bardonecchia

MOTIVI DECORATIVI TRAMITE MASCHERINE

Tra i metodi utilizzati dagli artisti per la trasposizione del disegno sulla superficie pittorica, le mascherine ritagliate rappre-

sentavano una soluzione semplice e diffusa soprattutto per la realizzazione di moduli decorativi ripetitivi.



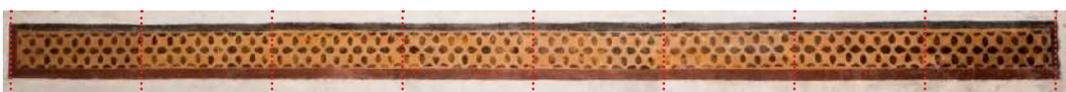
*Maestro del Coignet:
Decorazione a
mascherina delle
cornici*

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

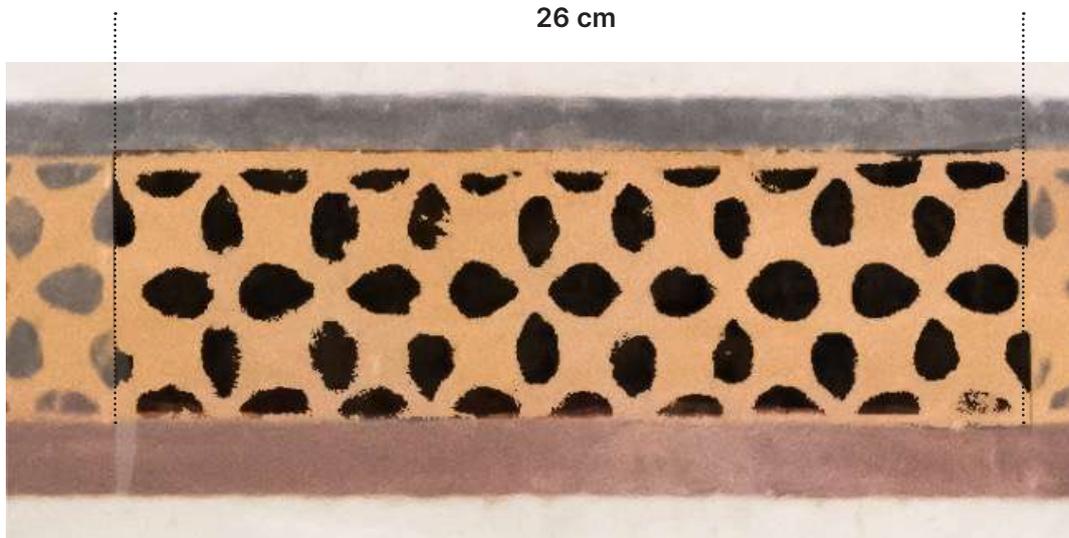
Procedimenti pittorici.

Pittore anonimo. Osservando attentamente è possibile individuare la dimensione della mascherina, infatti in corrispon-

denza delle linee di giunzione dei vari moduli sono presenti piccole imperfezioni nell'allineamento della mascherina.



26 cm



Bardonecchia

LE DECORAZIONI A CALCE DELLE LESENE E DEL SOTT'ARCO

Sulle lesene e sul sottarco che separano la zona dell'altare dall'aula, si possono osservare decorazioni a finti conci bianchi con stilature rosse, realizzate stenden-

do una campitura di base con bianco di calce sulla quale sono state delineate le finte stilature con linee rosse.



Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Procedimenti pittorici.

Un saggio stratigrafico eseguito durante un intervento di restauro in corrispondenza di un angolo tra la lesena e il dipinto murale, indica che la decorazione a finti conci bianchi prosegue sotto l'into-

naco del dipinto con la morte della Vergine. Questo dato indica che la decorazione delle lesene era già esistente nel momento in cui il pittore anonimo realizzò le scene delle pareti laterali.



Saluzzo

Cattedrale di Santa Maria Assunta.

Riedificata a partire dal 1491, la nuova collegiata e poi cattedrale di Saluzzo si caratterizza per la struttura poderosa scandita dai quattro pilastri lievemente aggettanti della facciata e dai contraforti del perimetro esterno.

La facciata è rivestita da un paramento in mattoni a vista con la sezione centrale evidenziata da intonaco bianco.



A destra: Cattedrale di Santa Maria Assunta

A sinistra: il campanile

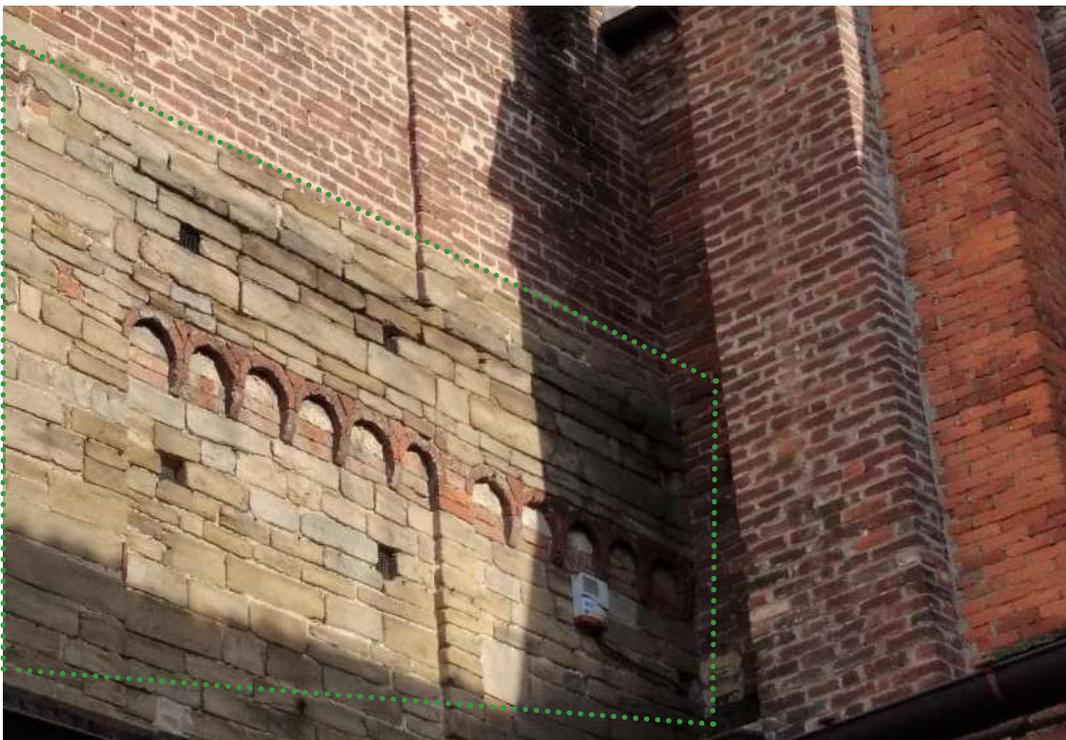


Saluzzo

La Cattedrale e la sua storia. **Le origini.**

Il primo documento che attesta la presenza di una chiesa in Saluzzo (Santa Maria) risale al 1017. Vi erano un *porticus*, dove si redigevano atti pubblici e dal quale si assisteva alle

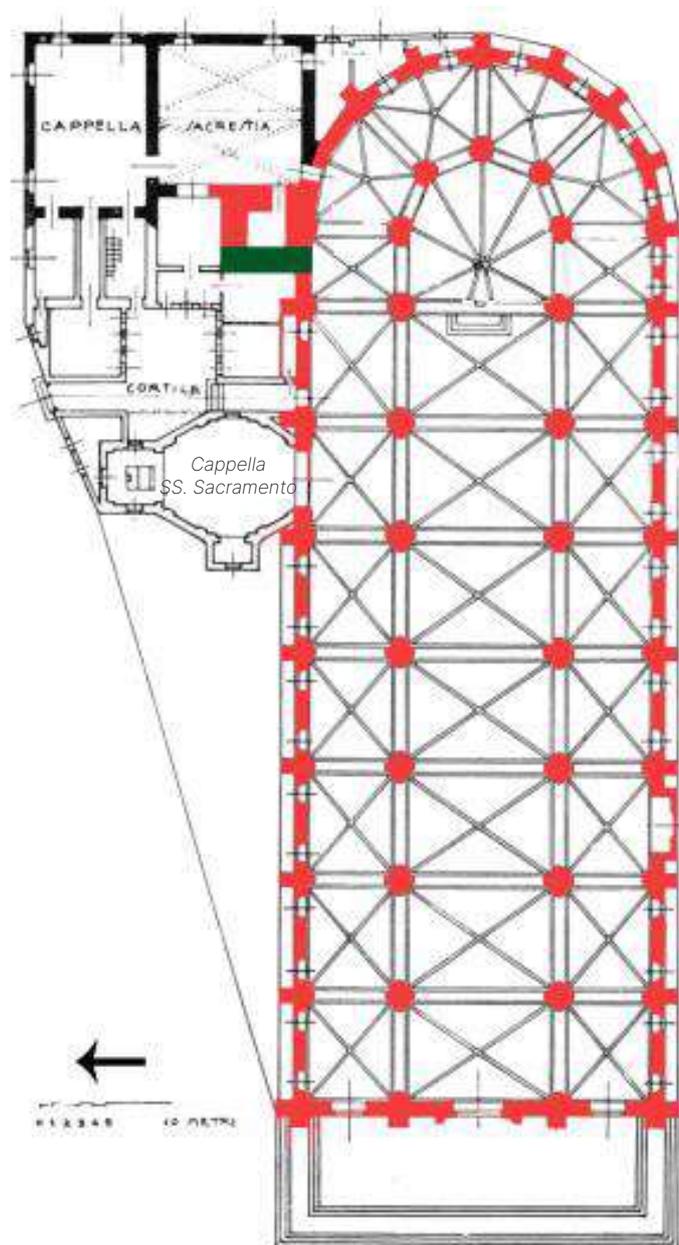
funzioni liturgiche, il *claustrum*, il *cimiterium* ed il *campanile* ancora visibile nella base di quello attuale (in verde nella pianta e nella foto).



Tracce dell'antico campanile

La cattedrale e la sua storia.

Le origini.



Saluzzo

La tessitura muraria omogenea è caratterizzata da corsi in laterizi, letti di malta e buche puntaie regolari. Osservando l'esterno delle navate, risultano evidenti alcune modifiche visibili al di sopra delle

ghiere che sembrano aver obliterato precedenti ghimberghe da attribuire, verosimilmente, alla fase tardogotica del complesso.



Tracce di probabili precedenti ghimberghe

La cattedrale e la sua storia.

Le origini.



*Tracce di probabili
precedenti ghimberghe*

Saluzzo

Gli elementi decorativi della facciata.

Tre portali danno accesso all'interno dell'edificio: quello centrale è sormontato da un'alta ghimberga caratteristica dell'architettura gotica, cioè un frontone alto e appuntito, con cornice in cotto,

contornato da due pilastri con le statue di San Pietro e San Paolo realizzate tra 1509 e 1510 dalla bottega dello scultore Benedetto Briosco.



*Statue dei Santi
Pietro e Paolo*

Gli elementi decorativi della facciata.



*Decorazioni in cotto
della ghimberga*

Saluzzo

Nella lunetta sopra l'ingresso centrale sono raffigurati gli Apostoli che assistono all'Assunzione della Vergine, opera dell'artista viaggiatore **Hans Clemer**, vissuto tra il 1480 e il 1512 circa. Originario

della Diocesi di Cambrai, al confine tra Francia e Fiandre, Clemer si stabilisce in città, dove diventa pittore di corte del marchese Ludovico II di Saluzzo.



Lunetta sopra l'ingresso centrale

Gli elementi decorativi della facciata.



*Particolari
della lunetta*

Saluzzo

I portali laterali, di dimensioni minori, recano a loro volta nella lunetta le figure dei santi Costanzo e Chiaffredo, protettori della città, con lo stemma dei Saluzzo-Foix, realizzate tra il 1501 e il 1505 dallo stesso pittore.



*Particolare di
San Costanzo con
stemma Saluzzo-Foix*

Nei primi decenni del XVI secolo l'artista conosce una grande fortuna, come attestano le numerose commissioni anche per ecclesiastici, congregazioni monastiche e privati legati con ruoli di prestigio alla corte marchionale.



*Particolare di
San Chiaffredo con
stemma Saluzzo-Foix*

Saluzzo

La Cattedrale e la sua storia. L'interno.

Lo spazio interno raggiunge la lunghezza di 80 metri e una larghezza di 23,50 metri.

L'imponente aula interna è suddivisa in tre ampie navate, coperte da volte a crociera costolonate e separate da arcate a sesto acuto su pilastri polistili con capitelli cubici.

Alla fase settecentesca appartiene la cappella del SS. Sacramento nella navata sinistra che oggi ospita il polittico di Hans Clemer.



Navata centrale

La cattedrale e la sua storia.

L'interno.



*Cappella del
SS. Sacramento*

Saluzzo

Le maestranze.

La scultura.

Tra il XVI e il XVIII secolo, a Saluzzo è documentata una vivace presenza di artisti (pittori, scultori, intagliatori, marmisti, decoratori, stuccatori, preparatori di malte ecc.) e di magistri abili nelle attività costruttive che ne evidenziano l'osmosi tecnico-culturale.

Molti di loro provenivano dall'area compresa tra i laghi Maggiore, di Como e di Lugano (i cosiddetti Artisti dei Laghi, secondo una terminologia riconosciuta negli studi internazionali di architettura e arte).

Nel marchesato di Saluzzo queste maestranze lombardo-ticinesi trovarono affermazione anche in un settore non meno importante: lo sfruttamento dei materiali lapidei (cioè la gestione delle cave).

Nelle prima metà del Cinquecento due insigni scultori furono coinvolti – come ben documentato – sia nell'attività estrattiva dei materiali lapidei sia nella realizza-

zione di prestigiose opere scultoree in Saluzzo: si tratta di **Benedetto Briosco** (1508, monumento funebre di Ludovico II, chiesa di San Giovanni) e, successivamente, **Matteo Sanmicheli** (1518 - 1523, Monumento funebre a Galeazzo Cavassa in marmo bianco di Paesana).



*Matteo Sanmicheli,
ritratto di Francesco
Cavassa, Saluzzo,
Casa Cavassa*

Le maestranze.

La scultura.



*Benedetto Briasco,
monumento funebre di
Ludovico II, Saluzzo,
Chiesa di S. Giovanni*

Saluzzo

Hans Clemer: il polittico dei Marchesi di Saluzzo.

La grande macchina d'altare, composta da più scomparti disposti su due registri sovrapposti (polittico), fu realizzata intorno al 1500 - 1501 dal pittore **Hans Clemer** per ordine dei Marchesi di Saluzzo, Ludovico II e Margherita di Foix.

Costituiva originariamente l'ancona dell'altare maggiore di cui oggi rimangono sette scomparti: nella parte centrale del registro principale le fonti attestano la presenza di un pannello raffigurante la Vergine Assunta, disperso nel corso dell'Ottocento, alla quale erano presentati i marchesi rispettivamente dai santi Costanzo e Chiaffredo.

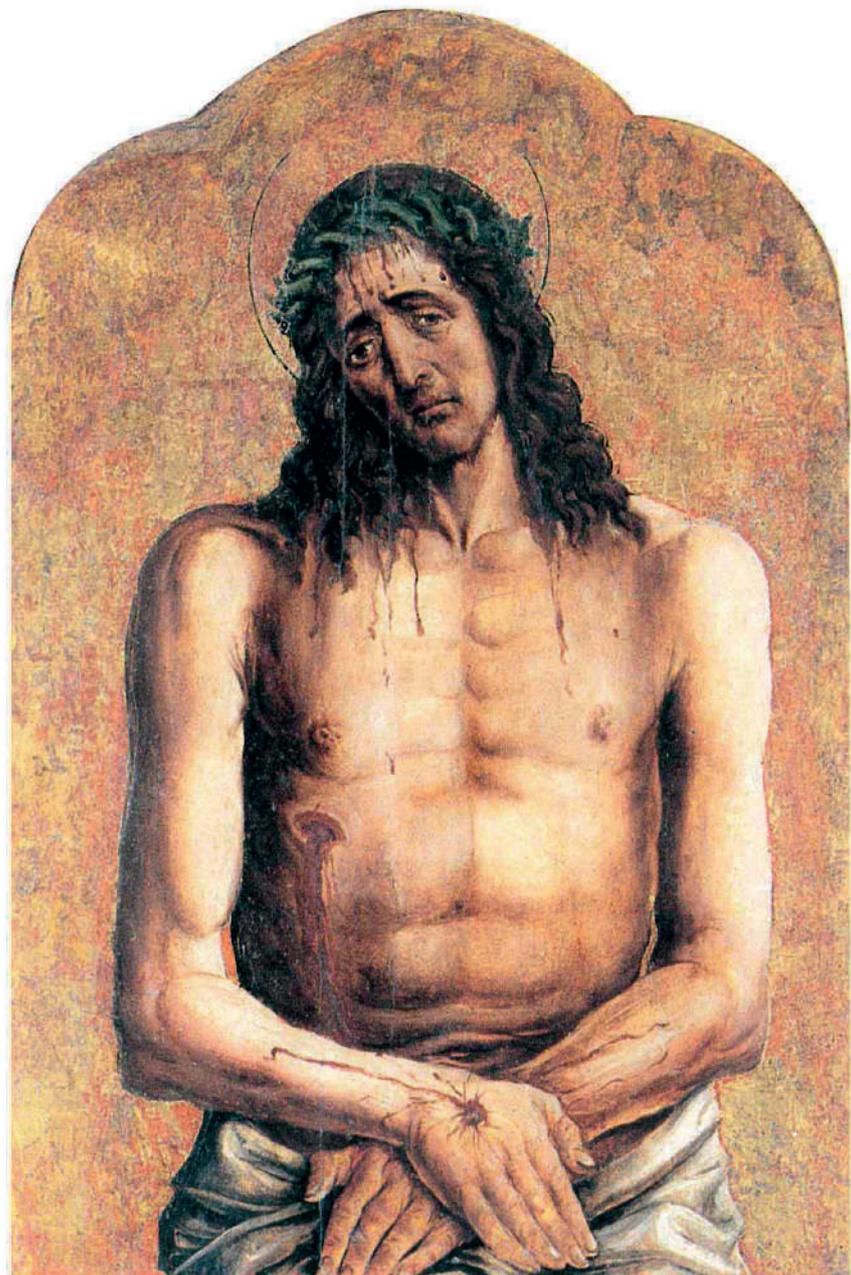
Nel 1809, in seguito alla caduta del polittico nel corso dei lavori di tinteggiatura della chiesa, andarono distrutte due tavole del registro superiore.

Nel 1847 anche l'originaria cornice lignea, presumibilmente dorata, fu sostituita da quella attuale.



San Sebastiano

*Hans Clemer: il polittico dei
Marchesi di Saluzzo.*



Cristo di Pietà

*Foto tratta da Galante
Garrone, Ragusa
2002, p. 130*

Saluzzo

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
Il polittico di Hans Clemer (1500-1501).*



REGISTRO
SUPERIORE →

REGISTRO
INFERIORE →

*Dettaglio di
San Chiaffredo*

*A destra, foto rielaborata da
Galante Garrone, Ragusa
2002, p. 115*

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

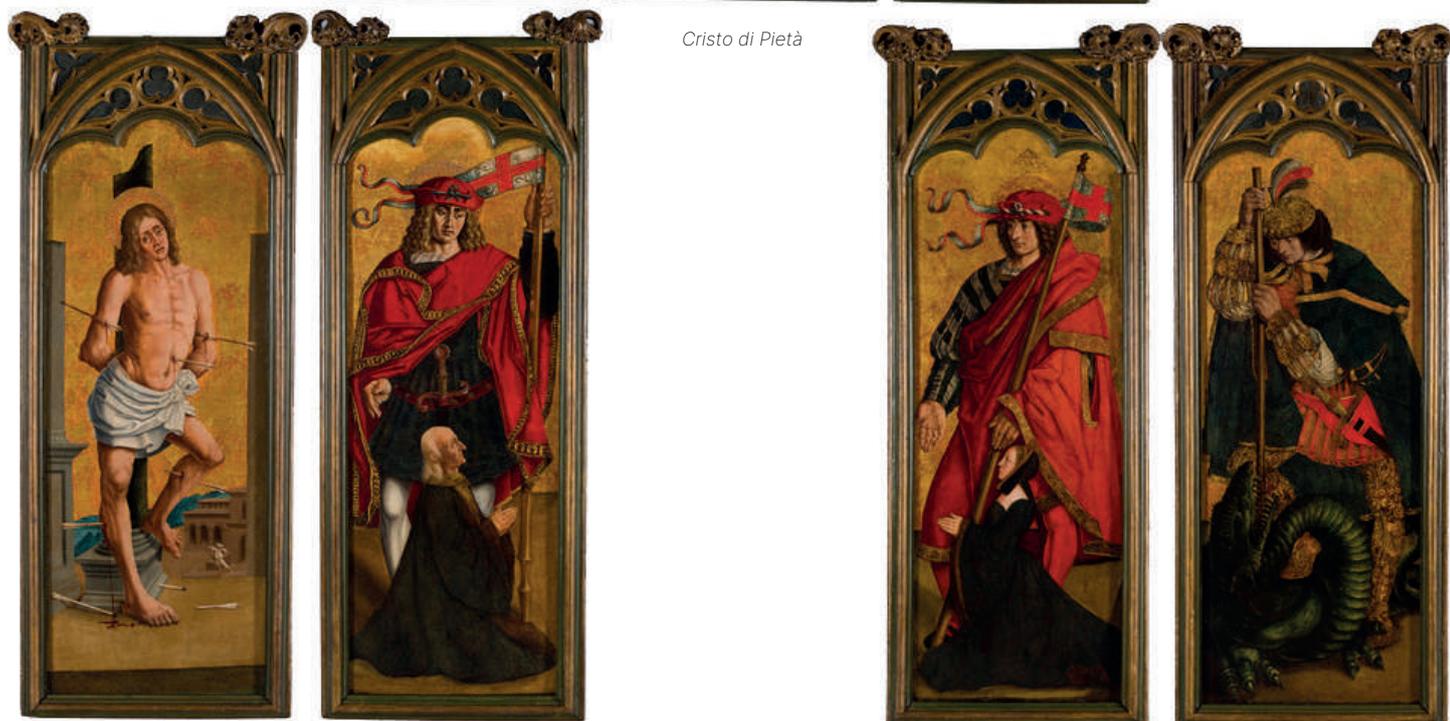
Il polittico di Hans Clemer (1500-1501).

San Bonaventura
in abito cardinalizio



San Domenico

Cristo di Pietà



San Sebastiano

San Costanzo presenta Ludovico II
Marchese di Saluzzo

San Chiaffredo presenta
Margherita di Foix

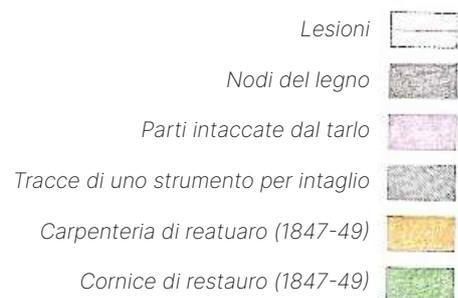
San Giorgio

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
Supporto ligneo.*

Il polittico, in origine composto da dieci scomparti in legno di noce divisi su due ordini, è l'opera più grande che si conosca dipinta su tavola da Clemer (300 x 450 cm circa).

I gravi danni subiti nel 1809, in seguito

ad una caduta, sono attestati, oltre che dalla perdita di due tavole dell'ordine superiore, dagli inserti in pioppo ancora presenti, aggiunti per risanare i dissesti lignei evidenti, in particolare, nella tavola con San Bonaventura.



Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Supporto ligneo.



Rilievo della carpenteria di G. Rolando Perino, tratto da Galante Garrone, Ragusa, 2002, fig. 17, p. 196

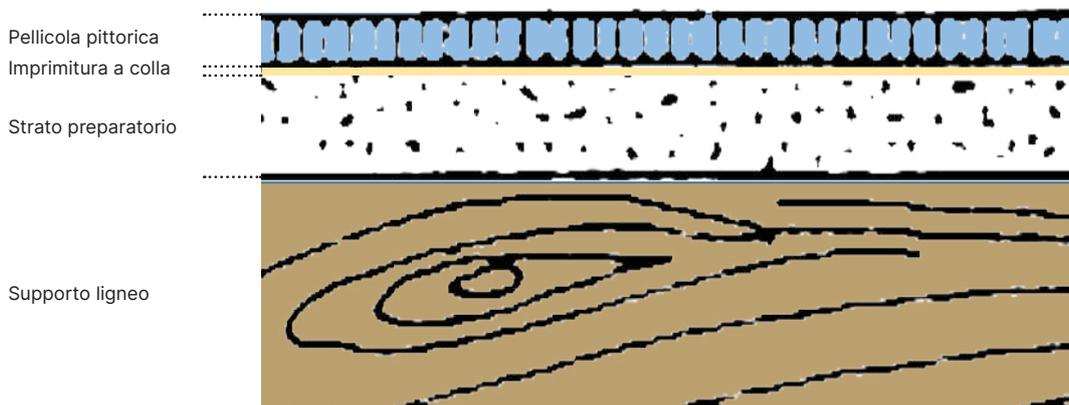
*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
Gli strati preparatori.*

La preparazione applicata sulle tavole lignee è composta, secondo la tradizione, da gesso e colla animale; è di colore bianco e ha uno spessore di un centinaio di micrometri.

Questo strato bianco veniva steso sulla tavola lignea e lisciato con cura per livellare la superficie e proteggere la pellicola pittorica dai movimenti del supporto. Rappresentava la base ideale per le

realizzazione della pittura. In alcuni casi, per diminuire la porosità della superficie, prima di procedere con la pittura, si stendeva della colla animale tra la preparazione e il colore (imprimitura).

In questo modo si riduceva l'assorbimento del colore da parte degli strati preparatori che rimanendo sulla superficie risultavano lavorabili più a lungo.



*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.
Il disegno preparatorio.*

IL DISEGNO SOGGIACENTE

È realizzato con fluidi e sicuri tratti neri e denota una grande perizia soprattutto nella resa delle fisionomie, del modellato anatomico e dei minuziosi dettagli dei panneggi degli abiti. In alcuni punti il disegno preparatorio traspare dalle campiture pittoriche come

nel caso dei volti del Cristo in Pietà e di San Sebastiano dove, osservando attentamente, si intravedono i tratti scuri che delineano l'ovale del viso e le pieghe della pelle tra le sopracciglia e il contorno destro del labbro inferiore.



*Dettagli della testa e della
mano di San Chiaffredo*

*Le indagini in riflettografia
in IR, che permettono di
oltrepassare gli strati pittorici,
hanno consentito la chiara
lettura del disegno preparato-
rio di straordinaria qualità*

*Foto tratte da Galante
Garrone, Ragusa 2002,
pp. 125-126*



LE INCISIONI

Si trovano i segni incisi di contorno delle immagini, utili nel momento esecutivo anche per determinare il limite delle parti da dorare rispetto a quelle da dipingere. Le **dorature** dei fondi venivano realizzate prima di stendere il colore. Per questo motivo, come si può osserva

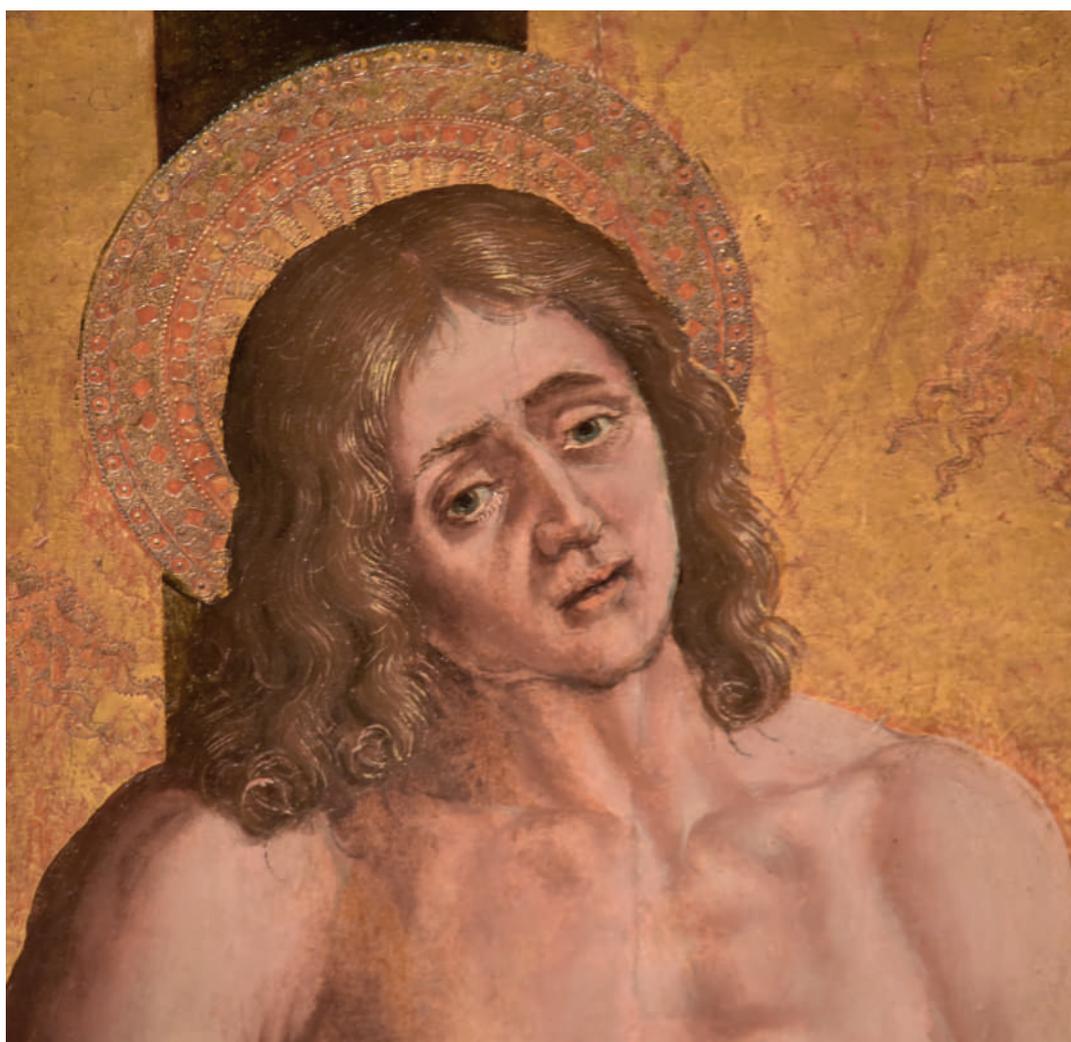
i contorni delle parti che dovevano essere dipinte venivano incisi preliminarmente sulla mano di San Chiaffredo, in modo da risultare visibili dopo l'applicazione della foglia d'oro. Per lo stesso motivo venivano incisi anche i contorni delle aureole.



Dettaglio con l'incisione effettuata per definire il contorno dell'aureola

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Il disegno preparatorio.



*Particolare del
San Sebastiano*

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Le dorature.

APPLICAZIONE DELLA LAMINA D'ORO

Dopo la stesura degli strati preparatori, la realizzazione del disegno e delle incisioni, l'esecuzione del dipinto proseguiva con la realizzazione dei fondi d'oro.

Sulle aree che dovevano risultare dorate si stendeva un ulteriore strato preparatorio di terra argillosa rossa chiamata **bolo** che veniva stemperata in chiara d'uovo e acqua. Sul bolo venivano quindi fatte aderire sottilissime lamine d'oro preliminarmente tagliate in forma quadrangolare delle dimensioni che il pittore riteneva più agevole maneggiare.

Nei punti più degradati dove la foglia d'oro risulta abrasa, emerge il rosso dello strato sottostante. Il bolo aveva funzione di base cromatica per conferire maggiore intensità alla lamina d'oro, ma nel contempo formava uno strato con caratteristiche tali da consentire l'esecuzione di lavorazioni superficiali particolari.

In alcuni casi nelle aree in cui la foglia d'oro risulta abrasa, è possibile scorgere delle linee in cui l'oro appare più

accentuato. Queste le linee, corrispondenti ai punti di sovrapposizione tra una foglia d'oro e la successiva.



*San Giorgio.
Dettaglio del fondo oro*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Le dorature.



*San Costanzo.
Dettaglio
del fondo oro*

*Dove la foglia d'oro
risulta abrasa, emerge
il rosso dello strato
sottostante a bolo*

LAVORAZIONE DELLA LAMINA D'ORO CON PUNZONI

Una volta applicata la lamina d'oro si procedeva con la **brunitura** ossia si esercitava una leggera pressione sulla zona dorata con attrezzi specifici che consentivano di lucidare e ottenere una superficie particolarmente riflettente e luminosa.

Per creare le decorazioni delle aureole, si ricorreva a **bulini** o **punzoni**, ossia strumenti a punta metallica che venivano premuti sulla superficie dorata imprimendo raffinati effetti decorativi sulle aureole, sui fondi e sulle bordature dei manti.



Particolare dell'aureola di San Sebastiano

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Le dorature.



*Particolare del
fondo oro di
San Sebastiano*

MOTIVI DECORATIVI IN RILIEVO

Il potere riflettente dell'oro veniva sfruttato per produrre vibranti giochi di luce tramite ricche e minuziose decorazioni in rilievo. Questa tecnica consisteva nel realizzare

decorazioni per mezzo di un impasto gessoso e materico su cui si procedeva, ad essiccazione avvenuta, con l'applicazione del bolo e successivamente della lamina d'oro.



*Particolare dei
decori dorati del
mantello di
San Chiaffredo*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Le dorature.



*Particolare dei
decori dorati del
mantello di
San Chiaffredo*

EFFETTI CROMATICI E GRAFICI

Per ottenere decorazioni particolarmente raffinate, come quelle che impreziosiscono le vesti, la lamina d'oro poteva essere dipinta a punta di pennello con segni grafici di colore scuro. Per realizzare grada-

zioni di riflessi luminosi, l'oro poteva essere velato con colori molto trasparenti e dalla tonalità profonda quali il resinato di rame (verde) e la lacca rossa.



*Particolare del
copricapo di
San Giorgio*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Le dorature.



*Particolare
della manica di
San Giorgio*

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

La pellicola pittorica.

STRUTTURA DEGLI STRATI

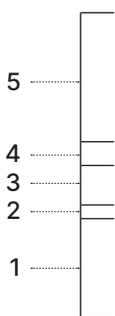
La pellicola pittorica è composta da uno o due strati di colore, a volte coperti da velature, contenente in generale un solo pigmento con quantità variabili di bianco per modularne la tonalità e l'aggiunta di nero per le ombre. In alcuni casi, come per il verde o l'arancio e negli incarnati, il colore risulta composto da una miscelanza di più pigmenti al fine di ottenere coloriture particolari. Gli strati sono omogenei e uniformi, il loro spessore è di circa 30-40 µm.

In generale si è osservato che gli strati scuri sono più spessi di quelli chiari.

Cristo di Pietà:

Sezione stratigrafica del verde della corona di spine:

5. Verde a base di resinato, giallo di piombo e stagno, biacca
4. Bianco a base di biacca
3. Bolo rosso (strato preparatorio doratura)
2. Disegno preparatorio nero
1. Preparazione



*Tratto da
Galante Garrone,
Ragusa 2002,
n. 6, p. 208*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

La pellicola pittorica.



*Cristo di Pietà.
Particolare
del volto*

IL LEGANTE

Il pittore stempera i colori con l'uovo come da tradizione nella pittura a tempera, con tracce di olio negli incarnati.

Nei blu scuri, come ad esempio nel manto di San Giorgio, il legante bruno contiene una piccola quantità di olio.

Tracce di olio si riscontrano nella stesura degli incarnati e nel blu del manto di San Giorgio: il **verderame**, quando non è usato per le velature, ha come legante una percentuale di olio per assicurare

una maggiore stabilità e per migliorarne l'aspetto.

L'**azzurrite**, anch'essa a base di rame, è un pigmento moderatamente instabile per la sua tendenza a trasformarsi in malachite e si può presumere che per questo il pittore abbia voluto adottare l'accorgimento usato per il verderame, aggiungendo al medium una parte di olio.

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

La pellicola pittorica.



*Particolare
del drago di
San Giorgio*

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
La tavolozza pittorica.

IL BLU

I **blu** sono realizzati con **azzurrite** generalmente miscelata con **bianco** o **nero** o stesa su fondi cromatici per variane il tono. L'azzurrite, nei toni chiari, è a granulometria fine o media, mescolata con **biacca**, poiché lo scarso livello di macinazione dà una colorazione intensa; nelle ombre è mescolata a **nero vegetale**.



San Sebastiano, esempio di blu chiari, mescolati con la biacca



Particolare di San Costanzo

Per la realizzazione del colore blu chiaro il pittore ha steso una miscela di azzurrite e biacca su un fondo bianco a biacca per conferire al colore maggiore luminosità

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

La tavolozza pittorica.

I **blu scuri** sono realizzati sempre con azzurrite, ma il fondo e le velature sono ottenuti con **nero vegetale**, mescolato con azzurrite in grossi cristalli e legante bru-

no. Nel blu scurissimo della veste di San Costanzo, il pigmento nero è dominante, nel blu del petto di San Giorgio l'azzurrite è appena più abbondante.

*San Giorgio e
San Costanzo che
presenta il marchese
Ludovico II*

*Esempi di blu scuri,
mescolati con
nero vegetale*



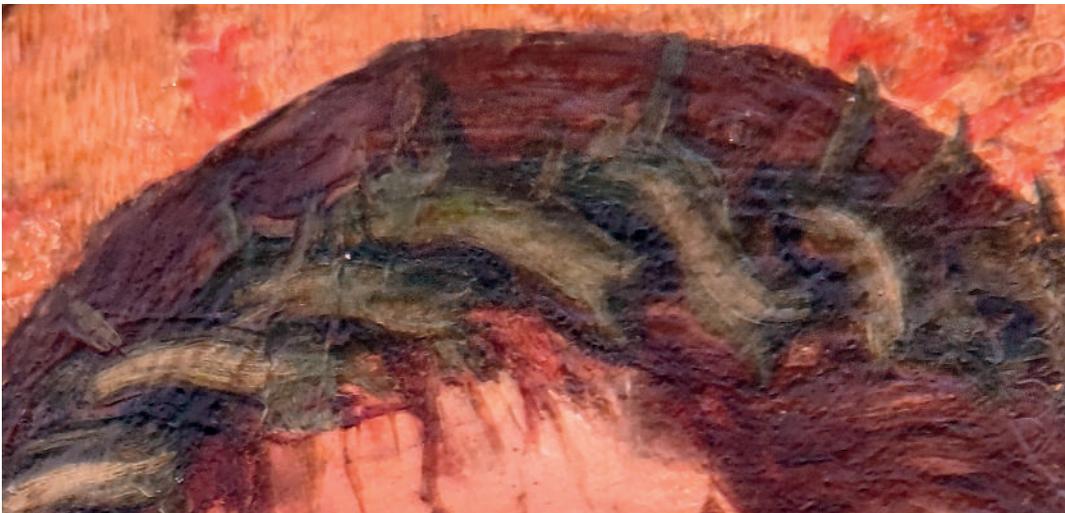
IL VERDE

Il verde è ottenuto con **resinato di rame**. Nella corona di spine del Cristo in Pietà il resinato di rame è unito a particelle di giallo di **piombo** e **stagno** per variarne la tonalità. Sulla superficie sono visibili punti di luce bianchi.

Il verde del drago nella tavola di San Giorgio è ottenuto tramite resinato di rame

che può essere miscelato alla biacca in quantità variabile a seconda della tonalità. È steso su un fondo di biacca che ne accentua la luminosità nei toni chiari.

Nella tavola di San Domenico, sul fondo dorato, il gambo del giglio è stato realizzato con **resinato di rame**.



*Corona di spine
del Cristo di Pietà*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

La tavolozza pittorica.



*Dettagli del giglio
nella tavola di
San Domenico*

IL GIALLO

Il giallo è ottenuto grazie all'utilizzo del giallo di **piombo** e **stagno**, ma anche di **lacca gialla**.

Il giallo di piombo e stagno è impiegato con il **cinabro** nell'incarnato del petto di San Sebastiano e in alcuni verdi di resinato di rame.

La lacca gialla è usata come fondo cro-

matico in miscela con la biacca per realizzare la campitura di base all'azzurro scuro delle montagne.

Sezione stratigrafica del blu della montagna:

3. Azzurrite in grossi cristalli
2. Biacca e lacca gialla
1. Preparazione



Particolare del fondo di San Sebastiano con le montagne

Stratigrafia tratta da Galante Garrone, Ragusa 2002, n. 3, p. 208

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

La tavolozza pittorica.



*Particolare del
Marchese Ludovico II
di Saluzzo*

IL ROSSO

Il rosso è ottenuto con il **cinabro** per la resa di rossi squillanti, mentre per realizzare le velature è utilizzata la **lacca rossa** su alcune stesure di cinabro per conferire maggiore intensità e profondità al colore. Il rosso del cappello e del manto di San Bonaventura e dei mantelli dei Santi Co-

stanzo e Chiaffredo sono composti da cinabro e il tono è reso più profondo da una velatura di lacca rossa.

I colore degli incarnati è ottenuto miscelando piccole quantità di cinabro con il **bianco**.



Il cappello e il manto di San Bonaventura

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

La tavolozza pittorica.

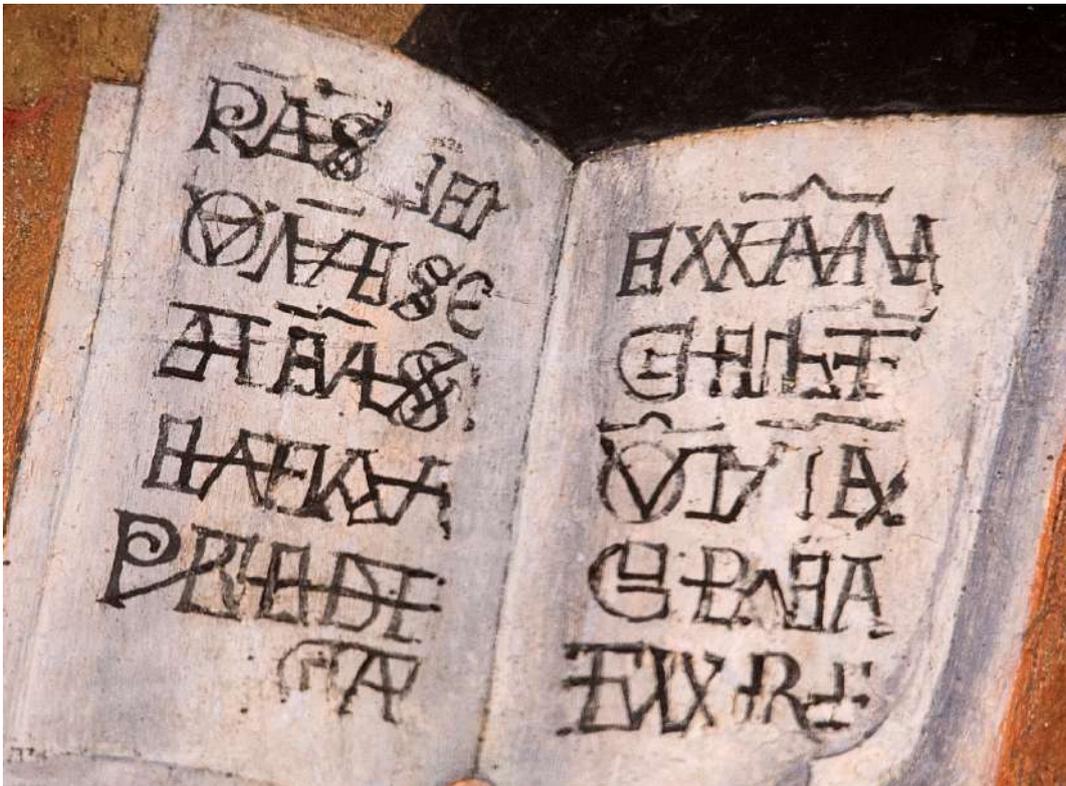


*Il manto di
San Chiaffredo*

IL BIANCO

Il bianco è ottenuto con la **biacca** che, unita ai vari pigmenti in proporzioni variabili, ne gradua la tonalità.

La biacca è stata identificata nel bianco del libro di San Domenico e negli strati di fondo di alcuni blu chiari.



Il libro di San Domenico

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

La tavolozza pittorica.



*Particolare del
perizoma di
San Sebastiano*

IL NERO

Il nero è ottenuto dal **nero vegetale**.
Il pigmento è usato nello strato di fondo
e nelle velature di alcuni blu.

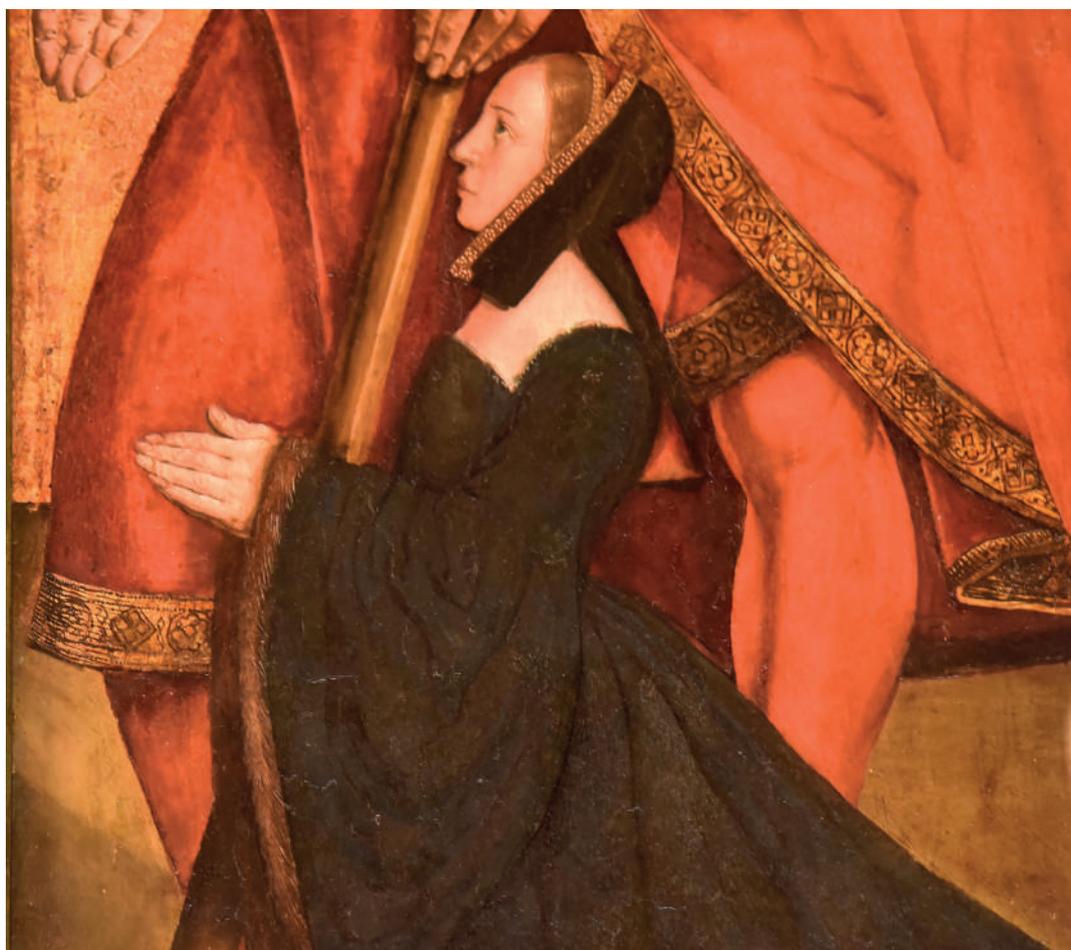
Si osserva, in proporzioni variabili, nelle
ombre e nelle tonalità scure.



*Particolare di
San Domenico*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

La tavolozza pittorica.



*San Chiaffredo presenta
Margherita di Foix,
particolare della
marchesa*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.
Procedimenti pittorici.*

STESURA DEL COLORE

Clemer stende i colori per accostamento e fusione utilizzando stesure molto materiche e in rilievo soprattutto quando realizza colori chiari e coprenti miscelati con biacca.

Il chiaroscuro che da forma e volume ai panneggi è ottenuto con un fitto tratteggio eseguito a pennello, sovrapposto alla stesura di colore.

I capelli sono realizzati tramite sottilissime pennellate a punta di pennello.



Il chiaroscuro dei panneggi di San Giorgio

Le tecniche esecutive della pittura attraverso l'osservazione delle superfici.

Procedimenti pittorici.

Gli incarnati sono realizzati con spesse pennellate stese a corpo di biacca mescolate a particelle di cinabro, nero vegetale e piccole tracce di resinato di rame.

Nella decorazione del copricapo di Margherita di Foix si osservano piccoli punti in rilievo realizzati tramite pennellate corpose e materiche.



Dettaglio del copricapo di San Giorgio

I capelli di San Sebastiano realizzati con sottilissime pennellate



Saluzzo

L'artista fa ricorso anche alle velature, lacca rossa per creare effetti di profondità sulle stesure a cinabro. innovazione del secolo XV: il nero vegetale per creare le ombre dei manti blu, la



San Chiaffredo presenta Margherita di Foix, particolare del mantello del santo realizzato con velature per le ombre

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Procedimenti pittorici.



*Particolare
di San Giorgio*

GLI INCARNATI

La loro composizione varia e la biacca è il pigmento principale.

Nel braccio di San Sebastiano le pennellate sono dense e luminose; nello spesso strato di biacca sono incluse particelle di cinabro e di nero vegetale con tracce di resinato di rame. Nell'incarnato del petto del santo i pigmenti usati sono biacca, cinabro e giallo di piombo e stagno.

Il cinabro è dominante nell'incarnato del polso del Cristo in Pietà.



*Il petto e il braccio
di San Sebastiano*

*Le tecniche esecutive della pittura attraverso
l'osservazione delle superfici.*

Procedimenti pittorici.



*Le mani del
Cristo di Pietà*

Bibliografia

Ivrea

DE BERNARDI FERRERO D., 1978, *Ivrée Cathédrale Sainte-Marie*, in *Session Congres Archéologique de France*, vol.129, Parigi, pp. 185-193.

LOMARTIRE S., 2013, *Sistemi voltati nell'architettura del primo XI secolo. Alcuni esempi nell'Italia nord occidentale*, in A.S. MALACART, L.C. SCHIAVI (edd.), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, Pisa, pp. 199-214.

MATTALUCCI L., 2017, *Il beato Warmondo: le determinanti politiche di un culto*, in "Bollettino dell'Associazione di Storia ed Arte Canavesana", XVII, pp. 165-198.

PEJRANI BARICCO L., 2014, *La cattedrale: scavi archeologici*, in A. GABUCCI, L. PEJRANI BARICCO, S. RATTO (edd.), *Per il Museo di Ivrea. La sezione archeologica del Museo civico P.A. Garda*, Firenze, pp. 185-213.

PERONI A., 1992, *Il lavoro della committenza vescovile alle soglie del Mille: il caso di Warmondo di Ivrea*, in *XIX Settimana del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto, pp. 243-271.

PORTER A.K., 1911, *The construction of Lombard and Gothic Vaults*, Oxford.

TOSCO C., 2016, *L'architetture Romane en Piemont et dans la Vallée d'Aoste: état des questions*, in "Bulletin Monumental", vol. 174, pp. 21-34; pp. 121-126.

TOSCO C., 2009, *La committenza vescovile nell'XI secolo nel Romanico Lombardo*, in *Bischofli-ches Bauen Im 11. Jahrhundert*, pp. 25-54.

TOSCO C., 1996, *Ricerche di storia dell'urbanistica in Piemonte: la città di Ivrea dal X al XIV secolo*, in "Bollettino Storico Bibliografico Subalpino", XCIV, pp. 466-500.

Borgo San Dalmazzo

CANTINO WATAGHIN G., 1998, *Monasteri in Piemonte dalla tarda antichità al Medioevo* in MERCANDO L., MICHELETTO E. (edd.), *Archeologia in Piemonte. Il Medioevo*, Torino, pp. 161-166.

DESTEFANIS E., 2011, *Archeologia dei monasteri altomedievali tra acquisizioni raggiunte e nuove prospettive di ricerca*, in «PCA - Postclassical archaeologies», 1/2011, pp. 349-383.

MICHELETTO E., 2005, *San Dalmazzo di Pedona: il museo dell'Abbazia*, Borgo San Dalmazzo.

MICHELETTO E., 2004, *Borgo San Dalmazzo (Cuneo), Abbaye San Dalmazzo di Pedona*, in *Le stuc. Visage oublié de l'art médiéval*, pp. 222-223.

MICHELETTO E. (ed.), 1990, *La chiesa di San Dalmazzo a Pedona. Archeologia e restauro*, Cuneo.

TOSCO C., 1997, *Architettura e scultura landolfiana*, in *Il rifugio del vescovo. Testona e Moncalieri nella Diocesi medievale di Torino*, Torino, pp. 161-205.

TOSCO C., 1996, *San Dalmazzo di Pedona: un'abbazia nella formazione storica del territorio dalla fondazione paleocristiana ai restauri settecenteschi*, Cuneo.

Aosta

BARBERI S., 2002, *Collegiata dei SS. Pietro e Orso: gli affreschi dell'XI secolo*, Quart.

BARBERI S., 2000, *Medioevo aostano: la pittura intorno all'anno Mille in Cattedrale e in Sant'Orso*, 2 voll., Torino

CORTELAZZO M., PERINETTI R., 2012, *Il complesso episcopale e le chiese di San Lorenzo e Sant'Orso di Aosta (Italia)*, in *La valorisation des sites archeologiques*, X. DELESTRE, F. WIBLÉ (edd.), Losanna, pp. 227-240.

CORTELAZZO M., PERINETTI R., 2010, *Aoste (Italie), Le complexe St. Ours-St. Laurent et le groupe épiscopal*, in "Bulletin du Centre d'Etudes Médiévales d'Auxerre/BUCEMA", Hors Série, n.3, pp.1-17.

PERINETTI R., 2017, *L'architettura sacra aostana tra IV e XIII secolo*, in "Bulletin d'Etudes Préhistoriques et Archeologiques Alpines", XXVIII, pp. 133-166.

PERINETTI R., BONNET C., 1986, *Aosta. I primi monumenti cristiani*, Aosta.

Bardonecchia

BATTISTONI M., 2006, *Bardonecchia*, scheda del Centro Interuniversitario di Storia Territoriale "Goffredo Casalis", cfr. <https://www.archiviocasalis.it/localized-install/biblio/bardonecchia>

BREZZI E., 1977, *La pittura in Valle di Susa tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento*, in G. ROMANO (ed.), *Valle di Susa. Arte e Storia dall'XI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Torino, pp. 181-203.

CERESA P., 1942, *Affreschi dei secoli XV e XVI in tre cappelle del Piemonte*, Torino.

LUDOVICI A.M., 2014, *Pitture murali in Valle di Susa, I cicli affrescati al servizio della fede*, Susa.

MAINARDI M. et al., 2017, *Il patrimonio artistico religioso della Conca di Bardonecchia: gli interventi conservativi e la riscoperta degli affreschi nella cappella di Chaffaux*, in "Segusium" LIV, 55 (2017), pp. 159-184.

MONCASSOLI TIBONE M.L., 1985, *Tre preziose cappelle da salvare*, in "Piemonte vivo", 1 (1985), pp. 85-86.

LOMBARDO S., 2004, *La cappella di Notre Dame du Coignet (Melezet)*, in "Segusium" XLI, 43, (2004). pp. 109-118.

Saluzzo

ANTONIOLETTI L. (ed.), 2011, *Cinquecento anni della Diocesi di Saluzzo. La Cattedrale*, Saluzzo.

BELTRAMO S., 2015, *Il marchesato di Saluzzo tra Gotico e Rinascimento. Architettura, città, committenti*, Roma.

BRENZONI R., 1960, *I Sanmicheli, maestri architetti e scultori del XV e XVI sec. oriundi di Porlezza di Valsolda*, in "Arte Lombarda", 5, 1, pp. 56-65.

CALDERA M., 2006, *Benedetto Briosco a Saluzzo e il monumento funebre di Ludovico II*, in R. COMBA (ed.), *Ludovico II marchese di Saluzzo condottiero, uomo di Stato, mecenate (1475-1504)*, Cuneo, I, pp.627-648.

CALDERA M., 2006, *Ludovico II committente di Hans Clemer*, in R. COMBA (ed.), *Ludovico II marchese di Saluzzo condottiero, uomo di Stato, mecenate (1475-1504)*, Cuneo, I, pp. 547-562.

CALDERA M., 2008, *Matteo Sanmicheli, un'interpretazione del classicismo a Saluzzo nel XVI secolo*, in R. COMBA, M. PICCAT (edd.), *La cultura a Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento. Nuove ricerche*, Cuneo, pp. 307-328.

CALDERA M., 2013, *Le strategie figurative per il duomo nuovo di Saluzzo: percorsi possibili fra artisti e committenti*, in "Bollettino della Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", 149, pp. 243-260.

CALDERA M., 2008, *Ad radicem Vesulli, terra Saluciarum, vicis et castellis satis frequens: percorsi figurativi nel marchesato fra Quattro e Cinquecento*, in R. ALLEMANO, S. DAMIANO, G. GALANTE GARRONE (edd.), *Arte nel territorio della diocesi di Saluzzo*, Savigliano, pp. 195-250.

CALDERA M., DAMIANO S., MORATTI V., REY VARELA L., 2021, *Percorsi figurativi nella Saluzzo marchionale*, in S. BAIOTTO (ed.), *Tesori del Marchesato di Saluzzo. Arte, storia e cultura tra Medioevo e Rinascimento*, Cinisello Balsamo, pp. 67-79.

CANOBBIO E., 2006, *Ludovico II e le istituzioni ecclesiastiche del marchesato*, in R.COMBA (ed.), *Ludovico II marchese di Saluzzo condottiero, uomo di Stato, mecenate (1475-1504)*, Cuneo, I, pp. 57-77.

COMBA R. (ed.), 2003, *Ludovico I marchese di Saluzzo: un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, Cuneo.

COMBA R. (ed.), 2006, *Ludovico II marchese di Saluzzo: condottiero, uomo di Stato e mecenate (1475-1504)*, Cuneo.

COZZO P., 2004, *I vescovi della transizione. La diocesi di Saluzzo e la politica ecclesiastica sabauda fra Cinque e Seicento*, in M. FRATINI (ed.), *L'annessione Sabauda del Marchesato di Saluzzo tra dissidenza religiosa e ortodossia cattolica (secc. XVI-XVIII)*, Torino, pp. 193-213.

DAMIANO S., VILLANO S., 2004, *Arte a Saluzzo tra tardo manierismo e aggiornamento settecentesco*, in G. ROMANO, G. SPIONE (edd.), *Una gloriosa sfida. Opere d'arte a Fossano, Saluzzo, Savigliano*, Caraglio, pp. 59-96.

DAO E., 1965, *La Chiesa nel saluzzese fino alla costituzione della Diocesi di Saluzzo*, Saluzzo.

FACCHIN L., 2019, *Artisti lombardo-ticinesi nel saluzzese tra Cinque e Ottocento: da Matteo Sanmicheli al collezionismo di Emanuele Tapparelli d'Azeglio*, in E. GENTA, A. PENNINI, D. DE FRANCO (edd.), *«Une très-ancienne famille piémontaise». I Tapparelli negli stati sabaudi (XVII-XIX secolo). Raccolta di studi*, Torino, pp. 75-111.

GALANTE GARRONE G., RAGUSA E. (edd.), 2002, *Hans Clemer: il Maestro d'Elva*, Savigliano.

GISOLO G., 2008, *Il campanile del Duomo di Saluzzo*, Savigliano.

LANZI C., 2004, *Saluzzo: itinerari nell'arte del seicento e settecento*, Caraglio.

LONGHI A., 2013, *La costruzione della collegiata di Saluzzo e la cultura del cantiere negli ultimi*

decenni del Quattrocento, in "Bollettino della Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", 149, pp. 143-172.

LOSITO L., 1998, *Saluzzo fra medioevo e rinascimento. Il paesaggio urbano*, Cuneo.

LUSSO E., 2007, *Arte e architettura nel Piemonte quattrocentesco. Un commento e alcune riflessioni a margine di una mostra due convegni*, in "Humanistica", 2/2007, pp. 159-172.

LUSSO E., 2013, *La committenza architettonica dei marchesi di Saluzzo e di Monferrato nel tardo Quattrocento. Modelli mentali e orientamenti culturali*, in L. CORRRAIN, E. FRANCESCO, P. DI TEODORO (edd.), *Architettura e Identità Locali*, I, Firenze, pp.423-438.

MANGIONE T., 2002, *Testimonianze documentarie della vita di Hans Clemer*, in G. GALANTE GARRONE, E. RAGUSA (edd.), *Hans Clemer: il Maestro d'Elva*, Savigliano, pp.23-27.

MERLO G. G., 1995, *Le origini della diocesi di Saluzzo*, in "Bollettino della Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", 113, pp. 89-98.

MULETTI D., 1973, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città e ai marchesi di Saluzzo, Saluzzo 1829* (riedizione Saluzzo 1973).

RAO R., 2011, *La "domus comunis Saluciarum": spazi pubblici e comune nella Saluzzo medievale*, in R. COMBA, E. LUSSO, R. RAO (edd.), *Saluzzo: sulle tracce degli antichi castelli. Dalla ricerca alla divulgazione*, Cuneo, pp. 51-61.

ROSSO P., 2008, *Marchesi e letterati a Saluzzo nel Quattrocento: a settant'anni dalle ricerche di Gustavo Vinay*, in R. COMBA, M. PICCAT (edd.), *La cultura a Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento*, Cuneo, pp. 59-105.

ROVERA G., BESSONE C., 1997, *Il Duomo di Saluzzo*, Savigliano.

I dati ricavati dalla lettura delle superfici architettoniche e dall'osservazione diretta degli apparati decorativi pittorici di alcuni edifici ecclesiastici esemplari per la complessa stratificazione storica che ne ha segnato e determinato l'evoluzione e l'aspetto attuale, come le cattedrali dell'Assunta a Ivrea e Saluzzo, la collegiata dei Santi Pietro e Orso ad Aosta, la cappella montana di Notre-Dame du Coignet presso Bardonecchia, la parrocchiale di Borgo San Dalmazzo, già antica abbazia benedettina di Pedona, confluiscono in questo manuale, frutto della collaborazione tra esperti con competenze di carattere sia umanistico che tecnico, quali archeologi, restauratori e storici dell'arte. Il lavoro, condotto nell'ambito del Piano Integrato Tematico Patrimonio, Cultura, Economia (PITEM Pa.C.E), Interreg V-A Italia-Francia ALCOTRA (2014-2020), propone un primo quadro di conoscenze utile a leggere il patrimonio culturale nelle sue caratteristiche intrinseche, materiali e tecniche, con particolare attenzione alle pitture murali, parti integranti delle architetture a cui sono unite, e allo stesso tempo essenziale per programmare efficaci azioni che ne garantiscano la conservazione.

Progetto ideato e promosso da:

Fondazione Centro per la Conservazione ed il Restauro dei beni culturali "La Venaria Reale"

Progetto scientifico di:

Marie-Claire Canepa, Giorgio Di Gangi, Paola Manchinu

