

LA MADONNA SCRIGNO DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI ANTAGNOD

Lorenzo Appolonia, Simonetta Migliorini, Viviana Maria Vallet,
Dario Vaudan, Gianfranco Zidda, Anna Piccirillo*, Barbara Rinetti*

Brevi cenni storici e descrizione dell'opera

Viviana Maria Vallet

Un lungo e accurato intervento di restauro ha interessato, nel corso del 2006, una scultura lignea raffigurante la Madonna in trono col Bambino appartenente alla chiesa parrocchiale di San Martino di Antagnod, nella valle di Ayas. L'opera, che si presenta come una Madonna scrigno di grande interesse e, soprattutto, di straordinaria integrità, era collocata, trasfigurata in Madonna d'Oropa, entro la nicchia centrale dell'altare laterale intitolato all'Assunta.¹ È stata riscoperta, nel 2005, grazie all'acume di Rosella Obert e Alina Piazza che, riconoscendone la natura e l'importanza, l'hanno resa nota attraverso la pubblicazione di diversi articoli.²

Di questa particolare tipologia di Madonna col Bambino, apribile sul davanti attraverso due portelle a partire dal petto, a formare una sorta di trittico, si conoscono attualmente una cinquantina di esemplari. La loro ampia diffusione è tuttavia comprovata, nei due secoli in cui questi caratteristici gruppi scultorei ebbero maggior successo, dalla seconda metà del XIII fino al XV secolo, da numerose fonti inventariali.³

Dalla Francia, dove si trovano le più antiche testimonianze, le Vergini apribili si diffusero radialmente nell'Europa centrale,⁴ raggiungendo, a sud, le regioni settentrionali dell'Italia e della Spagna.⁵ Riguardo all'Italia, oltre alla scultura di Antagnod, si segnalano due esemplari, entrambi riferibili a congregazioni religiose poste lungo le principali vie di transito dei pellegrini: sono la Madonna delle Ghiare, proveniente dall'omonimo santuario e ora esposta nel Municipio di Pozzolo Formigaro, in provincia di Alessandria, e la bella Vergine stante conservata nella Pinacoteca civica di Pieve di Cento, giunta purtroppo del tutto spogliata degli elementi interni.⁶ Quest'ultima icona, oggetto di intensa devozione attraverso i secoli, tanto da subire numerosi interventi di restauro e ridipintura, risulta già documentata nel 1405 nella locale chiesa di Santa Maria dei Battuti (o della Devozione).⁷

Opere dal carattere materialmente epifanico, strettamente connesse al contesto liturgico, le *Vierges ouvrantes* potevano contenere all'interno tre tipi diversi di rappresentazione: l'immagine della Trinità (si tratta delle più diffuse), scene della Passione di Cristo o, ancora, episodi della vita di Maria o di Gesù.⁸ Proprio in ragione di questa complessa iconografia, di interpretazione non immediata, furono



1. La statua in forma di Madonna d'Oropa.
(D. Cesare)



2. La scultura prima del restauro.
(D. Cesare)

oggetto nei secoli di severa critica da parte della Chiesa. Già agli inizi del XV secolo, Jean Gerson, cancelliere dell'Università di Parigi, condannava il tipo contenente la Trinità, ritenendo che una lettura erronea da parte dei fedeli potesse indurre a credere che tutte e tre le Persone divine, e non solo il Figlio, avessero preso carne da Maria.⁹ Nonostante il loro significato teologico si fondasse in realtà su alcuni testi di san Bernardo e di mistici tedeschi, tra cui Enrico Suso, che avevano particolarmente insistito sul ruolo di mediatrice di Maria,¹⁰ furono decimate dall'impeto iconoclasta della Riforma protestante, vittime del sospetto di generare idolatria. Anche in epoca post-tridentina furono bersaglio di aspre critiche, in quanto non aderenti ai canoni di decenza delle immagini. Nel 1745, la *Sollicitudini nostræ* di Benedetto XIV, rimproverando a queste "Trinità nel seno della Vergine" di essere immagini portatrici di falsa dottrina, ne sancì la formale proscrizione.¹¹

L'intervento di restauro, illustrato nelle pagine che seguono, ha svelato natura e bellezza originarie della Madonna e del Bambino, deturpati nei volti da uno spesso strato di colore nero sovrammesso. Il gruppo scultoreo presenta una Vergine giovanile, dall'espressione sorridente, seduta su un sedile privo di schienale. Con lo sguardo fisso verso l'osservatore, la Madre appare elegante nelle sue vesti dorate. L'abito, fermato in vita da una cintura portata alta, presenta una scollatura quadrata, preziosamente bordata e arricchita con decori a rilievo, purtroppo perduti. Il capo è coperto da un corto velo di colore bianco, lievemente appoggiato sulle spalle, da cui s'intravedono i capelli ondulati. Portava in origine una corona, di cui rimangono pochi frammenti di decorazione; al momento del cambiamento d'aspetto, infatti, venne brutalmente troncata per consentire l'apposizione del nuovo copricapo. La Vergine sostiene sul ginocchio sinistro il Bambino che, ritto in piedi e in posizione frontale, con la mano destra benedice e con l'altra regge una sfera, simbolo del mondo. Il Bambino indossa una tunicella, contraddistinta da un ampio scollo arrotondato, che scende dritta fino a coprire i piedi. Il volto, vivace ed espressivo, è fortemente caratterizzato dalla forma sporgente delle orecchie e dai corti capelli dorati.

Riguardo allo schema compositivo della Vergine in trono col Bambino stante, le cui presunte origini svizzere sono state ampiamente discusse dalla critica in relazione all'immagine miracolosa di Losanna,¹² la sua diffusione è attestata in Valle d'Aosta fra Tre e Quattrocento da numerose testimonianze, come dimostrano gli esemplari dell'Académie Saint-Anselme, di Moron, di Issogne e di Introd; un ulteriore esempio, alienato dopo il 1936, era presente a Saint-Nicolas nella cappella di Vens.¹³ Proprio quest'ultima Madonna, che pare cronologicamente prossima alla *Vierge* di Antagnod, risulta particolarmente interessante come confronto, in quanto presenta, a giudicare dalla fotografia, evidenti analogie formali nel trattamento dei panneggi.

Aperto le ante, a livello del petto compare una rappresentazione antropomorfa della Trinità, sotto forma di *Tronus Gratiae* (Eb 4,16).¹⁴ Il tipo iconografico, di chiara ispirazione biblica, vede allineate verticalmente la figura del Padre che, seduto in trono e posto in alto, sorregge la croce su cui è inchiodato Cristo, mentre la colomba, simbolo dello Spirito Santo, è inserita tra il Padre e il Figlio, in un ideale contatto tra le Persone divine.¹⁵ Nella zona soprastante il

gruppo trinitario, fissato sul pannello tergale, si trova un quarto di globo dorato; lo sfondo della scena è costituito da una sottilissima foglia d'argento, su cui è direttamente dipinta l'aureola di Dio Padre, di colore rosso. Il Padre, che siede su un trono disadorno, è raffigurato in età matura, con barba corta e capelli sciolti sulle spalle, divisi sulla fronte alta da una scriminatura centrale; si presenta nelle fattezze proprie del Cristo, unico modo in cui Dio si è rivelato all'umanità (1Gv 4, 12-14). Vestito una tunica color argento, sulla quale è posato un morbido mantello, che scende dalle spalle e si adagia sulle ginocchia. Di dimensioni molto piccole, il corpo del Cristo, affisso ad una croce piatta di colore verde brillante, pende inerte, in tutta la sua corporea fisicità. Il capo, reclinato verso destra, cinge una corona di spine. Magrissimo, le braccia allungate in forma di Y, presenta un perizoma svolazzante che arriva sopra le ginocchia. Sul costato e sugli arti sono dipinti rivoli di sangue, mentre la barba, i lunghi capelli e l'ossatura delle costole sono descritti con sottili tratti bruni, tracciati a punta di pennello. L'iconografia richiama quella del "crocifisso gotico doloroso",¹⁶ le cui origini, molto dibattute, sono ora fatte derivare dalla regione di Colonia intorno al 1300,¹⁷ ma il cui modello riscuote particolare successo, nel Trecento, anche in Italia (soprattutto nelle regioni della Toscana e della Liguria).¹⁸

Dal punto di vista strettamente iconografico, uno schema simile a quello di Antagnod si ritrova in un altro Trono di Grazia, scolpito in pietra a grandezza naturale, proveniente da una nicchia della facciata orientale della porta di Romont a Friburgo ed ora esposto nel *Musée d'art et d'histoire* della città. Pervenuto privo della colomba, si caratterizza per la figura solenne del Padre e per l'impianto, analogo al nostro, del Crocifisso: datato al 1340 circa, è stato avvicinato ad opere scultoree dell'area del Reno superiore.¹⁹

Le ante interne di Antagnod presentano due angeli dipinti, ammantati di rosso e inginocchiati in adorazione del gruppo centrale.²⁰ Quello di sinistra fa ondeggiare un turibolo di forma ovoidale, traforato; entrambi recano in una mano un oggetto, da identificare come un cofanetto porta incenso.

Le principali vicende storiche riguardanti la *Vierge* sono state ricostruite da Alina Piazza e Rosella Obert.²¹ Credo si possa ragionevolmente ammettere un'ubicazione originaria della scultura nella chiesa parrocchiale.²² Nel 1416, il verbale della visita pastorale segnala infatti la presenza in chiesa di due altari minori, di cui uno dedicato alla Vergine.²³ L'altare, delimitato da una cancellata, esponeva sulla mensa una scultura della Vergine, chiusa entro un tabernacolo, affiancata da un'altra figura scolpita raffigurante santa Maddalena.²⁴

Nei secoli successivi, fu sicuramente il potere miracoloso attribuito a questa venerata icona mariana, oggetto di grande devozione e rispetto, ad assicurarne la sopravvivenza, malgrado le condanne ecclesiastiche, i frequenti mutamenti degli apparati liturgici e le trasformazioni architettoniche della chiesa. Verso la metà del XVII secolo, in occasione del rinnovo degli arredi interni, fu elevato l'imponente altare ligneo dedicato all'Assunzione di Maria, consacrato dal vescovo Bailly nel 1660: si può ipotizzare che fu in quest'occasione che essa trovò collocazione nella nicchia centrale dello stesso, probabilmente "vestita" per la prima volta.²⁵ Riguardo invece al travestimento in Madonna d'Oropa, non si hanno notizie certe: la sua

attestazione compare nei documenti solo a partire dal XIX secolo, in relazione ai lavori eseguiti, nel 1831, dal parroco Dandrès (*Livre de la Paroisse*, Archivio Parrocchiale di Antagnod),²⁶ mentre l'altare in precedenza veniva ricordato con il titolo di *Notre-Dame de l'Assomption* (e, talvolta, *Notre-Dame miraculeuse*).²⁷

Il carattere delle pesanti manomissioni, che hanno ridotto la scultura a semplice manichino, indicano una data che non pare troppo antica, così come la natura del colore nero dato ai volti e la qualità del rifacimento della mano posticcia (a imitazione di quella oropese). Sicuramente il parroco Dandrès, originario di Fontainemore e quindi particolarmente devoto alla Madonna d'Oropa, dovette adoperarsi molto per abbellire l'altare e per migliorare l'aspetto della statua.²⁸ Ulteriori interventi, anch'essi diretti sia alla struttura lignea dell'altare che alla statua stessa, furono eseguiti dal suo successore, il curato Auguste Clos, in una data intorno al 1872.²⁹

La Madonna scrigno di Antagnod pare essere opera di importazione, giunta presumibilmente attraverso i territori svizzeri con cui la Valle d'Ayas era in diretto contatto per ragioni economiche, commerciali e politiche.³⁰ Una serie di confronti con Madonne prodotte nella zona del Medio Reno intorno al 1330-1340, caratterizzate dall'esecuzione accurata e dal colorismo raffinato,³¹ fanno ipotizzare che essa provenga dai territori del Reno superiore, per il tramite dell'area di Friburgo. Si può pure riscontrare una serie di puntuali rapporti stilistici con opere provenienti dall'area dell'Alto Reno e dalla zona del lago di Costanza, tra cui una Vergine apribile esposta nel museo di Berlino *Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst* che presenta figure dipinte, raffiguranti un'Annunciazione, del tutto simili agli angeli di Antagnod. Tra Friburgo e l'Alsazia, tra l'altro, si conservano alcune *Vierges ouvrantes* e una serie di sculture d'importazione, vicine alla nostra per cronologia e ambito culturale.³²

La datazione al 1340-1350 si lega a paralleli con la produzione figurativa delle regioni altorenane della prima metà del Trecento, segnatamente con alcuni dei personaggi raffigurati sul sepolcro pasquale del convento della Maigrauge (Friburgo, *Musée d'art et d'histoire*), datato al 1345-1360; a sostenere l'appartenenza dell'opera a questo ambito, si segnalano pure i frammenti di angeli dipinti presenti sul muro occidentale della cappella di Santa Caterina nella cattedrale di Strasburgo, che rivelano significative coincidenze grafiche con quelli della Vergine di Ayas.³³

Il restauro

Viviana Maria Vallet, Gianfranco Zidda, Barbara Rinetti*

La scultura si presentava inizialmente come una Madonna vestita, avendo assunto in epoca imprecisata le sembianze della Vergine d'Oropa. Il manto della Vergine e i triregni posti sul capo della Madonna e del Bambino erano di raso di seta, originariamente di colore celeste vivo, mentre la seta degli abiti era rosa acceso. Al disotto di questi si trovava un abito più antico, di *taffetas* broccato d'oro, con pettorina ricamata.

Una volta liberata dalle superfetazioni tessili, l'opera si rivelava composta dalla figura di una Madonna in trono, apribile sul davanti attraverso due ante, alla quale era stato aggiunto un basamento ligneo di circa 27 centimetri. Il supporto è costituito da diversi elementi lignei d'abete,



3. La scultura durante il restauro.
(G. Zidda)



4. La Madonna scrigno durante il restauro.
(G. Zidda)



5. *La Trinità al termine del restauro.*
(G. Zidda)



6. *Angelo turiferario al termine del restauro.*
(G. Zidda)



7. *La Madonna scrigno dopo il restauro.*
(Laboratorio Rinetti)

scolpiti e scavati fino a creare la cavità interna. In particolare, il busto della Vergine è incollato a un pannello di fondo, leggermente convesso, sul quale si impostano quattro cardini metallici per l'apertura degli sportelli. Lo sportello destro, sul quale è scolpito il Bambino, è ricavato da un unico pezzo di legno; quello sinistro, danneggiato in occasione del rifacimento della mano ad incastro, risulta attualmente composto da due elementi. Sono in un unico pezzo le figure del Padre, del Cristo e della colomba, simbolo dello Spirito Santo, mentre la croce è composta da due sottili lamine lignee incollate perpendicolarmente.

Riguardo allo stato di conservazione, si riscontravano gravi dissesti: la preparazione a colla e gesso appariva decomposta per l'umidità; diffusi distacchi e sollevamenti interessavano gli strati di preparazione del supporto, della pellicola pittorica e della lamina, che a causa del restringimento del legno avevano perso elasticità. Un forte ritiro delle fibre aveva provocato fenditure longitudinali profonde, in corrispondenza delle ginocchia degli angeli, con sconnessione delle parti. La preparazione appariva abbastanza spessa e robusta; in alcuni punti risultava mancante l'incamottatura, posta a coprire le congiunzioni delle parti e destinata sia ad attenuare i dislivelli che a contenere i movimenti. La superficie dipinta si presentava scurita da protettivi alterati e da depositi di polveri grasse. La lamina era fortemente ossidata e sporca. Oltre alle ridipinture, grandi lacune interessavano la parte esterna, soprattutto nelle aree in aggetto dei panneggi e nel bordo

inferiore. L'interno risultava meglio conservato: le dorature e la foglia d'argento presentavano solo alcune abrasioni della lamina.

Gli incarnati della Vergine e del Bambino erano stati ridipinti di nero. Per individuare il colore originale sono stati effettuati tasselli stratigrafici realizzati con bisturi. Sui volti della Madonna e del Bambino si sono potuti distinguere cinque strati sovrapposti, quattro di pigmento (di cui due di colore nero e marrone scuro, legati alla trasformazione in Madonna d'Oropa) e uno di preparazione. La zona dei capelli presenta un solo strato di ridipintura; al di sotto è stata rinvenuta la doratura originale, mentre quella del velo è stata effettuata in epoca recente, con una base a bolo rosso e una preparazione a gesso-colla su legno. Sulla mano sinistra della Madonna sono stati individuati due strati pittorici, di cui il primo, bruno, copriva direttamente il rosa dell'incarnato originale.

In fase preliminare all'intervento di restauro, sono state eseguite analisi radiografiche dal laboratorio PanArt di Firenze, per verificare incollaggi, incastri, chiodature e parti aggiunte. Successivamente i tecnici del Laboratorio di analisi scientifiche della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta hanno prelevato 13 micro-campioni per indagini chimiche e stratigrafiche, al fine di acquisire maggiori elementi sui materiali costitutivi, originali e non, delle decorazioni policrome. Il laboratorio Volpin di Padova ha invece analizzato due campioni di confronto per definire la stratigrafia della doratura del velo.



8. La Madonna scrigno dopo il restauro, aperta, mostra la Trinità. (Laboratorio Rinetti)

Si è così potuta rilevare l'esistenza, al di sotto della doratura, di uno strato preparatorio bianco, rifinito da un film di colla animale, intenzionalmente eseguito per essere lasciato a vista.

Le prime operazioni di restauro hanno riguardato le superfici, spolverate con pennellesse per eliminare gli strati incoerenti; per la fragilità estrema delle scagliature e dei sollevamenti si è proceduto alla velinatura quasi totale delle parti. I consolidamenti preliminari della pellicola pittorica e dello strato preparatorio sono stati realizzati con colla di coniglio. Per eliminare le ossidazioni e prevenirne la ricomparsa, gli elementi metallici dei cardini e i chiodi sono stati trattati con convertitore della ruggine *Ferox*. Sono state quindi rimosse tutte le parti aggiunte; il vuoto lasciato dal perno della mano è stato colmato con un inserto ligneo in abete.

Le prove di pulitura sulle cromie e dorature, eseguite con miscela 2A a tampone, hanno dato esito negativo, in quanto troppo deboli, mentre è risultata efficace una miscela solvente di saliva e acetone 50% - 50% a tampone. Numerose asportazioni dello sporco o delle ridipinture solubilizzate, nonché la rifinitura, sono state eseguite meccanicamente a bisturi.

Il risultato finale ha permesso di recuperare gli incarnati dai toni rosati dei volti e delle mani del Bambino e della Vergine. Il velo è stato riportato al colore bianco della finitura gessosa, patinata dalla lucidatura a colla. Le parti con essenza lignea rimasta a vista, dopo la completa rimozione della gessatura soprammessa, sono state rifinite e protette con cera d'api. La croce lignea è stata riportata alla planarità originale. Ulteriori consolidamenti della pellicola pittorica e dello strato preparatorio sono stati realizzati con alcool polivinilico iniettato a siringa.

La verniciatura è stata eseguita con una leggerissima stesura a pennello di vernice à *Retoucher* Lefranc & Bourgeois, al fine di preparare la fase di risarcimento. Le stuccature sono state realizzate con gesso di Bologna e colla di coniglio. Per i risarcimenti nelle fenditure e nella profonda lacuna sotto il braccio sinistro sono state impiegate polvere di legno e colla animale; nelle fratture a sinistra del velo e sul bordo inferiore dello sportello sinistro si è operato mediante inserti lignei della stessa essenza originale. Si è infine proceduto al passivamento dei chiodi di sostegno dell'abito e degli ornamenti, difficilmente rimovibili senza compromettere il manufatto. La reintegrazione cromatica, con colori ad acquarello, è stata effettuata utilizzando la tecnica a tratteggio per le stuccature di maggiori dimensioni e per le parti figurative che si è stabilito di ricostruire; sulle piccole stuccature ed abrasioni si è agito con tecnica mimetica.

La decisione di far eseguire una riproduzione del simulacro e, quindi, di vestirla con i suoi abiti accuratamente restaurati, è stata presa in considerazione della grande devozione dei fedeli nei confronti di questa icona mariana, anticamente ritenuta miracolosa.

L'intervento di restauro dei manufatti tessili, che si presentavano molto impolverati, è stato eseguito da Cinzia Oliva di Torino. La realizzazione della copia in gesso è stata eseguita dallo scultore Gabriele Garbolino di Torino, in collaborazione con Carlo D'Oria. Dopo la decorazione di volti e mani, secondo modalità che hanno ripreso fedelmente le ridipinture rimosse, il calco in gesso è stato accuratamente rivestito e ricollocato nella parrocchiale di Antagnod.

Le indagini scientifiche

Lorenzo Appolonia, Simonetta Migliorini,
Dario Vaudan, Anna Piccirillo*

L'attuale fase di diagnostica su sculture o dipinti policromi viene condotta generalmente in due fasi. La prima fase è effettuata con l'applicazione di strumentazioni analitiche di tipo non invasivo, ovvero che non richiedono il prelievo di campioni e una seconda fase che prevede il campionamento per un maggior approfondimento.³⁴ Le metodologie impiegate per la prima conoscenza non invasiva, attualmente in possesso del Laboratorio di analisi scientifiche (LAS) e del Laboratorio restauro dipinti (LaReD), sono rappresentate dalle strumentazioni in grado di fornire informazioni sulla composizione superficiale dei dipinti, ovvero i pigmenti o le vernici. La parte di cromia viene analizzata con l'impiego di sistemi portatili tipo la spettrofotometria di fluorescenza ai raggi X (XRF), la spettrofotometria di riflettanza nel visibile (FORS) e la colorimetria, quest'ultima assai meno efficace per la caratterizzazione dei pigmenti, ma molto più versatile per esempio per le prove atte alla verifica dei metodi di pulitura.

L'applicazione di queste tecniche non è sempre omogenea e dipende dalle necessità di conoscenza richieste, per esempio, durante la fase di restauro della statua della *Vierge ouvrante* si è optato per l'impiego della tecnica XRF perché più penetrante e in grado di valutare spessori maggiori di pittura, i quali possono comprendere anche eventuali ridipinture. L'XRF ha avuto la funzione di cercare di avere un quadro complessivo sulle tipologie di pigmenti, o meglio dei metalli che li caratterizzano, presenti. Questa misura veniva effettuata prima dell'apertura dei tasselli di pulitura, per verificare eventuali apporti nell'identificazione dei metalli appartenenti a strati sottostanti. Tramite questo passaggio è stato definito un quadro generale delle omogeneità e disomogeneità degli strati pittorici e, attraverso la valutazione comparata delle due situazioni, si è potuto ridurre il numero di campioni da prelevare per l'analisi di laboratorio, facente parte della seconda fase analitica. Nella tabella 1 sono riportati i risultati ottenuti da questa prima fase di analisi e le possibili attribuzioni dei pigmenti presenti sulla base del contenuto dell'elemento chimico che lo caratterizza. Si tenga presente che questa attribuzione può risentire del citato apporto, più o meno evidente, dei metalli presenti nello strato sottostante.

La seconda fase di studio è stata quindi pianificata a seguito dei risultati ottenuti con l'analisi XRF e del contributo fornito dalle domande provenienti dai restauratori che hanno operato sulla statua e che hanno sottolineato le problematiche utili per la risoluzione di alcuni dubbi riscontrati durante la loro fase di lavoro. La mancanza di una diagnostica che precedesse la fase di progettazione ha indubbiamente inficiato anche la pianificazione limitandola solo al supporto diretto alle necessità momentanee dell'intervento. Le metodologie analitiche applicate, in questa seconda fase, sono quelle classiche dei laboratori che si occupano di diagnostica per il restauro, ovvero sezioni stratigrafiche di colore, saggi microchimici e identificazioni con colorazioni istochimiche dei leganti e della loro composizione chimica.³⁵

È stato più volte ribadito come l'attuale "passione" per la diagnostica non invasiva, o non distruttiva, come molti la chiamano non sempre correttamente, sia da considerarsi eccessiva,³⁶ almeno con le strumentazioni analitiche

Camp	Descrizione	Ca	Fe	Cu	Zn	Pb	Hg	Au	Sr	Ag	S	Cr	Ti	Possibile attribuzione
VD01	Doratura sopra la fronte	x	xx	xx		xx		xxx	x		x			oro
VD02	Nero della fronte	tr	tr	xx		xxx	xx	tr	tr		tr		tr	ridipittura
VD03	Rosso "sotto la fiamma"	tr	X			xx	xxx		x		tr			cinabro, bianco di piombo o minio
VD04	Grigio della veste del bimbo	xxx	xx	x		tr			xxx	xxx				argento
VD05	Nero mano sinistra Madonna	tr	xx			xxx	x	tr	x		tr			ridipittura
VD06	Doratura ginocchio sinistro Madonna	xxx	xx	x		tr	xx	xxx		x				oro
VD07	Rosso del risvolto della veste	x	X	x		x	xxx		x					cinabro
VD08	Doratura del Cristo all'interno	xxx	xx	xx		x		xxx	xx	x				oro
VD09	Grigio lamina bordo "porticina"	xxx	xx	x					xx	xxx				argento
VD10	Rosso angelo sinistro interno	xx	X	x		x	xxx		x		x			cinabro
VD11	Verde ali dell'angelo sinistro	x	X	xxx		xxx					x			malachite, bianco di piombo
VD12	Marrone ai piedi dell'angelo	xxx	xx	x		xx	xxx		x		x			Cinabro e ocra rossa?
VD13	Rosso bocca della Madonna	x	X	xx	x	xxx	xxx		x		xx		x	cinabro, bianco di piombo o minio

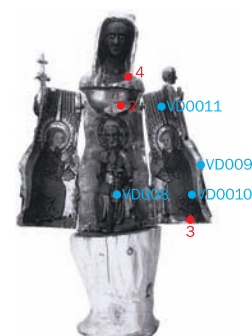


Tabella 1. Risultati dell'analisi con fluorescenza X portatile e i punti di analisi. (D. Vaudan)

attualmente note. Il caso della *Vierge* è quasi emblematico a tale riguardo e, pur con i limiti analitici impiegati e valutati in premessa, ha potuto trovare corretta soluzione solo nella seconda fase analitica e per mezzo del prelievo di frammenti di cromia, seppure di dimensioni spesso sub millimetriche.

Quanto detto è facilmente visibile dalla lettura dei dati XRF, infatti, come si vede nella tabella, essi mostrano incongruenze che spesso possono fornire varie possibilità di interpretazione; si osservi, ad esempio, come il campione VD01 indichi in modo evidente la presenza di oro (Au), ma contemporaneamente anche la presenza di rame (Cu). La contemporanea presenza dei due metalli può essere indicativa di varie possibilità. Le principali ipotesi che si possono effettuare a priori inducono a supporre la presenza di ritocchi a base di porporina per reintegrare la doratura lacunosa o la possibile presenza, negli strati sottostanti, di una cromia realizzata con pigmenti a base di rame, per esempio blu o verdi, i quali sono però identificabili solo con una sezione stratigrafica la quale potrà meglio chiarire la compresenza dei due metalli.

Altri campioni hanno presentato la stessa problematica, seppure per metalli o pigmenti differenti, come nel caso del campione VD02, dove il colore nero mostra presenza di mercurio (Hg), evidentemente possibile residuo di un colore rosso come il cinabro oppure dovuto alla possibile presenza di una sovrapposizione decorativa. Nei campioni più "semplici", come per esempio il VD03, resta l'incognita di quale interpretazione analitica sia da attribuire al piombo (Pb), dato che esso può fare parte sia di una preparazione a base di biacca o essere dovuto alla

presenza del rosso minio, magari miscelato al cinabro per una questione economica o di resa cromatica.

Un contributo più semplice da comprendere è quello ottenuto, invece, dalle misurazioni relative ai campioni VD04 e VD09 dove la presenza della lamina d'argento (Ag) e la realtà analitica sono indiscutibili. In questo caso l'elevato contenuto di stronzio (Sr) è da collegarsi alla presenza di calcio (Ca), indicando che la preparazione è quasi sicuramente a base di carbonato di calcio, dato che lo stronzio spesso si associa a questo composto durante la fase di genesi dei vari giacimenti.

Questo dato deve però essere meglio ponderato, come del resto mostra il risultato ottenuto sul campione VD05, anche in considerazione che la preparazione delle cromie, che i restauratori attribuiscono a ridipinture, possa essere composta dalla biacca, il che indicherebbe la presenza del piombo e non tornerebbe la correlazione fra Ca e Sr. In questo campione, inoltre, resta da chiarire la presenza, seppure limitata, di mercurio, mentre il ferro (Fe) potrebbe essere legato ad alcuni prodotti di combustione impiegati nella produzione del nero.

La doratura sul ginocchio, campione VD06, apre invece molte possibilità di interpretazione, soprattutto grazie alla presenza, debole ma evidente, di elementi come argento, mercurio e il solito rame. Tale presenza appare a sua volta ancora differente da quanto riscontrato nel campione VD08, dove l'insieme degli elementi ritrovati indica piombo al posto del mercurio. In questo caso è da rilevare un'evidente presenza di calcio e, quindi, la relativa probabile preparazione a base di carbonato di calcio e non di biacca, come già accaduto nel campione VD05.

Il campione VD07 è paragonabile al VD02, anche se le palesi limitate evidenze per il rame e una minore, possibile, presenza di piombo, possono quantomeno portare ad avere dei dubbi sull'interpretazione e devono condurre ad un più approfondito momento di riflessione relativamente all'originalità di alcuni strati.

Il campione VD10 mostra, come molti altri punti misurati, la presenza di zolfo (S), la quale crea alcune complicazioni nella valutazione delle preparazioni per la policromia. La sua presenza, infatti, non è facile da rilevare, almeno con la strumentazione portatile in possesso del LAS, in quanto l'elemento si trova prossimo al limite delle capacità di diagnostica dello strumento.³⁷ La scarsa rilevabilità dello zolfo non risulta quindi dovuta alla sua sicura assenza, ma alle interferenze derivanti dal limite tecnologico e dalla presenza di altri elementi capaci di assorbire la radiazione riducendo ulteriormente la sensibilità verso detto elemento. Questa consapevolezza induce a mettere in dubbio una correlazione diretta fra la presenza di calcio e il carbonato di calcio che potrebbe essere impiegato nella preparazione, la quale, invece, potrebbe essere a base di gesso, ma non rilevata in modo sempre uguale per il citato limite di rilevabilità. La stessa problematica interpretativa si riscontra nel campione VD11, dove la presenza di zolfo è questa volta accompagnata da piombo e, quindi, rende la valutazione più complessa per una certezza relativa alla preparazione, condivisa nel dubbio tra il gesso e la biacca. Più semplice, in questo ultimo campione, appare l'interpretazione legata alla presenza del rame, attribuibile al colore verde, anche se difficile è, a priori, definire la presenza di malachite o di altri pigmenti verdi come resinato e acetato di rame. Un supporto a questo tipo di distinzione può essere ottenuto con l'impiego dell'altra tecnica analitica impiegata nella valutazione del colore sulla superficie, ovvero la citata FORS.

L'interpretazione degli ultimi due punti di misura è da considerarsi ancora più complessa a causa della presenza di molti metalli che possono contribuire, o essere confusi, nella formazione della colorazione rossa o di quella marrone, a cui corrispondono.

Il ferro è di sicuro il metallo più probabile per l'ottenimento di quest'ultimo colore, soprattutto per la possibilità di avere le varie tonalità grazie all'impiego di ocre bruciate, tuttavia non si spiega, a questo punto, la presenza di mercurio, tipica del cinabro, pigmento assai costoso per un uso così inappropriato, mentre è più usuale e probabile il suo impiego per alcune parti della scultura come le labbra, grazie alla sua particolare luminosità e intensità di colore.

La seconda fase analitica ha riguardato, come detto, la diagnostica di laboratorio e, in particolare, lo studio stratigrafico effettuato su alcuni frammenti di cromia. La scelta dei punti di prelievo è avvenuta in diversi momenti, in quanto ha tenuto conto anche delle richieste di conoscenza che i restauratori avanzavano durante la lavorazione e la relativa fase di rimozione delle ridipinture.

Questa prassi, come detto svincolata dalla fase progettuale, è alla base della motivazione che ha portato ad avere parti della scultura che risultano più indagate di altre, ma, questo non è dovuto ad uno specifico e mirato piano di campionamento, bensì alle necessità operative emerse nel tempo. I prelievi hanno seguito una serie di investigazioni che hanno riguardato la predisposizione di sezioni stratigrafiche, saggi microchimici e l'identificazione, tramite colorazioni istochimiche direttamente sulla sezione, dei leganti presenti.

I risultati di questa attività sono riportati nella tabella 2.

L'interpretazione dei dati, già in parte esplicitata nello schema della tabella 2, evidenzia come si possa ritenere che quasi tutti i campioni mostrino uno strato comune e molto omogeneo di preparazione, caratterizzato soprattutto

Strati identificati							
camp strato	VD01 lamina in argento veste del bimbo	VD02 doratura petto della Madonna, interno	VD03 pigmento marrone, ai piedi dell'angelo interno a sinistra	VD04 pigmento nero alla base del collo della madonna	VD05 doratura del velo della Madonna sullo spigolo lato sinistro	VD06 doratura del velo della Madonna interno lato sinistro	VD07 capelli della Madonna lato sinistro
e	Strato nero con grani rossi						
d	Strato di pigmento verde			Strato nero	Lamina e pigmento giallo	Residui di doratura	Strato rosso- arancio con grani neri e bianchi diventa scuro all'UV
c	Lamina metallica	Lamina	Pigmento giallo leggera fluorescenza gialla all'UV	Strato rosso	Bolo o pigmento marrone	Bolo o strato marrone con cristalli neri	Sottile strato di pigmento rosso che rimane rosso all'UV
b	Preparazione fluorescenza gialla all'UV		Strato semitrasparente giallo all'UV		Pigmento giallo	Strato giallo	Preparazione fluorescenza gialla all'UV e leggermente azzurra nella parte più bassa
a	Preparazione fluorescenza azzurra all'UV	Preparazione	Preparazione leggera fluorescenza azzurra all'UV	Preparazione	Preparazione leggera fluorescenza azzurra all'UV	Preparazione leggera fluorescenza azzurra all'UV	

Tabella 2. Schema delle stesure policrome riferito a strati similari di preparazione in modo da rendere visibile la coerenza dei vari strati e di identificare rapidamente l'apporto delle ridipinture.

to per la tipologia dello strato e per la colorazione azzurra della sua fluorescenza alla radiazione UV, che è generalmente indicativa della presenza di proteine. Non in tutti i campioni, tuttavia, questo strato con detta fluorescenza è visibile. In alcuni casi, VDO2 e VDO4, infatti, non si può ritenere di avere un fenomeno di fluorescenza facilmente identificabile, e questa osservazione ha impedito di estendere la valutazione a tutti i campioni. Il campione VD07, invece, pur presentando anche esso in modo poco evidente la fluorescenza azzurrognola citata, mostra nello stesso tempo la presenza di una fluorescenza gialla tipica della presenza di materiale oleoso, la quale è stata per altro riscontrata, per altri campioni, anche in alcuni degli strati diversi dalla preparazione. I campioni VD01 e VD03, per esempio, mostrano la stessa colorazione in una sequenza stratigrafica simile.

I campioni VD01, VD03 e VD07, a loro volta, sono anche caratterizzati dalla presenza di uno strato che mostra un'evidente fluorescenza gialla indicativa di materiale oleoso, anche se lo 03 si presenta con una apparenza materica fortemente trasparente, rispetto agli altri due campioni. I campioni VD01 e VD02, caratterizzati dalla presenza della lamina di metallica, mostrano alcune particolarità dovute alla preparazione, la quale manifesta a sua volta una fluorescenza tipica. La preparazione per la stesura della lamina differisce da quella delle due dorature, campioni VD05 e VD06, dove lo strato di preparazione della foglia è preceduto da uno strato di bolo, mentre in quelli precedenti la lamina veniva stesa direttamente sulla preparazione.

La sequenza stratigrafica in questi casi viene leggermente variata proprio dalla presenza dello strato di bolo, pertanto il paragone fra le varie stratigrafie deve tenere presente una comparazione fra lo strato c) e lo strato d), almeno per quanto concerne la parte delle dorature.

Da queste valutazioni degli strati, che presentano già delle caratteristiche sufficienti ad individuare la parte di policromia originale della scultura, si identificano con facilità gli strati successivamente sovrapposti con le ridipinture ad essi pertinenti. Restano, tuttavia, alcune perplessità interpretative relative al pigmento verde rinvenuto sopra la lamina del campione VD01. Questa situazione può essere spiegata con uno stratagemma tecnologico finalizzato a dare una maggiore vivacità al verde, sfruttando la sua trasparenza alla luce e il relativo effetto di riflessione della lamina, favorendo così la saturazione del colore.

Lo strato di cromia nera sembra essere sempre legato a nuovi interventi, magari manutentivi o legati alle variazioni dovuti all'adeguamento dei gusti del periodo.

Lo studio delle cromie ha consentito di evidenziare il susseguirsi degli interventi che hanno variato nel tempo l'aspetto cromatico della Madonna di Antagnod. Il dato ottenuto ha permesso di supportare le scelte operative necessarie ai restauratori per definire, in accordo con il settore dei beni storico artistici, il livello di presentazione da raggiungere nelle fasi di recupero della scultura. La tipologia delle analisi impiegata in questo lavoro, tuttavia, non è stata certo esaustiva, ma, come detto, non era pertinente al momento di progettazione ed è stata attuata solo per il supporto di conoscenza necessario durante l'intervento di restauro. Una migliore qualità delle operazioni si sarebbe ottenuta se l'operazione fosse stata impostata nella fase progettuale, la quale sarebbe stata arricchita

da una migliore pianificazione, ma avrebbe richiesto anche tempi di esecuzione più lunghi, i quali non erano compatibili con le prassi operative legate ad un intervento già in corso.

Abstract

A long restoration work was done, during the year 2006, on a wooden sculpture representing the Virgin on the throne with her Baby, coming from the parish church of San Martino in Antagnod, in the Ayas Valley. The work, belonging to the typology of the Virgins with casket (*Virgines ouvrantes* in French), was rediscovered in 2005 by Rossella Obert and Alina Piazza, who, after recognizing its nature and importance despite the disguise as Virgin of Oropa, informed the public.

The sculpture at first appeared as a dressed Virgin, as it took, at an unspecified date, the aspect of the simulacrum of Oropa (the Virgin and the Infant's complexions were repainted black, now removed). The restoration work revealed the original nature and beauty of the sculpture group, showing a young-looking Virgin who holds the Infant standing up on her left knee. At breast level, opening the shutters, an anthropomorphic representation of the Trinity appears, in the form of Throne of Grace. In the inner wings there is the painting of two censer-bearing kneeling angels.

The study currently in progress allows to assert that the Virgin with casket of Antagnod is an imported work, created in the area of the upper Rhine around 1340-1350.

This Virgin, often venerated by the congregation, was thought to have a miraculous power. In consideration of these devotion aspects, it was decided to realize a plaster reproduction of the simulacrum to be put into the altar niche where the statue had been since the baroque age and, therefore, to dress it up with its clothes carefully restored. The fourteenth century sculpture will be exposed in the parish museum of Antagnod.

Before the restoration, the Scientific Analysis Laboratory (LAS) of the regional Fine Arts Office carried out some diagnostic surveys.

During the restoration phase the technique with XRF was employed to have a complete chart of the typologies of pigments, or rather of the metals, before opening the cleaning wedges. This passage allowed to have a complete summary of homogeneity and lack of homogeneity in the pictorial layers, and, therefore, to reduce the necessity of knowledge and sampling. The second phase of study was planned according to the results obtained with the XRF analysis, but above all thanks to the questions asked by the restorers working on the statue. The analytical methods applied, in this second phase, are the traditional ones, that is to say stratigraphic sections of colour, microchemistry essays and identifications through histochemistry colouring of binders and their chemical composition.

The study of the shades of colour allowed to highlight the succession of interventions concerning the chromatic aspect of the Virgin of Antagnod, supporting the technical choices used by the restorers in order to define the last level to reach in the restoration phases of the sculpture.

1) E. Brunod, *Bassa valle e valli laterali II*, Aosta 1987, p. 183.

2) R. Obert, A. Piazza, *La "Vierge ouvrante" di Antagnod*, in "L'écho de nos montagnes. La voce dei campanili. Paroisse d'Ayas", XLVI anno, nn. 7-8, 2005, pp. 12-13; eadem, *Notre-Dame d'Antagnod, une Vierge ouvrante*, in "Le Flambeau", n. 195, 3/2005, pp. 64-88; eadem, *La Vergine di Oropa salva una Madonna medioevale*, in "Rivista Biellese", n. 3, anno 10, 2006, pp. 5-13.

3) L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*, II, Paris 1957, pp. 92-93.

4) Uno studio specifico sulle *Virgines ouvrantes* (Schreinmadonnen in tedesco) è stato condotto da: G. Radler, *Die Schreinmadonna "Vierge*

- ouvrante" von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland mit beschreibendem Katalog, Frankfurt am Main 1990 (con bibliografia precedente). L'autrice evidenzia il ruolo svolto, nella propagazione di questa particolare tipologia di Madonna, dall'ordine teutonico, attraverso la fitta rete di rapporti tra le numerose fondazioni monastiche facenti capo all'ordine stesso (pp. 12-13).
- 5) Fondato soprattutto sugli esempi francesi, un repertorio recente di queste opere si trova pubblicato in R. Chabanol (a cura di), "Revue de la Société d'histoire et d'archéologie de la plaine de l'Ain": *Les vierges ouvrantes ou à volets, ou statues-tryptiques*, n. 19, 2001, pp. 31-35; *Vierges ouvrantes ou à volets*, n. 20, 2002, pp. 28-38; *Quelques remarques et réflexions sur des statues triptiques: les vierges à l'Enfant ouvrantes à volets*, n. 21, 2003, pp. 64-71; *Trois Vierges ouvrantes rarissimes*, n. 22, 2004, pp. 64-69.
- 6) La Madonna delle Ghiare è stata riconosciuta come opera di cultura renana del terzo quarto del Trecento, cfr.: G. Gentile, *Migrazione e ricezione di immagini*, in E. Castelnuovo, F. De Grammatica (a cura di), *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra, Trento 2002, p. 159; F. Cervini, *Immagini mariane, 1200-1400*, in F. Buggero, P. Donati (a cura di), *La sacra selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra, Genova 2004, p. 52. L'opera di Pieve di Cento è stata studiata da: E. Giuliani in A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici (a cura di), *Lo spazio, il tempo, le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, scheda n. 74, Milano 2001, pp. 295-297; R. Ariuli, *Reliquiario a statua*, scheda n. 7, in E. Rossoni (a cura di), *La Pinacoteca civica di Pieve di Cento. Catalogo delle opere dal XIII al XIX secolo*, Bologna 2004, pp. 55-56. Si tratta di un secondo esempio conservato in Italia che non mi era noto nella scheda curata per l'esposizione *Antologia di restauri. Arte in Valle d'Aosta tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra, E. Rossetti Brezzi (a cura di), Aosta 2007, n. 1, pp. 20-23.
- 7) Nel contributo più recente, l'opera, le cui vicende sono state attentamente ricostruite dal punto di vista storico, è stata genericamente riconosciuta come "statua reliquiario" e attribuita ad ambito spagnolo (scheda di R. Ariuli, *Reliquiario* ..., cit., pp. 55-56).
- 8) T. Verdon, *Vedere il mistero*, Milano 2003, pp. 28-30. Si tratta di opere che manifestano gradualmente il loro messaggio teologico, rivelando nell'apertura delle parti interne nuove composizioni e abbinamenti di immagini. Per l'iconografia delle parti interne si vedano: C. Baumer, *Die Schreimadonna*, in "Marian Library Studies", nuova serie, vol. 9, 1977, p. 244; G. Radler, *Die Schreinmadonna* ..., cit., pp. 29-33.
- 9) J. Wirth, *Jean Gerson condamne les Vierges ouvrantes*, in *Iconoclasm: vie et mort de l'image médiévale*, catalogo della mostra, Paris 2001, pp. 282-283; A. De Préville, F. Bœspflug, *La Vierge ouvrante*, in "Le monde de la Bible", n. 143, 2002, pp. 66-67.
- 10) G. Radler, *Die Schreinmadonna* ..., cit., pp. 14-15.
- 11) F. Bœspflug, *Dio nell'arte. Sollicitudini Nostrae di Benedetto XIV (1745) e il caso di Crescenzia di Kaufbeuren*, Casale Monferrato 1986, pp. 270-272.
- 12) G. Gentile, *Migrazione* ..., cit., pp. 157-159; F. Cervini, *Scultore svizzero (prima metà del XV secolo), Madonna col Bambino, 1400-1429*, in *La sacra selva* ..., cit., pp. 146-147.
- 13) Per l'esemplare dell'Académie cfr.: V.M. Vallet, *Scultore valdostano, 1290-1300, Madonna in trono col Bambino*, in E. Rossetti Brezzi (a cura di), *La scultura dipinta. Arredi sacri negli Antichi Stati di Savoia. 1220-1500*, catalogo della mostra, Aosta 2004, pp. 48-49 (con riferimenti bibliografici precedenti); per Moron: E. Brunod, *Bassa valle e valli laterali II*, Aosta 1987, p. 468; per Issogne: G. Gentile, *Migrazione* ..., cit., 2002, pp. 156-158; per Intro: E. Brunod, L. Garino, *Alta valle e valli laterali I*, Aosta 1995, p. 156. Un'immagine della Madonna di Saint-Nicolas si trova in: E. Brunod, L. Garino, *Alta valle e valli laterali II*, Aosta 1995, p. 94; fu venduta per far fronte a problemi di carattere economico.
- 14) P. Iacobone, *Mysterium trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997, pp. 200-218.
- 15) A.M. Ferrari, *Trono di Grazia*, in *Iconografia e arte cristiana*, vol. II, R. Cassanelli, E. Guerriero (a cura di), Milano 2004, pp. 1365-1367.
- 16) G. De Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", II, 1938, pp. 143-263.
- 17) M. Von Alemann-Schwartz, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixie*, Bonn 1976, p. 353; U. Bergmann (a cura di), *Die gotischen Crucifixi dolorosi, Forschungsstand und Fragen*, in *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters, Die gotischen Crucifixi dolorosi*, München 2001, pp. 9-29.
- 18) M. Tomasi, *Il crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del "Crocifisso doloroso"*, in M. Burresi (a cura di), *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 57-76; A. Galli, *Maestro del Crocifisso della Maddalena (XIII-XIV secolo), Crocifisso, 1310-1315 circa*, in F. Buggero, P. Donati (a cura di), *La sacra selva* ..., cit., pp. 120-123.
- 19) N. Schätti, J. Wirth, *La représentation de la Trinité suscite l'opposition impuissante de plusieurs théologiens*, in *Iconoclasm* ..., cit., p. 280.
- 20) La presenza degli angeli incensieri nell'iconografia del Trono di Grazia è del tutto normale, cfr. P. Iacobone, *Mysterium* ..., cit., 1997, p. 211.
- 21) R. Obert, A. Piazza, *La "Vierge ouvrante" ...*, cit., 2005, pp. 64-88; eadem, 2006, pp. 5-13.
- 22) Si può supporre che la scultura abbia fatto parte dell'arredo della chiesa, e non di altri edifici di culto, sin dall'epoca del suo arrivo in parrocchia; peraltro, i verbali delle visite pastorali precisano che all'inizio del Quattrocento non vi erano nel territorio di Ayas altri ospizi o cappelle, cfr. E. Rouillet, *Vita religiosa nella diocesi di Aosta tra il 1444 e il 1525*, tesi di laurea in Storia del Cristianesimo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, relatore F. Bolgiani, a.a. 1981-1982, pp. 2, 136-137.
- 23) Si tratta di un altare fondato probabilmente in un'epoca piuttosto remota, vista la presenza sopra la mensa di un coprialtare che viene definito antico e logoro.
- 24) Non vi sono elementi per poter riconoscere nella scultura descritta dal verbale la nostra *Vierge*; l'identificazione pare comunque abbastanza probabile.
- 25) J.-A. Duc, *Histoire de l'église d'Aoste*, VII, Châtel-Saint-Denis 1912 (riedito dalla Librairie Valdotaine, Aosta 1995), pp. 239. Ad una fase antica si riferisce il vestito in tessuto *moiré* color salmone e pettorina riccamente ornata di pietre in diversi colori, madreperle e filati metallici, ritrovato al di sotto di quello ancora visibile.
- 26) R. Obert, A. Piazza, *La Vergine di Oropa* ..., cit., 2006, pp. 10-11.
- 27) A. Clos, *Mémoire de la paroisse d'Ayas (1889)*, S. Favre (a cura di), Aoste 1997, pp. 57-58. Il curato Auguste Clos afferma esplicitamente di non conoscere la provenienza della statua, che dice esser simile a quella d'Oropa («à la ressemblance de celle de Notre Dame d'Oropa»).
- 28) Nel *Livre de la Paroisse* (Archivio parrocchiale di Antagnod) lo stesso parroco registra le spese sostenute nel 1831 per i lavori di rifacimento dell'altare di Notre-Dame e, in particolare, della nicchia centrale (R. Obert, A. Piazza, *La Vergine di Oropa* ..., cit., 2006, pp. 10-11).
- 29) A. Clos, *Mémoire* ..., cit., 1997, pp. 57-58.
- 30) Nel Trecento, Ayas faceva parte del feudo di Graines, appartenente all'abbazia di Saint-Maurice d'Againe nel Vallese, che lo aveva infeudato agli Challant: O. Boretta, *Medioevo*, in S. Favre, D. Vicquéry (a cura di), *La terra degli Challant. Genti e paesi della Comunità Montana dell'Evançon*, Quart (Valle d'Aosta) 1998, pp. 205-206. Sui collegamenti tra la Val d'Ayas e le regioni settentrionali, cfr.: F. Baudin, *Cenni storici dall'epoca preromana al X secolo*, in M.C. Ronc (a cura di), *La Valle del Cervino: guida storico-artistica*, Aosta 1990, pp. 41-85.
- 31) U. Bergmann, *Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Köln 1989, pp. 253-254; 258-261; 263-265.
- 32) Mi riferisco agli esemplari di Marly e Cheyres nel friburghese e di Kaisersberg e Eguisheim, in Alsazia (relative schede in G. Radler, *Die Schreinmadonna* ..., cit.). Per le opere di derivazione coloniese, cfr. H. Schöpfer, *La sculpture médiévale*, in *Histoire du Canton de Fribourg*, Fribourg, pp. 425-427.
- 33) V. Villiger, *Sépulcre pascal du couvent de la Maigrauge (milieu du XIV siècle)*, scheda del *Musée d'art et d'histoire de Fribourg*, Fribourg 1999; S. Aballéa, *Le saint sépulcre de la Maigrauge*, in "Kunst + Architektur in der Schweiz", n. 52, 2001, pp. 60-63. Sylvie Aballéa ha in seguito approfondito lo studio del sepolcro in: *Les saints sépulcres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe (1340-1400)*, Strasbourg 2003, p. 16; per gli angeli dipinti di Strasbourg si vedano le pp. 58-61, figg. 26-27.
- 34) L. Appolonia, D. Vaudan, *L'analisi delle policromie murali un confronto fra metodi e risultati*, XXI Convegno internazionale scienza e beni culturali *La prova del tempo*, (11-14 luglio), Bressanone (BZ) 2005 (XXI), pp. 763-773. L. Appolonia, S. Volpin, *Le analisi di laboratorio applicate ai beni artistici policromi*, Padova, Il Prato, 1999.
- 35) L. Appolonia, D. Vaudan, *L'analisi delle policromie* ..., cit. L. Appolonia, S. Volpin, *Le analisi di laboratorio* ..., cit., 1999. AAVV, *Leganti, Fissativi, Pigmenti, Metodi di riconoscimento*, Corso sulla Manutenzione di *Dipinti murali - Mosaici - Stucchi, DIMOS*, parte I, modulo 3, Roma, Istituto Centrale del Restauro, 1978. AAVV, *Tecnica delle sezioni stratigrafiche*, Corso sulla Manutenzione di *Dipinti murali - Mosaici - Stucchi, DIMOS*, parte I, modulo 4, Roma, Istituto centrale del Restauro, 1978. G. Lanterna, M. Matteini, M. Rizzi, P. Croveri, *Staining tests e fluorescenza U.V. al microscopio ottico per lo studio stratigrafico dei materiali pittorici*, CNR, Progetto Finalizzato Beni Culturali, *Metodologie integrate per l'analisi dei dipinti*, Padova, Libreria Progetto, 2003, pp. 21-31.
- 36) L. Appolonia, D. Vaudan, *L'analisi delle policromie* ..., cit.
- 37) C. Seccaroni, P. Moioli, *Fluorescenza X, prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome*, Firenze, Nardini, 2004.

*Collaboratrici esterne: Anna Piccirillo, chimico - Barbara Rinetti, restauratrice.