

I DIPINTI SULLA FACCIATA DELLA PARROCCHIALE DI SAINT-GERMAIN (MONTJOVET)

Gianfranco Zidda, Marco Cagna*, Novella Cuzaz*

Notazioni storico-artistiche

Gianfranco Zidda

Il primo documento che testimonia la quasi millenaria esistenza della chiesa parrocchiale di Saint-Germain risale al 1176, ma si ritiene possa essere ancora più antica, dato il suo appellativo di plebania e la titolazione a Germano, vescovo di Auxerre, morto nel 448.¹ L'edificio che conosciamo attualmente è il frutto di una serie di trasformazioni, che Mons. Édouard Brunod suppone trovino compimento verso la fine del XVII secolo: egli riferisce che la chiesa fu consacrata il 1° maggio 1704 da Mons. Millet d'Arvillars.² Bruno Orlandoni si scosta da questa lettura e, scartando le superfetazioni secentesche, propone di ancorare l'impresa edificatoria al Quattrocento, ragionando sui rapporti di volumi e masse che governavano il corpo dell'edificio e il campanile; quest'ultimo si presenta ancora in un aspetto non dissimile da quello conferitogli nel XV secolo, se non nel sopraelevamento avvenuto alla fine del XVII secolo, che aveva interessato l'intera costruzione.³ La presenza, sul muro esterno della torre campanaria, di uno stemma della famiglia Challant, oltre ad una serie di elementi stilistici di confronto con opere coeve, aveva dato spunto ad Orlandoni per immaginare che la struttura potesse riferirsi alla maniera dell'*archilatomus* Yolli de Wuetto (o de Vuetto, *alias* Yoglin Goyet?), artefice dei campanili di Gignod, commissionatogli nel 1481, e di Étroubles.⁴

I mutamenti dell'apparato decorativo esterno non erano noti, ma si conoscevano alcune fotografie, risalenti ad una serie di indagini condotte intorno alla fine degli anni '60 del XX secolo, che palesavano la presenza di pitture murali sulla facciata, occultate e protette dal tetto che copriva il porticato d'ingresso, risalente al 1879.⁵ Nonostante le

molto cattive condizioni di conservazione, si poteva riconoscere un'area triangolare, una sorta di timpano che occupava la bassa facciata originaria in tutta la sua larghezza; su di essa si svolgeva un'ampia scena, in cui la figura centrale dell'arcangelo Michele, con la spada e la bilancia, era ben individuabile e lasciava agevolmente supporre che il dipinto rappresentasse il Giudizio finale. Sulla base di alquanto generici dati di stile era stata ipotizzata una datazione tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII.

I recenti lavori di restauro della parrocchiale, attraverso la rimozione delle coperture, hanno permesso di riportare alla vista il dipinto murale, avendo così conferma di quanto congetturato in precedenza. Sono attualmente ben visibili le figure canonizzate dalla tradizione iconografica del Giudizio: il Cristo in alto al centro, ai lati la Vergine e san Giovanni Battista, in basso al centro san Michele, ai lati le schiere dei resurgenti; all'estrema destra dell'osservatore la gigantesca figura infernale di Satana dalle enormi fauci, spalancate per inghiottire i Dannati spinti da figure sgraziate di diavoli; sulla sinistra una sorta di città murata, alla porta della quale san Pietro accoglie i Beati accompagnati da angeli. Alla luce di una prima ricognizione e prestando attenzione unicamente ai caratteri stilistici, non sembra troppo imprudente riferirsi a una cultura influenzata dalla produzione piemontese nord-occidentale della fine del XVI secolo, anche se in questo caso sono proposte formule narrative risalenti a una tradizione ormai irrigidita.

Nel corso degli ultimi lavori, l'accidentale caduta di un lacerto di intonaco ha permesso di scoprire la presenza di una pittura soggiacente. Dallo squarcio è apparsa un'assai interessante porzione di dipinto che, con un tratto lineare



1. Veduta generale della facciata.
(N. Cuzaz)

di contorno dal colore bruno scuro, profila la forma di una mano destra, con anulare e mignolo ripiegati in atto quasi benedicente. Lo stile rimanda a scuole già individuate in Valle, per le quali si è cercato di *ricostruire la trama sottile delle scelte figurative di quest'area nella prima metà del XIII secolo*,⁶ attraverso le presenze rinvenute a Santa Maria di Villeneuve, a Sarriod de La Tour, nei frammenti dal castello di Quart. Per ora ciò che è visibile risulta troppo limitato per poter affermare alcunché; si dovrà attendere che il processo di stacco e recupero delle pitture soprastanti abbia preso avvio, per poter almeno capire quanto fosse esteso il più antico apparato decorativo, e quanto a tutt'oggi ne resti.



2. *Facciata: particolare del dipinto sottostante gli affreschi tardocinquecenteschi, raffigurante una mano.*
(N. Cuaz)

Descrizione tecnica dell'opera e stato di conservazione

Marco Cagna*, Novella Cuaz*

La scena dipinta, protetta e nascosta nel corso degli ultimi secoli dalla copertura, è stata rinvenuta solo durante lo smontaggio del tetto eseguito durante la primavera e l'estate dell'anno 2006.

Situata al di sopra del nartece della chiesa parrocchiale di Saint-Germain, si caratterizza per la sua particolarità stratigrafica. Da un'attenta analisi visiva si evidenzia infatti la presenza di tre fasi di intonaci sovrapposti e ben distinti.

Sul paramento murario, appartenente all'edificazione primigenia dell'edificio e caratterizzato per la presenza del semplice sottolineamento dalla stilatura con incisioni diagonali sulla malta di allettamento, di colore *beige* e con un inerte siliceo molto fine e regolare, è stesa una prima mano di intonaco. Questo strato carbonatico, verosimilmente steso tra il 1176, anno in cui viene menzionata per la prima volta la chiesa, e il XIII secolo, è costituito da calce e sabbia a granulometria fine e regolare. Ha una colorazione grigio-*beige* (si può avanzare l'ipotesi della presenza di una percentuale argillosa) e ha un aspetto "grasso", ricco cioè di legante aereo di cui restano peraltro molti grani in sospensione, che non sono stati disfatti e/o ben miscelati durante la fabbricazione.

Lo strato di intonaco è alto poco più di mezzo centimetro e si presenta ben schiacciato e liscio. L'operazione di compressione ha provocato la migrazione sulla superficie del legante che gli conferisce una colorazione chiara (attualmente color avorio, a causa, sia delle impurità di origine ferrosa presenti nella calce, sia della naturale ossidazione provocata dall'esposizione all'irraggiamento solare).

Su questo primo intonaco ne fu steso un secondo, molto fine e con presenza di meno argilla, dalla colorazione più fredda. Sull'intonaco ancora bagnato fu steso a pennello, (in luce tangente è possibile individuare le tracce lasciate dall'utensile), uno scialbo di grassello naturale, spesso e corposo, che ha operato da base per la successiva pittura. Su quest'intonaco si è infatti rinvenuta, grazie alla caduta di una porzione di intonaco seicentesco, una mano benedicente. La tecnica di esecuzione pare essere a secco; i pigmenti (terre minerali, nella fattispecie, più un nero molto intenso che potrebbe derivare dalla calcinazione delle ossa) sono diluiti in un *medium* acquoso con la probabile aggiunta di una colla proteica. La stesura, sicuramente avvenuta su un intonaco in fase di asciugatura, ha però permesso una parziale carbonatazione dei pigmenti con lo strato sottostante. L'intonaco più antico è quasi completamente occultato dalla sovrapposizione di un'intonaco seicentesco steso martellinando fittamente la superficie. La malta è molto povera di legante, arida e dalla superficie particolarmente porosa. L'inerte siliceo è fine e regolare. La tecnica di esecuzione è anch'essa a secco, eseguita comunque su un intonaco in fase di asciugatura. I pigmenti utilizzati sono spesso stemperati con calce. I pigmenti stesi a colla, come ad esempio l'azzurrite, si sono poco conservati.

È ben visibile in generale il disegno preparatorio steso a punta di pennello con un'acqua rossa. Si sottolinea inoltre la presenza di alcune lueggiate bianche, stese dal pittore per evidenziare i volumi di corpi e dei visi degli amorini che contornano la figura dell'Eterno, realizzate con pigmento a base di piombo, che si presentano attualmente nere a causa dell'ossidazione del minerale e della sua trasformazione in biossido di piombo. In generale comunque lo stato di conservazione dell'intero "sandwich" di intonaci è decisamente mediocre e, sulla superficie seicentesca, si riscontrano molteplici fenomeni di degrado. A causa di concomitanti fattori, tra cui l'esposizione alle



3. *Applicazione del ciclododecano.*
(N. Cuaz)

intemperie e ai forti sbalzi termici che al di sotto del tetto, durante l'estate in particolar modo, sono ancora più accentuati, e ai molteplici dissesti strutturali delle murature di supporto, si sono evidenziati diffusi e ampi difetti di adesione tra gli intonaci appartenenti ai dipinti delle due epoche e consistenti distacchi e cadute degli intonaci dalla muratura o dagli intonaci sottostanti. Inoltre l'inserimento architettonico del nartece ha provocato la distruzione di porzioni di muratura per creare i fori pontai di inserimento dei travi dell'orditura principale e attualmente le volte in pietra poggiano e si inseriscono sulla facciata e quindi nel dipinto seicentesco. Non è stato ancora possibile individuare lo stato di conservazione al di sotto dell'addossamento. Sulla superficie del dipinto si segnalano inoltre cavillature, fessurazioni e porzioni pericolanti, aree di perdita di pellicola pittorica a causa di un percolamento diretto di acqua meteorica infiltratasi da fessure esistenti tra il tetto del nartece e la muratura, migrazioni e cristallizzazioni saline superficiali, inquinamento della superficie con colle cementizie, decoesione e parziale perdita dei film pittorici (in particolare il rosso), ed un generale deposito di polveri mineralizzate.

Dall'osservazione visiva dei manufatti si è riscontrata la totale assenza di materiali sovrammessi o applicati alle opere durante passati interventi di restauro, pertanto, malgrado il precario stato di conservazione di tutta la stratificazione pittorica, i materiali costitutivi conservano ancora quel carattere di originalità e peculiarità che si auspica che venga mantenuto durante i futuri necessari interventi. Alla luce di questa condizione si è proceduto con un intervento di urgenza, per scongiurare ulteriori perdite di porzioni di intonaco deadeso.

Nel corso del febbraio 2007 sono stati applicati garzature e salvabordi di sostegno alle parti pericolanti. Con l'obiettivo di non applicare adesivi difficilmente asportabili, che in qualche modo andassero ad inquinare la materia originaria delle opere, si è deciso di utilizzare come adesivo il ciclododecano. Il ciclododecano dal 1995 è applicato con successo in differenti fasi del restauro di oggetti artistici di diversa tipologia. In particolare si segnalano gli studi e le applicazioni di Hanglatter e Salzmann su manufatti lapidei e dipinti murali dai quali abbiamo tratto spunto per le applicazioni sui dipinti di Monjovet.

La formula chimica del ciclododecano ($C_{12}H_{24}$) indica con chiarezza che non si tratta di formulato commerciale, di cui spesso non conosciamo le componenti, di un polimero o di una sostanza di natura vegetale o animale, ma di una molecola specifica che si caratterizza per essere insolubile in acqua, capace di sublimare a temperatura ambiente, solubilizzarsi in solventi organici apolari e avere bassa tossicità per l'uomo. Nel caso specifico il ciclododecano è stato sciolto in esano al 60% e utilizzato come adesivo a pennello per fissare garzature di sostegno ed eseguire salvabordi. Per evitare una rapida sublimazione del prodotto sono state applicate delle laminazioni in carta stagnola commerciale, mediante termosaldatura superficiale con termocauter. Tuttavia l'intervento di messa in sicurezza delle parti pericolanti è di natura transitoria, sia per la tipologia di adesivo utilizzato, che per l'entità ed estensione dei distacchi. In questa prima fase si è quindi operato con il duplice obiettivo di assicurare l'ancoraggio provvisorio delle porzioni pericolanti e di non apportare degli adesivi che potessero inquinare inesorabilmente la superficie e/o ostacolare le successive fasi di intervento.



4. Laminazione del ciclododecano.
(N. Ciarzi)

Trattandosi di una sovrapposizione di intonaci dipinti appartenenti a due diverse epoche, ci si è posti l'interrogativo di come procedere con l'intervento di consolidamento. Tra i possibili interventi si è valutata l'ipotesi di rimuovere dalla facciata i dipinti seicenteschi, praticando uno stacco dell'intonaco appartenente a tale livello, e riportare alla luce i dipinti più antichi. La scelta operativa si basa su alcune considerazioni specifiche: il diffuso distacco dell'intonaco seicentesco dal sottostante dipinto duecentesco richiede necessariamente un intervento di riadesione che andrebbe a compromettere irrimediabilmente l'opera più antica, inoltre si perderebbe definitivamente la possibilità di fruire del dipinto duecentesco. Pertanto si è elaborato un progetto di intervento finalizzato al distacco dell'opera seicentesca e alla conservazione temporanea *in situ* del dipinto più antico. Per eseguire tale operazione è tuttavia indispensabile assicurare una perfetta adesione alla muratura di tutta la stratificazione di intonaci (rinzaffi e arricci) sottostanti al dipinto duecentesco.

Si è proposto quindi di eseguire un consolidamento in profondità mediante iniezioni di malta idraulica a basso peso specifico e esente da sali solubili. Contestualmente sarà necessario rinnovare e realizzare nuovi salvabordi, con ciclododecano e/o malta di calce, sull'intonaco seicentesco, per permettere le lavorazioni in profondità ed evitare dei distacchi superficiali. Realizzato un consolidamento ed assicurata una corretta stagionatura (dai quattro ai sei mesi) delle malte idrauliche utilizzate, si potrà procedere allo stacco del dipinto seicentesco. Le modalità tradizionali prevedono un incollaggio di tele sulla superficie dipinta utilizzando adesivi di natura sintetica o animale. Tali adesivi hanno indubbie qualità adesive, ma spesso sono di difficile rimozione o lasciano residui nella porosità

del dipinto, alterandone le caratteristiche materiche e visive. In particolare tali controindicazioni sono manifeste su opere eseguite per la maggior parte a secco e su intonaci porosi, come nel caso dei dipinti seicenteschi in oggetto. Pertanto si propone di procedere allo stacco sperimentale dell'intonaco, utilizzando come adesivo di impregnazione e intelaggio il ciclododecano.

Le operazioni, in sintesi, sono:

- impregnazione con ciclododecano in esano della porzione campione da staccare;
- applicazione di crinolino da stacco sulla superficie del dipinto, utilizzando ciclododecano termofuso;
- telatura da applicare sopra il crinolino della porzione da staccare, con adesivo da definire (ciclododecano o altro);
- stacco della porzione di intonaco;
- consuete operazioni di pulitura del retro e applicazione su nuovo supporto;
- asportazione delle tele applicate sulla superficie;
- sublimazione del ciclododecano.

Lo stacco propedeutico permetterà di acquisire competenza e adottare accorgimenti utili per condurre poi l'operazione sull'intera opera. Rimosso il dipinto seicentesco si potrà valutare l'ampiezza del dipinto duecentesco e progettare il miglior intervento.

Abstract

On the façade of the parish church of Saint-Germain, testified since 1176, an external decorative apparatus was found: it is composed of wall paintings, hidden and protected by the roof that covered the entrance arcade. The painting represents the Last Judgement; on the basis of generic data about style, dating was assumed between the last sixteenth and the early seventeenth century. During the recent restoration works of the parish church, the accidental fall of a plaster shred allowed to find the presence of an underlying painting, representing a hand, that, after stylistic comparisons, is supposed to date back to the first half of the thirteenth century. In light of the bad preservation conditions, an urgent intervention was done to avoid further loss of parts of unstuck plaster. In February 2007 teaselling and trim protectors were applied to support the unsafe parts. In order to avoid the application of adhesives that could hardly be removed and that could in some way spoil the original material of the works, cyclododecan was used as adhesive. Since 1995 the cyclododecan has been applied successfully in different phases of restoration of artistic objects of different kinds. A project of intervention, aimed at the detachment of the seventeenth century work and at temporary preservation *in situ* of the oldest painting, was elaborated.

1) Una tradizione annovera tra i più antichi luoghi di culto cristiani quelli fondati nei siti in cui sostò la salma del santo, durante il solenne trasporto da Ravenna alla località di nascita.

2) E. Brunod, *Arte sacra in Valle d'Aosta. V. Bassa Valle e valli laterali*, II, Aosta 1987, pp. 292-302.

3) B. Orlandoni, *Architettura in Valle d'Aosta. Il Quattrocento*, Aosta 1996, pp. 126-129.

4) B. Orlandoni, 1996, cit. p. 149; idem, *Artigiani e artisti in Valle d'Aosta*, Aosta 1998, pp. 402-404.

5) Archivio fotografico Soprintendenza BBAACC della Valle d'Aosta, in: Montjovet, Chiesa di Saint-Germain, foto P. Miraglia, n. negativo 10795, fotogrammi a4, a8, a16, a20.

6) E. Rossetti Brezzi, *La pittura gotica in Valle d'Aosta*, in E. Rossetti Brezzi (a cura di), *Fragmenta picta. Testimonianze pittoriche dal castello di Quart. Secoli XIII-XVI*, catalogo della mostra (Saint-Pierre, castello Sarriod de la Tour, in corso), Aosta 2003, pp. 12-15.

*Collaboratori esterni: Marco Cagna - Novella Cuaz, restauratori.