

47. Ambito del Maestro della Messa di San Gregorio
(Alta Valle di Susa, 1475/1480 - 1500 ca)
Santa Lucia
inizi del XVI secolo

Scheda storico-artistica

Il restauro della statua raffigurante *Santa Lucia* della chiesa parrocchiale dell'Assunzione di Maria Vergine a Caramagna Piemonte, realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, ha rappresentato l'acquisizione di un nuovo tassello nel panorama delle immagini scolpite e dipinte di cultura alpina proprie dell'Alta Valle di Susa, terra di collegamento tra le vallate al di qua e al di là delle Alpi, tra Savoia e Delfinato, nonché porta d'accesso alla pianura padana.

Prima dell'intervento la scultura presentava una modifica del modellato, realizzata agli inizi del Novecento tramite aggiunte di stucco in corrispondenza delle maniche, dei capelli e del panneggio della veste lungo il fianco destro: il cambiamento di gusto e forse l'irrigidirsi dello spirito cattolico, infatti, determinarono un intervento manutentivo dell'opera piuttosto consistente che comportò la rivisitazione della pettinatura con l'abbassamento dell'attaccatura dei capelli sulla fronte della santa, della foggia del corpetto e delle maniche dell'abito e la sua ridipintura con tinte meno squillanti (rosa pallido e verde salvia in sostituzione del rosso e del blu) e con semplici decori dorati a bronzina. La modifica delle dimensioni del panneggio, probabilmente più ricco, parrebbe invece legata alla necessità contin-

gente di un assottigliamento laterale, visti i segni meccanici realizzati sul legno vivo da una pialla e l'ampia lacuna determinatasi sul fianco destro della veste.

Liberata dalle integrazioni e dalla ridipintura novecentesca, la scultura ha recuperato i caratteri propri d'inizio Cinquecento: la caratteristica della fronte alta, realizzata rasando i capelli all'attaccatura per ampliarne la dimensione, rappresentava un canone di bellezza per le donne dell'età rinascimentale, così come i dettagli della maniche a sbuffo e il corpetto a vita alta rimandano alla moda dell'epoca e in particolar modo allo stile diffuso in area tedesca, testimoniando la ben nota circolazione di modelli iconografici nelle botteghe artistiche attraverso le copie incise da dipinti illustri.

Il livello pittorico che si è deciso di mantenere in sede di restauro è quello relativo alla fase intermedia, restituita dalle osservazioni stratigrafiche e ricondotta per i pigmenti contenuti all'inizio del XIX secolo: ha portato a questa scelta il fatto che tale livello sia discretamente integro e impreziosito dall'argenteratura di molti particolari decorativi, nonché rispettoso delle cromie sottostanti; più rischioso e dall'esito incerto sarebbe stato tentare di recuperare il livello di pittura originario, che appariva dalle indagini piuttosto discontinuo. La fase pittorica di inizio Ottocento rispetta

tecnica/materiali
legno di pino cembro intagliato,
dipinto, dorato

dimensioni
117 × 37 × 24,5 cm

provenienza
Caramagna Piemonte (Cuneo),
chiesa abbaziale di Santa Maria (?)

collocazione
Caramagna Piemonte (Cuneo),
chiesa parrocchiale Assunzione
di Maria Vergine, casa canonica

scheda storico-artistica
Valeria Moratti

relazione di restauro
Chiara Bettinzoli

restauro
Chiara Bettinzoli, Carmagnola
(Torino)

con la direzione di Valeria Moratti
(Soprintendenza Archeologia, Belle
Arti e Paesaggio per le Province
di Alessandria, Asti e Cuneo)

indagini
L.A.R.A. s.n.c., Genova; Fondazione
Centro Conservazione e Restauro
"La Venaria Reale"

la *facies* rinascimentale, riproponendo le tinte originarie (vermiglione con tracce di minio, verderrame con azzurrite e alcuni punti di doratura) e aggiungendo un'argenteratura a foglia d'argento brunita e meccata, stesa con tecnica a guazzo su bolo di colore aranciato, che si riscontra in corrispondenza del corpetto dell'abito, delle maniche a sbuffo, della corona e del piattino che contiene gli occhi della santa. Su alcuni sfondati argentati la meccatura risulta dipinta con lacca di garanza di colore violaceo, a simulazione dell'oro, con tonalità più o meno chiara per conferire l'effetto cangiante del metallo.

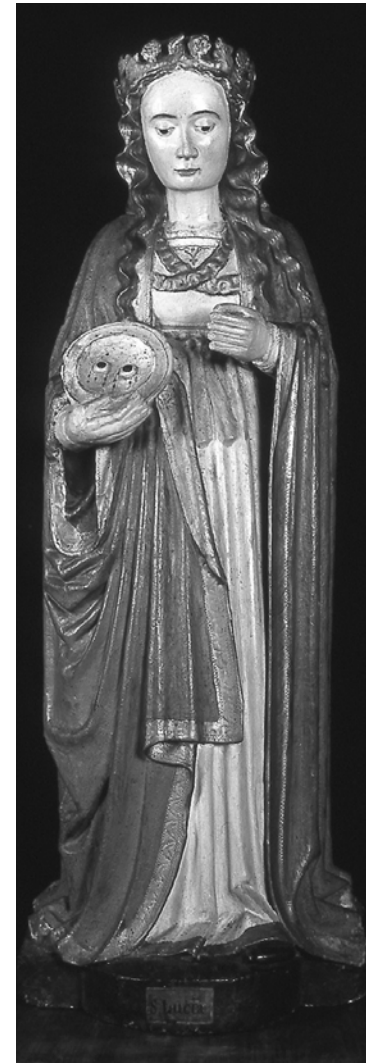
L'abito della santa vuole rappresentare il prestigio sociale detenuto in vita dalla giovane, attualizzato sulle tendenze della moda del periodo storico di realizzazione della scultura per renderne più immanente e viva la devozione. Lucia nacque, infatti, nel 283 da nobile famiglia di Siracusa e qui venne martirizzata poco più che ventenne nel 304 durante le persecuzioni di Diocleziano: il suo culto si diffuse presto in tutta la Chiesa e il suo attributo, unitamente alla palma del martirio, è il piatto contenente gli occhi. Priva di fondamento sembra la notizia del suo supplizio attraverso il cavamento degli occhi e pertanto verosimile è il collegamento di questo simbolo all'etimologia del suo nome (da *lux*, luce), che la rende protettrice della vista contro tutte



Prima del restauro



Dopo il restauro, recto



Dopo il restauro, verso, lato destro e sinistro

le malattie oftalmiche, espressione della luce sia materiale che spirituale come attesta nella *Legenda aurea* Iacopo da Varazze (JACOBUS DE VARAGINE ed. 1890, 29-30). Specificatamente in ambito alpino e per il periodo d'interesse, la venerazione della santa si manifesta con alcune raffigurazioni ben note: intorno agli anni Ottanta del Quattrocento a Pinerolo, nella cappella a lei intitolata, un artista prossimo alla bottega pinerolese dei Serra, attiva anche in Valle di Susa, Canavese e Savoia, dipinge un ciclo di affreschi con episodi della sua vita sulle pareti e sulle vele della volta dell'abside (FRATINI 2000), estesi anche alla facciata esterna – divenuto arco trionfale con l'ampliamento settecentesco – come ha

documentato, liberando le scene scialbate, il restauro del 2013 seguito da scrive; nei primi decenni del Cinquecento nella cappella dei Santi Andrea e Giacomo a Horres, località presso Millaures in prossimità di Bardonecchia, santa Lucia è raffigurata sempre ad affresco entro un riquadro con una preziosa veste damascata (LUDOVICI 2014, p. 251, con bibliografia precedente). La stessa devozione è documentata anche da immagini plastiche coeve, ad esempio quella della chiesa di San Carlo a Susa, attualmente ricoverata per ragioni di sicurezza presso il Museo Diocesano d'Arte Sacra, esposta nella mostra *Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo* del 1977 e pubblicata in catalogo: una statua

del tutto simile alla santa Lucia di Caramagna, ricoperta da una spessa ridipintura di fine Ottocento, i cui caratteri stilistici hanno indotto Guido Gentile (GENTILE 1977, cat. a p. 112) a includerla nel gruppo delle opere prodotte dalla bottega del Maestro della Messa di San Gregorio, scultore dell'Alta Valle di Susa attivo fra ultimo quarto del XV e primi anni del XVI secolo, che deve la sua ormai convenzionale denominazione all'altare di Château Beaulard con pari soggetto, purtroppo depauperato delle figure per un furto avvenuto nel 1976. La somiglianza è stringente per dimensioni, modellato, iconografia: la scultura, ugualmente compressa in profondità e svuotata sul retro, rappresenta la santa a fi-

Ambito del Maestro della Messa di San Gregorio, Santa Lucia, inizi del XVI secolo, Susa (Torino), Museo Diocesano d'Arte Sacra

gura intera, frontale e speculare alla nostra con la sinistra che regge il piatto contenente i suoi occhi e la destra stretta a pugno anche se ormai priva dell'elemento della palma, coperta da un ampio mantello profilato in oro con pieghe a simile andamento. Sulla scorta di questa caratterizzazione non si può non inserire anche la scultura cuneese nel *corpus* di opere che lo studioso riconduce a questa fiorente bottega (GENTILE 1977, cat. a pp. 105-112; GENTILE 2005, pp. 227-228; GENTILE 2008, pp. 63, 74, 75), e specificatamente all'ambito di attività di aiuti che replicano tipologie consolidate. Le due statue raffi-



Dopo il restauro, particolare del volto

guranti santa Lucia rivelano uno stretto apparentamento con la *Madonna con il Bambino* proveniente dalla cappella della Madonna della Neve di Vazon presso Oulx, con il *San Ciriaco* della chiesa di San Giovanni a Cirié, con il *San Tiburzio*, già nella cappella di San Valeriano a Borgone Susa e ora nel Museo Diocesano segusino, ma anche con la *Santa Cecilia* della parrocchiale di Termignon. Spostando l'attenzione al territorio dell'arco alpino, nel Brianzonese, in Moriana e nel Delfinato circolavano agevolmente sculture devozionali di questo ambito: proprio nella chiesa di Santo Stefano di Vallouise si trovano, ad esempio, un *San Rocco* e una *Madonna* stilisticamente affini. Se dunque le statue devozionali del

Quattro-Cinquecento, per i serrati contatti esistenti nello spazio alpino, circolano e si diffondono sull'ampio territorio della Savoia, la presenza della *Santa Lucia* in un'area abbastanza decentrata quale la chiesa parrocchiale di Caramagna, borgo del cuneese posto a una trentina di chilometri a sud di Torino, non pare così scontata né semplicisticamente riconducibile al fatto che le immagini sacre possano migrare su grandi distanze. La nostra scultura, inedita, era conservata in un locale della adiacente casa canonica, senza una specifica collocazione in chiesa ed esposta solo occasionalmente. Il culto della santa è però ben documentato: Lucia è contitolare della quarta cappella della navata di sinistra



Dopo il restauro, particolare del piatto

ed è raffigurata ad affresco in un riquadro, corredato di cornice dipinta, sul lato sinistro della controfacciata in continuità stilistica con l'adiacente ciclo pittorico datato 1607, che decora la volta e la parete della prima cappella. La scultura di ambito segusino potrebbe essere collegata alla presenza nello stesso luogo dell'abbazia benedettina femminile di Santa Maria, fondata nel 1028 dai marchesi di Susa Olderico Manfredi e Berta, passata all'ordine maschile nel 1444, che fu retta proprio dal 1490 al 1523 dall'abate commendatario Urbano di Miolans, signore di Caramagna ma anche abate di San Michele della Chiusa, di Santo Stefano di Vercelli, di San Ramberto in Savoia e vescovo di Dia e Valenza in

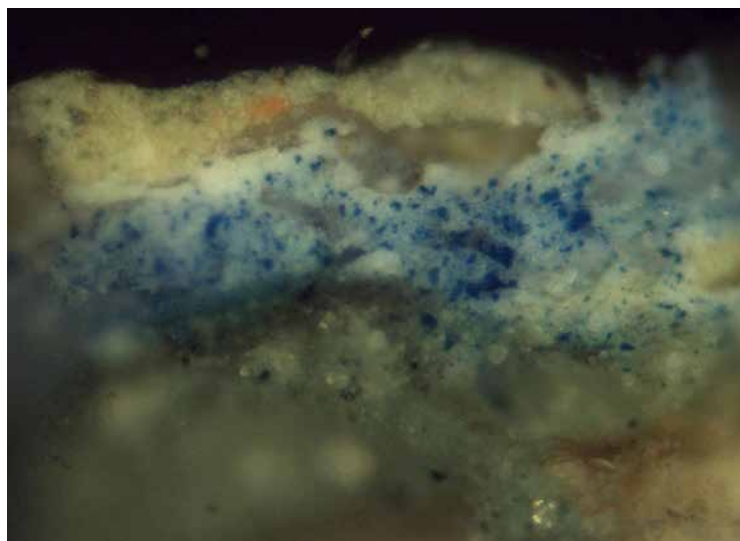
Francia (GRECO, PALMA 1992). La mediazione dell'alto prelado poté forse fare approdare qui la scultura, anche se l'ipotesi, allo stato attuale delle ricerche, non ha trovato alcun riscontro documentale.

Bibliografia
Inedita.

Relazione di restauro

Prima del restauro, la scultura si presentava completamente ridipinta, in seguito a un intervento presumibilmente riconducibile intorno ai primi anni del Novecento e realizzato con materiali a base di tempera grassa e dettagli in porporina color finto oro e argento. Scolpita solo sul fronte con tecnica a mezzo tondo in essenza legnosa di pino cembro (*Pinus Cembra*) sul *verso* è scavata, in legno a vista sbozzato grossolanamente con sgorbie e scalpelli. Una piccola aggiunta originale di legno della stessa specie ricavata da una differente sezione della pianta (alburno) è visibile nella parte alta a rinforzo di una zona carente di supporto ligneo. Il manufatto è ricavato da un unico massello a esclusione della mano destra e della palma del martirio, che risultano scolpite in due masselli distinti.

I saggi stratigrafici preliminari all'intervento di restauro hanno rivelato la presenza di altri palinsesti decorativi sottostanti quello attuale. Sul *verso* a un'attenta osservazione diretta erano evidenti alcune discrepanze nel modellato in corrispondenza delle maniche dell'abito, che risultavano modificate nella forma con aggiunta di materiale a base gessosa misto a legante cementizio. Le stesse tipologie di modifica erano presenti sul *recto* in corrispondenza della fronte della santa, al confine fra le spalle e i capelli e sul corpetto dell'abito. A conferma dei saggi stratigrafici eseguiti sono stati effettuati due prelievi di campioni per l'esecuzione di indagini microstratigrafiche in sezione sottile, osservate al microscopio ottico in luce riflessa e luce ultravioletta, che hanno consentito di individuare il numero delle sovrapposizioni e la loro morfologia (fig. 1). Sugli stessi campioni sono state inoltre eseguite alcune colorazioni istochimiche per l'individuazione della natura della composizione degli strati pittorici e di quelli preparatori. L'indagine radiologica a raggi X sulla scultura ha permesso di individuare con una discreta precisione i confini e l'esten-



1. Prima del restauro, sezione stratigrafica al microscopio ottico del campione prelevato in corrispondenza dell'abito (microfotografia LR200x)

sione delle integrazioni plastiche del modellato già trovate con l'osservazione diretta (fig. 2). Tale indagine ha inoltre consentito di vedere e quantificare la presenza di piccoli chiodi metallici inseriti come armatura e rinforzo dell'ancoraggio tra il supporto originale e l'integrazione plastica di manutenzione, la quale potrebbe essere imputabile soprattutto a un cambiamento di gusto estetico ma anche a una condizione di degrado.

Le indagini di tipo invasivo (stratigrafiche e microstratigrafiche) confermano che, a esclusione di quello attuale, erano presenti altri due palinsesti decorativi.

Vi era un palinsesto intermedio, risalente ai primi anni dell'Ottocento o poco dopo (presenza di pigmento blu cobalto, scoperto e utilizzato solo dopo l'anno 1800), recuperato in fase di restauro e privo delle integrazioni plastiche del modellato sopra descritte. Tale palinsesto presentava maniche a 'sbuffo' di colore blu con sfondati di colore violaceo a base di lacca di garanza, stesi su una lamina metallica in argento meccato, utilizzata a simulazione della lamina d'oro, e alternati a una fascia liscia centrale in argento meccato. Anche il corpetto, la cintura e la veste presentavano la stessa tipologia di finitura a base di lacca di garanza con tonalità differenti stese su la-

mina metallica in argento meccato. Apparivano inoltre alcune tracce di doratura effettuata con tecnica a missione, localizzata sui profili delle maniche e dell'abito di colore blu; di questa attualmente risultano visibili le tracce lasciate dalla missione utilizzata per l'applicazione, costituita da materiale oleo-resinoso e qualche piccolissimo frammento di foglia metallica. Il basamento della scultura appariva decorato con tonalità di colore grigio azzurrato e venature a imitazione del marmo.

Prima dell'applicazione dello stucco utilizzato per dare una nuova forma ai modellati, era stata rimossa meccanicamente la meccatura in corrispondenza delle maniche e della corona, dove attualmente si rileva solo in tracce e in corrispondenza del piatto; sono infatti visibili diversi graffi e abrasioni di tipo meccanico che interessano la lamina d'argento. La palma, attributo iconografico di santa Lucia, si presentava laccata con un colore verde brillante al di sopra di una argentatura in foglia d'argento, anch'essa meccata superficialmente.

Prima dell'esecuzione delle modifiche del modellato, era stato applicato a pennello un sottile strato chiaro di separazione; tale strato, steso su pellicole pittoriche in fase di decoesione superficiale, ha assunto tonalità diverse a seconda del tono



2. Prima del restauro, indagine radiologica a raggi X

di colore sul quale è stato steso: rosato in corrispondenza delle lacche di garanza e grigio freddo dove la stesura sottostante era di colore blu. Il palinsesto originale, presumibilmente di epoca cinquecentesca, era costituito da colore blu scuro, attualmente tendente al verde a causa di una probabile alterazione (composto da verderame misto a biacca) con legante a base di sostanza proteica collocato in corrispondenza dell'abito dove attualmente è visibile la colorazione blu azzurrata dello strato ottocentesco. Una colorazione rosso arancio costituita da una miscela di pigmenti a base di solfuri e piombo (colore rosso vermiglione o cinabro misto a una piccola percentuale di minio) era stesa in corrispondenza delle zone



3. Durante il restauro, rimozione dell'integrazione plastica nella zona della manica sinistra



4. Durante il restauro, rimozione della ridipintura novecentesca e relativa preparazione nella zona del viso



5. Durante il restauro, tassello di rimozione della ridipintura e relativa preparazione nella zona del piede sinistro e del basamento

con lacca di garanza corrispondenti al palinsesto ottocentesco. Il palinsesto ottocentesco riproponeva le cromie di quello originale, che risultava più semplice nell'esecuzione e privo degli arricchimenti in lamina metallica.

Dopo le valutazioni scientifiche e tecniche, la fase preliminare dell'intervento di restauro ha previsto l'eliminazione delle integrazioni plastiche del modellato di epoca novecentesca e il recupero del palinsesto decorativo sottostante



6. Durante il restauro, rimozione ultimata delle ridipinture e integrazioni plastiche del modellato con tasselli ancora da rimuovere sul corpetto dell'abito e sul viso



7. Dopo il restauro, particolare della corona e dei capelli, lato destro

(fig. 3). Le integrazioni sono state rimosse tramite mezzo meccanico, prevalentemente con bisturi, ed eseguite tramite consunzione fino ad arrivare al sottile strato di preparazione che le separava dal palinsesto pittorico da mantenere. Durante la fase di consunzione sono stati rimossi i piccoli chiodi in metallo ormai completamente arrugginiti e discretamente ancorati al supporto originale. La presenza dei chiodi era più numerosa nelle zone di maggior aggetto dell'integrazione plastica, in particolare in corrispondenza delle maniche e della fronte.

Durante la rimozione delle integrazioni sono stati eseguiti fissaggi di alcuni sollevamenti di lamina metallica tramite micro-iniezioni di adesivo alifatico Weldwood (Dap) in soluzione acquosa (1:1) veicolato con soluzione alcolica (1:3) e apporto di pressione. Dove le integrazioni plastiche non erano presenti è stata asportata la ridipintura tramite l'ausilio di *solvent gel* a base di alcool etilico combinato

a mezzo meccanico (bisturi) con rifinitura a tampone e successivo risciacquo a base di White Spirit (figg. 4-6). La rimozione delle porporine presenti nella zona della corona, del piatto e in alcuni dettagli che arricchivano i profili delle vesti e delle maniche nonché delle piccole croci dipinte sul manto, è stata eseguita tramite utilizzo di solvente addensato a pH alcalino, rimosso a tampone con successivo risciacquo a base di White Spirit. Dopo la rimozione delle ridipinture sono emerse numerose e ampie zone che a causa di piccole lacune di superficie erano state ripreparate con una stesura a pennello di uno stucco a base di gesso di Bologna e legante organico con la stesura superficiale di ulteriore legante organico. Le rimozioni di queste ampie preparazioni sono state eseguite con mezzo meccanico (bisturi) combinato a mezzo solvente tramite impacchi a base di acqua demineralizzata tiepida. Nella zona del viso la presenza consistente ed estesa di questo



8. Dopo il restauro, particolare dell'intaglio della manica, lato destro

stucco modificava il modellato degli occhi riempiendolo e alterando il rapporto originale fra gli oggetti e gli sfondati.

L'utilizzo dello stucco a base di gesso grosso e inerti con percentuale di legante cementizio nell'impasto, utilizzato per le integrazioni plastiche sotto forma di preparazione, era diffuso in diverse zone nelle quali il supporto ligneo era privo di pellicole pittoriche. Tale materiale era stato inoltre utilizzato come materiale di riempimento per colmare alcune profonde lacune presenti sul basamento, causate da attacchi di insetti xilofagi. In particolare, sul fianco destro della scultura, nella zona al di sotto della manica e nella parte terminale del corpetto in prossimità della cintura, tale stucco era stato steso sul supporto ligneo in consistente spessore, dopo una modificazione della forma della scultura, finalizzata a mascherare i danni causati dall'utilizzo di strumenti meccanici come pialla e scalpelli. Sul fianco destro un'evidente piallatura

della superficie aveva ridotto le pieghe aggettanti dell'abito; la pellicola pittorica risulta attualmente presente solo nelle zone corrispondenti alle pieghe rientranti. In corrispondenza del corpetto sono state scalpellate alcune pieghe di colore azzurro che in origine erano più rialzate rispetto al livello attuale. Dopo la rimozione della grossolana manutenzione presente nella zona della mano destra, sono state riancorate le prime due dita grazie a un'impernatura realizzata con cavicchi in legno e adesivo alifatico Weldwood (Dap). Alcune limitate ricostruzioni del supporto sono state eseguite con utilizzo di resina epossidica araldite, specifica per supporti lignei. La stuccatura delle lacune di superficie effettuata mediante l'utilizzo di stucco a base di gesso di Bologna e colla di coniglio è stata integrata tramite velatura con colori ad acquerello e vernice (Windsor & Newton) e con riproposizione della meccatura, nelle zone rimaste prive, con lamina in argento a vista.

Bibliografia

1890

JACOBUS DE VARAGINE, *Legenda Aurea, vulgo Historia lombardica dicta*, a cura di T. Graesse, Vratislaviae 1890.

1977

G. GENTILE, *Documenti per la storia della cultura figurativa in Valle di Susa*, in *Valle di Susa. Arte e Storia dall'XI al XVIII secolo*, a cura di G. Romano, Torino 1977, pp. 43-139.

1992

R. GRECO, L. PALMA, *Il Monastero di S. Maria di Caramagna Piemonte*, Caramagna Piemonte 1992.

2000

M. FRATINI, *Gli affreschi della Cappella di Santa Lucia a Pinerolo*, in «Bollettino della Società storica pinerolese», III s., XVII, 2000, pp. 131-143.

2005

G. GENTILE, *Immagini scolpite e arredi lignei*, in *Valle di Susa. Tesori d'Arte*, Torino 2005, pp. 223-243.

2008

G. GENTILE, *Percorsi di immagini nel Medioevo alpino*, in *Alpi da scoprire. Arte, paesaggio, architettura per progettare il futuro*, catalogo della mostra (Susa, Museo Diocesano d'Arte Sacra, 7 luglio - 26 ottobre 2008), a cura di A. De Rossi, G. Sergi e A. Zonato, Borgone Susa 2008, pp. 62-81.

2014

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