

CRONACHE DEL RESTAURO

Una scuola accademica di arte sacra nella Torino di don Bosco

Donatella Lami, Paolo Triolo

Il contesto storico e sociale

La Torino ottocentesca è stata per molto tempo inesplorata dalla storiografia artistica sebbene la praticassero personalità di riguardo e la fornitura per le chiese fosse una branca fiorente dell'industria di questo secolo. Con la Restaurazione e il ritorno dei Savoia, nel trentennio compreso tra il 1815 e il 1845, molti edifici di culto che erano stati destinati a usi bellici o civili furono riaperti e restaurati. La volontà di recupero degli edifici danneggiati nel periodo della dominazione francese fu dunque prevalentemente quella di restituire un volto nuovo e fastoso alla città. Torino nella seconda metà dell'Ottocento attraversò

dunque una fase florida dal punto di vista artistico e architettonico. Una fiorente attività accademica formò abili pittori e architetti che parteciparono in diversi luoghi del Piemonte alla progettazione ed edificazione di chiese e castelli con i relativi arredi. Furono infatti costruiti e arredati ben trentotto edifici religiosi. Maestranze edili e pittori si riversarono nella città chiamati da committenze private ed ecclesiastiche. "In questo campo, sotto questo aspetto, Torino non è abbastanza conosciuta, per quanto le Storie gloriose dei suoi Santuari e di qualcuna delle sue Chiese si colleghi, in più d'un punto, con la storia della nostra città; per quanto talun Tempio, per architettura, per dovizia di marmi e splendore di ori, per insigni opere d'arte sia veramente degno di venire illustrato"¹.

Nel frattempo i movimenti neoclassici e romantici facevano ancora sentire la loro influenza lasciando l'ultimo segno di un'arte che si ispirava al passato. Allo stesso tempo, la messa a punto di nuovi prodotti sintetici provocò una grossa rivoluzione nel campo dei materiali e delle tecniche; l'artista passò dal prepararsi in bottega i colori al consumare un prodotto già finito, chimicamente complesso e non sempre stabile, spesso poco adatto a un supporto flessibile come la tela ma molto utile per sperimentare nuovi effetti cromatici e coloristiche suggestioni (fig. 3).

Il gusto e la spinta tecnologica favorirono la reinterpretazione di un passato, anche recente, con interventi di pittori importanti che 'ripassarono' dipinti di colleghi vissuti pochi decenni prima e provenienti dalla stessa Accademia. Forse, in nome della stessa origine formativa, si fecero interpreti autorizzati a modifiche per soddisfare le richieste della committenza. Quella religiosa, dal canto suo, ebbe necessità di rafforzare notevolmente il messaggio poiché si trovò a contrastare la forte carica laica che sosteneva il valore dell'Unità d'Italia. Le tensioni fra Chiesa e istituzioni laiche/governative/ministeriali caratteristiche della nascita degli Stati moderni, furono particolarmente aspre nella nuova Italia e, soprattutto, in Piemonte². Lontano da musei e gallerie, il lavoro dei pittori era rivolto al popolo, inserito nel dibattito sulla questione arte-fede sollevata dai Congressi Cattolici a partire dal 1874 fino ai primi anni del Novecento. Le raffigurazioni sacre, allora eseguite oltre alla loro funzione liturgica, veicolarono anche messaggi morali e di coscienza verso fedeli di tutte le

Fig. 1. Paolo Emilio Morgari, *La Madonna Bambina* (1874), olio su tela, 207x122 cm, Torino, Museo Casa Don Bosco. Immagine generale prima del restauro.



Fig. 2. Enrico Reffo, *San Francesco di Sales* (1856), olio su tela, 273x182 cm, Torino, Museo Casa Don Bosco. Immagine generale prima del restauro.



2

Fig. 3. *San Francesco di Sales*, particolare del ritiro della pellicola pittorica dovuto all'impiego di oli siccativi.



3

estrazioni sociali e, soprattutto, verso quelli meno abbienti, spesso analfabeti.

In questo contesto storico si inserì la figura di don Bosco (san Giovanni Bosco, 1815-1888) che nella prima metà dell'Ottocento si insediò nell'area Valdocco di Torino e in pochi anni sviluppò un'importante comunità religiosa: i Salesiani³. La basilica di Maria SS. Ausiliatrice fu il centro dell'apostolato di don Bosco; questo santuario di devozione mariana, legato ad alcune apparizioni e 'sogni' che il santo ricevette fin da giovane, fu edificato tra il 1863 e il 1868. don Bosco intuì la potenzialità educativa dell'arte in generale e, con l'edificazione della basilica, rese tangibile la figura della Madonna, sua ispiratrice mistica, attraverso la presenza di un tempio. Molti artisti parteciparono alla realizzazione di arredi e pitture sacre. Si costituì dunque una vera e propria

Scuola Accademica Salesiana che si diffuse grazie alla forza ispiratrice della figura religiosa di don Bosco.

Due dipinti emblematici

In previsione dell'apertura del Museo Casa Don Bosco, è stato commissionato alla ditta AuriFolia Restauri il restauro di sette dipinti su tela e su tavola, di proprietà della comunità salesiana di Torino. In questa sede si presenta una serie di considerazioni su due di questi dipinti: *La Madonna Bambina* di Paolo Emilio Morgari (207x122 cm; figg. 1, 4) e il *San Francesco di Sales* di Enrico Reffo (273x182 cm; figg. 2, 5). Si tratta di due soggetti molto cari alla committenza: un soggetto legato alla devozione mariana, oggetto nell'Ottocento di particolare attenzione in ambito cattolico, e un *San Francesco di Sales*, santo particolarmente ammirato da don Bosco per spiritualità espressa con dolcezza e amabilità, al punto da usare il suo nome per la congregazione da lui fondata nel 1859.

Paolo Emilio Morgari (Torino, 1815-1882), di formazione neoclassica, fu pittore capace di effetti drammatici, uso della suggestione nella rappresentazione di alcuni stati d'animo estatici o mistici come il trapasso dal buio dell'Errore alla luminosità della Verità attraverso l'uso di efficaci composizioni e di raffinati effetti coloristici.

Enrico Reffo (Torino, 1831-1917), uno dei maggiori talenti che questo ambiente abbia saputo esprimere nel campo della pittura sacra della seconda metà dell'Ottocento, proseguì la tradizione piemontese nella Torino dei cosiddetti 'santi sociali'. Alla Scuola del Collegio degli Artigianelli a lui intitolata, accolse come un dogma l'invito a "fare il bene bene", insegnando a dipingere con la padronanza formale della migliore tradizione accademica di ascendenza italiana e francese.

Morgari e Reffo lavorarono molto per don Bosco e per i diversi luoghi di culto edificati proprio in quegli anni. La loro sperimentazione, oltre che dall'uso di prodotti di filiera industriale, fu influenzata dalla possibilità di sovrapporre, anche a distanza di tempo dalla consegna, stesure pittoriche su parti già completate, con una maniera di procedere simile a quella delle ridipinture tipiche del restauro ottocentesco; anzi questo modo di procedere fu da loro promosso come un modello ai loro discepoli.

Le due opere in questione, pertanto, hanno evidenziato molti rifacimenti eseguiti nell'arco di pochi anni, modifiche iconografiche che a un primo esame potevano apparire parte integrante della prima redazione. La scelta del metodo di intervento su una stratificazione così problematica ha richiesto pertanto il continuo confronto con storici dell'arte, un attento spoglio dei documenti d'archivio e il costante supporto di una diagnostica appropriata a focalizzare tali problematiche. Le scelte condivise hanno portato a una presentazione finale dei dipinti che consentisse di non celare il gusto di questa scuola pittorica nel 'rimodellare' le immagini anche a distanza di tempo.

La *Madonna Bambina*, firmata da Morgari e datata 1874, all'arrivo nel laboratorio di restauro presentava una problematica esecutiva particolare. A una prima osservazione il volto del soggetto sembrava più quello di un bambino che di una bambina. L'ipotesi che Morgari avesse dipinto inizialmente un bambino era sostenuta da due ele-



4

menti: il confine della testa sembrava non avere continuità col velo e quest'ultimo sembrava applicato in un momento successivo (fig. 6); un dipinto, quasi coevo eseguito da Melchior Paul von Deschwanden (1811-1881), pittore svizzero religioso formatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, somigliava molto al nostro dal punto di vista dell'impianto iconografico, ma raffigurava il *Bambin Gesù* (fig. 7).

Se, effettivamente, esiste un nesso diretto tra le due tele, viste le date di esecuzione, il pittore svizzero deve aver visto il dipinto di Morgari in una prima possibile versione, priva della scritta "SINE LABE CONCEPTA" irradiata sulla testa della Bambina con una corona di dodici stelle, facenti riferimento alla conclamazione del dogma mariano, ma l'attento studio del dipinto ha scartato l'ipotesi di un siffatto rimaneggiamento; al più si poteva quindi pensare che l'artista svizzero avesse visto l'opera di Morgari e ne avesse fatta una versione con soggetto maschile. I dubbi rimanevano soprattutto per alcune criticità presenti nella zona sopra la testa della Bambina.

Come si nota nella figura 6, il dipinto presentava in alto, in corrispondenza della centina, segni di percolamento di acqua che avevano creato sbiancamenti della vernice. Approfondendo ancora l'osservazione della pellicola pittorica con una luce radente si notava che l'area del fascio di luce verdastra che irradiava la testa era più spessa rispetto alla superficie pittorica circostante. L'ausilio delle immagini con ingranditore ottico Dino Lite ha rafforzato le prime osservazioni, integrandole con informazioni su



5

Fig. 4. *La Madonna Bambina*, immagine generale dopo la pulitura.

Fig. 5. *San Francesco di Sales*, immagine generale dopo il restauro.

Fig. 6. *La Madonna Bambina*, particolare del velo sulla testa, con sbiancamenti nello sfondo.

Fig. 7. Melchior Paul Von Deschwanden, *Cristo Bambino* (1881), olio su tela, 70x58 cm, ubicazione sconosciuta (immagine tratta da wikipedia.org/wiki/File:Melchior_Paul_von_Deschwanden_Das_Christuskind.jpg).



6



7



8

Fig. 8. *La Madonna Bambina*, particolare di una stella ottenuto con ingranditore ottico Dino Lite.

Fig. 9. *La Madonna Bambina*, particolare del volto durante la pulitura.



9

un cretto 'a spina di pesce' che poteva essere stato generato da miscele di resine e oli siccativi.

Se da una parte si scartava l'ipotesi del cambiamento di soggetto, dall'altra ci si stava orientando a interpretare il dato come frutto di ridipintura che aveva modificato iconograficamente il soggetto che, dunque, sarebbe stato adeguato a uno specifico momento storico legato alla figura della Vergine: per esempio una possibile ricorrenza della proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione proclamato da Pio IX, l'8 dicembre 1854. La modifica poteva essere di mano dell'autore stesso, di accademici del momento o addirittura di restauratori su richiesta dalla committenza.

Come accennato, le indagini hanno confermato che il fascio di luce con la corona di stelle si sovrapponeva a una precedente pittura (fig. 8): Morgari in origine aveva creato un effetto lunare usando molto blu di Prussia, per far risaltare la figura della Bambina. L'aggiunta della discesa di luce e della corona di stelle ha modificato l'atmosfera creando una dominante verdastra dovuta all'uso di un film protettivo caricato di oli e pigmento bianco. Con questi presupposti l'operazione di pulitura, dopo aver rimosso i depositi di polveri e nerofumo e gli sbiancamenti dei percolamenti, è proceduta in modo selettivo, mirando all'alleggerimento della resina protettiva identificata dalle indagini agli UV come naturale terpenica, andando più a fondo nelle parti dello sfondo e sul corpo della figura (fig. 9), rimanendo più in superficie nelle parti del fascio di luce e della corona di stelle. I gel selezionati con miscele che si sono orientate su un F_d da 47 a 52 hanno consentito di armonizzare il passaggio fra il blu e il verde senza necessità di intervenire col ritocco pittorico (figg. 10-11), garantendo così la coesistenza di due momenti espressivi distinti seppur ravvicinati nel tempo. La protezione generale è stata eseguita con resina alifatica (Regalrez 1094 diluita al 20% in white spirit per garantire una buona omogeneità di film) per lasciare minore spessore sulla superficie pittorica e garantire un'alterazione minima che non confondesse le future interpretazioni delle due cromie.

Rispetto alla *Madonna Bambina* del Morgari, il *San Francesco di Sales* di Enrico Reffo mostra una composizione molto più articolata, ricca di dettagli, con sottili stesure chiare e luminose che si sovrappongono a un disegno preparatorio molto dettagliato (fig. 12), caratteristica tipica degli ambienti accademici ottocenteschi.

Visto l'alto grado di definizione di tale disegno e l'esiguità di spessore delle stesure pittoriche colpiva in maniera particolare il ripensamento sostanziale apportato dall'artista nell'ambientazione della scena. In un primo momento il pittore aveva collocato la scena in un grande ambiente con volte ogivali costolonate, la cui articolazione spaziale lo caratterizza come il transetto di una chiesa o l'accesso a una cappella laterale; il pittore, inoltre, aveva iniziato a campire con un colore scuro le vele delle volte di quest'ambiente. Nella redazione pittorica l'artista ha optato per un ambiente di dimensioni molto minori, chiuso da una parete parallela al piano del dipinto e poco discosta dall'arco dove risalta un grande trittico su fondo dorato, con la Madonna col Bambino nel pannello centrale e santa Caterina d'Assisandria in quello di destra; questa riduzione dello spazio è però controbilanciata dalla presenza di un ricco corteggio angelico e da un esuberante apparato scenografico di vapori e nuvole. Ovviamente, non si può escludere che il coro angelico non fosse previsto anche nella prima fase della progettazione, ma è un dato di fatto che tutte le sue figure sono state dipinte sopra l'accurata stesura che definisce nei minimi dettagli l'architettura gotica. Un cambiamento di tale entità comporta mutamenti sostanziali anche nei contenuti dell'opera, forse richiesti dalla committenza stessa, in quanto veniva a sottolineare l'irrompere dell'ispirazione divina in un'ambientazione più intima, spostando l'attenzione da una dimensione ufficiale a una privata.



10

Dal punto di vista della costruzione delle figure, le riflettografie mostrano inoltre una prassi ormai consolidata da secoli, coi tratti di particolari anatomici che fanno da guida alla definizione dei dettagli che a essi si sovrappongono. Si veda ad esempio il tracciato dei corpi degli angeli, utile a impostare il modellato degli ampi panneggi che li rivestono, o la definizione del mento del santo, nonostante la presenza della barba che ne amplia notevolmente il contorno, la cui definizione serviva a una resa più naturalistica. I leggeri ampliamenti della figura del santo sulla destra e soprattutto sulla sinistra (si veda il profilo disegnato del collo) non sembrerebbero comunque solo dovuti alla resa naturalistica degli spessori delle vesti che ne ricoprono il corpo, ma anche all'intenzionalità di conferirgli maggior impatto, in linea col mutamento di scenografia che poneva un maggior accento su questa figura e il rapporto con l'ambiente e l'osservatore.

Campagna multispettrale sulla *Madonna Bambina*

La campagna di documentazione multispettrale è stata eseguita durante le fasi preliminari dell'intervento, con la finalità di testimoniare le condizioni conservative e di esplorare elementi della tecnica esecutiva. Le acquisizioni hanno incluso la documentazione sia in luce visibile sia in IR e UV (fluorescenza e riflessione), ricorrendo anche a transilluminazioni, miscelazioni e sovrapposizioni di dati di immagine⁴ e postproduzioni digitali in falsi colori con lo scopo di ottenere informazioni finalizzate all'interpretazione diagnostica⁵.

Nello specifico è stata usata la transilluminazione in sovrapposizione a un livello a mezza trasparenza della luce visibile, per agevolare la localizzazione spaziale dei dati di transilluminazione.

La fluorescenza UV ha evidenziato l'esistenza di una vernice che si presenta sotto forma di 'velo' in grado di indurre una dominante cromatica verdastra diffusa, ad eccezione che sulla parte centrale delle stelle a corona dell'Immacolata: il che sembrerebbe attestare un intervento



11



12

volontario di esclusione di queste superfici dalla stesura di protettivo o, piuttosto, l'esecuzione di questi particolari dopo che il dipinto era stato verniciato (fig. 13).

Lo strato filmogeno presenta caratteristiche compatibili con l'uso di resine naturali (terpeniche), ma la finalità di protezione della stesura pittorica sembra essere secondaria rispetto allo scopo di variazione tonale, imposta in una fase successiva a un primo momento esecutivo. La superficie interessata dalla fluorescenza blu-verdastra dello strato suddetto presenta disomogeneità dovute ad accumulo di materiale. Colature presenti nella metà inferiore del dipinto sono correlabili a fasi di diluizione dello strato filmogeno: esse, infat-

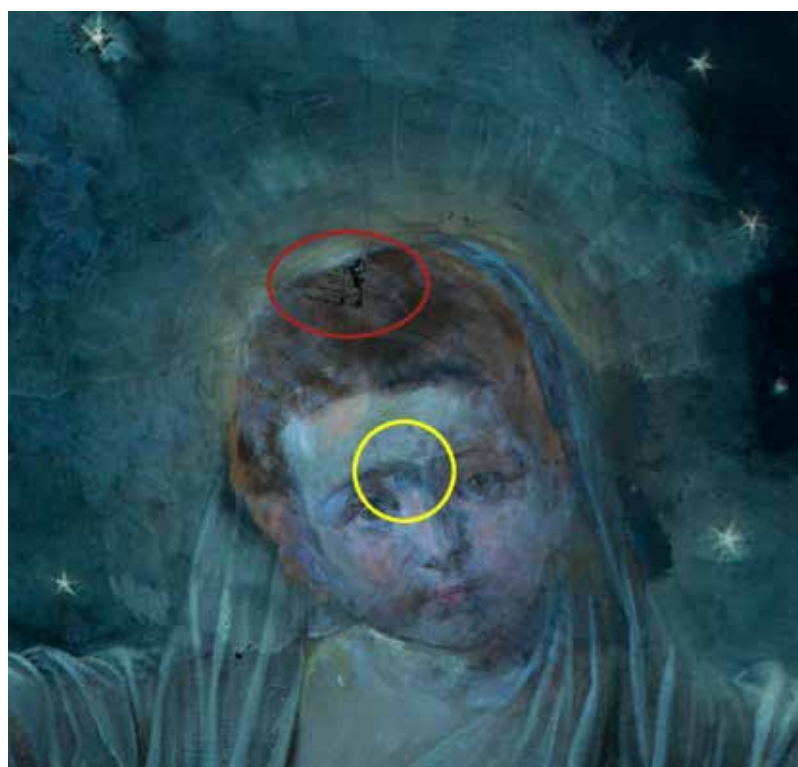
Fig. 10. *La Madonna Bambina*, particolare prima della pulitura.

Fig. 11. *La Madonna Bambina*, particolare dopo la pulitura.

Fig. 12. *San Francesco di Sales*, fotografia IR della parte superiore del dipinto.



13



14

Fig. 13. *La Madonna Bambina*, fluorescenza UV: aree centrali delle stelle prive di strato protettivo.

Fig. 14. *La Madonna Bambina*, fluorescenza UV: aree di intervento sotto il protettivo (contornate in giallo); aree di intervento più recenti (contornate in rosso).

Fig. 15. *La Madonna Bambina*, fluorescenza UV: si rileva l'utilizzo di bianco di piombo (area contornata in rosso) e bianco di zinco (area contornata in giallo).



15

ti, mostrano un abbattimento dell'intensità di fluorescenza compatibile con la diminuzione della concentrazione del film.

È stato inoltre possibile individuare la presenza di ricorrenti interventi di ritocco mimetico. Premettendo che anche la natura chimica dei pigmenti e la tipologia di legante contribuiscono all'esito di risposta all'irradiazione UV, sia nell'intensità sia nella cromia, gli interventi occorsi si riconoscono per la peculiare conformazione puntuale, o comunque localizzata, e con margini spesso riconoscibili, rispetto alla campitura del fondo originale. È possibile discriminare ben due tipologie di ritocchi: si osservano aree scure sotto lo strato filmogeno (attenuazione di fluorescenza) o risposte di tono freddo e bluastrò (inibizione di fluorescenza), compatibili con interventi più recenti (fig. 14).

Alcuni pigmenti, indipendentemente dall'invecchiamento naturale, hanno un comportamento peculiare se soggetti a irradiazione UV. Nel caso dei verdi a base di rame la fluorescenza è inibita o assente; alcuni pigmenti hanno una risposta cromaticamente caratterizzante, come i bianchi a base di zinco (risposta giallastra); le lacche inducono una *nuance* lievemente rossiccia. Nel caso presente si osserva la risposta giallastra caratteristica dei bianchi a base di zinco (tipologia di pigmenti industriali diffusi ampiamente a partire dalla seconda metà del XIX secolo) che nel dipinto in oggetto sono stati applicati in presenza di bianchi di piombo più tradizionali (figg. 15-16).

Le lumeggiature del panneggio sembrano attinenti a una fase a bianco di zinco, successiva alle stesure a biacca. Il bianco di zinco è in grado di coprire le risposte di eventuali stesure soggiacenti (fig. 17). Gli interventi sulla spalla destra della Madonnina, sulla fronte e sulle guance sono anch'essi a base di zinco, ma la conduzione risulta più localizzata, con un fine di intervento puntuale. Sul viso insiste anche una fluorescenza bluastrò, afferente a una fase successiva e riscontrabile anche sulla quarta stella a sinistra del capo della Vergine. Questa complessa stratificazione suggerisce una serie di interventi sulla materia pittorica originaria: escludendo le fasi cronologicamente più recenti, dove è lampante la prassi finalizzata al ritocco localizzato, sembra delinearsi un momento di accomodamento tonale che ha attenuato e mediato l'intensità cromatica dei blu originali, arricchendo contestualmente i toni chiari del panneggio. L'iscrizione "SINE LABE CONCEPTA", presenta una stretta attinenza tonale con lo strato di protettivo sovrammesso ai pigmenti blu: se ne evince dunque la finalità prettamente cromatica di questo film, che probabilmente include la presenza di zinco anche con finalità di accelerante al processo siccativo. La risposta gialla dei margini della tela è legata alla presenza di bianco di zinco nella preparazione industriale della tela di supporto.

L'acquisizione in IR ha confermato i risultati della fluorescenza UV nel riconoscimento degli interventi successivi alla prima stesura. La presenza di un *underdrawing* non è stata sempre facilmente identificabile: si osservano principalmente lievi tracce atte a demarcare i contorni del corpo e del viso della Madonnina. In questi casi la risposta è grigiastra e non molto concentrata, compatibilmente con la necessità di non incidere sull'esito luministico delle stesure. Il disegno è a base carboniosa; non si riscontrano



16

particolari discrepanze tra la fase progettuale e quella pittorica, a eccezione del pentimento sulla mano sinistra della Madonna Bambina (fig. 18).

Attraverso l'uso delle transilluminazioni in luce visibile e in IR il disegno preparatorio si è reso più facilmente percepibile. In luce visibile la transilluminazione ha permesso di evidenziare le aree di minore spessore della pellicola pittorica; in ambito IR ha accresciuto la capacità contrastiva del tracciato carbonioso, favorendo anche la visibilità di finiture chiare, altrimenti assimilate al fondo di preparazione nella riflettografia tradizionale (fig. 19).

Transilluminando, il disegno si rivela preciso, privo di variazioni e calibrazioni; il velo risulta congruo con lo sviluppo del tema dell'Immacolata Bambina, non suggerendo l'ipotesi di un riuso di un soggetto preesistente. I contorni del corpo sono più netti, mentre sul viso il *ductus* esecutivo è più marcato, tuttavia nell'insieme si delinea un approccio tradizionale, fondato sull'ampia preparazione del tema figurativo in sede di studio, antecedentemente all'approccio alla tela; successivamente la fase di disegno sarà, dunque, molto sintetica e l'esito propriamente pittorico di conseguenza recherà minime variazioni e pentimenti (fig. 20).

Il panneggio mostra tracce di una prima impostazione che raramente diverge in fase pittorica, tuttavia l'indagine in IR esalta la presenza di porzioni più chiare, sui cui margini prevale una veloce stesura superficiale atta a descrivere con pennellate chiare le pieghe del manto, lasciando trasparire il fondo blu (fig. 21). Lo sviluppo di falsi colori realizzati a partire dalle bande dell'IR (FCIR), dell'UV in riflessione (FCUVr) e in fluorescenza (UVc-green), ha reso possibile un



19



17



18

Fig. 16. *La Madonna Bambina*, riflettografia UV: il bianco di zinco in ampia concentrazione produce una risposta scura.

Fig. 17. *La Madonna Bambina*, transilluminazione in luce visibile: si osservi la maggiore densità materica delle lumeggiature.

Fig. 18. *La Madonna Bambina*, fotografia in IR: sono visibili dei pentimenti sulla mano sinistra.

Fig. 19. *La Madonna Bambina*, transilluminazione in luce visibile e in IR.

Fig. 20. *La Madonna Bambina*, transilluminazione in IR.



20

Fig. 21. *La Madonna Bambina*, luce visibile diffusa e fotografia in IR.



21

Fig. 22. *La Madonna Bambina*, luce visibile diffusa, falso colore IR, falso colore UVr, falso colore UVc-green.



22

primo studio totalmente non invasivo delle caratteristiche pittoriche della tavolozza pittorica (fig. 22).

I bianchi sembrerebbero a base di biacca e di bianco di zinco, come confermato anche dalla vivida risposta giallastra in fluorescenza UV; i toni blu producono risposte compatibili con il blu di Prussia. I toni rossi dell'incarnato delle labbra e delle palpebre suggeriscono l'uso di cinabro e lacca rossa (linea di contatto delle labbra). I toni bruni intermedi generano risposte in falsi colori coerenti con l'uso di ocre.

Mediante l'uso dei falsi colori sono state investigate le aree di intervento, maggiormente percepibili dove si palesa la cromia soggiacente alla stesura protettivo-cromatica giallastra.

Conclusioni

I casi esposti nel presente articolo attestano un dialogo serrato tra la committenza salesiana e gli artisti, dialogo che si estendeva dalla fase di progettazione a quella esecutiva e oltre, sino a comprendere eventuali modifiche e adeguamenti per veicolare al meglio e aggiornarne contenuti e messaggi. Nel *San Francesco di Sales*, durante la genesi dell'opera, si è pertanto optato per una maggior chiarezza del messaggio, calandolo in una dimensione più intima, mentre nella *Madonna Bambina* l'intervento correttivo è avvenuto a posteriori, enfatizzando gli attributi associati al dogma dell'Immacolata Concezione, che sebbene proclamato alcuni decenni prima dell'esecuzione di questa tela non era forse stato recepito con forza ed enfasi adeguate.

Dal punto di vista tecnico, sempre sulla *Madonna Bambina*, risulta inoltre di particolare interesse l'uso della vernice da parte di Morgari, che oltre a fungere da film

protettivo assumeva un valore di ulteriore strato pittorico con intenti di intonazione cromatica e di creazione di particolari effetti luministici. La chiarezza di queste opere non risiede unicamente sul piano formale, ma anche su quello tecnico-esecutivo, da cui sicuramente non erano esclusi intenti didattici. Sappiamo infatti che don Bosco era molto interessato a far lavorare giovani che si stavano formando per entrare nel mondo del lavoro con buone competenze.

NOTE

1. G.I. ARNEUDO, *Torino sacra. Nelle sue Chiese, nei suoi Monumenti religiosi, nelle sue Reliquie*, Torino 1898, p. VII.
2. C. THELLUNG, *Due chiese e tre pittori: Don Bosco e l'arte figurativa a Torino*, in G. Bracco (a cura di), *Torino e Don Bosco*, Torino 1989, pp. 345-364.
3. G. BRACCO, *Torino e Don Bosco* cit.
4. Nello specifico è stata utilizzata la transilluminazione in sovrapposizione a un livello a mezza trasparenza della luce visibile, per agevolare la localizzazione spaziale dei dati di transilluminazione.
5. P.A.M. Triolo, Relazione diagnostica - Rilievo fotografico e multispettrale della condizione conservativa e della tecnica esecutiva del dipinto olio su tela raffigurante *Madonna Bambina* di Paolo Emilio Morgari. Le acquisizioni sono state eseguite dal team di Settimaparete.com. La fotografia dell'opera in luce visibile diffusa è stata effettuata con una fotocamera Nikon D800, due proiettori a luce diffusa Nitraphot 500 W e utilizzando come riferimento la Colorchart Classic Macbeth X-Rite. L'indagine in Fluorescenza visibile indotta da irradiazione UV è stata effettuata con una fotocamera Nikon D800, filtro Rodenstock IRUV cut e due lampade UV Madatec 365 nm 5 W a led bilanciati. Come riferimenti sono stati utilizzati una tavoletta di solfato di bario 99% e la Colorchart Classic Macbeth X-Rite. L'acquisizione in IR 950 nm è stata effettuata con una fotocamera modificata D800iruv, filtri B+W 093 e Peca 87b, 2 proiettori a luce diffusa Nitraphot 500W e utilizzando come riferimento la Colorchart Classic Macbeth X-Rite; per l'UVr sono stati utilizzati il filtro Baader Venus e due lampade UV Madatec 365 nm.

ABSTRACT

SALESIAN SACRED ART, TWO RESTORATION CASES

La Madonna Bambina oil on canvas painting with a gilded frame, signed Paolo Emilio Morgari 1873 - cm. 207x122 and "San Francesco di Sales" oil on canvas painting, signed Enrico Reffo (1831-1917) - cm. 273x182. At a first analysis the two paintings raised doubts about the iconography used and the complete originality of the works. Multispectral diagnostic investigations (done by *Settima Parete* - fotografo P. Triolo), aimed at the identification of those organic materials present especially on the superficial layers, helped the identification of the palette used at the time and of the acceleration systems for the processes of exsiccation of the oil painting and of the protective layer. We are in the era when the industrial revolution brought a wave of innovation in the products; the Salesian academic painters, even though they wanted to use the classic technique and methods, reveal themselves as a group of artists, technicians and experimenters.

KEYWORDS

Salesian academic school, don Bosco, zinc white, multispectral diagnostics, infrared transillumination

GLI AUTORI

- **Donatella Lami.** Restauratrice, diplomata a Firenze e iscritta all'Albo Professionale dei Restauratori. Opera dagli anni Ottanta a Firenze, a Torino e in molte città del Nord Italia. Ha sempre privilegiato il lavoro in gruppo creando società che favoriscano l'inclusione di diverse esperienze professionali.
- **Paolo Triolo.** Ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Storia e Conservazione dei BB.CC., storico dell'arte e diagnosta per i beni culturali dal 2006. È docente presso le Università di Urbino Carlo Bo e Genova.