



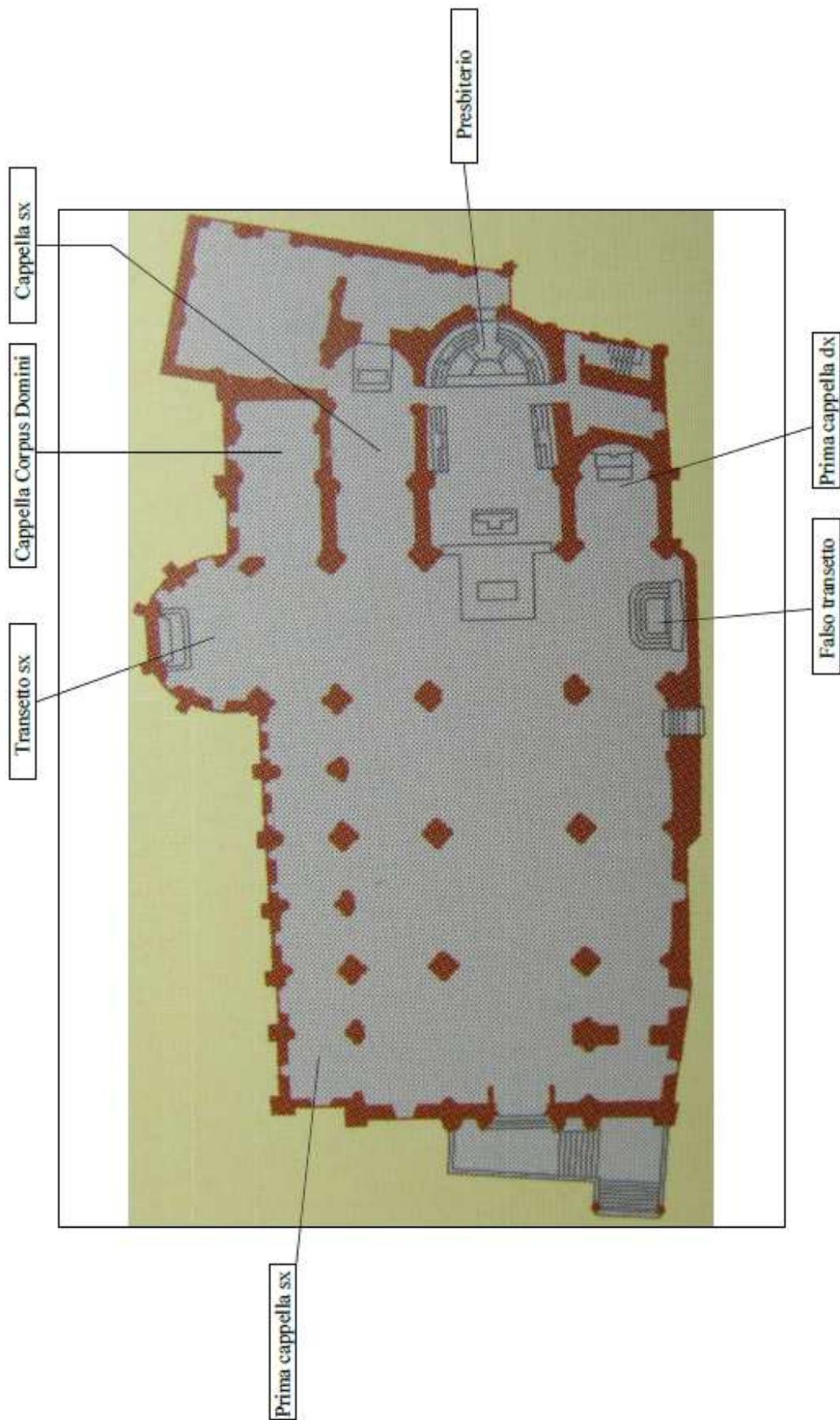
## **MONCALIERI**

### **Santa Maria della Scala**



**Tommaso CARENA**

**Paolo CASTAGNO**



## PLANIMETRIA



### **Visione della navata principale**

#### **STORIA DEL SITO**

Dopo l'abbandono di Testona, il flusso migratorio già in atto da tempo spinse gli abitanti di Testona ad arroccarsi sull'altura che dominava il corso del Po, dando origine al nuovo borgo di Moncalieri. All'esistenza di una chiesa nel nuovo borgo comunale, dedicata alla Vergine Maria, si accenna già nel 1232, ma stando ad alcuni legati testamentari, fatti dai testatori allo scopo di contribuire al completamento dell'edificio, nella seconda metà del XIII secolo la costruzione non era ancora completata.

Le spese richieste avevano, infatti, messo in grave difficoltà le finanze della collegiata e un prevosto di essa, in particolare Ottone de Advocato dei signori di Trofarello, s'impegnò a fondo per trovare le risorse necessarie a portare a termine la costruzione. Non mancarono anche donazioni di terre, forniture di calce, di mattoni, prestazioni di trasporto dei materiali dalla fornace al cantiere con tutte le bestie da soma disponibili. Lo stesso vescovo di Torino, Tedisio, il 6 maggio 1318 contribuì donando 'graziosamente' al Capitolo moncalierese cento lire viennesi. Grazie a questi interventi la costruzione fu terminata intorno al 1330. L'organismo costruttivo originario subì dal Settecento in poi demolizioni, aggiunte, rifacimenti, ampliamenti mutilazioni e pseudo restauri, e solo nel 1963 una serie di interventi riportarono la chiesa all'incirca al suo primitivo aspetto.

#### **DESCRIZIONE DEL SITO**

Non è stato possibile trovare neppure un accenno dei progettisti che forse vanno cercati nel vicino convento di San Francesco: la ricchezza e la linearità dell'interno ne fanno una bella opera del periodo gotico.

La facciata è tuttora imponente e richiama sempre l'attenzione di chiunque giunga sulla piazza; il torrione mozzo che le fa da campanile sulla destra – in origine, la torre civica - è di buona fattura e conservazione. L'arco d'ingresso forse nacque con una ghimberga, riscontrabile in molte altre chiese simili e coeve; ma di essa è sparita qualsiasi traccia. Ciò che rimane sono volute in cotto, di gusto secentesco, che non rispecchiano lo stile della chiesa. Il grosso rosone circolare fu inserito con il restauro del 1857 al posto della trifora originaria e richiese un poderoso sforzo per rinforzare, con chiavi in ferro,

tutta la facciata, mettendo in serio pericolo la stabilità stessa dell'edificio. È stata inserita anche la goticeggiante scala di accesso in pietra di Balme d'Andorno, al posto della ricurva gradinata in mattoni a vista di fattura medievale a due rampe, rivolte una verso l'attuale vicolo Andrea Cotta e l'altra verso il palazzo comunale.

Un'attenta lettura dell'angolo ove attualmente è collocato il fonte battesimale dimostra inequivocabilmente che il campanile fu aggiunto in seguito, sulla pianta voluta a tre navate sino al muro di facciata. Di questo campanile parlano sovente le cronache e gli ordinati di Moncalieri: non era nato per essere campanile, ma torre civica come conferma la sopravvivenza dell'antico cammino di ronda per la scolta, tuttora visibile sotto il tetto. Anche all'interno l'organismo costruttivo originario subì nel tempo demolizioni, aggiunte, rifacimenti, che ne minarono l'integrità stilistica.

Ne derivò una pianta romanico-gotica (con modi diversi di esecuzione delle opere murarie), a tre navate con absidi terminali.

La quarta navata fu un inserimento successivo, sorta verso il 1400 per ospitare le cappelle cimiteriali delle famiglie nobili della città.

Delle tre absidi primitive, solo quella a destra è ancora parzialmente esistente; quella centrale fu demolita verso il 1745 per far posto al nuovo presbiterio, e al ricchissimo coro ligneo, opera barocca di Giuseppe Antonio Riva, e, infine, la terza abside di sinistra divenne, dapprima, cappella gentilizia della nobile famiglia dei Lingotto e, successivamente, sdoppiata, ospitò nella parte anteriore, un altare dedicato a San Giuseppe e, nella parte posteriore, una modesta sacrestia. Pochi anni dopo venne inoltre inserita la cappella intitolata al Beato Bernardo di Baden, destinata a conservare l'urna con le reliquie del santo patrono di Moncalieri, beatificato nel 1480. Nella navatella nord, o quarta navata che dir si voglia, erano addossate sette cappelle di patronato delle più nobili famiglie di Moncalieri, che vennero demolite a metà dell'Ottocento, nell'ambito di un restauro che trasformò la chiesa in forma 'neogotica', arricchendola di affreschi secondo il gusto dell'epoca. Un nuovo restauro (1963-1968) voluto dal canonico Giuseppe Sineo, tentò di riportare la chiesa alle condizioni originarie, asportando la pesante decorazione musiva ottocentesca. L'intervento è stato effettuato sotto la direzione degli architetti moncalieresi Felice e Ugo Bellei.



Vista della navata con gli affreschi neogotici di metà Ottocento

## LE CAPPELLE

**Prima cappella a sinistra:** ospita il “Compianto sul Cristo Morto” (Fig. n.1), bellissimo gruppo in arenaria dipinta rappresentante la deposizione di Gesù nel sepolcro, opera ritenuta quattrocentesca, un piccolo capolavoro di arte borgognona o fiamminga. La pellicola pittorica che vediamo è frutto di diversi strati di ridipinture posteriori. Il pregevole gruppo fu donato dal generale francese e governatore di Moncalieri (dal 1539 al 1553) Blaise di Monluc.



Fig. n.1

Sulla parete, appena a destra del gruppo scultoreo, è posta una *Vergine con il Bambino, Sant’Agata e Santa Lucia* (Fig. n.2), del 1586, dell’artista bresciano Francesco Brambilla. L’altare su cui era posta in origine, dedicato a Sant’Agata, era di patronato della nobile famiglia Duch.



Fig. n.2

**Transetto:** è collocata la cappella del Santissimo Sacramento ed è la sola parte della chiesa in cui è stata conservata la decorazione neogotica (Fig. n.4), cancellata nelle altre parti dai restauri del 1963-68. Era opera di Angelo Moja e Dionigi Faconti ed era caratterizzata dal fitto intrecciarsi di motivi vegetali e trafori realizzati in *trompe-l'oeil*. In questa cappella si trova la statua raffigurante la cosiddetta Santa di Moncalieri e cioè la *pricipessa Maria Clotilde di Savoia Bonaparte* in preghiera (Fig. n.3), opera realizzata nel 1915 dallo scultore moncalierese Pietro Canonica.

È presente anche la tela raffigurante la *Pentecoste di San Filippo Neri* (Fig. n.5)

**Nota:** nel 1859 Maria Clotilde, sedicenne, per volere del padre Vittorio Emanuele, su suggerimento di Cavour, piegandosi alla Ragion di Stato, sposa Napoleone Giuseppe Carlo Paolo Bonaparte, detto Plon Plon, di ventuno anni più anziano di lei.

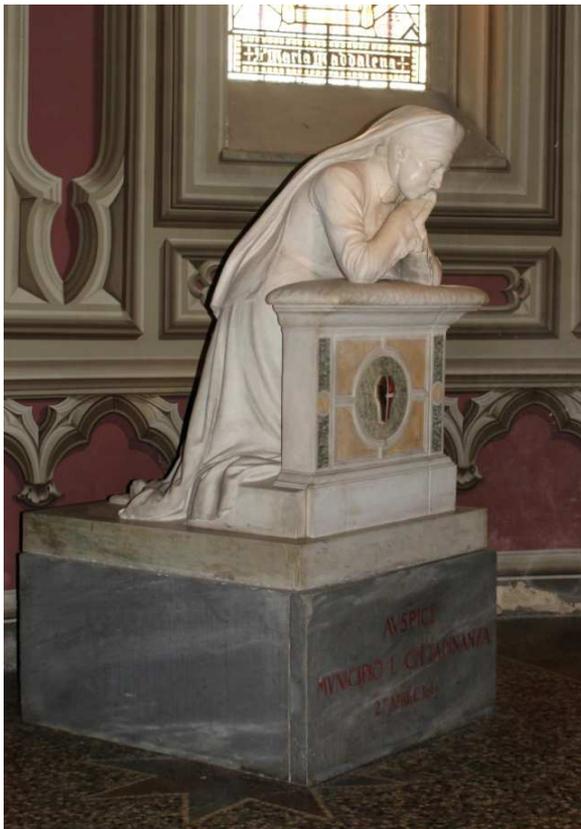


Fig. n.3

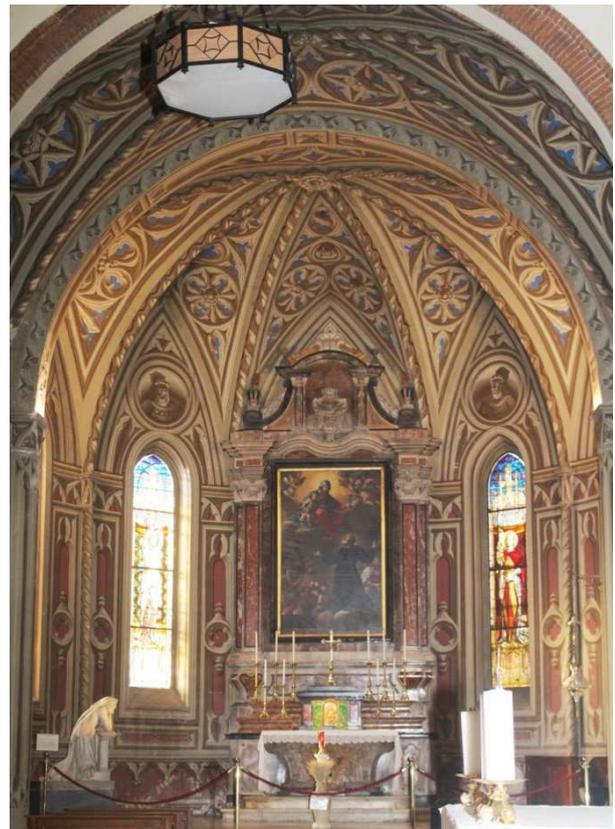


Fig. n.4



Fig. n.5

**Cappella sinistra:** già di patronato della famiglia Lingotto, è posta la lapide funeraria di Anna Lingotto (Fig. n.6), datata 1528 e attribuita allo scultore lombardo Matteo Sanmicheli. In questa cappella è collocata la grande tela di Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo, impostata secondo il raffaellesco stile piramidale. La tela rappresenta la *Madonna con il Bambino, il Beato Bernardo di Baden e i Santi Rocco, Sebastiano e Grato* (fig. n.8), protettori della città. La scena è appena dinamicizzata dal lento movimento circolare degli angioletti. La presenza dei Santi Sebastiano e Rocco è giustificata dal fatto che il quadro fu commissionato in seguito ad un voto dell'intera comunità fatto in occasione della peste del 1592. Anche il Beato Bernardo, morto nel 1458 a Moncalieri di peste in giovane età, era protettore contro le epidemie. Infatti, fino alla fine del 1800 sopra il dipinto vi era una tavola riportante la seguente scritta:

“DEO OPTIMO MAXIMO DEIPARAEQUE VIRGINI AC BEATIS BERNARDO, PRINCIPI IMPERIALI MARCHIONI BADENSI, ET GRATO, EPISCOPO AUGUSTENSI, PROTECTORIBUS MONTISCALERI CONTRA PESTE DE ANNO 1592 EX VOTO TOTIUS POPULI DICAVIT”

L'Arcivescovo Arborio di Gattinara, nella relazione della visita pastorale del 1728, ricorda che sopra il quadro vi era lo stemma della città. Nel 1598 la comunità di Moncalieri decise di aggregare la compagnia di San Grato a quella del Beato Bernardo di Baden: da qui la presenza, nel dipinto, anche di San Grato.

Sotto la tela del Moncalvo è posta l'urna argentea (Fig. n.7) che l'orafo di corte Michele Antonio Vernoni realizzò, per la parte in argento, nel 1749 per contenere le reliquie del Beato Bernardo. I bronzetti di questa urna sono opera di Francesco Ladatte. L'urna era posta originariamente sotto la mensa dell'altare maggiore. Nelle vetrine delle pareti laterali vi sono gli abiti originali di Bernardo, recuperati tra i suoi resti: la camicia, il cilicio in crine di cavallo, la casacca con cappuccio.



Fig. n.6



Fig. n.7



Fig. n.8

**Presbiterio:** nella prima metà del Settecento fu totalmente riedificata l'abside, che ospitò così il magnifico coro ligneo del 1749 (Fig. n.9), capolavoro dell'intagliatore carignanese Giuseppe Antonio Riva. La costruzione del presbiterio fu affidata ai capimastri luganesi Michele Angelo Bottano e Giovanni Ruscone.

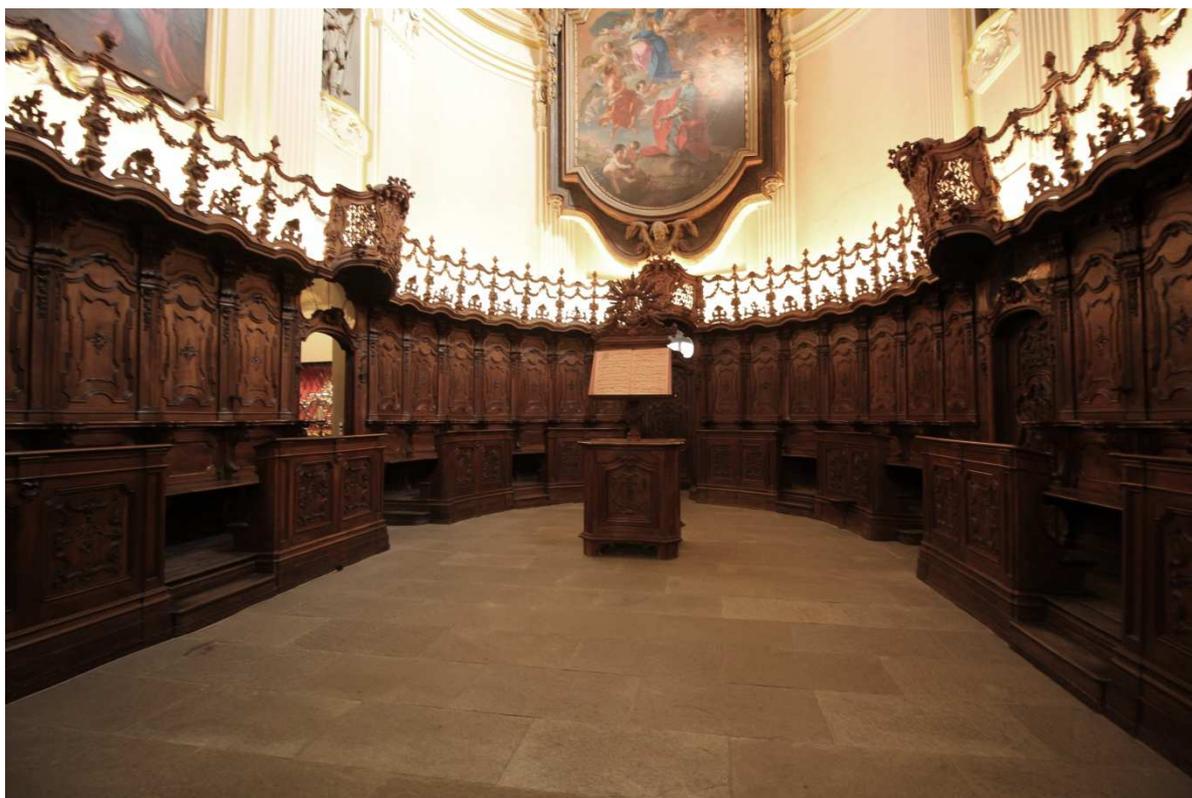


Fig. n.9

Domina il centro del presbiterio la grande tela di Claudio Francesco Beaumont, che raffigura la *Vergine Assunta con il Beato Bernardo di Baden e Sant'Antonio Abate*, patroni della città, con, in basso, una *veduta di Moncalieri* (Fig. n.10). Il dipinto fu commissionato dal principe ereditario Vittorio Amedeo III e dalla consorte Maria Antonietta Fernanda di Spagna. Lo stemma delle due casate si può ammirare sopra la cornice (Fig. n.11).

Nel dipinto due putti, in primo piano, giocano con gli attributi iconografici del Beato Bernardo: una corona e un elmo, resi ancora più evidenti dalla lucentezza del metallo. Questa rappresentazione tipica della produzione del Beaumont, è ripresa spesso dai suoi seguaci, per esempio il Rapous.

Il Beaumont morì prima di terminare questo dipinto. L'opera venne quindi ripresa e completata tra il 1765 e il 1766 da un suo allievo, Giovanni Domenico Molinari. Questi dipinse le figure del Beato e di un angelo, adeguandosi allo stile del maestro tanto bene da non lasciare trasparire in alcun modo il cambio di mano.



Fig. n.10



Fig. n.11

Ai lati del presbiterio si conservano quattro tele del pittore valsesiano Michele Antonio Milocco, che rappresentano *la Natività di Maria* (Fig. n.12), *la Presentazione di Maria al Tempio* (Fig. n.14), *la Natività di Gesù* (Fig. n.13), e *la Presentazione di Gesù al tempio* (Fig. n.15).



Fig. n.12



Fig. n.13



Fig. n.14



Fig. n.15

I dipinti, di gradevole aspetto e con una ricca gamma cromatica, furono realizzati dal Milocco all'epoca del rifacimento del presbiterio: questo fatto è evidenziato dalle decorazioni a stucco che incorniciano perfettamente le quattro tele.

I quadri raffiguranti la nascita della Vergine e la nascita di Gesù furono commissionati da una nobile famiglia, come si può dedurre dallo stemma sormontato dal motto "Espère en Dieu" sull'angolo inferiore delle due tele (Fig. n.12a).



Fig. n.12a

Le altre due tele sono senza stemma: forse furono commissionate dal Capitolo. In effetti sono molto differenti dalle altre due: presentano infatti una maggior staticità dei personaggi e una invenzione iconografica minore. La Natività di Gesù si rifà a un modello romano, forse visto dal Milocco durante un suo viaggio a Roma nel 1711. La Natività di Maria si ispira invece a una stampa di Carlo Maratta. La differenza compositiva si nota nella scelta, per le due nascite, di porre una figura in primo piano di schiena, con visione, ardita per il Milocco, dello scorcio dei piedi delle due persone inginocchiate.

Anche lo svolazzare delle vesti e dei mantelli, la presenza in primo piano di elementi naturalistici quali la brocca dipinta con ricercati effetti di lucentezza nella Natività di Maria, o il cane addormentato nella Natività di Gesù, attestano una maggiore attenzione da parte del Milocco per queste due tele rispetto alle altre due.

Le due Presentazioni al Tempio hanno anche un altro aspetto che le differenzia dalle Natività: i fondali architettonici. La Presentazione di Maria al Tempio è ambientata davanti ad un palazzo rinascimentale con ampio terrazzo. Quella di Gesù è invece ambientata all'interno dell'atrio di un palazzo rinascimentale con colonne classiche.

Ai lati dell'altare sono poste due statue, a destra quella del *Beato Bernardo di Baden* (Fig. n.16) e a sinistra quella di *San Grato* (Fig. n.17).

Al fondo del presbiterio, in due nicchie poste in alto, vi sono altre due statue, di medesima fattura delle precedenti, e precisamente, a destra *San Antonio Abate* (Fig. n.18) e a sinistra *San Rocco* (Fig. n.19)

**Nota:** la volta del presbiterio era stata affrescata nel Settecento da Michele Antonio Milocco; tale decorazione è stata cancellata nei restauri ottocenteschi. In questa occasione le pareti e le volte vennero affrescate con pitture neogotiche dai pittori Angelo Moia e Dionigi Faconti. L'affresco del soffitto che si vede oggi, rappresentante la *Madonna Assunta con la Trinità*, è stato realizzato nel 1970 dal pittore Mario Caffaro Rore.



Fig. n.16



Fig. n.17



Fig. n.18



Fig. n.19

**Cappella a destra del Presbiterio:** in questa cappella è collocata, in una nicchia sopra l'altare, una statua lignea della Madonna delle Grazie (Fig. n.20 e n.21)



Fig. n.20

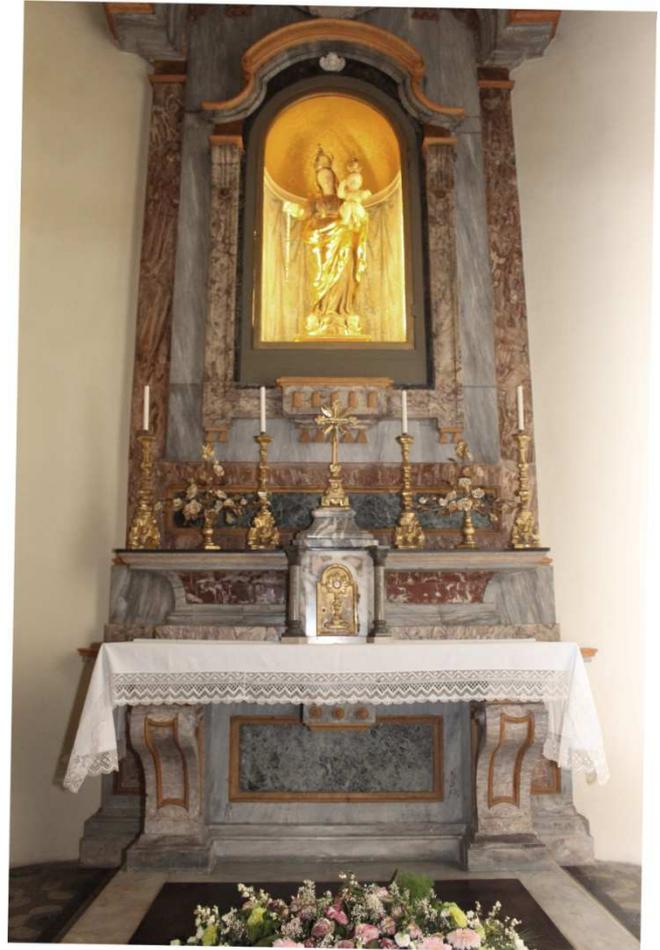


Fig. n.21

**Falso transetto:** in questo spazio è stato collocato, durante i restauri del 1965-68 e in osservanza delle direttive conciliari, il grandioso altare maggiore in marmi policromi, realizzato nel 1760 dall'architetto Giovanni Battista Borra (Fig. n.22), su commissione del Comune. L'architetto Borra, collaboratore dell'architetto Bernardo Vittone, è il progettista della Neoclassica facciata meridionale del castello di Racconigi e del salone d'Ercole cui la facciata fa da ingresso.

Sopra l'altare vi è una tela, datata nella seconda metà del settecento, attribuita a un pittore piemontese della scuola del Beaumont, e rappresentante la *Madonna del Rosario con i santi Domenico di Guzman e Caterina da Siena* (Fig. n.23).

Sopra la porta di ingresso laterale è posta una tela attribuita a un pittore piemontese del Cinquecento e rappresentante lo *Sposalizio di Maria e Giuseppe* (Fig. n.24) con al centro il Gran Sacerdote e a lato le Sante Lucia e Agata a destra, Sant'Egidio e San Grato a sinistra. Il dipinto, realizzato per la chiesa di Sant'Egidio, risale al periodo cinquecentesco quando i Gerosolomitani, succeduti ai Templari, officiavano in tale chiesa. La scritta dedicatoria in latino sulla predella testimonia che il quadro fu commissionato dalla Veneranda Società di San Giuseppe:

“INNUBA, NUPTA, VIRO, SEMP...CELEBERRIMA VIRGO, ALMA DEI MATER, FILIA, SPONSA, NURUS”

(Nubile, sposata a un uomo, celebre vergine, benigna madre di Dio, figlia, sposa, nuora)

Nella parete a lato, si può vedere una *Natività* di Jan Kraeck (Fig. n.25), italianizzato in Giovanni Caracca.

Le tele dell'*Annunciazione* (Fig. n.26) e di *San Silvestro che battezza Costantino* (Fig. n.27) sono dell'artista francese Charles-Claude Dauphin. Quest'ultima era un tempo posta sull'altare omonimo, di patronato dei Conti Vibrana, subentrati ai Conti Pateri di Stazzano.



Fig. n.22



Fig. n.23



Fig. n. 24



Fig.n.25



Fig. n.26



Fig. n.27

**Prima cappella a destra:** in questa cappella, che è posta alla base del campanile e funge da battistero, si conserva ciò che resta degli affreschi databili tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, i quali dovevano essere ben più estesi, ma nelle altre parti della chiesa vennero distrutti in occasione dei restauri ottocenteschi per fare posto alla decorazione neogotica(Fig. n.28).



Fig. n.28

Nonostante le difficoltà di lettura dovuta alla frammentarietà, si possono riconoscere un piccolo ciclo di *Storie di Cristo e di Giovanni Battista*, una bellissima *Madonna con Bambino*, *San Giovanni Battista e un committente*. Quest'ultimo è forse un esponente della famiglia Cavoretto, che aveva il patronato della cappella.

La parete a lato della porta principale, sulla sinistra è presente la pala d'altare del *Cristo che porge il Sacro Cuore a Santa Teresa d'Avila* (Fig. n.29), eseguita da Michele Antonio Milocco per l'altar maggiore della chiesa del Salvatore dei padri Carmelitani, demolita in seguito alle soppressioni napoleoniche degli ordini religiosi, nel 1812. La chiesa era situata nella Contrada del Grano, attuale Via San Martino, dove oggi si trova la Scuola Silvio Pellico. Nel dipinto si vedono, dall'alto in basso, il Padre Eterno, la colomba dello Spirito Santo, Gesù Cristo e la santa riformatrice dell'Ordine delle Carmelitane.

**Navata sinistra:** a circa metà della navata di sinistra è posta una statua in legno dipinto, rappresentante Sant'Antonio da Padova (Fig. n.30), realizzata da Stefano Maria Clemente. Originariamente era posta nella chiesa di San Francesco, e in seguito alla ricostruzione di tale chiesa, è stata trasferita in Santa Maria

**Controfacciata:** si può notare la stupenda tribuna d'organo in legno scolpito, risalente al 1709. L'organo, della ditta Vigezzi Bossi, è del 1890 (Fig. n.31).



Fig. n.29



Fig. n.30



Fig. n.31

## **SIGNIFICATO DI “COLLEGIATA”**

Il **capitolo**, o **collegio**, nella Chiesa cattolica, nell'anglicanesimo e nel luteranesimo scandinavo, è un'assemblea di presbiteri o di religiosi, dotata di personalità giuridica e di autorità normativa.

Il capitolo nell'ambito di una Chiesa cattedrale (e più raramente di una chiesa concattedrale), di una chiesa abbaziale (tipicamente benedettina) o di una chiesa collegiata, ovvero di un ordine cavalleresco, è un soggetto autonomo nelle decisioni che riguardano i suoi membri, e per questo motivo solo chi ne fa parte può intervenire nelle votazioni e nei dibattiti.

Negli antichi monasteri benedettini durante il capitolo potevano parlare soltanto i monaci; anche qualora altre persone fossero state ammesse come osservatori, queste non avevano diritto di intervenire. Da qui viene il modo di dire "avere/non avere voce in capitolo".

Il capitolo, o collegio dei canonici di una cattedrale, di una concattedrale o di una collegiata, è un gruppo di presbiteri incaricato di assicurare la celebrazione del culto con continuità e solennità. In una diocesi il capitolo della cattedrale è il "senato del vescovo", e vi fanno parte sacerdoti che si sono distinti per particolari meriti nel loro ministero.

I membri di un capitolo si riuniscono secondo quanto stabilito dagli statuti specifici per recitare o cantare la liturgia delle ore e per concelebbrare la messa capitolare.

Il conferimento del canonicato a un presbitero spetta al vescovo, dopo che questi abbia udito il capitolo stesso, mentre l'istituzione di un nuovo capitolo è oggi riservata alla Santa Sede. Il canonico in alcuni casi porta il titolo di monsignore, per particolari motivazioni storiche, oppure il solo titolo di canonico, e a seconda del grado è parificato in molti casi ai prelati minori, con abito proprio. Durante le funzioni nella Chiesa capitolare ha diritto di indossare l'abito corale proprio del capitolo di cui è parte, con i rispettivi colori della talare e della mozzetta, con il cordone e croce pettorale (o medaglia iconografica) previsti.

Al capitolo, come vero collegio, competono i diritti delle persone morali collegiali. Il diritto canonico assegna al capitolo il diritto e il dovere di darsi degli statuti che devono regolamentare il regime interno, le riunioni capitolari, l'amministrazione dei beni comuni.

I canonici, fin dal giorno del loro insediamento, hanno diritto a insegne e a privilegi propri. Le insegne sono stabilite dal documento di istituzione del capitolo o da privilegi speciali: i canonici le possono usare nella propria chiesa, in tutta la diocesi in cui si trova il capitolo, e anche al di fuori di essa se così previsto dal privilegio papale. Essi hanno diritto a un seggio nel coro, e "hanno voce in capitolo" nelle loro riunioni (che vengono chiamate anch'esse "capitoli").

## **IL BEATO BERNARDO, MARGRAVIO DI BADEN**

Il casato di Baden trae origine dai duchi di Alsazia. Il padre di Bernardo, Giacomo, è ricordato dai documenti encomiastici come “Salomone della Germania”, per la sua attività di pacificatore e la sua carità e liberalità nei confronti dei poveri. Il letterato Enea Silvio Piccolomini – il futuro papa Pio II – scrisse che fu molto considerato per la sua prudenza e giustizia; aggiungendo che pur non colto nelle lettere, seppe essere il più gran principe del suo tempo. Giacomo morì nel 1453 a Baden e fu sepolto nella Chiesa Collegiata della stessa città. Nel 1426 aveva sposato Caterina, figlia di Carlo I duca di Lorena, che sopravvisse al marito sino al 1491. La coppia ebbe cinque figli e una figlia: Carlo e Bernardo succedettero al padre nel Langraviato, dividendosi i domini. Giovanni divenne arcivescovo di Treviri nel 1456, e morì nel 1505; Giorgio, primo coadiutore di Metz nel 1457, ne divenne vescovo tre anni dopo; Marco, canonico delle cattedrali di Colonia e Strasburgo, spirò nel 1478; Margherita sposò nel 1445 Alberto, marchese di Brandeburgo.

Si ignora l'anno di nascita di Bernardo, ma è probabile che sia antecedente al 1458, perché nel testamento paterno era citato come già maggiorenne. Bernardo ricevette un'eccellente educazione per prepararsi a ricoprire il ruolo di Landesherr (Principe); era, infatti, destinato a ricoprire differenti funzioni nella marca del Nord e a divenire margravio di Pforzheim, Eberstein e Besigheim. Bernardo, cosciente delle vicissitudini del suo tempo, cercò, in maniera esemplare, di alleviare la sofferenza e la miseria lasciando una parte considerevole del suo reddito ai bisognosi. Inoltre, egli dimostrò sempre grande pietà e il suo stile di vita colpì i contemporanei. Nel 1452, Federico III fu incoronato imperatore a Roma e nello stesso anno Bernardo venne inviato presso la corte per apprendere l'etichetta e ricevere la sua educazione da cavaliere. Dopo essere stato per alcuni anni al servizio di Francesco Sforza, ritornò, con l'incarico di

generale e diplomatico, presso la corte imperiale. Su incarico dell'Imperatore, Bernardo percorse le diverse corti europee, per impegnare i sovrani a indire una nuova crociata contro i Turchi, che si erano appena impossessati di Costantinopoli e di quanto restava dell'Impero d'Oriente (1453). L'imperatore, che aveva dato in moglie a Carlo la sorella Caterina d'Austria, chiese a Bernardo di condurre l'impresa. Onde poter adempiere liberamente a questo compito, lasciò le reggenze del margraviato al fratello Carlo e rinunciò al matrimonio con Maddalena di Valois, figlia di Carlo VII re di Francia. Si recò quindi presso le corti di Carlo VII di Francia e di Ludovico duca di Savoia. A Genova fu contagiato dalla peste, ma riuscì a raggiungere Torino, da dove partì nel luglio 1458, per raggiungere il Papa Callisto II a Roma. Giunto a Moncalieri, le sue condizioni di salute si aggravarono. Trasportato nel convento dei frati francescani, vi morì il 15 luglio. Fu sepolto nella Collegiata di Santa Maria della Scala, presso l'altare maggiore.

Durante le esequie, avvenne il primo miracolo: la guarigione di uno storpio, tale Giorgio Cordero o Corderio, ciabattino, malato sin dalla nascita. Il fratello di Bernardo, Giorgio vescovo di Metz, cercò sin dall'inizio di convincere il pontefice a beatificare Bernardo: nel 1478 scrisse ai magistrati di Moncalieri per raccogliere informazioni sul fratello. Papa Sisto IV nominò dei commissari per cercare dati sulla vita e i miracoli del venerabile Bernardo. Nel 1479, il papa nominò i vescovi di Torino e di Carpentras per continuare il processo. Finalmente lo stesso Papa pubblicò nel 1481 il decreto di beatificazione del Servo di Dio, la quale fu solennizzata, vivente ancora la madre di Bernardo e il fratello Giorgio. Cristoforo, margravio di Baden, figlio di Carlo, fece coniare varie medaglie d'oro e d'argento, che rappresentavano Bernardo coll'elmo e la corazza, con l'aureola attorno al capo, mentre tiene in mano lo stendardo di Baden e nell'altra lo scudo della sua casata. L'ultimo margravio del ramo di Baden-Baden, Augusto Giorgio Simperto, fece confermare la beatificazione con una bolla del papa Clemente XIV, il quale, all'inizio del suo pontificato, dichiarò Bernardo protettore del margraviato di Baden. Nel 1502, Bernardo fu nominato patrono di Moncalieri.

Nel 2008 il vescovo di Friburgo ottiene la riapertura del processo di canonizzazione, che l'8 novembre 2017 ha registrato l'approvazione delle virtù eroiche, facendo ritenere non lontano il giorno in cui sarà proclamato santo.



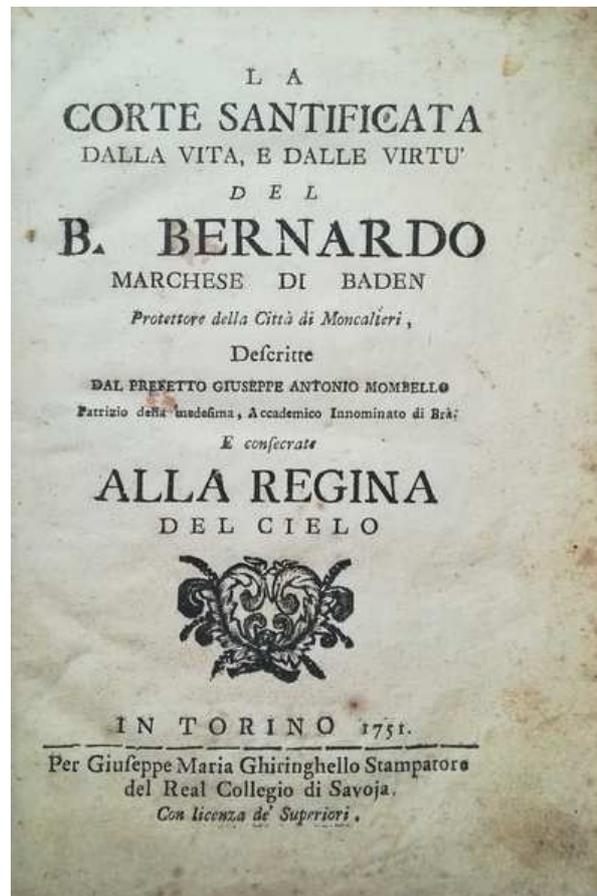
Carlo I di Baden margravio tra il 1454 e il 1475.



Maddalena di Valois Francia insieme al suo promesso sposo, Ladislao il Postumo



Bernardo di Baden, Chiesa di St. Urban a Friburgo





Il Beato Bernardo, affresco. Chiesa Santa Maria di Vespìolla, Baldissero Canavese (XV secolo)

## ARTISTI E PERSONAGGI DELLA COLLEGIATA

**BEAUMONT**, Claudio Francesco. - Nacque a Torino il 4 luglio 1694 (*Libro dei Batezati*, Torino, chiesa di S. Eusebio, ora Archivio della chiesa di S. Filippo). Poco si conosce della prima giovinezza, oltre le notizie sull'educazione presso scuole di grammatica e retorica, di architettura e matematica, dirette dai gesuiti.

La prima notizia documentata si riferisce a un viaggio del B. a Bologna, dove soggiornò dal febbraio al dicembre 1716, e dove si può dedurre ch'egli abbia condotto studi nelle chiese di quella città, con attenzione ai quadri della locale accademia tardo seicentesca (Cignani). Nel dicembre dello stesso anno è a Roma, e una lettera (Torino, Archivio Real Casa) indirizzata al fratello lo documenta alla scuola di F. Trevisani, che avrà grande influenza su di lui. Le relazioni dei ministri a Roma al re di Sardegna provano che egli gode, anche in quella città, della protezione del sovrano.

Nell'intervallo fra il ritorno a Torino (1719) e il secondo soggiorno romano (1723) il pittore riceve commissioni per la reggia torinese; tra queste è un soffitto con l'*Aurora* al secondo piano del palazzo, documentato (Torino, Archivio Real Casa). Nel 1723, dopo esser stato priore della confraternita di S. Luca in Torino, ritorna a Roma dove soggiornerà fino al 1731- Il Trevisani dà "ottime relazioni circa la sua abilità" e il giovane piemontese si inserisce, come già nel primo soggiorno, nell'ambiente dei pensionati dell'Accademia, di Francia a Roma; come essi "attende a perfezionarsi nella sua professione sì nelle accademie che nelle case dove si trovano gli originali dei più famosi pittori" (Archivio di Stato di Torino, *Lettere ministri da Roma*: 10 luglio, 16 ott. 1723, 26 febr., 20 maggio 1724; Arch. di Stato di Torino, mazzi 162-164).

Il tratto frivolo, elegante, che muove le allegorie con effetti lievi, e le esprime decantate, con colore glittico entro un disegno abile e sottilmente accademico, si riconduce apertamente all'accademia del Trevisani, il maestro del rococò romano e, in certo senso, europeo.

È documentata la fervida attività del B. per i castelli piemontesi: per Rivoli (1724-25: un S. *Giovanni Battista* e un S. *Pietro*) e per il Palazzo reale. Egli si inserisce nell'ambiente juvarriano, palesandosi tuttavia, accanto all'architetto, aulico e artificioso, con risultati che, per virtuosismo e sicura abilità, richiamano l'accademia romana.

Nel 1724 il re di Sardegna raccomanda il B. a Wleughels, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, di passaggio a Torino (cfr. lettere di Wleughels a d'Antin, 6 maggio 1724 e 24 maggio 1725, in *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des bâtimens*, a cura di A. de Montaignon e J. Guiffrey, VII [1724-28], Paris 1897, pp. 14, 164).

Nel 1725 il B. è membro dell'Accademia di S. Luca a Roma. Del 1727 è un documento che accorda al pittore lire 2000 annue (Torino, Bibl. reale, *Registro Discarichi*, 1727, III), primo passo per la nomina a pittore di corte, che avverrà nel 1731.

Nel 1727 una grave malattia lo obbliga al riposo e il re lo aiuta con una gratifica (*Registro Discarichi*, 1728, III, 82).

Di questo anno è documentata una *Elena* (ora perduta) per il castello di Rivoli, di cui è ricordo in un disegno al Museo Civico di Torino, oltre che nelle scene dei cartoni per arazzi. Il repertorio del B. si forma in questi anni, valendosi dell'iconografia cara al Trevisani, come si riconosce dai soggetti della *Sofonisba* (inviata da Roma nel 1729; a Palazzo Madama, Torino, fino all'800, e poi in collezione privata), atteggiata secondo i canoni del marattismo.

Nel 1730 il re richiama insistentemente il pittore a Torino, per lavori di decorazione. Ma il B., stava ultimando la *Beata Margherita*, destinata, come il S. *Carlo che comunica gli appestati*, alla chiesa di Superga (pagamenti nel 1730: Torino, Bibl. reale, *Registro Discarichi*, III, 253, 258, 228, 1730; sono registrati anche i pagamenti per il complesso trasporto da Roma; cfr. Archivio di Stato di Torino, *Lettere ministri da Roma*, 1730, 8 novembre, 25 novembre; e Torino, Bibl. Civica, *Nomis di Cossilla*, autografo, del B. del. 23 dic. 1730). Insieme con la *Deposizione* per S. Croce, Torino, le tele per Superga ricordano il gusto del marattismo imperante nelle chiese romane e napoletane, con richiami a G. Brandi, S. Conca e al Trevisani. Al luglio 1731 risalgono le patenti regie con la nomina del B. a pittore di corte. Una lettera del pittore datata 4 luglio 1731 (Arch. Stato di Torino, *Lettere particolari*, sez. I) avverte che ha già ricevuto commissione per la decorazione ad affresco o encausto della camera da lavoro e del gabinetto della

toeletta; accanto al pregadio, che, sarà decorato alle pareti con tele del Van Loo e nella volta da un allievo del B. (cfr. catalogo d. *Mostra del Barocco piemontese*, II, Torino 1963, pp. 36 s.).

I pagamenti, per preparare le volte, sono a Torino, Bibl. reale, *Registri Discarichi* (III, 280, 281); nel 1732-33 il B. riceve gratifiche per aver lavorato oltre il termine stabilito; ma di particolare importanza è di questi anni, la *Descrizione delle pitture terminate l'anno 1733 da Claudio Beaumont nella Real camera e Gabinetto del Regio Palazzo di Torino dedicate al Re Carlo Emanuele di Sardegna felicemente regnante* (autografo in Biblioteca Reale, Torino; mentre al Museo civico sono conservati disegni preparatori di queste opere).

Intanto fin dal 1734 (Torino, Bibl. Civica, *Nomis di Cossilla*, doc. 3, lettera del B. del 17 giugno) il B. prende accordi con il Demignot, maestro arazziere, per la fabbrica che il re desidera a Torino, dove sarà tessuta su suo bozzetto e cartone una serie di storie. Le regie patenti relative alla fabbrica saranno del luglio 1736 (M. Ferrero-Viale, *Arazzi*, in *Mostra del Barocco piemontese*, II, Torino 1963, pp. 3-5, 9-16, 20-22).

Nel 1736 il pittore è nominato cavaliere dell'ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro. Al. 1737 risale la volta (*Giudizio di Paride*) sovrastante le lacche e le cornici architettate, da Juvarra nel gabinetto cinese del Palazzo reale.

Il 22 marzo 1737 il pittore è inviato a Venezia per trattare l'acquisto di quadri (lettera del marchese d'Ormea, in Archivio di Stato di Torino, *Lettere ministri, Venezia*, 11 maggio 1737) e qui egli prende contatto, con molta probabilità, con pittori già attivi per le sovrapposte di Palazzo Reale, come Sebastiano Ricci e G. B. Pittoni, che saranno normativi per lo svolgimento successivo del suo stile. Così si deduce dagli affreschi della grande galleria o, armeria reale (per cui vi sono pagamenti al 1737).

L'armeria segna un procedere, in concitazione formale, cui non era estraneo l'esempio dei napoletani presenti allora a Torino con il Solimena e in seguito con il De Mura.

Al 13 giugno 1738 risale il Regio Biglietto di Carlo Emanuele III (cfr. Torino, Pinac. Sabauda, *Miscellanea Vico*), con cui s'istituiva nel palazzo dell'università degli studi la scuola di disegno per pittori, scultori e tappezzieri affidata al Beaumont.

Intanto il pittore è attivo per le chiese del Piemonte: nel 1740 gli è saldata la pala d'altare rappresentante la *Beata di Chantal e s. Francesco di Sales* per il monastero della Visitazione di Pinerolo (Archivio del monastero); nel 1748, 5 nov., e 1749, 27 maggio (Cuneo, Biblioteca Civica, Archivio della Città, *Ordinati*, pp. 204-205, 222), riceve pagamenti per dipinti con i *Beati protettori della Città*, il beato Angelo e s. Eurosia.

Del 1748 è datata la *Descrizione delle pitture fatte nella Nuova Galleria o Galleria delle Battaglie del Palazzo Reale* (Stamperia Reale, MDCCXLVIII; cfr. C. Rovere, 1858, pp. 215-17).

Lo stile del B. accentua i passaggi coloristici intensi, come richiedeva allora la pratica nella scuola di arazzi cui egli, dedicava numerosi bozzetti e per cui "tralignò a poco a poco in crudezza e poco accordo di colori", (Lanzi).

Nel 1755 il pittore inizia la grande ancona per la chiesa del Carmine di Torino, con il *Beato Amedeo*, che sarà collocata sull'altare nel 1760. E ormai volgeva al termine la polemica condotta dal pittore di corte, contro altre correnti meno accademiche e di più autentico rococò, come si può dedurre confrontandone l'opera con l'evoluzione del De Mura a Torino (1742), gli interventi del Crosato (1733; cfr. A. Grigeri, Il "rococò" a Torino e G. B. Crosato, in *Paragone*, XII[1961], a. 135, pp. 42-52) e del Guglielmi (1755).

Nello stesso anno 1755 il B. figura nell'elenco dei governatori dell'Oratorio di S. Giovanni Battista Decollato detto della Misericordia di Torino (Archivio della Confraternita), e risale quasi certamente a quell'anno la pala nella stessa chiesa, impostata scenograficamente, con brani di verità da riuscire normativi anche per il gruppo degli scultori che lavorarono a Torino dopo il 1740, come il Clemente e il Bemero.

Del 1762 è la pala per S. Maria Maggiore di Racconigi, come si deduce da una lettera dell'architetto B. A. Vittone (Racconigi, Arch. parrocchiale di S. Maria Maggiore, fasc. *Carte e ricevute*). Il 21 giugno del 1766 il primo pittore di S.R.M. muore in età di anni 72, come è attestato dal *Liber Defunctorum* nell'Archivio di corte presso la cattedrale di Torino, e viene sepolto nella chiesa di S. Teresa il 22 giugno.

Per un elenco delle opere del B. citate dalle fonti e per altri documenti, cfr. A. Baudi di Vesme, in *Schede Vesme - L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, I, Torino 1963, *ad vocem*.

Dei figli del B. ricordati dalle fonti e dai documenti sicuramente fu pittore Carlo Emanuele, nato nel 1715 - morto l'8 nov. 1736 - come si apprende da un epitaffio nella chiesa di Castiglione Torinese, che lo dice figlio di Claudio pittore regio e maestro di pittura dell'affiora adolescente Vittorio Amedeo III.

Nel libro parrocchiale di Castiglione è riferita concordemente la data della sua morte in età di anni 20. Il Bartoli (1776, p. 62) cita un'opera di lui nella chiesa della confraternita del Gesù a Moncalieri, altare sinistro, con S. *Margherita da Cortona*, eseguita con l'assistenza del padre.

Costantino, avvocato, morì il 21 ott. 1763 in età di anni 35. Da Vittoria discese la famiglia Revelli, che a Grugliasco, presso Torino, fino al 1950 circa, possedeva beni e ricordi del pittore, tra cui bozzetti.

Vincenzo Annibale, abate e canonico, è ricordato in documenti del 1766, dopo la morte del padre, come suo erede universale, e come tale riceve pagamenti dalla Real Casa.

Un pagamento del 1778 induce a credere che egli si occupasse di pittura, dopo aver sistemato le opere superstiti del padre e i disegni, forse lo stesso album del padre ora al Museo Civico di Torino. Il pagamento in questione si riferisce a "spese fatte nella formazione di otto quadri rappresentanti ritratti di diversi Sovrani della Casa di Savoia e spediti all'Imperatrice delle Russie" (Bibl. Reale, Torino, *Conti Real Casa*).

**BIAGIO di Monluc**, o **BLAISE de Lasseran-Massencome** (Saint-Puy, 1502 – Estillac, 26 giugno 1577), è stato un condottiero e scrittore francese.

Signore di Monluc, discendente da famiglia nobile e numerosa, ma ormai in decadenza, Biagio di Monluc per necessità e per vocazione si arruolò in giovane età nell'esercito francese prendendo parte alle "Guerre d'Italia" combattute dal re di Francia Francesco I contro l'imperatore Carlo V. Successivamente ebbe un ruolo rilevante nell'eroica difesa della Repubblica di Siena assediata dall'esercito di Carlo V. Sotto il regno di Francesco II e Carlo IX si distinse per l'implacabile ferocia nella guerra di religione contro gli Ugonotti. Nell'ultimo periodo della sua vita scrisse le memorie delle sue azioni di guerra nei *Commentari*.<sup>[1]</sup>

È stato governatore della città dal 1539 al 1553 e fece costruire nel 1549, in testa alla quarta navata, la cappella del Corpus Domini, dove attualmente è presente, collocata in una nicchia, una statua che lo rappresenta.

**CACCIA** Guglielmo, soprannominato *Moncalvo* perché trascorse la maturità nel comune di Moncalvo dove morì nel 1625, nacque a Montabone il 9 maggio 1568. Allievo di Giovanni Francesco Biancaro, viene considerato come il più importante esponente dell'arte della Controriforma in Piemonte, tanto da essere definito il *Raffaello del Monferrato*.<sup>[1]</sup> Tra il 1605-1607 dipinse la galleria di Palazzo Reale di Torino voluta da Carlo Emanuele I, insieme al pittore Federico Zuccari, opera andata distrutta in seguito ad un incendio. Tra le sue opere più importanti è la *Deposizione dalla Croce* nella Basilica di San Gaudenzio a Novara. Inoltre, fra il 1613 e il 1615, dipinse la volta dell'abside e la cupola della chiesa di San Marco<sup>[2]</sup>, sempre a Novara; la chiesa di San Francesco a Moncalvo, l'*Annuncio ai pastori* (1614) per l'Arciconfraternita di San Michele a Casale Monferrato e il *San Paolo con Sant'Andrea* per la chiesa di Sant'Antonio Abate.

Operò anche a Guarene, Vercelli, al Sacro Monte di Crea, a Torino, Novara e Milano. A Carabbia nella chiesa parrocchiale di San Siro si conserva una sua tela raffigurante la *Madonna col Bambino tra i Santi Giacomo Maggiore e Francesco d'Assisi*.

Il pittore soggiornò a Chieri attorno al 1606, dove si possono ammirare molte sue opere, come il ciclo di affreschi e grandi tele nella chiesa di San Domenico, la *Resurrezione* nella chiesa di San Giorgio, la *Madonna con il Bambino e San Bernardino da Siena* e l'*Incoronazione con i Santi Rocco, Sebastiano, Giorgio e Guglielmo* nella chiesa dei Santi Bernardino e Rocco, la tela di San Nicola da Tolentino presso la medesima chiesa ed altri dipinti in parecchi edifici religiosi. Si ritiene anche, ma senza documentazione a supporto della tesi, che abbia realizzato alcune delle Madonne visibili sulle facciate di edifici civili nella stessa cittadina.

Nel 1589 sposò a Casale Laura Oliva, figlia del pittore Ambrogio Oliva.

Nel 1625 ottenne l'autorizzazione dal vescovo di Casale Monferrato Scipione Agnelli di far aprire a Moncalvo, in un edificio di sua proprietà, un convento delle Orsoline all'interno del quale furono trasferite quattro sue figlie, tra le quali vi era Orsola Maddalena Caccia, che rimase nel convento fino alla sua morte avvenuta nel 1676. Orsola Maddalena seguì le orme del padre, diventando una valente pittrice

come testimoniano le tele "Natività di San Giovanni Battista", "San Luca nello Studio" e "Sacra famiglia con Sant'Anna" presenti a Moncalvo ed esposte dal dicembre 2014 all'aprile 2015 al "National Museum of Women in the Arts" di Washington.

**DAUPHIN** (Daufin, Dophin, d'Offin; italianizzato: Delfino, Delfin, Dolphino), Charles (erroneam. anche Claude o Claude-Charles). - Nacque certamente in Lorena (Félibien, 1679 e 1685) verso il 1620; non risulta avesse rapporti di parentela con il contemporaneo pittore Olivier Dauphin, di Troyes.

Apprese i rudimenti della pittura a Nancy, ma le guerre che dal 1635 sconvolsero la Lorena spinsero probabilmente il D. a cercare lavoro a Parigi. Entrò (c. 1640?) nella bottega di S. Vouet, la più brillante della capitale dove si trovò a fianco di F. Tortebat e M. Dorigny. Tre documenti di stato civile (bruciati nel 1871, ma trascritti nello schedario Laborde della Bibl. nazionale di Parigi) attestano la sua presenza a Parigi nel giugno 1647, che era sposato con Marie Du Mouchet (o Mouphy) e padre di due bambine (Marie, battezzata l'11 nov. 1647, e Marie-Anne, battezzata il 15 luglio 1649). Non sono state identificate opere di questo periodo, forse confuse con la produzione degli altri membri dello studio.

La morte di Vouet (30 giugno 1649) ne disperse la bottega proprio nel momento in cui, a causa dei disordini della Fronda, veniva annullata la maggior parte delle commissioni e numerosi pittori parigini erano costretti a emigrare. È probabile che il D. abbia cercato allora di raggiungere Roma e sia stato trattenuto a Torino in occasione del suo passaggio nella città. Ma è anche possibile che egli avesse ricevuto direttamente un invito a stabilirsi a Torino, grazie a qualche protezione e agli stretti legami esistenti tra i Lorenesi e la corte sabauda.

Il primo documento che testimonia la presenza del D. a Torino è del 1655, ma lo indica già "priore della compagnia di San Luca", fondata nel 1652, e impegnato in un *S. Luca che dipinge la Vergine*, opera destinata all'altar maggiore della cappella di quella stessa compagnia nel duomo mentre Bartolomeo Caravoglia, A. Casella, Sebastiano Carello e un "Monsù Narciso" si accontentavano di eseguire il resto della decorazione (il quadro è perduto dal secolo scorso; se non altrimenti indicato, i docc., di seguito menzionati, sono in *Schede Vesme*, II, pp. 395 ss.). Da allora il D. non abbandonò più Torino dove si stabilì; si risposò con una Lucrezia Giugali dalla quale ebbe numerosi figli (il primo battesimo documentato è del 9 giugno 1664) e finirà per acquistare a "Baldassan" nei dintorni della città, una "cassina" (lettera del luglio 1670).

Numerosi documenti e incisioni eseguite da disegni del D. permettono di ricostruirne l'attività più che ventennale. Nel corso di una brillante carriera di pittore di corte il D. fu presente in tutte le grandi imprese, in grado sia di concepire soffitti o grandi decorazioni sia di dipingere tele di soggetto religioso, ritratti, quadri da cavalletto; o di dare disegni per illustrazioni di libri, titoli di tesi, ecc.

Il 1° genn. 1658 il principe di Carignano, Emanuele Filiberto, dichiarava di aver "stabilito in casa per nostro pittore... Carlo Delfino francese" con "il titolo di Aiutante della nostra Camera", e nello stesso anno il D. eseguiva un ritratto equestre del principe (perduto). Il D. conservò sino alla morte questo titolo di pittore del principe di Carignano e non quello di pittore del duca di Savoia, benché avesse partecipato attivamente al grande cantiere del palazzo ducale dove dipinse, in concorrenza con Jean Miel, che era ritornato a Torino nel 1659, numerosi soffitti e sovrapporte destinati ai grandi saloni (pagamenti nel 1660, 1661, 1662: *Schede Vesme*, anche I, p. 268; gran parte delle tele di mano del D. è andata perduta nei successivi rimaneggiamenti delle sale).

Con Miel il D. partecipò all'illustrazione della sontuosa opera di E. Tesauro, *Del Regno d'Italia sotto i barbari* (pubblicata a Torino nel 1663; ma in preparazione almeno dal 1660) e soprattutto, già da prima del 1663, dipinse per Madama Reale l'immensa *Apoteosi di s. Francesco da Paola* destinata all'altar maggiore della chiesa omonima (tuttora *in loco* insieme al bellissimo quadro sulla parete sinistra del coro con *Luisa di Savoia che impetra l'intercessione del santo*; il *pendant* di questo sulla destra, spesso assegnato al D., non ha niente a che fare con lui). Questa opera importante, che testimonia un'arte legata alle ricerche parigine e lontana dalla tradizione torinese, fu molto ammirata ma anche molto criticata com'è documentato da una lettera del D. al duca di Savoia nell'aprile del 1666, in cui il pittore si lamenta dei suoi detrattori.

Agli stessi anni appartiene la decorazione della cappella dei panettieri nella cattedrale con il *Cristo che comunica s. Onorato* (tuttora *in loco*) e quattro piccole tele laterali con *Episodi della vita del santo* (recentemente rubate). Il D. dipinse per la Venaria reale anche tre grandi ritratti (incisi [nn. 47, 48, 52] da G. Tasnière, in A. Castellamonte, *La Venaria reale... disegnato et descritto... l'anno 1672*, Torino 1674)

che testimoniano la sua grande abilità nel genere; di essi rimane (Torino, palazzo reale) il doppio *Ritratto equestre di Cristina di Fleury e di Emanuele Filiberto di Savoia principe di Carignano*. La nascita del principe ereditario nel 1666 diede al D. l'occasione di dipingere un *Ritratto del duca e della duchessa di Savoia con il figlio*, grande tela destinata alla corte di Spagna, tra i capolavori del ritratto di Stato del secolo XVII (conservato a Madrid, Museo del Prado).

Nel 1664 morì Miel, suo principale concorrente, così che il D. da quel momento sino alla morte occupò incontrastato il primo posto sulla scena artistica torinese. Infatti il nome del D. compare al primo posto nell'atto notarile del 4 marzo 1675 con cui l'Accademia di S. Luca di Torino "a fine di essere aggregata all'Accademia di Roma, deputò Pier Francesco Garolli" a presentare la domanda a Roma (M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca...*, Roma 1821, p. 134).

La fama del D. sembra espandersi sino a Lione (dove si era nel frattempo stabilito J.-J. Thourneysen che diffondeva incisioni tratte da dipinti di lui) e persino a Parigi (verso il 1675-76 il marchese di Pomponne gli ordinò un *Ratto delle Sabine*; cfr. *Schede Vesme*, II, p. 398: 1678, 9 dicembre) oggi perduto. Alla morte di Carlo Emanuele II (1675), il D. dipinse per l'apparato decorativo delle esequie solenni *La Morte che ferma il cavallo del duca* (perduto; ma ne resta l'incisione).

L'avvento del nuovo sovrano non sembrò minacciare la solida situazione del D.; il quale però morì poco dopo, nel 1677 (non è stato ritrovato l'atto di morte), senza, sembra, avere accumulato grandi ricchezze dato che la vedova continuò a ricevere sussidi negli anni seguenti dal principe di Carignano (*Schede Vesme*).

Non è stato ancora definito il catalogo dell'opera del D. e molte attribuzioni rischiano d'essere falsate da due fattori: la non conoscenza dell'arte di Luca Dameret, un altro lorenese che dal 1656 almeno fino alla morte (1667) lavorò alla corte sabauda, senza dubbio con uno stile molto simile a quello del D. (Dameret è nominato in numerosi documenti, ma non ne è conservata alcuna opera sicura, solo un ritratto inciso); e d'altra parte la presenza contemporanea del pittore francese omonimo, Olivier Dauphin, che ebbe una posizione ufficiale presso la corte di Modena.

La parte più sicura del catalogo delle opere del D. è quella che corrisponde alle opere incise. Esse permettono di seguire chiaramente l'evoluzione stilistica dell'artista: anteriore al 1659, *L'Annunciazione* dipinta per la cappella del marchese Simiana di Pianezza (opera perduta, è stata incisa da J.-J. Thóumeysen); anteriori al 1660, due tondi (incisi dal Thourneysen), l'uno, *S. Giuseppe e Gesù Bambino*, perduto, l'altro, *la Vergine col Bambino e s. Giovannino*, nel Musée des Beaux-Arts di Nantes; verso il 1659-60, il ritratto dell'attore *Philippe Millot* (inciso da Thourneysen; disegno perduto); nel 1660 c., il piccolo frontespizio per la tragedia *Hermegildo* (inciso da Thourneysen; disegno perduto); anteriori al 1663, le numerose illustrazioni per il *Regno d'Italia* del Tesauo già menzionate, incise da Thourneysen e H. De Pienne (i disegni sono perduti); verso il 1663 (?), *il piccolo S. Francesco da Paola in gloria* (inciso a Lione da Thourneysen; il disegno è perduto) e nel 1664 una bella *Allegoria* (come sopra); verso il 1665 disegnò (opere perdute) un frontespizio e tre tavole per il *Sacro Triemegisto* di F. F. Frugoni (incisioni di De Pienne, J. Girardin e G. M. Belgrano) e nel 1666 un ritratto di *Carlo Emanuele II e sua moglie Maria Giovanna Battista di Nemours per l'Accademia della Fama* dello stesso autore (disegno perduto, inciso da De Pienne); ancora nel 1666 disegnò (disegno perduto) il frontespizio di una tesi con la celebrazione della *Nascita di Vittorio Amedeo II* (inciso da De Pienne; cfr. *Schede Vesme*, III, p. 834); disegnò anche (disegni attualmente perduti) frontespizi o tavole per l'opera *De Passione Domini* di Emilio Malliano (1670; incisione di Tasnière), per *il Monachismo illustrato* di P. Ormea (1673; incisione di Girardin), per *l'Apologia* di E. Tesauo (1673; incisione di Tasnière); e infine un ritratto molto decorativo di *Carlo Emanuele* in una cornice sorretta dalle figure allegoriche della *Guerra* e della *Pace* (1673; inciso da Thourneysen a Lione; disegno perduto) e l'ultima composizione conosciuta, già cit., raffigurante *la Morte che ferma il cavallo del duca*, incisa da De Pienne per *Del funerale di Carlo Emanuele II* di G. Vasco del 1676. Altre opere sembra siano sfuggite alle ricerche compiute sin qui dagli studiosi o non consentono ancora una esatta datazione, ma, nonostante la varietà delle traduzioni in incisione, le stampe bastano a dimostrare la ricchezza e la varietà stilistica del D. narratore. Egli mise al servizio della Controriforma e della dinastia dei Savoia una vena brillante, pittoresca, che rasenta qualche volta un certo romanticismo riecheggiante Vignon.

Più difficile da stabilire il catalogo delle pitture; dei quadri importanti ricordati dalle fonti a Torino sono scomparsi: oltre al *S. Luca*, all'*Annunciazione* e alla parte più importante della decorazione del palazzo reale, la *Battaglia*, "gran Quadrone bislungo" nell'atrio della vecchia sagrestia della chiesa dei SS.

Martiri (Solutore, Avventore e Ottavio: cfr. Bartoli, 1776, p. 44), e il *Cristo che appare a s. Antonio abate* nella chiesa di S. Antonio (ibid., p. 6).

D'altra parte alle opere più importanti già citate bisogna aggiungere molte decorazioni a Torino (a S. Domenico, nel palazzo civico, ecc.), per le quali l'attribuzione potrà essere confermata solo dopo la pulitura, e soprattutto numerose grandi tele di soggetto religioso e ritratti, tra i quali il *S. Giuseppe con il Bambino e s. Agostino in estasi* (chiesa di S. Carlo), *l'Estasi di s. Paolo* dipinta per l'oratorio della Compagnia di S. Paolo e oggi presso l'Istituto bancario San Paolo, oltre a un *Ritratto allegorico di Cristina di Francia* (Raconigi, castello).

Restano a testimonianza della produzione profana, destinata ai collezionisti e ancora poco conosciuta, numerose belle allegorie reperite recentemente: *Il Tempo e la Verità* (Nancy, Musée Lorrain; altra versione a Lione, coll. priv.), *Il Tempo vinto* (di ubicazione ignota).

Per contro non sono stati ancora ritrovati i disegni che furono certamente molto numerosi; solo un *Martire trasportato da tre angeli* (Parigi, Ecole des Beaux-Arts) può essergli attribuito con sufficiente certezza.

Anche se l'opera nota del D. è limitata, essa basta a definirne lo stile: senso del movimento, contrasti di luce e ombra, macchie di colore vivo, una tipologia molto particolare (dita puntute, gesti raffinati, capelli e barbe mossi come da un colpo di vento), ricerca di lirismo poetico spesso impregnato di erudizione. Il D. continuò a Torino le ricerche iniziate da Vouet a Parigi nel quinto decennio del secolo e si ritrovò talora molto vicino a un Michei Dorigny. L'impronta francese restò sensibile sino alla fine, senza essere veramente soppiantata né dalle tradizioni locali, né dagli Influssi romani (Poussin, Maratta), né dagli ulteriori sviluppi parigini (Bourdon, Le Brun). Così la pittura dei D. aprì la strada a quella rapida evoluzione che doveva condurre la pittura piemontese verso una ispirazione elegante e chiara approdando alla personalità straordinaria di un Beaumont. Eppure gli eredi diretti del D. restano poco conosciuti.

**KRAECK** Jan, conosciuto con il nome italianizzato di **Giovanni Caracca** (Haarlem, ... – Torino, 1607), è stato un pittore fiammingo.

Il pittore deve la sua notorietà principalmente alla attività che svolse presso la corte sabauda lavorando al servizio di Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I di Savoia tra il 1568 e il 1607, anno della sua morte. Durante la sua permanenza alla corte sabauda Caracca realizzò ritratti, quadri religiosi e decorazioni nella Grande Galleria di Carlo Emanuele I, che però venne distrutta da un incendio nel 1659. Partecipò inoltre alla decorazione del castello di Fossano, dipingendo un maestoso soffitto a grottesche, solo parzialmente conservato. La sua produzione ritrattistica fu influenzata dall'incontro con gli artisti di Filippo II, presso la corte spagnola, che venne in seguito al corteo nuziale di Carlo Emanuele I, nel 1585.

**MILOCCO** (Miloc), Michele Antonio – Nacque a Torino tra il 1686 e il 1690, figlio primogenito di Vittoria Caterina Gregori e di Carlo Vercellino, cuoco di Emanuele Filiberto Amedeo, principe di Carignano. Nel censimento della popolazione torinese del 1705 il M. risultava residente in famiglia, con i fratelli Anna Caterina, Ignazio e Giuseppe Tommaso (*Gli artisti a Torino ...*).

Fu a Roma almeno dal 1710, anno in cui ottenne il primo premio nella seconda classe del Concorso Clementino indetto dall'Accademia di S. Luca (*I disegni di figura ...*). Nel 1719 era ancora nella capitale pontificia in qualità di pittore del principe Livio II Odescalchi (*Schede Vesme*, p. 699).

Sino a ora non è emersa testimonianza dell'attività artistica romana; tuttavia il lungo soggiorno, unitamente alle influenze classiciste che il M. poté assimilare nella città natale, in particolare dall'attività per il palazzo cittadino dei principi di Carignano di Stefano Maria Legnani (1695-98 e 1700-03), determinarono scelte stilistiche e compositive pienamente allineate con la produzione di Carlo Maratti e dei suoi allievi. Nel *Battesimo di Cristo* della sacrestia di S. Giovanni a Raconigi il M. ripropose, con minime varianti, la tela di soggetto analogo eseguita da Maratti a Roma in S. Maria degli Angeli.

Rientrato a Torino nel 1720, ricevette le prime commissioni da casa Savoia nel 1723. Dovuta all'intermediazione della corte è la presenza del M. nel 1726-27 nella parrocchiale di Campertogno in Valsesia, erroneamente ritenuta sua terra d'origine. Nel 1727 si emancipò dalla tutela paterna; nel 1729 ricoprì per la prima volta la carica di priore della Compagnia di S. Luca in Torino, titolo di cui sarà nuovamente insignito nel 1760. Tra il terzo e il sesto decennio del Settecento fu impegnato per lavori di diversa entità per le residenze di corte, talvolta a completamento di interventi diretti dal primo pittore di

corte, Claudio Francesco Beaumont, non sempre apprezzabili, a seguito delle trasformazioni ottocentesche subite dagli ambienti, in particolare in palazzo reale a Torino. Di maggiore respiro sono la decorazione della volta della cappella di villa della Regina e l'affresco con il *Mito di Diana* nell'appartamento del re nella palazzina di Caccia di Stupinigi (1731), raro esempio di opera a soggetto profano, unitamente all'affresco sullo scalone di palazzo Perrone di San Martino di Torino con l'*Apoteosi della casata e figure mitologiche* del 1738. Nel 1740 ottenne la commissione per la decorazione del palco reale e del sipario (sostituito nel 1756 con un lavoro dei fratelli Bernardino, Fabrizio e Giovanni Antonio Galliari) del nuovo teatro Regio in collaborazione con Sebastiano Galeotti (Tamburini, 1991, pp. 127 s.). Dagli anni Venti del Settecento, il M. avviò una vasta produzione di opere di soggetto sacro, sia su tela sia ad affresco, spesso in collaborazione con quadraturisti.

L'attività non conobbe flessioni o interruzioni significative sino a tutta la prima metà degli anni Sessanta del XVIII secolo. Sebbene il catalogo presenti numerosi interventi documentati, la quantità di lavori appare decisamente maggiore a un ancora parziale censimento nel Piemonte occidentale. Per soddisfare in tempi relativamente rapidi e a un costo concorrenziale una variegata committenza, il M. elaborò un repertorio consolidato di soluzioni compositive e tipologiche che vennero costantemente replicate, attraverso l'uso dei medesimi cartoni, applicandovi poi minime varianti, come hanno dimostrato i recenti restauri della cupola della chiesa della Visitazione, cappella del Seminario Metropolitano e sacrestia del Santuario della Consolata a Torino (Facchin, 2003).

A Torino, tra le opere documentate, ma perdute, eseguì la *Crocifissione* per l'altare maggiore dei Ss. Martiri (1728: Signorelli), gli affreschi per le chiese di S. Carlo (1736) e S. Antonio Abate (Facchin, *Bernardo ...*, 2005, p. 139). Il più vasto ciclo, *in situ*, fu la decorazione della chiesa del Ss. Sudario (*Schede Vesme*, p. 701). Cospicua l'attività a Moncalieri (Sartori, 1995, pp. 85-87): affreschi e tele in S. Teresa (1738), cupola della chiesa del Gesù (1741-49), quattro dipinti nel presbiterio di S. Maria della Scala (1748-56). Intorno alla metà degli anni Cinquanta lavorò in S. Croce. Privata di datazione è l'*Immacolata Concezione* in S. Francesco di cui si è conservato anche il bozzetto preparatorio (Cavanna). Al 1744 è datata la pala dell'altare maggiore della parrocchiale di San Sebastiano Po. Fu presente ad Asti dal 1731-33 circa con gli affreschi della cappella di S. Francesco di Sales in cattedrale. Nel 1750 circa fu con i Giovannini all'Annunciata, e nel 1760 alla Trinità. Distrutto il ciclo del coro e del presbiterio della chiesa dei Ss. Giacomo e Filippo nella certosa di Valmanera realizzato in collaborazione con i Pozzi (Asti, Biblioteca consorziale astense). Lo stesso quadraturista Pietro Antonio Pozzi lo affiancò negli affreschi, perduti, della chiesa del Carmine. Nel Biellese inviò al santuario di Graglia la *Sacra Famiglia con s. Anna, s. Gioacchino e Dio Padre* (1742), opera apprezzata e replicata quattro anni più tardi per la confraternita di S. Elisabetta a Occhieppo Superiore (Natale). Rilevante il numero di opere documentate nel Cuneese: al 1738 risalgono i lavori per la confraternita della Ss. Trinità in Fossano. Nella stessa città gli si possono attribuire gli affreschi in S. Filippo. Tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Cinquanta decorò la chiesa della Confraternita della Ss. Annunziata di Guarene. Nel 1747-48 affrescò cupola e pareti della Confraternita della Pietà a Savigliano. Nel 1760-61 si collocano gli interventi, in collaborazione con Gallo Barelli, nella cappella di S. Teobaldo della cattedrale di Alba (*Restauri in Piemonte ...*, p. 115). Nella stessa città il M., presumibilmente tra il 1744 e il 1746, aveva già dipinto la cupola della chiesa della Maddalena (Facchin, *La decorazione ...*, 2005, pp. 34-44). Nel 1761-62 operò a Carrù nella parrocchiale dell'Assunta e per la Confraternita di S. Giovanni Battista. Tra le opere più tarde (1765) si colloca l'intervento in S. Ambrogio di Cuneo. Per il santuario della Madonna degli Angeli nella stessa città il M. aveva stimato, insieme con Beaumont i dipinti raffiguranti Angelo Carletti per il processo di beatificazione e nel 1753-56 aveva eseguito la decorazione della cappella a lui intitolata (Sartori, 1996).

Il M. si sposò almeno due volte: in prime nozze con Elisabetta Maria Martini (deceduta dopo il 1752) e il 23 apr. 1766 con la pittrice Anna Maria Pittetti detta Palanca (Cifani - Monetti, pp. 16 s.).

Morì a Torino il 7 ag. 1772.

**RIVA Giuseppe Antonio** – Nacque a Carignano il 6 marzo 1713 dall'intagliatore e scultore Silvestro Domenico Riva. Nell'atto di emancipazione, stilato a Carignano il 13 marzo 1748, si precisa l'apprendimento della professione presso la bottega di un maestro sinora non individuato. Unica opera scultorea a lui documentata è la statua processionale commissionata nel 1763 dalla Compagnia del Cordone annessa alla Confraternita dello Spirito Santo di Carignano.

L'iconografia, prossima a quella di San Francesco Saverio anziché al Santo di Assisi a cui la compagnia era intitolata, ha destato qualche dubbio circa la corretta identificazione dell'opera, ma può essere motivata supponendo il reimpiego di una scultura già pronta, adattata ingegnosamente all'uso e proposta a un prezzo di favore.

Il 13 febbraio 1738 Giuseppe Antonio Riva, trasferitosi da Carignano a Chieri, sposa Lucia Margherita Opresso, discendente da una antica famiglia di imprenditori tessili. La promozione sociale così conseguita facilita probabilmente l'inserimento dello scultore nella Confraternita del santissimo Nome di Gesù in San Bernardino. Il 26 giugno i consiglieri della confraternita gli conferiscono l'incarico per l'esecuzione degli ornamenti della cantoria. L'opera viene ultimata nel 1739 e scampa miracolosamente al crollo della cupola di san Bernardino, avvenuto il 30 agosto 1740.

Per la ricostruzione la confraternita si rivolge a Bernardo Vittone. Il lavoro è affidato al capomastro Bernardino Leone. L'assistenza all'esecuzione dell'opera è affidata, dalla confraternita, al Riva acui è affidata anche la progettazione degli stucchi ornamentali, eseguiti da stuccatori luganesi.

La fiducia accordata a Riva come assistente e talora progettista per i lavori architettonici e gli apparati decorativi di San Bernardino, va di pari passo con l'apprezzamento della sua professionalità che dovette manifestarsi da parte dello stesso Vittone. Con quest'ultimo Riva fu probabilmente in contatto fin dai tempi dei lavori per la cappella del Vallinotto, presso Carignano, commissionata al Vittone dal banchiere carignanese Antonio Facio.

Molto significativo, sui possibili rapporti tra Vittone e Riva, e soprattutto in merito alla preparazione e all'attività dello scultore in campo architettonico, è un documento reso noto da Walter Canavesio. Si tratta del già citato atto di emancipazione di Giuseppe Antonio Riva dal padre Domenico Silvestro. Da tale documento si apprende fra l'altro come Riva *“dopo d'aver appresa la professione di Scultore, ed Architetto nella Città di Torino, siasi portato a far sua residenza in quella di Chieri, ove ineserciendo da se solo le professioni suddette siasi con tal mezzo sempre onoratamente provveduto degli necessarij allimenti, et indumenti, senza causare dispendio al predetto padre”*.

Secondo Canavesio, *“considerando il fatto che sarà proprio Riva, in quanto membro della confraternita, ad invitare il Vittone nel 1740 a Chieri per risolvere il problema della ricostruzione della cupola dei Santi Bernardino e Rocco, si può [...] ragionevolmente identificare in Vittone stesso il personaggio che diede a Riva informali (o formali, presso il Collegio delle Province?) lezioni di architettura”*.

Nel 1744 Riva è incaricato di curare il completamento della chiesa delle Orfane a Chieri, dove presta la sua opera sia come architetto sia come autore di disegni e sagome per i decori in stucco e in laterizio.

Nel “Registro del sale” (Consegna generale degli abitanti) di Chieri, Giuseppe Antonio Riva compare dal 1737 al 1749, mentre dal 1750 non è più registrato. In quell'anno, il 4 maggio, lo scultore sottoscrive la vendita al Comune di Chieri di un appartamento nel palazzo degli Oppezzi. Intale atto lo scultore è detto *“figlio emancipato del sig. Silvestro Domenico della città di Carignano, et in quella di Moncalieri presentemente habitante”*.

Dunque nel 1750 Riva risulta residente a Moncalieri, dove si era probabilmente trasferito l'anno precedente per le opportunità di lavoro che gli si erano presentate, prima fra tutte a realizzazione del coro ligneo della Collegiata di Santa Maria della Scala.

Il 3 luglio 1748 il Capitolo della Collegiata conferisce ai capimastri *“Michele Angelo Bottano e Giovanni Ruscone luganesi che anno fatto partito per l'ampliacione del Coro secondo il dissegno che qui presenta (il Canonico proponente), mediantelire 3365”* l'incarico di realizzare tale ampliamento.

In questo lavoro Riva, oltre ad essere il progettista degli stalli corali, ha anche il ruolo di progettista e di *“preposto”* ai lavori. Infatti in un successivo ordinato del 1759 si ricorda che *“In dipendenza dell'ordinato del 3 luglio n1748 è stata ordinata dalla Signoria loro l'ampliacione che Choro della nostra Collegiata secondo il disegno fatto dal sig. Riva”*. La conferma del ruolo di sovintendente ai lavori viene evidenziata dall'esame delle note dei pagamenti effettuati. Il Riva riceve infatti un primo pagamento di 2000 lire *“per bosco e fattura delle sedie”* ossia degli stalli del coro, quindi un secondo considerevole pagamento di 1800 lire *“per maggiori fatture delle porte e lettorile, e per regalo e per la sua assistenzaa nel tempo della costruzione del choro”*.

Il Riva, benchè formatosi alla scuola del Vittone, si mostra in grado di recepire nuovi stimoli stilistici ed infatti, nel 1752 inizia a collaborare con l'architetto di corte Benedetto Alfieri.

Il Riva realizza il coro ligneo della chiesa dell’Arciconfraternita di Santa Croce di Moncalieri. Anche in questo caso il Riva è anche il progettista dello spazio destinato ad accogliere gli stalli. Nel coro della Collegiata di Moncalieri, Riva aveva dato il meglio di sé, in un *tour de force* virtuosistico, forse anche nella speranza di suscitare l’interesse degli ambienti di corte e il fatto di avere probabilmente realizzato il lavoro nei locali del castello, sembrerebbe confermare i contatti avuti con tali ambienti e l’apprezzamento ottenuto.

Il trasferimento a Torino probabilmente avviene nel 1750 e nel 1752 inizia la sua collaborazione con Benedetto Alfieri. Lungo è l’elenco dei lavori svolti in collaborazione con l’architetto di corte in palazzi della nobiltà torinese, della casa Savoia e di chiese della città.

Numerose sue opere si trovano in edifici religiosi del pinerolese. Le belle teste di cherubino, in legno dipinto e dorato, poste sulle tribune d’organo nel Duomo di Carignano sono state purtroppo rubate.

Le ultime opere conosciute dello scultore sono ancora commissionate dalla corte sabauda. Nel 1789 Riva, che ha ormai 76 anni, è coinvolto nei lavori per gli appartamenti nuziali dei duchi d’Aosta, Vittorio Emanuele e Maria Teresa d’Austria Este. Nel castello di Moncalieri l’artista realizza, per la “camera di passaggio attigua alla cappella” nell’appartamento del duca, gli intagli del cornicione, del lambriglio, delle quattro chiambrane con “ghirlande di fiori rosassa a ovale nel mezzo con binello a torno”, poi “li due bassi riglievi nei pannelli grandi di mezzo delle due porte volanti fatte di gusto raffaello con ghirlande di fiore”, come pure un “altro basso riglievo di fattura simile nella portina volante, che chiude la cappella”, per un ammontare di 884 lire.

Questi arredi, aggiornati al raffinato gusto Luigi XVI e purtroppo dispersi, sono le ultime opere di Giuseppe Antonio Riva, che probabilmente scompare poco tempo dopo. Nel censimento delle botteghe torinesi del 1792 il suo nome non è registrato.

**SAVOIA Carlo Giovanni Amedeo** (Torino, 23 giugno 1488 – Moncalieri, 16 aprile 1496) fu un fanciullo che ereditò brevemente i titoli di Duca di Savoia, Principe di Piemonte e Conte d’Aosta, Moriana e Nizza dal 1490 al 1496. Fu anche Re Titolare di Cipro e Gerusalemme. Nella numerazione dinastica il piccolo Carlo Giovanni Amedeo viene indicato a volte come Carlo II titolo generalmente però riservato al suo successore e cugino Carlo II di Savoia.

Figlio di Carlo I, quinto Duca di Savoia, e di Bianca di Monferrato, nacque in Torino il 23 giugno 1488. Era ancora in fasce quando succedette al padre; ciò che spinse i congiunti, il conte di Bressa e i suoi fratelli il conte del Genevese e l’arcivescovo di Auch, a riaccendere la guerra civile.

Dopo gravi sedizioni, convocati gli Stati Generali, fu convenuto dar la reggenza alla madre Bianca di Monferrato, donna di animo virile. Ma si sollevarono contro lo Stato dei Savoia Ludovico II di Saluzzo e il signore di Racconigi che chiese aiuto a Lodovico Sforza, duca di Milano. Questi si mosse e impose la restituzione dei beni ai marchesi di Saluzzo e ai signori di Racconigi e di Cardeto.

Anche la nuova elezione del vescovo di Ginevra fomentò discordie e sollevò le armi. Intanto la sventura colpiva il giovinetto duca che nel castello di Moncalieri, il 16 aprile 1496, morì cadendo dal proprio letto e fu sepolto nella Chiesa Collegiata di Santa Maria della Scala.

Il fatto che non avesse mai potuto esercitare direttamente il potere di Duca di Savoia viene da molti ritenuto motivo di non poter associare al suo nome ducale l’attributo di “secondo”, che spetta a colui che in molti testi viene erroneamente indicato come Carlo III. Sotto la reggenza di Bianca di Monferrato, la Corte di Savoia pose sua stabile residenza per la prima volta in Torino che restò successivamente la sede ambita dei Sovrani del Piemonte.

**Fonti bibliografiche**

Appunti di Piovano Savina

Moncalieri: Guida-ritratto della città

Enciclopedia TRECCANI

Di modello, di intaglio e di cesello – Scultori e incisori da Ladatte ai Collino