

d/ PM 726.5 FRA

SISTEMA BIBLIOTECARIO DEL
POLITECNICO DI TORINO

18 SET 1992

ARCHITETTURA
INVENTARIO N°

EUGENIO OLIVERO

La Chiesa di S. Francesco di Assisi in Torino e le sue opere d'arte



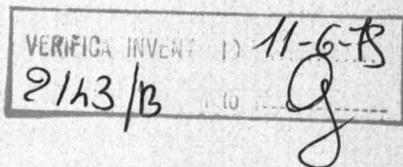
2.0 2.7 VIT
3/45

EUGENIO OLIVERO



La Chiesa di S. Francesco di Assisi in Torino e le sue opere d'arte

Articoli estratti dai Periodici « S. Francesco di Assisi in Torino ed i suoi restauri »
ed « il Cavaliere del SS. Crocefisso » degli anni 1931 - 32 - 33 - 34



CHIERI
Officina Grafica GASPARE ASTESANO
1935 - XIII



Al Lettore

Ho creduto opportuno di radunare in questo opuscolo varii modesti articoli da me pubblicati nei periodici editi in Torino: S. Francesco di Assisi in Torino ed i suoi restauri ed Il Cavaliere del SS. Crocifisso coi relativi clichès negli anni dal 1931 al 1934, affinché lo studioso e l'amico dell'arte piemontese possa più comodamente conoscere le opere e le notizie edite ed inedite relative ad artisti piemontesi o che operarono in Piemonte.

Nell'illustrarne le opere e cimelii d'arte principali conservati nella Chiesa di S. Francesco di Assisi in Torino ho colto l'occasione per trattare specialmente degli architetti Bernardo Vittone, Luigi Barberis e Francesco Martinez; degli scultori Carlo Giuseppe Plura, Giovanni Battista Bernero e Stefano Maria Clemente; dei pittori Michele Antonio Milocco, Giovanni Paolo Recchi, Giovanni Battista Della Rovere, Francesco Antonio Mayerle, Claudio Francesco Beaumont, Pietro Ayres e Federico Zuccaro.

Gli articoli sono stampati presso che nell'ordine cronologico in cui sono comparsi in precedenza; gli artisti sono stati studiati certamente in modo non completo; gli elenchi delle loro opere, in seguito a nuovi ritrovamenti e accertamenti dovranno essere corretti ed aumentati; così pure il giudizio critico sulla loro arte potrà subire modificazioni.

Pur tuttavia ho creduto utile di incominciare a trattarne; studii ulteriori e ricerche fortunate potranno perfezionare il loro profilo artistico.

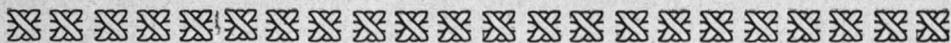
Delle opere illustrate, alcune sono eccellenti, altre buone, altre ancora mediocri; ma la documentazione artistica deve essere il più possibile completa per render conto del valore degli artisti e del posto da loro occupato nella storia dell'arte.

Mi lusingo poi che ai Piemontesi anche opere di relativo valore, di artisti nostrani o che operarono presso di noi, per l'influsso di simpatie e di ricordi, possano ancora dire qualche cosa.

Ringrazio gli amici Mons. Giuseppe Garrone e dott. Lorenzo Rovere che cortesemente mi permisero la pubblicazione di loro articoli che servono ad integrare i miei studi. Ringrazio pure vivamente il Rev. Can. Ferdinando Toppino che, ospitando i miei scritti nei suoi Bollettini, mi permise di esprimere le mie convinzioni e giudizi artistici con libertà e moderazione, e di compiere qualche studio che spero porterà schiarimenti e qualche nuova conoscenza sull'arte che nei secoli del barocco si svolse nella regione piemontese.

Torino, Marzo 1935, XIII

Ing. EUGENIO OLIVERO.



La Chiesa di S. Francesco di Assisi in Torino.

(Tav. I, II, III)

Il Tempio giace nella regione centrale della Torino romana e medioevale, all'angolo di due vie che ancora all'ingrosso seguono il tracciato disegnato a scacchiera dai *castramentores* di Augusto; l'odierna via Barbaroux che si chiamava Guardinfanti e quella di San Francesco d'Assisi che prima del 1720 si nominava via dello Studio, perchè in essa, quasi in faccia a San Rocco, aveva sede lo Studio o Università degli studi di Torino. In vicinanza si distende una delle due principali arterie della viabilità romana, il *decumanus maximus* o *via maior* o *praetoria*, l'odierna via Garibaldi già Doragrossa; lì vicino pure il centro medioevale della Città, la piazza delle Erbe, dove sorge il Palazzo Municipale e dove nell'epoca romana, pare esistesse un foro. Infatti in uno dei restauri della nostra chiesa, nello scavarvi una sepoltura, si scopri una mezza colonna con iscrizione all'imperatore Giuliano l'apostata, che, dicesi, fu portata all'Università.

La chiesa era poi chiamata dal popolo torinese S. Francesco di Torino, corruzione di *S. Franciscus ad Turrim*, ergendosi l'antica torre comunale poco discosto, all'angolo delle vie S. Francesco e Garibaldi.

La nostra Chiesa ha grande e duplice importanza. In prima, perchè è dedicata a S. Francesco d'Assisi (1181-1226), una delle più luminose figure che rifulcano tra i Santi della Chiesa e che illustrino l'umanità tutta quanta sulle cui sorti esercitò radicale influenza; Santità meravigliosa che si impose agli uomini di ogni credenza, riformandone il costume, il pensiero e quindi anche lo sviluppo dell'arte. Infatti basterà ricordare le sue ardenti laudi ispirate a Dio ed all'amore delle cose create o di natura, fondamento di ogni arte vera, cantate in quella lingua volgare che sarà poi nobilitata dall'Alighieri; basterà ricordare che Egli ispirò l'arte sublime e novatrice di Giotto, nelle sue più potenti creazioni; onde reputati autori non si peritino di riportare gli albori del rinnovamento artistico, al nome del Serafico di Assisi.

In secondo luogo, la nostra chiesa figura di notevole importanza nella vita religiosa, civile e sociale di Torino, onde i Torinesi debbono ad essa riconoscente ricordo.

La tradizione ed i vecchi storici come il Pingone e Ferrero di Lavriano,

nelle loro Storie di Torino, narrano che la chiesa con il convento furono eretti da S. Francesco o da qualche suo condiscipolo, nel 1214, sul luogo ove esisteva già una piccola chiesa costruita dai signori della Rovere; in occasione di un loro viaggio in Francia, dopo aver pure costruito un Convento in Chieri. Certo si è che della chiesa Francescana in Torino si hanno memorie nella seconda metà del secolo XIII ed è indubbio quindi che essa sia sorta in quel Secolo. Rimane ancora di ciò una prova stilitica assai evidente. La torre campanaria attuale si presenta esternamente come un rifacimento barocco; ma il muro medioevale sottostante esiste ancora ed è visibile nell'interno, e chi vorrà salire la scaletta che adduce alle campane, potrà vedere la vecchia muratura, abbastanza regolare, costituita da mattoni disposti di punta e di fascia, cioè un mattone disposto per lungo seguito da altro collocato di testa; vedrà tracce di finestre polifore ad arco acuto, ora otturate; vedrà pure, al livello della volta della cupola Vittoniana che copre il presbitero, un tratto di graziosa cornice orizzontale in cotto, costituita da una serie di quadretti disposti diagonalmente, portata da serie di archetti pensili acuti. Il motivo ornamentale dei quadretti o losanghe è romanico, ma continua nel periodo gotico, specialmente primitivo. Questo tipo di decorazione insieme con quello della muratura, e tracce delle finestre archiacute, accusano il secolo XIII e ciò in accordo colle notizie storiche; così possiamo immaginarci un poderoso ed alto campanile gotico, sormontato da guglia, col rimpianto che esso non ci sia stato conservato nella sua forma primitiva.

Luigi Cibrario ci tesse un breve sunto delle vicende della nostra Chiesa, che in parte qui trascrivo. Presso i frati francescani custodivansi la cassa e l'archivio del Comune; nel loro refettorio si adunarono spesso i Savi del Consiglio; più tardi era quello eziandio il luogo in cui si addottoravano i legali e presso di loro, insieme coi Domenicani, si mantenevano in fiore le discipline teologiche. Nel 1526 i Francescani ebbero da Carlo II detto il Buono, cortese aiuto per riparare il coro e per questo si obbligarono di recitare ogni giorno dopo il Vespro una Salve secondo l'intenzione del Duca, avanti l'altare della Concezione. Durante la quaresima del 1580 la preziosa reliquia del Santo Sudario fu conservata nella chiesa di San Francesco. Nel 1584 la chiesa era visitata dal Delegato Apostolico Mons. Angelo Peruzzi, Vescovo di Sarsina, dalla cui relazione appare che la Chiesa era a quattro navi e già vi esistevano 12 cappelle oltre varii altari addossati ai pilastri. Ma qui osservo che probabilmente in origine la chiesa doveva essere a tre navate; la navata centrale essendo divisa dalle laterali da arcate a sesto acuto poggianti su pilastri, il tutto coperto dalle capriate del tetto in vista. In origine l'ambiente disadorno ed austero come vuole la regola di S. Francesco, doveva ricordare per esempio, a parte le dimensioni ed il valore artistico ridotti, la gotica francescana Santa Croce di Firenze. Le cappelle furono forse in seguito aggiunte dalle due parti.

La chiesa ed il convento abbisognarono, a più riprese, di restauri. Dal 1602 al 1608 si riparò la fabbrica della chiesa e del convento e probabilmente in quell'epoca, dice il Cibrario, furono ridotte a tre le quattro navate antiche e sostituito l'arco tondo all'acuto. Allora o in seguito le navate furono coperte da volte a crociera e la chiesa assunse all'ingrosso l'aspetto barocco, non troppo armonico nelle proporzioni, che nella sua compagine architettonica raffazzonata, presenta attualmente.

Nel 1673 il conte abate Francesco S. Martino d'Agliè rifabbricò di marmi l'altare maggiore; nel 1761 la chiesa fu dinuovo restaurata sotto la direzione dell'insigne architetto torinese Bernardo Antonio Vittone; ma di questi importanti lavori si dirà in seguito.

Addì 16 agosto 1777 un furioso colpo di vento abbattè la guglia gotica del campanile che non fu rifatta.

Le memorie di questo convento che sarebbero state di grande interesse per la storia di Torino, sia per l'influenza che ebbero i Frati minori negli affari del Comune che per quella che ebbero ancor più grande, per molti anni nell'Università, andarono malauguratamente tutte disperse nella bufera rivoluzionaria.

Uomini di molta fama vennero sepolti in questa chiesa; parecchie cappelle sorsero sotto il patronato di illustri famiglie patrizie subalpine.

Altre cappelle furono fondate da Società o Università di professionisti e di artieri; le quali onoravano il loro Santo Patrono e conseguivano scopi di mutualità, curando la dignità ed il progresso delle professioni e mestieri; associazioni che in qualche modo preludiano all'odierno Stato Corporativo. In S. Francesco avevano sede le Università degli architetti, scultori, pittori, stuccatori, medici, speciali, fabbri, e sarti, le cui rimanenze d'archivio saranno esaminate ed illustrate da uno studioso assai competente.

Esposte così in modo molto sommario, alcune notizie storiche della chiesa; io solamente qui mi propongo di illustrarne l'architettura ed in genere le sculture, pitture e cimeli d'arte che in essa si contengono; il lettore desideroso di notizie storiche più particolareggiate, potrà leggere i testi segnati nella *Bibliografia*.

*
* *

La struttura architettonica dell'ampia chiesa che risulta dai varii raffazzonamenti della primitiva costruzione del secolo XIII, non presenta caratteri notevoli, pure essendo l'aspetto generale assai decoroso, in stile barocco. La chiesa è costituita da tre navate, divise in quattro campate, coperte da volte a crociera; la navata centrale più larga, è separata dalle laterali, mediante quattro arcate a pieno centro, poggianti su pilastri, la cui parte inferiore è incrostata di marmi: bianco e alabastro di Busca. Alle quattro campate segue un ampio transetto; il presbiterio coperto dalla cupola ed il coro trasformati dal Vittone, sono assai sviluppati. Da una parte e dal-

l'altra delle navate laterali, sono disposte quattro cappelle per parte; alcune di notevole pregio; alle estremità del transetto sono pure collocate due grandiose cappelle; altre due fiancheggiano il presbitero, in prosecuzione delle navatelle laterali; in tutto si contano 12 cappelle coi loro altari, oltre il marmoreo altare maggiore isolato, collocato fra il presbitero ed il coro. L'ambiente è ampiamente illuminato da grandi finestre cordiformi aperte sopra le arcate, all'estremità del transetto e nel coro; oltre che dalle finestre ovali dalla cupola.

Il campanile si erge a sinistra del presbitero, sopra la cappella dedicata a San Pietro. Esso, come ho già detto, si presenta in veste barocca, pure esistendo interamente la torre campanaria gotica; è alto m. 43,50 dal piano del marciapiede della via, mentre i suoi lati esterni misurano m. 5,50; esso esternamente, sopra la chiesa, appare diviso in tre piani decorati in stile barocco da ricchi cornicioni sporgenti, portati da lesene angolari doriche, ioniche e corinzie, e da ampie finestre. Tale alta torre presentava internamente gravi lesioni inquietanti, prodotte da inconsulti indebolimenti delle murature inferiori: tanto che si dovette procedere a lavori di consolidamento che ebbero inizio nel luglio del 1923 e furono terminati nell'aprile del 1924. Diresse l'operazione delicata, difficile e pericolosa l'ingegnere Antonio Giberti di Torino, specializzatosi in tali generi di lavori; come ne fanno fede i consolidamenti della facciata del S. Andrea in Vercelli, del campanile di Brusasco, di Rivoli, ecc. Le pessime condizioni delle murature non permisero di porre riparo alle condizioni di stabilità del campanile con semplici opere di rinforzo locale; si dovette invece ricorrere alla demolizione ed al completo rifacimento delle murature dei due pilastri comprendenti la Cappella di S. Pietro e del lato contiguo verso via dei Mercanti. Tali rifacimenti murali furono eseguiti in ordine successivo o previo puntellamento di sostegno delle murature sovrastanti del campanile e delle volte contigue della chiesa e della cupola. L'altezza dei pilastri rifatti varia da metri 12 a 15; si dovettero inoltre eseguire numerose e importanti riparazioni alle volte ed alla cupola, le cui condizioni di stabilità erano aggravate da numerose e profonde lesioni. Durante le opere per l'accertamento della consistenza delle fondazioni, si trovarono larghi tratti del pavimento primitivo e le basi delle primitive mezze colonne della chiesa; ho già detto delle decorazioni gotiche in cotto del secolo XIII.

La chiesa di San Francesco d'Assisi venne in seguito in possesso dei Rev. Missionari di S. Massimo, fondazione ideata da S. Em. il Cardinale Giuseppe Gamba venerando e compianto Arcivescovo di Torino; l'attuale benemerito Rettore di detta Chiesa, Canonico Ferdinando Toppino si accinse alla continuazione dell'opera ardua e costosa del restauro della chiesa, fidando nella protezione della Divina Provvidenza e nella liberalità degli Enti Pubblici e dei Torinesi gelosi custodi dei loro monumenti. Il restauro è in corso e si spera ne abbia presto compimento; della sua importanza

può dare parziale idea la fotografia qui riprodotta che rappresenta l'ambiente ingombro dai ponti, armature e da una selva di antenne, necessarie pel restauro. I lavori di consolidamento del campanile, della cupola e di altre parti dell'edificio resero necessario il rappezzamento della decorazione pittorica e a stucco, riparazioni che si estesero a tutta la chiesa e di cui si dirà in seguito, quando sarà demolito l'accastellamento delle armature che ingombrano l'ambiente. Direttore di questi lavori è il Professore architetto Vittorio Mesturino che ora soprintende alla conservazione e restauro dei monumenti piemontesi e liguri; la di cui reale competenza e lunga pratica in tal genere di lavori ci assicura pienamente che per il restauro artistico di S. Francesco sarà fatto quanto è possibile, compatibilmente colle condizioni speciali dell'edificio, perchè siano osservate nel miglior modo le ragioni dello stile e dell'arte.

In tema di restauro, qui poteva sorgere in mente a qualche impenitente romantico e medioevalista, di riportare il sacro edificio alle parvenze della prima costruzione del secolo XIII col suo ambiente austero, colla teoria delle sue arcate ogivali e colle capriate del tetto in vista; fiancheggiato dalla mole gotica del cuspidato campanile. Se non che l'idea paurosamente prodiga dal lato finanziario, non è attuabile perchè delle antiche murature alterate nei varii restauri, non sappiamo ciò che possa rimanere; inoltre lo stile dell'edificio si è imbarocchito per opere degnissime, cioè per la bellissima facciata Vittoniana e pel rifacimento pure Vittoniano del presbitero colla cupola e del coro; inoltre parecchie delle cappelle laterali ci mostrano graziosi saggi dello stile barocco piemontese del Settecento; onde sono da approvarsi e da lodarsi le direttive del restauro, seguite da chi presiede ai lavori di rinnovazione.

I quali, per la parte decorativa pittorica sono eseguite dal Professore Ovidio Fonti, ormai noto per la sua coscienziosità e delicatezza nell'interpretare la maniera dei dipinti, affidatigli pel restauro, rispettandone le più tenui sfumature di stile; conoscitore perfetto dell'antica decorazione barocca piemontese, ci ha dato saggi della sua competenza indubbia in numerosi lavori tra cui mi piace ricordare quelli recentemente eseguiti e perfettamente riusciti attorno ai palazzi Taffini d'Acceglio e Muratori in Savigliano.

Così la chiesa di S. Francesco d'Assisi, rafforzata nella sua compagine e rinfrescata nella sua decorazione pittorica e a stucchi, potrà tenere il suo posto tra le numerose costruzioni religiose che in Torino attestano il valore estetico del mirabile stile barocco della regione subalpina.

BIBLIOGRAFIA. — *E. F. Pingone*, Augusta Taurinorum, Torino 1577 — *F. M. Ferrero di Lavriano*, Istoria dell'Augusta Città di Torino, Torino 1712 — *M. Paroletti*, Turin et ses curiosités, Turin 1819 — *G. Casalis*, Dizionario Geografico, ecc. — *L. Cibrario*, Storia di Torino, Torino 1846 — *G. I. Arneudo*, Torino Sacra, Torino 1898 — *P. Gabotto e T. Rossi*, Storia di Torino, Torino 1914 — *F. Rondolino*, Storia di Torino antica, Torino 1930.

LA FACCIATA

dell'architetto torinese Bernardo Antonio Vittone.

(Tav. I, IV)

Il restauro del Vittone avvenne nel 1761 e consiste nel rifacimento della facciata e nella sistemazione del presbiterio coperto da cupola e del coro; oltre a varie cappelle ed altari che saranno esaminati ordinatamente in seguito. Il Vittone è un insigne ingegnere architetto torinese e quindi mi si permetta di dedicare a lui questo articolo, che in parte desumo da un mio lavoretto pubblicato nel 1920, in Torino, coi tipi degli Artigianelli: *Le opere di Bernardo Antonio Vittone architetto piemontese del secolo XVIII*, a cui rimando il lettore vago di più particolari notizie.

Il Vittone nacque in Torino probabilmente nell'ultimo trimestre 1704 o nel 1705 e vi morì il 19 ottobre 1770, di anni 65.

Sotto il patrocinio del re Carlo Emanuele III, munifico protettore delle arti e degli artisti, studiò l'architettura in Roma, dove nel giorno 16 novembre 1732 fu eletto membro di merito della insigne accademia di San Luca. Egli aprì quindi uno studio in Torino, esplicando la sua meravigliosa attività di ingegnere e di architetto che si rivela dalle sue numerose costruzioni progettate ed innalzate e dai seguenti suoi ponderosi scritti: *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura, Lugano 1760*; composte di un volume di testo ed uno di belle incisioni in rame e *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio di architetto civile ed inservienti d'elucidazione ed aumento alle istruzioni elementari d'architettura già al pubblico consegnate, Lugano 1766*, composte pure di un volume di testo e di un volume di bellissime incisioni. Queste opere costituite da quattro grossi volumi, contengono, si può dire, tutta la scienza dell'ingegnere civile e dell'architetto, come poteva esporla un autore del Settecento. La sua clientela fu assai numerosa, specialmente fra gli ecclesiastici; ottenne la fiducia dei suoi concittadini, tanto che nel 1760 fu nominato decurione di 2^a classe e nel consiglio torinese del 31 Dicembre 1761 fu eletto chiavaro di 2^a classe.

Il Vittone, che dedicò tutta la sua vita alla cura della sua professione e delle cariche pubbliche affidategli, fu certamente in relazione con la maggior parte dei valenti architetti piemontesi del suo tempo e quindi conobbe anche il Juvarra da lui chiamato maestro, benchè tale denominazione possa intendersi nel senso che del grande messinese tutti gli architetti Piemontesi del Settecento possono chiamarsi condiscipoli. Ebbe parecchi allievi tra cui ricordo il patrizio chierese Mario Ludovico Quarini; molti architetti subirono la sua influenza; basta ammirare la chiesa di S. Michele, ora della Maternità, in Torino, gioiello architettonico di Pietro Bonvicino.

Le opere architettoniche importanti del Vittone sono oltre cinquanta; e forse non tutte sono ancora conosciute; egli ebbe specialmente l'occasione di coltivare l'architettura sacra, quantunque non manchino suoi buoni saggi di palazzi signorili, di cui eccellenti sono alcuni progetti non eseguiti. Il tipo da lui prediletto, per la chiesa, ha la pianta poligonale di 6 od 8 lati; è cioè il sistema centrale coperto da cupole, di cui ci lasciò saggi arditi, originali e veramente ammirevoli. Egli si proclamò allievo del Juvarra e certo l'influenza del grande messinese si rivela nelle opere Vittoniane sempre armoniche ed equilibrate e d'ispirazione talvolta veramente romana come si sente, per esempio, nel classico interno della parrocchia di Grignasco: ma il terribile genio del modenese Guarini impresse pure sul Nostro le sue tracce, che si scorgono nelle predilette volte a fascioni intersecantisi e nelle cupole ardite e traforate, immaginate con foga invero travolgente. Il Santuario del Vallinotto, per esempio, è di ispirazione Guariniana. Non posso qui neanche nominare tutte le sue architetture, che il lettore potrà conoscere da altri miei lavori; citerò solo in Torino la chiesa di S. Maria di Piazza, esclusa la facciata, colle sue mirabili volte e specialmente quella fantastica che copre il presbiterio; citerò l'elegantissimo ambiente di Santa Chiara, che strappò grida di ammirazione all'eminente A. E. Brinckmann.

Su quell'amore di architettura, anni addietro, si addensò un oscuro e minaccioso nembo di distruzione, parato a tempo dal vigile ingegnere Cesare Berteà allora R. Sovrintendente ai monumenti piemontesi, dalla insigne Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti e dall'umile scrivente, che ottennero l'appoggio illuminato delle Autorità Superiori. Che Dio allontani il pericolo di tanta iattura; onde le ombre dei grandi architetti piemontesi del Settecento non abbiano da imprecare alle follie distruggitrici di discendenti degeneri! Ma ciò non potrà accadere.

Gaudenzio Claretta aveva già segnalato sia pure con qualche riserva, i meriti artistici del Vittone; di più lo apprezzarono gli amici architetti, nei loro scritti; il mio modesto lavoretto del 1920 ebbe il risultato di ravvivare l'interesse intorno all'insigne architetto; onde di lui scrisse con ammirazione e fine giudizio C. Bricarelli S. J. sulle pagine della « Civiltà Cattolica »; ebbe pure un'eco all'estero ed il Vittone fu fatto oggetto di minuzioso studio da parte di un eminente scrittore tedesco e critico d'arte, amico nostro ed ammiratore dell'architettura barocca piemontese. A. E. Brinckmann professore di storia dell'arte nell'Università di Colonia ha scritto un magnifico libro, frutto di lunghi studi e diligenti ricerche, che lo condussero a concezioni nuove e suadenti dello sviluppo dell'architettura barocca in Europa; il suo libro s'intitola: *Baukunst des 17 und 18 Jahrhunderts in dem Romanischen Ländern*.

Nella 5^a edizione di questo studio assai originale, discusso ed apprezzatissimo, il Brinckmann si occupa diffusamente dell'architettura barocca in Piemonte, che egli visitò più volte e che conosce anche nei paesi più se-

gregati, come ben pochi di noi. L'autore è venuto nella conclusione che il barocco piemontese rappresenta un importantissimo periodo d'arte, da inquadrarsi nella architettura europea; ed in un amichevole messaggio espresso nella seduta del 30 marzo 1930 presso la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, il dotto professore disse che non si conosce l'architettura barocca italiana, se non si conosce il Piemonte; che soltanto in Piemonte si può ammirare e studiare il glorioso epilogo, ossia il vero punto di arrivo dell'architettura barocca italiana; che il valore delle opere architettoniche piemontesi non è soltanto eguale a quello delle architetture romane ed in genere italiane, ma spesse volte gli è superiore: che dall'architettura barocca piemontese dipende in parte l'architettura barocca di altre regioni europee.

Non posso qui trattenermi sull'esame e pregi espressi accuratamente dal Brinkmann, delle opere Vittoniane; solo, a modo di conclusione, traduco qui l'epilogo del giudizio, scritto a pag. 70 dell'opera sopracitata:

« *Il Vittone in queste costruzioni, delle quali la maggior parte si trova nei piccoli centri della campagna, ha sintetizzato l'opera del Guarini e del Juvarra, facendola progredire. La forza delle sue concezioni architettoniche; la capacità di realizzarle in modo evidente ed infine la non meno importante arditezza delle sue costruzioni in cotto, lo rendono pari ai più grandi architetti barocchi italiani.* »

Ma l'opera del Vittone sarà esaltata maggiormente in un libro testè pubblicato dal Brinckmann stesso e genialmente intitolato: *Theatrum Novum Pedemontii - Ideen, endwürfe und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittone wie anderen bedeutenden architekten des Piemontesischen Hochbarocks* - L. Swam in Düsseldorf.

Questo libro era atteso con ansia dagli studiosi; in esso apparirà chiaro il pensiero dell'autore sul nostro barocco rappresentato dal trinomio Guarini, Juvarra e Vittone; un modenese, un messinese, un torinese, i quali rappresentano quindi, secondo l'autore, i corifei dell'arte nostra. Questo libro ci giunge adunque assai grato; e dobbiamo essere riconoscenti all'illustre professore tedesco per le sue dotte fatiche; col segreto rammarico però che tale libro non sia stato scritto da un nostro compaesano.

Ora esaminiamo la facciata Vittoniana del nostro S. Francesco. E' una composizione organicamente ben concepita, ricca, grandiosa e di proporzioni armoniche. E' costituita da un ordine unico di lesene e di colonne portanti una poderosa trabeazione, cioè cornice a mensole, fregio ad architrave. Sul fregio a cubitali caratteri romani è scritta la dedica: *Divo Francisco Assisiati Sacrum*, MDCCLXI. Ai lati quattro lesene scanalate con capitello composto e piedistallo portano la trabeazione; nella parte mediana della facciata si sporge leggermente un corpo avanzato decorato da quattro colonne analoghe alle lesene e semi incastrate nel muro, e coronato da un frontone spezzato nel lato inferiore e superiormente ornato da quattro vasi a fiaccola tra cui, su un piedistallo sagomato, è inalberata la croce di ferro. Nel

mezzo si apre la porta principale riccamente decorata, con bellissima targa marmorea, su cui si scorgono le tracce dell'emblema francescano abraso. Al di sopra della porta si apre una grande finestra ovale, la cui superiore cimasa curvilinea interrompe la trabeazione. In corrispondenza delle due navate laterali si aprono due porte pure assai bene incorniciate e sormontate da tondi portanti le effigie in stucco di S. Francesco d'Assisi e di S. Antonio da Padova coll'anno 1761; al di sopra di queste porte si aprono due finestre oblunghe coperte da frontone triangolare e conchiglia e chiuse da inferriate di vago disegno. I battenti delle tre porte, in legno di noce, sono scolpite a pannelli settecenteschi di ottimo disegno ed a forte rilievo. La decorazione della facciata è in muratura e buon stucco: la pietra, un calcare tenero di Gassino, compare solamente negli stipiti delle porte e nelle basi delle colonne; oltre un gueiss grossolano che forma il basamento.

Questa facciata ricorda alquanto, specialmente per l'unico ordine composito, un progetto, non eseguito, del Juvarra per la chiesa di S. Filippo in Torino, pubblicato dal conte Giampier Baroni di Tavigliano, suo allievo. Nella tavola XLV della seconda opera ricordata dal Vittone è riprodotta la facciata della chiesa. La località disgraziata aveva impedito lo sviluppo simmetrico del progetto; ma questo sconcio fu riparato recentemente quando si provvide al rettilineo dell'allora via Genova. Il Vittone scrive che essendo bassa la chiesa già esistente, ha dovuto tener basso il finestrone centrale ed essendo stretta la via che allora la fronteggiava, ha dovuto « *l'antiche Romane fabbriche imitando* » adottare l'ordine composito unico. Tale partito è meno frequentemente usato nelle facciate barocche che generalmente sono a due ordini o piani.

L'ordine unico della facciata che comprende più piani, fu prima messo in onore da Michelangelo nei Palazzi del Campidoglio di Roma. Esempi di tale disposizione non frequente sono in Roma: S. Pietro, S. Andrea del Quirinale, S. Giovanni in Laterano (Galilei, 1735), la fontana di Trevi (1735); in Firenze: S. Fiorenzo, parecchi edifici di Andrea Palladio (1508-1580); in Vicenza, Santa Maria Nuova, la loggia del Capitano, il palazzo Valmarana; a Venezia: la Chiesa del Redentore, S. Giorgio Maggiore, S. Francesco della Vigna. Nel barocco di Piemonte abbiamo molti esempi di ordini giganteschi che comprendono due o più piani di palazzi: il palazzo Carignano del Guarini; del Juvarra la parte superiore del palazzo Madama, del palazzo Ormea, del palazzo reale di Madrid, studiato in collaborazione col Sacchetti, e varii schizzi o pensieri.

Il Brinckmann loda l'armonia della facciata di S. Francesco, colle sue lesene e colonne e ricche porte e finestre. (Op. cit., pag. 100).

La nostra facciata, col suo profilo orizzontale, supera in altezza il tetto retrostante, come si può constatare, guardandola di fianco; allora essa appare come un magnifico scenario decorativo, ossia come un muro decorato, applicato alla chiesa, colla quale non è razionalmente collegato. La razio-

nalità della costruzione non è quindi rispettata; ciò che avviene assai sovente nella architettura barocca onde i puritani dell'architettura razionale innalzano le più alte strida. Ma della razionalità, come condizione assoluta dell'arte, ci sarebbe motivo da discutere; si dovrebbe allora negare il carattere artistico alle più celebrate invenzioni dei più grandi poeti, che la fervida fantasia ha indotto a tener poco conto del possibile e del ragionevole; per esempio. le amene frottole dell'Ariosto non sono splendide creazioni d'arte? Nell'architettura barocca, come ho detto, non sempre il principio della razionalità viene rispettato; ma che perciò? Malgrado tutto, essa colle sue invenzioni fantastiche, agisce fortemente sulla nostra immaginazione; essa ci crea piacevoli illusioni; induce in noi meraviglia, compiacimento, impressioni gradevoli, sentimenti di grandiosità, di grazia e di bellezza, cioè tutti quei movimenti dello spirito che noi chiediamo all'arte misteriosa ed al bello architettonico, le cui definizioni, dopo tutto, da Platone ai filosofi modernissimi, non hanno ancora trovato, tra gli uomini, unanime consenso.

-
- BIBLIOGRAFIA.** — *Bernardo Antonio Vittone.* - Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile. Lugano 1760. Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'architetto civile ed inservienti d'elucidazione ed aumento alle istruzioni elementari d'architettura già al pubblico consegnate, Lugano 1766.
- Gaudenzio Claretta.* - I Reali di Savoia munifici fautori delle arti — Miscellanea di Storia Italiana, Tomo XXX.
- Camillo Boggio.* - Lo sviluppo edilizio di Torino dall'assedio del 1706 alla Rivoluzione Francese, Torino 1908. - Le Chiese del Canavese dai primi secoli ai giorni nostri, Ivrea 1910.
- Giovanni Chevalley.* - Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi del secolo XVIII, Torino 1912.
- Eugenio Olivero.* - Le opere di Bernardo Antonio Vittone architetto piemontese del secolo XVII, Torino 1920. Sopra alcune architetture di Bernardo Vittone e La Cappella della B. V. delle Grazie nel Duomo di Chieri, Bollettino Soc. Piem. Arch. e Belle Arti, Torino 1924.
- C. Bricarelli S. J.* - Bernardo Antonio Vittone architetto piemontese del Secolo XVIII, in La Civiltà Cattolica, Roma 5 Nov. 1921. - L'influenza di Roma su l'architettura barocca in Piemonte, id. 1 Nov. 1930.
- A. E. Brinckmann.* - Baukunst des 17 und 18 jahrhunderts in dem Romanischen Ländern, 5^a Ediz., Postdam, Theatrum Novum Pedemontii, Ideen, entwürge und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittone, ecc., Dusseldorf. 1931.

Il Presbiterio ed il Coro.

(Tav. V, VI, VII, VIII)

Il rifacimento del presbiterio e del coro si deve al Vittone circa il 1761, cioè nel periodo di tempo in cui si ricostrusse la facciata.

Il presbiterio ha la pianta quasi quadrata; sopra uno dei suoi lati si incurva l'arco trionfale o santo, a pieno centro; sopra il lato opposto, altro arco identico che dà accesso al coro ed in corrispondenza di esso è collocato, di sotto, l'altare maggiore; le pareti laterali sono pure adornate da due archi, uguali ai precedenti, ma chiusi; e sopra questi quattro arconi a pieno centro si imposta la cupola a base circolare. Essa è pure opera del Vittone, come risulta già dalla *Nuova Guida per la Città di Torino* di O. Derossi, del 1781, operetta che rappresenta una miniera di notizie sulle Chiese di Torino, essenzialmente compilata sui manoscritti ed informazioni del dotto Barone Vernazza.

Questa cupola è formata da quattro spicchi sferici, divisi tra di loro da ampie e ricche costole o fascie di stucco; al vertice si apre l'ampia base circolare del cupolino, da cui piove luce sul presbiterio. I quattro spicchi sferici, tutti affrescati, sono adornati da quattro grandi finestre verticalmente ovali, riccamente contornate da stucchi di fine gusto: al vertice una corona tra volute degradanti che vengono ad accordarsi colla cornice ovale; due di queste finestre sono aperte e concorrono ad illuminare cupola e presbiterio, mentre le altre due sono chiuse e dipinte a finte finestre vetrate. Tra la base circolare della cupola, segnata da forte cornice in stucco ed i quattro arconi che la sostengono, risultano quattro pennacchi sferici; mentre detti arconi incombono su lesene ioniche, il cui tipo è ripetuto lungo la navata della chiesa.

Le proporzioni della cupola Vittoniana vista dal disotto e da diversi punti, appaiono, come sempre nelle cupole del Nostro, assai armoniche e soddisfacenti all'occhio; effetto non facile ad ottenere; solamente il felice intuito dell'architetto può rendersi conto del giuoco ottico delle superficie, aperture, ombre, luci e linee decorative viste dal di sotto in prospettiva.

La ricca decorazione è ottenuta con stucchi trattati in bianco con forti filettature e rinforzi d'oro; sono stucchi settecenteschi di modello squisito elegante sobrio, senza quelle cincischiature che talvolta infirmano il così detto stile Luigi XV; da notarsi le volute, le foglie variamente ripiegate, le palmette, le conchiglie ed il grazioso motivo prettamente Vittoniano a superficie e linee curve restringentisi in basso, il quale si riscontra nello stucco che collega la chiave dei quattro arconi alla cornice circolare su cui si imposta la cupola; questi stuccatori settecentisti, fossero indigeni o Luganesi, erano veramente eccellenti.

Tutta la cupola è affrescata dal pittore torinese Michele Antonio Mi-

locco. Sui quattro spicchi o unghie sferiche sono dipinti nel cielo azzurro, tra le nubi, angeli e putti in vari e graziosi atteggiamenti; buono ne è il disegno, e armonico il colore; l'effetto decorativo in vero soddisfacente. Curioso l'effetto delle nubi trattate in stucco, che sostenendo gli angeli, invadono parte delle due finestre ovali otturate; partito particolarmente adottato nelle decorazioni immaginate dal Vittone; come si rivela per esempio nella cappella della Madonna delle Grazie di Chieri ed in altri luoghi. Anche sui pennacchi sottostanti alla cupola sono effigiati graziosi putti.

Le pareti laterali del prebisterio si presentano ornate in questo modo: sotto gli arconi sono segnate grandi finestre barocche cordiformi, ad orlo frastagliato; la finestra a destra, in parte aperta, contribuisce ad illuminare il prebisterio; quella a sinistra è chiusa e dipinta in modo da lasciar vedere una prospettiva architettonica; al di sotto di tali finestre corre la trabeazione che continua poi anche sulle pareti del coro, sostenuta dalle ricordate lesene ioniche. Lo spazio rimanente delle pareti laterali è occupato da due grandi tele rettangolari circondate da cornici di stucco, arricchite nel mezzo in alto da grandi cartelle ed in basso da graziose conchiglie marine; le tele rappresentanti scene della vita di S. Francesco, sono del Comasco Giovanni Paolo Recchi pittore del Seicento, di cui si dirà in seguito. E' curioso che, a proposito di questi dipinti, gli scrittori antichi e recenti, che si sono copiati l'un l'altro, nominano un pittore Cav. Requien, mentre evidentemente si tratta del Recchi.

Nella parte inferiore del Presbiterio, in accordo col grande altare marmoreo, compare la decorazione in marmo; la parte inferiore delle lesene ioniche è incrostata di marmi, fasce bianche e sfondi di alabastro di Busca. Il pavimento tutto marmoreo è disegnato a scomparti, stelle, mandorle e riquadri; fasce nere delimitano gli scomparti in cui si mostrano marmi vari; cioè il rosso di Francia, il grigio bardiglio, il giallo e il verde di Susa.

La balaustrata marmorea che divide il presbiterio dalla navata è rettilinea; la tavola e lo zoccolo sono di marmo nero; i balaustrini di alabastro di Busca; in mezzo, un cancelletto di ferro battuto presenta un vago disegno barocco. L'altare maggiore tutto di marmo è affiancato da due bellissimo grandi angeli marmorei; onde la ricca decorazione del presbiterio, abbondantemente illuminato, rifugge in basso nelle sue ricchezze di marmi, in alto di stucchi bianco aurati, di tele e di aerei affreschi.

L'altare maggiore su pianta leggermente concava, rialzato sul pavimento mediante tre gradini di bardiglio, si presenta assai elegante e ricco. La mensa è sostenuta da un'urna munita di griglia metallica, tutta cosparsa di fiorellini aurati, che permette di venerare il corpo del martire S. Innocenzo esportato dalle catacombe di Roma a cura del cardinale Ganganelli appartenente all'ordine Francescano, poi Papa nel 1769 col nome di Clemente XIV (G. I. Arneudo); ai fianchi dell'urna e collegate ad essa da due ghirlande di bianco marmo, s'innalzano due colonne cilindriche di sostegno; poi la

base dell'altare continua, presentando entro riquadri, due lucerne bianche a forma di coppa, ed al fianco dello zoccolo sono appese due grandi targhe barocche di bianco marmo.

Due ripiani in curva, per candelabri sono arricchiti da finimenti di bronzo dorato figuranti palme e gigli e terminati da mensole decorate da bianche foglie di acanto. I marmi sono il bardiglio grigio azzurro filettato di cornici gialle, il bianco, il rosso e verde di Susa negli sfondi.

Il tabernacolo appare di altro gusto; infatti gli scrittori lo aggiudicano ad altra epoca. E' un grazioso tempietto a cupola sostenuto da timpani spezzati e colonnette marmoree rossiccie. Lo stile settecentesco dell'altare si addice assai bene all'ambiente decorativo; però alcuni particolari di esso, come le colonne cilindriche fiancheggianti l'urna e le lucerne a forma di coppa, pare accennino ad uno stile diverso cioè della fine del Settecento, che in Francia e anche da noi è chiamato stile Luigi XVI. Gli scrittori già elencati come il Paroletti ed il Boggio lo dicono del Vittone, ciò che pare probabile; ma le particolarità sopra notate accennerebbero ad un rimaneggiamento posteriore, di cui fa cenno il Paroletti.

Nella decorazione marmorea ho notato l'uso frequente del bardiglio grigio azzurro di Valdieri, contenuto entro fascie cornici e filetti di giallo di Verona o di altra provenienza; accordo o forse leggero contrasto di colorazione, tenue e delicato, prediletto dal Vittone, come si osserva per esempio nell'altare maggiore della SS. Annunziata di Torino.

Come si è detto, a fianco dell'altare, contro le pareti, su piedestalli disposti ad angolo, contesti di marmi bardiglio grigio azzurro, cornici e filetti gialli e sfondi verde di Susa, sono collocati due angeli alati di marmo bianco, in grandezza naturale; buone sculture della scuola del Clemente. Sono statue settecentesche nobilmente modellate, di statura un po' tozza, in atteggiamento enfatico proprio dell'epoca; le loro teste inclinate e le loro figure rivolte verso l'altare, esprimono atto di adorazione e di amore; con una mano tengono grandi targhe a contorno frastagliato, poggianti in terra, su cui è rispettivamente inciso: *Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth* e *Plena est omnis terra gloriae eius*: con l'altra mano pare sostengano le vesti artisticamente drappeggiate; così la nobile posa del braccio ripiegato mentre equilibra e conchiude la forma della statua, accentua l'atteggiamento di ammirazione e di dedizione dell'angelo adorante.

In tal modo la statuaria alleandosi alla architettura e pittura, completa nobilmente e gradevolmente l'effetto artistico decorativo dell'ambiente.

Tra il presbiterio ed il coro esiste una limitata area rettangolare, entro cui è collocato l'altare maggiore; questo spazio è coperto da volta a botte affrescata a puttini e contenuta da due archi decorati a cassettoni, che incombono sulla trabeazione e lesene ioniche, tra le quali sono praticate due porte contornate da stipiti ed architravi di marmo, col solito accordo grigio giallo; sulle architravi aleggiano vaghi puttini bianco marmorei.

Il coro per piccola differenza dei lati rettangolare, è coperto da una grande volta a vela riccamente decorata a pitture e stucchi.

Nel centro campeggia un grande affresco circolare del Milocco, rappresentante S. Francesco in gloria; il Santo la cui testa appare circondata da raggi, sostenuto dalle nubi, è assunto in cielo da angeli e putti atteggiati in varie pose; buona composizione, come buoni sono il disegno ed il colorito; effetto decorativo pienamente raggiunto.

Negli angoli della volta, per ogni scomparto triangolare, sono figurati due putti in varie graziose pose, portanti o un libro od una croce; altri vaghi angioletti sono distribuiti nelle varie parti del voltone, i cui ricchi stucchi bianco dorati mostrano un carattere diverso da quelli che adornano il presbiterio e specialmente la cupola; sono più minuti e cincischiati, avvicinandosi di più al tipico stile Luigi XV; anch'essi sono però magistralmente concepiti e modellati.

Sulle pareti, sotto il voltone, sono segnati tre finestroni barocchi cordiformi quello di prospetto è aperto ed illumina vivamente l'ambiente, mentre le finestre laterali sono chiuse e dipinte, lasciando vedere attraverso i vetri, prospettive architettoniche.

Sulla parete frontale sotto il finestrone, trionfa una grande icona luminosa, di forma ovale, la quale rappresenta San Francesco che riceve le S. Stimmate; è una pregevole pittura su vetro, trattata non secondo la vera arte decorativa vetraria che rifulge specialmente nelle vetrate gotiche di Francia, ma come un dipinto ossia un quadro, tanto pel disegno che pel colorito. E' però una buona composizione che ha il vantaggio di essere ben visibile fino dal fondo della chiesa e di contribuire nello stesso tempo all'illuminazione del coro; laddove molte icone pregevoli, per la posizione in cui si trovano, difficilmente possono essere ammirate. Quest'icona di vetro è notevole lavoro della Scuola dei Bertini di Milano, pittori accademici dell'Ottocento.

Si ricorda un pittore Giovanni Battista Bertini professore all'accademia di Brera (1799-1849) e suo figlio Giuseppe Bertini professore all'accademia di Brera (1825-1898) autore di molte pitture a olio, di affreschi, ritratti e vetrate; probabilmente la nostra icona si deve a quest'ultimo. Essa appare collocata entro una composizione architettonica di marmo, costituita da quattro colonne di rosso di Francia, a bianchi capitelli corinzii, portanti tratti di trabeazione su cui stanno due statue sedute di bianco marmo; tra di essi si inarca una cimasa barocca o cappello che corona l'icona. Di fianco, su piedistalli, sono collocate due buone statue di marmo bianco, che raffigurano S. Antonio da Padova e S. Bonaventura glorie dell'Ordine Francescano; l'ordine architettonico è poi sostenuto da un parapetto o zoccolo marmoreo in cui giuocano i colori del bardiglio grigio, di cornici gialle e sfondi rossi.

Le due pareti laterali del coro sono elegantemente ornate di riquadri a stucco e da due grandi ovali riccamente incorniciati, la cui parte supe-

riore incurva la trabeazione che limita in alto le pareti. Entro questi due ovali il Milocco dipinse a fresco; in quello a sinistra è figurato S. Francesco estatico e trafitto dalle Stimmate, disteso su nubi, tenendo in pugno il Crocifisso, contempla in visione angeli e putti che gli porgono fronde, fiori, gigli; pittura di un certo carattere.

Nell'ovale di destra, l'affresco meno soddisfacente del primo, mostra S. Francesco che presenta la Regola dei Frati Minori a papa Onorio III (1223); soggetto già trattato da Giotto in S. Croce di Firenze e scolpito da Benedetto da Maiano sul pulpito della stessa chiesa. Questi affreschi del coro sono stati molto meno ritoccati che non quelli della cupola; ci mostrano quindi più sinceramente lo stile pittorico dell'affrescante Milocco; per quelli del presbiterio, il valente prof. Fonti dovette eseguire opera di paziente restauro, cercando di ritornare allo stato primitivo i dipinti fortemente modificati, tanto che di alcune figure era persino stata invertita la direzione dello sguardo.

Questi affreschi del Milocco ci dimostrano il grande vantaggio di tal genere di pittura, che conserva il colore e soprattutto la sua trasparenza e chiarezza; si confrontino, per esempio questi affreschi con le tele del Recchi, che adornano il presbiterio; il nero dei bitumi, col tempo, ha oscurito i fondi ed invaso anche le figure del primo piano, in modo da rendere enigmatica la interpretazione dei soggetti; la tecnica dei colori bituminosi di cromatismo simpatico e che aiuta l'artista specialmente negli sfondi, giuoca brutti tiri e chissà come si comporteranno, col trascorrere degli anni le odierne miscele di colori sui quadri moderni, già ora non sempre di facile interpretazione.

E' da deplorarsi che la pittura a buon fresco sia oggigiorno quasi completamente trascurata; essa che richiede da parte dell'artista molto studio, diligenza e fatica, potrebbe rendere preziosi servizii per la decorazione murale, specialmente nella Casa del Signore.

La parte inferiore del coro è coperta da magnifici stalli in legno scolpito, disposti in due ordini; nel mezzo si ammira poi un leggìo scolpito, su cui aleggia un putto; ma di quei lavori in legno avrò occasione di trattare in seguito.

Se mi sarà concesso, nel prossimo articolo, esporrò qualche notizia sul pittore torinese Michele Antonio Milocco e sulle sue opere; sarà un abbozzo od un primo tentativo, non certo esauriente per illustrare un pittore piemontese di pregio; concorrendo così a far conoscere i nostri artisti poco noti anche se non di prim'ordine. Dirò pure qualcosa del pittore comasco Giovanni Paolo Recchi. Per questo mi varrò delle fonti comuni conosciute e delle schede compilate dal compianto conte Alessandro Baudi di Vesme, venute in proprietà della benemerita Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, alla cui Direzione devo la cortese permissione di usufruirne.

Devo poi qui, una volta per tutte, vivamente ringraziare gli ottimi e

cortesi amici Ms. Giuseppe Garrone e Dott. Lorenzo Rovere ; il primo specialmente per i consigli, informazioni ed interpretazioni di indole religiosa e liturgica ; il secondo per consigli, informazioni e giudizi di indole storica, artistica e stilistica ; il loro aiuto amichevole ed efficace mi permetterà di illustrare più degnamente ed autorevolmente i cimelii e le cose che nella nostra chiesa presentano interesse artistico.

Michele Antonio Milocco (c. 1690 - 1772)

Pittore Torinese.

È un artista che dimostrò una meravigliosa attività nel dipingere quadri, affrescare muri, decorare mobili, trattando ogni sorta di argomenti ; ma specialmente i sacri ; le sue opere sono sparse dappertutto, più frequenti nelle Chiese di Torino e del Piemonte. Di lui già si occuparono gli storici dell'arte.

L'abate Luigi Lanzi (1) scrive che il pittore Antonio Milocco Torinese non fu discepolo ma talvolta compagno del torinese Cav. Claudio Francesco Beaumont (1694-1766) di cui fu quasi contemporaneo. Il Beaumont rappresenta il corifeo della pittura piemontese del Settecento ; il Milocco riesce più secco di lui nel disegno, meno colto, meno pittore ; ma per certa sua facilità volentieri adoperato da privati e talora dal Principe.

Stefano Ticozzi (2) ripete ciò che scrive il Lanzi soggiungendo che il Milocco lavorava con estrema facilità ma non può essere paragonato al Beaumont nè per morbidezza dei contorni, nè per invenzione, nè per dottrina.

Modesto Paroletti (3) nomina Antonio Milocco torinese, operante nella prima metà del Settecento, compagno e non allievo del Beaumont, che non potè giammai eguagliare ; egli ebbe qualche successo nel fresco.

Gaudenzio Claretta (4) ricorda tra i pittori piemontesi del Settecento il Nostro e trascrive una lettera del 1719 del Principe Emanuele Filiberto di Savoia Carignano, diretta a Roma, all'abate Doria del Maro, raccomandandogli il Milocco che allora lavorava in Roma pel principe P. Doria Odescaldi. Il Claretta ricorda pure un Giovanni Milocco che affrescò la volta della parrocchia di Campertogno.

Io stesso (5) in un articolo sul giornale « Il Momento » ho discorso di alcuni lavori del Milocco nelle chiese torinesi e specialmente nella Chiesa mirabilmente affrescata, appartenente alla R. Confraternita del SS. Sudario e B. V. delle Grazie in via Piave.

Schede del Conte Alessandro Baudi di Vesme.

Ma dove troviamo ampia messe di notizie nuove si è nelle schede del Vesme. Da queste viene fuori il nome di un pittore Pietro Milocco che probabilmente nel 1704 era sottopriore della Compagnia di San Luca in Torino, citato pure in un documento del 1722.

Altro pittore è Giovanni Milocco di cui si vedono, secondo il Casalis (6), pregiati dipinti in Savoia ed in Francia, ove dimorò lungo tempo; egli affrescò la volta della parrocchia di Campertogno; fiorì nella prima metà del Settecento ed era nativo di Piode in Valsesia, luogo di origine dei pittori Milocco. La Valsesia fu sempre terra benedetta dal genio delle arti e centro di diffusione artistica.

Ed eccoci al nostro Michele Antonio Milocco oriundo di Piode, ma nato in Torino. Dal censimento degli abitanti di Torino avvenuto nell'agosto del 1705, si ricava lo stato della sua famiglia: Carlo Nicolò Milocco di Torino, cuoco del Ser.mo Principe di Carignano, d'anni 40; Vittoria moglie d'anni 30; Michele figlio d'anni 15; Anna Caterina d'anni 14; Ignazio figlio di anni 6; Giuseppe Tomaso figlio di anni 1. Abitazione, isolato di San Mattia, Casa Baula (Archivio Camerale). Il nostro Milocco nacque quindi nell'anno 1690, oppure negli ultimi mesi del 1689, o nei primi del 1691, ed era figlio di Carlo capo cuoco del Principe Vittorio Amedeo di Carignano (Conti della Tesoreria).

Nel 1711 Michele Antonio Milocco torinese ottenne il primo premio nella seconda classe della scuola di pittura presso l'Accademia di S. Luca in Roma (Ghezzi, Roma tutrice delle belle arti; Roma 1711).

1719, 20 Agosto — Lettera già riferita dal Claretta, dalla quale risulta che il Nostro lavorò a Roma.

1723 — Al pittore Milocco, per un quadro rappresentante i Santi Genesio e Francesco di Sales per l'altare maggiore della Parrocchia di Perosa (Pinerolo) L. 150 (Real Casa).

1729 — Il pittore Michel Antonio Milocco è priore della Compagnia di San Luca in Torino (manoscritti del Vernazza).

1730 — Al pittore Milocco, per aver accomodato sette quadri per il Real Castello di Rivoli e dipinto ad olio una finestra nel coro della Regia Cappella di Venaria, L. 65 (Real Casa).

1732, 28 Gennaio — Al pittore Michele Antonio Milocco, prezzo di quattro icone, due delle quali per la cura di S. Giovanni e le altre due per quella di Usseaux, chiese delle valli di Luserna, L. 360 (Real Casa).

1732, 5 Novembre. — Item, prezzo di una icona spedita per una delle chiese delle valli di Luserna, L. 80 (Real Casa).

1736. — A Michele Antonio Milocco per prezzo della pittura fatta alla

volta sopra l'altar maggiore e coro della Chiesa di S. Carlo. L. 400 (Fabbr. e Fortif.)

1736. — Al suddetto Milocco e Giovanni Pietro Pozzi, per la pittura fatta alla facciata sopra la porta della nuova chiesa dedicata al Beato Amedeo in questa città. L. 400. (Fabbr. e Fortif.)

1737. — Alli pittori Piero Antonio Pozzi e Michele Antonio Milocco, per pittura fatta sopra la prospettiva della facciata del Padiglione, Castello Reale e chiesa di S. Carlo, L. 5500 (Fabb. e Fortif.) Lavori fatti in occasione dell'entrata delle Loro Maestà in Torino.

1737, 18 Maggio. — Al pittore Michele Antonio Milocco, per aver dipinta la piccola volta del gabinetto vicino al pregadio, ed altro nel reale appartamento di S. M. la Regina in questa città, da Settembre 1736 in Aprile 1737, L. 990 (Real Casa).

1738, 17 Febbraio. — Item, per aver sbozzato tutto il campo del gran quadro di mezzo della galleria grande del Reale Palazzo in questa città, L. 120 (Real Casa).

1738, 19 Agosto. — Al pittore Michele Antonio Milocco, per aver dipinto 9 pannelli tra grandi e piccoli istoriati della nuova carrozza di parata di S. M. la Regina, L. 1200. (Real Casa).

1739, 17 Marzo. — Item, per aver dipinto li pannelli grandi delle tre carrozze del seguito di S. M. la Regina ed altro per regio servizio, L. 700. (Real Casa).

1739, 28 Luglio. — Al pittore signor Michele Antonio Milocco, per aver dipinto con putti, coloriti i pannelli del *lambriggio* ed altri diversi lavori fatti nei reali appartamenti d'estate in questa città L. 654 (Real Casa).

1740, 10 Febbraio. — Al pittore Michele Antonio Milocco, per aver dipinto a chiaroscuro 60 pannelli rappresentanti istorie diverse ed altri lavori nei reali appartamenti di questa città, L. 1610. (Real Casa).

1740, 18 Giugno. — A Michele Antonio Milocco per li lavori di pittura fatti sopra 23 pannelli di *lambriggio* dei reali appartamenti in questa città, L. 644. (Real Casa).

1741, 24 Marzo. — Item, per 24 pannelli di finestre dipinti a chiaroscuro ed altri lavori di pittura per li reali appartamenti in questa città, L. 401 (Real Casa).

1740, 8 Novembre. — Al pittore Michele Antonio Milocco, per lo stipendio del secondo quadrimestre 1740 dovuto a Francesco Ascanio della Valle come *bassone d'aut bois* di S. Maestà e queste in conto di maggior credito al suddetto Milocco spettante verso detto Ascanio della Valle, L. 150 (Real Casa).

1741, 22 Agosto. — Item, per essere ripartite tra esso e 21 altri pittori in mercede delle giornate dai medesimi impiegate nel dipingere la macchina e funerale della or fu Maestà della Regina ed altro, L. 2997: 10 (Real Casa).

1742, 16 Maggio. — Item, per aver dipinto un *berlingotto* nuovo per la persona di S. Maestà, L. 750. (Real Casa).

1742, 17 Dicembre. — Item, per aver raccomandato quattro quadri venuti da Roma, alla Veneria Reale, L. 28. (Real Casa).

1744, 3 Giugno. — Item, per aver accomodato due quadri servienti di sopraporta nei reali appartamenti della Venaria, L. 12. (Real Casa).

1747, 25 Maggio. — Item, per supplemento dei lavori di pittura dal medesimo fatti nel 1746 sopra li cinque pannelli della carrozza delle Reali Principesse ed altro, L. 938: 10 (Real Casa).

1749, 6 Febbraio. — Al pittore Michele Antonio Milocco, per i lavori di pittura fatti in compagnia del pittore signor Pozzo, a grottesco o sia alla china a chiaroscuro con figure nella camera di passaggio vicino alla scaletta dell'appartamento superiore del Real Palazzo in questa città, destinato per il Duca di Savoia e per avere sovra quattro grandi ovali dipinto su tela a olio due puttini per cadun quadro ed altro fatto nel suddetto appartamento, L. 1095. Real Casa).

1750, 19 Gennaio. — Item, per aver dipinto sovra la tela a olio 15 quadri diversi con putti e vasi di fiori per il soffitto della camera di parata e sei medaglie a chiaroscuro sovra il fondo d'oro, per la camera d'udienza ed altro fatto nelle camere dell'appartamento superiore nel Real Palazzo in questa città destinato al Duca di Savoia, L. 930. (Real Casa).

1750, 3 Giugno. — Al pittore Michele Antonio Milocco, per aver dipinto a chiaroscuro con trofei di guerra li pannelli e soffitti delle finestre nelle camere delle Guardie del Corpo, come pure istoriali li pannelli del *lambriggio* della camera dei *valet a piè*, ed il soffitto di quella dei Paggi e per altri lavori fatti nell'appartamento superiore del Real Palazzo in questa città, L. 1548. (Real Casa).

1750, 24 Ottobre. — Item, per aver nel 1749 dipinto la camera di parata e cappella esistente nella camera del circolo dell'appartamento della Real Duchessa in questa città, L. 820. (Real Casa).

1751, 15 Novembre. — Al pittore Michele Antonio Milocco, per aver dipinto li pannelli del *lambriggio* e li soffitti di due finestre e porte della camera di parata dell'appartamento di S. A. R. in questa città ed altro fatto, L. 505. (Real Casa).

1760. — In tale anno il pittore Milocco è per la seconda volta eletto priore della Compagnia di San Luca in Torino (Manoscritti del Vernazza).

1772, 2 Agosto. — Morte del pittore Michele Antonio Milocco. (Manoscritti del Vernazza).

BIBLIOGRAFIA. — (1) *Luigi Lanzi.* — Storia pittorica della Italia, tomo II, parte II, Bassano 1795-96, p. 381.

(2) *Stefano Ticozzi.* — Dizionario dei pittori, Vol. II, Milano 1818, pag. 50.

(3) *Modesto Paroletti.* — Turin et ses curiosités, Turin 1819, pag. 396.

(4) *Gaudenzio Claretta.* — I Reali di Savoia munifici fautori delle arti. Miscellanea di Storia Italiana, Tomo XXX, Torino 1893, pag. 66.

(5) *E. Olivero.* — La pittura nelle nostre chiese barocche, nel *Momento* del 25-9-1928.

(6) *G. Casalis.* — Dizionario Geografico, Tomo XV, 397.

Dipinti del Milocco

(dalle schede del Vesme).

TORINO.

Alcune delle opere fatte dal Milocco per la Reggia di Torino sono menzionate dal Rovere, Real Palazzo, pag. 36, 40, 122 e 137.

Nella Chiesa di S. Antonio Abbate (distrutta), le due storie laterali dell'altar maggiore ed i putti, ed altro nella volta (affreschi).

Nella Chiesa del Carmine, nella Cappella di S. Maria Maddalena de' Pazzi, la tavola con Gesù Cristo apparente alla Santa.

Nel refettorio del convento del Carmine, il grande quadro ad olio esprime il convitto del Fariseo colla Maddalena ai piedi di Cristo.

Nella Chiesa della Consolata la pittura a fresco sulla volta della sagrestia.

Nella Chiesa di S. Domenico, all'altar maggiore, il quadro con Maria Vergine ed il Bambino in gloria ed in basso S. Domenico e S. Rosa.

Nel refettorio del Convento S. Domenico vari quadri ad olio con Santi Domenicani.

Nel Duomo da una nota manoscritta del Vernazza: « Opere di vari artisti nella cappella di S. Luca, nella cattedrale di Torino, fatte nel 1755. Disegno, architetto Luigi Barberis. Bassorilievo sull'urna dell'altare dimostrante il martirio dei cinque Santi Martiri, scultori fratelli Clemente. San Luca in gloria nel volto della cappella e due laterali, Milocco. Architettura e colorito dell'altare, fratelli Bianco. Due palme colorate d'alloro, Giambattista Bolgìè. Tre teste con nuvole sopra l'altare, Baciarello. Festoni di foglie d'alloro, Giambattista Venera. Due puttini posti sopra l'altare, Ignazio Perucca ».

Nella Chiesa di S. Filippo Neri, il fresco della volta, esprime il Santo Titolare sollevato in cielo dagli angeli.

Nella Chiesa di S. Giuseppe, nel secondo altare a destra, il quadro con S. Camillo de' Lellis, Maria Vergine in gloria, ecc.

Nella Chiesa di S. Maria di Piazza, nel primo altare a destra, il quadro col Battesimo di Cristo.

Nella Chiesa di S. Carlo, sulla volta della cappella della Vergine, un S. Carlo portato in gloria; dipinto a fresco annullato nel 1866.

Nella Basilica dei SS. Maurizio e Lazzaro, ad un altare di sinistra, il quadro con S. Francesco di Sales che prega Maria Vergine per le anime purganti.

Nella Chiesa ora distrutta dei SS. Processo e Martiniano, sopra la porta maggiore, al di dentro, uno dei due ovali laterali dell'organo, cioè la Vergine Assunta.

Nella chiesa dei SS. Martiri, nella nuova sacrestia, il dipinto a fresco della volta, con S. Ignazio in gloria, ecc.

Nella Chiesa del SS. Sudario la pittura a fresco della volta per quanto si attiene alle figure e ornamento intorno all'altare maggiore pure per quanto si attiene alle figure; nel mezzo della volta: la trasfigurazione di Cristo.

Nella Chiesa di S. Tomaso, nel fresco sopra il coro, la figura dell'Immacolata Concezione dipinta da un modenese (Dellamano?) fu ritoccata dal Milocco.

Nella Chiesa della Visitazione, in Via XX Settembre, il fresco della cupola rappresentante il Paradiso e nei pennacchi quattro Virtù.

Nel Teatro Regio l'antico soffitto era opera di Sebastiano Galeotti in Compagnia del Milocco.

Nella Casa Villanis, presso la Chiesa dei SS. Martiri, nel cortile eravi una prospettiva dipinta a fresco dal modenese Giuseppe Dellamano, in cui il Milocco inserì la figura della Concezione.

ASTI.

La Chiesa dell'Annunziata, già delle monache Rochettine, fu dipinta per le figure dal Milocco, per l'architettura dai fratelli Giovannini.

Nella Chiesa del Carmine, il coro ed il presbiterio furono dipinti, in quanto alle figure, dal Milocco, ed in quanto all'architettura dai fratelli Pozzi.

Nel Duomo, l'affresco non terminato della cappella della sesta arcata a sinistra è del Milocco per le figure; per l'architettura, dei fratelli Giovannini.

Nella Chiesa della Trinità, le figure sono del Milocco, le architetture dei fratelli Giovannini.

FOSSANO.

Nella Chiesa di S. Filippo, le figure sono dipinte dal Milocco, l'architettura da Pietro Antonio Pozzi.

La Chiesa della SS. Trinità fu tutta dipinta a fresco in quanto alle figure dal Milocco e per la quadratura da Pietro Antonio Pozzi. Anche l'icona dell'altare maggiore rappresentante il Crocifisso è del Milocco.

MONCALIERI.

Nella Collegiata di S. Maria, all'altar maggiore, i quattro quadri laterali, esprimenti la Nascita di Maria Vergine, Maria Vergine che sale i gradini del tempio, la Natività di Gesù e la Presentazione del Bambino a Simeone. Nella stessa chiesa il fresco della volta. (Ancora esistenti).

Nella Chiesa di S. Egidio, sulla volta della cappella maggiore, il Santo titolare portato in cielo dagli angioli. (Esistente).

Nella Chiesa di S. Francesco, al primo altare a destra, il quadro dell'Immacolata Concezione ed il Padre Eterno in gloria. (Sostituito, ma ancora esistente nel R. Collegio).

Nella Chiesa del Gesù, presso il R. Collegio, il fresco della volta, magnifica decorazione tipica dell'ambiente, che non è ammirata come si merita perchè la Chiesa è sovente chiusa.

La cronaca manoscritta di Moncalieri ci informa che la Confraternita del SS. Nome di Gesù ha fatto dipingere la volta della sua chiesa nel 1741 da Milocco e Bianco con L. 1400.

Nella Chiesa di S. Teresa o di S. Giuseppe della Madre di Dio, o del Carmine, delle monache, nella parte superiore di Moncalieri, le tavole dei due minori altari e tutto il fresco della volta. Mirabile architettura e decorazione pittorica da pochi conosciuta! Il quadro dell'altar maggiore, col Salvatore che porge il cuore a S. Teresa era pure del Milocco; ora è sostituito.

RACCONIGI.

Nel Duomo, in una cappella a destra il quadro con S. Ignazio in gloria.

RIVOLI.

Nella Collegiata, nella cappella della Madonna della Stella, i due laterali a fresco con istoria del ritrovamento d'essa santa immagine.

COLLEGNO.

Dipinti nella Chiesa della Certosa. (Scheda Ms. G. Garrone).

ALBA.

Nel Duomo, la volta della cappella a sinistra, dedicata ai Santi tutelari è affrescata dal Milocco, con rappresentazione di Santi ed angeli in gloria.

SAVIGLIANO.

Cupola e parte del presbiterio nella chiesa della Pietà (1747-49). Afresco in chiaroscuro nel frontone del Santuario della Sanità. (Bonino - Il Barocco nel Cuneese - Miscellanea Cuneese. B. SSS. Vol. CXI, 1930. Cfr. anche A. E. Briuckmann - *Theatrum novum Pedemontii*.)

*
* *

L'elenco è tutt'altro che completo; chissà quante pitture specialmente in provincia, non elencate, nè conosciute; le lacune potrebbero essere gradatamente colmate dai ricercatori locali. Molte delle opere sopra ricordate furono smarrite o soppresse; alcune sostituite nelle Chiese da dipinti di

minor valore o da statue di carta pesta. I buongustai della pittura settecentesca, qui in Torino possono farsi un'idea dello stile pittorico Milocchiano, esaminando, oltre gli affreschi già descritti in S. Francesco d'Assisi, quelli della Consolata, SS. Martiri, S. Filippo, SS. Sudario e B. V. delle Grazie e della Visitazione.

Nel centro della volta della magnifica sacrestia della Consolata è affrescato il trionfo di S. Bernardo in una maniera che ricorda la gloria di San Francesco nella Chiesa omonima; i freschi degli ambienti attigui alla sacrestia sono del Crosato, ma questi dipinti sono oscuriti, meglio visibili nelle ore del mattino.

Si proverà maggiore soddisfazione esaminando il fresco che adorna la volta della mirabile sacrestia dei SS. Martiri.

E' rappresentata la gloria di S. Ignazio in modo diverso dai precedentemente ricordati. L'effetto decorativo è pienamente raggiunto nell'ambiente ricco con distinzione; buona la composizione, bene equilibrati i chiaroscuri, armonici i colori tenui e trasparenti; disegno discreto, talvolta un po' incerto.

Anche vivo diletto si prova contemplando l'affresco della sagrestia di S. Filippo Neri che rappresenta la glorificazione del Santo, trattata come quella di S. Ignazio.

Il dipinto è incorniciato da stucchi di gusto assai delicato; la conservazione ne è perfetta; con comodità e miglior agio è visibile nelle ore del mattino; mirabile la trasparenza dei colori bene assortiti, senza forti contrasti, attenuato il chiaroscuro in modo da non turbare l'architettura della sala in cui il dipinto si inserisce naturalmente. La composizione appare equilibrata, la prospettiva dell'altare in basso molto accurata; il disegno più corretto del solito, negli atteggiamenti del Santo e degli angeli che lo sostengono; notevolmente espressive le figure. In questo dipinto parmi si possano chiaramente riconoscere lo stile, il carattere ed il valore dell'affresco Milocchiano. Ma dove il Nostro trionfa, per la grandiosità dell'opera, si è nella chiesa del SS. Sudario e B. V. delle Grazie in via Piave, la cui decorazione pittorica per me rappresenta uno dei più ammirevoli saggi di pittura chiesastica barocca che si possa gustare in Torino; benchè non tutti i torinesi la conoscano.

Il voltone di questo grazioso edificio è tutto affrescato per la parte di architettura prospettiva, dal pittore veneziano Pietro Alzeri e per le figure dal nostro Milocco (1). E' un capolavoro! Di esso ho scritto qualche cenno nel citato articolo del « Momento ». Il centro del voltone è coperto da una grande composizione del Nostro che rappresenta la trasfigurazione; in alto il Cristo splendente in gloria; in basso sotto una nube opaca, gli Apostoli nei più variati atteggiamenti; la composizione è buona, l'effetto decorativo è, come al solito, pienamente raggiunto, se pure il disegno e l'espressione di alcune figure non siano incensurabili. Pure del Milocco è la grande ancona dell'altar maggiore; rappresenta Dio Padre in gloria, sotto cui è spie-

gata la SS. Sindone; al di sotto la Madonna tra Santi; buona composizione di effetto decorativo, vario il colorito, disegno talvolta incerto, figure non sempre interessanti; sono i soliti pregi e difetti del pittore Michele Antonio Milocco.

E veniamo alla cupola della elegantissima chiesa della Visitazione in via XX Settembre; aggraziata architettura di Francesco Lanfranchi. La cupola è tutta coperta da un magnifico affresco rappresentante l'Empireo, in cui trionfano le figure di Cristo, della Vergine, di S. Francesco di Sales con altri santi; un turbinio di angeli isolati ed a gruppi, nelle più variate pose, si porta in alto della cupola al cui vertice campeggia la mistica colomba tra raggi d'oro; meravigliosa la prospettiva lineare ed aerea che ingrandisce ed eleva le proporzioni della volta.

Le guide e gli autori antichi e lo stesso Vesme attribuiscono il fresco al Milocco; però le dotte ricerche di Padre Giovanni Tonello (2) hanno rivelato un documento manoscritto secondo il quale il fresco dovrebbe rivendicarsi al savoiaro Luigi Vanier (1689), primo conservatore della quadreria sabauda per incarico della Duchessa Giovanna di Savoia Nemours; ma per lo stile parmi che detto dipinto potrebbe anche assegnarsi al Nostro.

*
* *

In conclusione, il pittore Michele Antonio Milocco oriundo di Piode in Valsesia nacque in Torino circa il 1690 e morì nel 1772. Studiò e lavorò in Roma dove fu premiato dall'Accademia di S. Luca; dipinse poi molto in Torino e Piemonte, collaborando col Cav. Beaumont, di cui non si può dire fosse discepolo ma che certamente egli si sforzò di imitare, rimanendogli inferiore. La sua attività fu prodigiosa durante la sua lunga vita di circa 82 anni. Si distinse specialmente negli affreschi, tipiche le glorie ai Santi, ma dipinse pure molti quadri ad olio; trattò specialmente argomenti sacri, ma non trascurò i soggetti profani, decorazioni, putti, fiori e soggetti mitologici, non disdegnando di decorare pannelli di porte e finestre, vetture di gala e mobili della Reggia; da vero artista che anche negli umili incarichi, sa ricavare espressioni d'arte. Dipingeva con somma facilità, ciò che talvolta gli nocque. Ebbe numerose commissioni dai Principi, dagli ecclesiastici, confraternite e privati; i modesti prezzi da lui praticati resero possibili molti lavori che giovarono al suo perfezionamento e permisero il godimento di molte creazioni d'arte da parte nostra e dei suoi contemporanei. I quali assai lo apprezzavano tanto che per due volte fu eletto priore della Compagnia di S. Luca in Torino.

Trattava piuttosto la figura, era cioè, secondo il gergo moderno un figurista che sovente inseriva le sue composizioni nelle architetture prospettiche di altri, secondo il costume dell'epoca.

In Piemonte, nel Settecento, trionfa il Beaumont e la sua scuola (chi

conosce i bei quadri del suo allievo Vittorio Blanseri in S. Pelagia di Torino?); ma contemporaneamente a lui lavoravano molti pittori piemontesi e forestieri chiamati dai Principi; lunga è la lista di tutti gli artisti la cui conoscenza oggi è ancora imperfetta; alcuni raggiunsero un certo grado di notorietà; tra i piemontesi il Milocco certo non scapita, anzi si fa notare favorevolmente.

Egli possedeva, come altri suoi contemporanei, un mirabile intuito della decorazione, componendo, disegnando e colorendo con garbo; quantunque talvolta nei suoi lavori si riveli stanchezza di fantasia e disegno secco e stentato; non sono però rare le figure bene disegnate ed espressive. Alcuni dei suoi affreschi, di quelli sopra ricordati, dai colori chiari, trasparenti ed armonicamente assortiti, dal chiaroscuro equilibrato ed attenuato, producono sul riguardante una gradevole impressione di tranquilla soddisfazione e buon gusto; essi completano assai bene la decorazione prospettica dell'ambiente, speciale vanto del barocco piemontese del Settecento, maniera ornativa piena di seduzione, distinzione ed eleganza, per cui il Milocco, a cui Torino dovrebbe dedicare una via, (e di ciò mi affida il fine gusto dell'Illustre e benemerito delle arti Conte Paolo Thaon di Revel, Podestà di Torino) deve essere ricordato con onore tra i più pregevoli pittori che abbiano illustrato l'arte nostra specialmente decorativa del Settecento.

Devo aggiungere che la volta della Cappella del SS. Sacramento nel Duomo di Alba fu affrescata dal pittore saviglianese Cuniberti e che il Milocco affrescò anche la parrocchia di S. Maria di Carrù nel 1762 (Cfr. A. E. Brinkmann — *Novum Theatrum Pedemontii*, pag. 23).

NOTE. — (1) *G. C. Artuffo* — La R. Confraternita del SS. Sudario e B. V. delle Grazie Torino.

(2) *D. Giovanni Tonello*. — L'ara Pacis, Voto Nazionale nella Chiesa della Visitazione in Torino, Mondovì 1918, in note.

Giovanni Paolo Recchi

pittore comasco del secolo XVII.

Ho detto che nel presbiterio, di fianco all'altare maggiore, sono collocate due grandi tele dipinte ad olio del pittore comasco Giovanni Paolo Recchi; che disgraziatamente è difficile riprodurre in fotografia. Il quadro di destra ci presenta una composizione veramente secentesca, di carattere scenografico, con molte figure al naturale dalle pose teatrali e sfondo prospettivo di una città col suo foro, il tutto oscurito da invadenti ombre bituminose, che pregiudicano alla comprensione del soggetto. A sinistra, in trono, il Soldano coperto da turbante ed ammantato di rosso; attorno a lui guerrieri e cortigiani in pose solenni; più innanzi alla destra, un dispettoso sacerdote arabo tutto in bianco tiene in mano il Corano e fa il gesto di allontanarsi. Nel centro della composizione due frati neri, di cui uno è barbuto, accennano ad un fuoco preparato ed attizzato da grandi figure che occupano la parte destra della scena; nel mezzo in basso, non manca un cane pezzato bianco e nero. Il cromatismo è vigoroso; nota in origine violenta di rosso nell'abbigliamento del Soldano; albo chiarore nelle vesti dell'arabo; nero nei frati; colori variati delle carni nude e delle vesti e armature; nè meno vigoroso è il chiaroscuro; in modo che colle tinte vivaci il dipinto doveva essere di grande effetto.

Questa pittura rappresenta la scena in cui S. Francesco con frate Illuminato si presenta a Melek-el-Kamel soldano di Egitto e si offre per la prova del fuoco, da cui i sacerdoti di Allah rifuggono (1219?); scena già rappresentata da Giotto in Santa Croce di Firenze e nella Chiesa di Assisi, con più semplici mezzi pittorici, ma con ben altra efficacia.

La grande tela a sinistra è analoga alla precedente. La scena si svolge in un palazzo regale dalla ricca architettura; nello sfondo si vede un tratto di cielo e la porta della Reggia, per la quale entrano molti guerrieri ed un personaggio con turbante. A sinistra sotto un baldacchino rosso, un fulvo imperatore sceso dal trono ed in ginocchio, s'inchina davanti un fraticello tonsurato che gli stende la mano; questi è accompagnato da un altro frate. A destra guerrieri in varie pose, alcuni in atto di ammirazione verso i frati, ed una donna vestita in armi; a sinistra un grosso cortigiano fastosamente vestito, con berrettone piumato. Come la prima composizione fastosa, teatrale, veramente secentesca, di grande effetto; pose solenni ma non forzate; varietà di colori a forti contrasti. Che rappresenta questa scena?

Parmi possa figurare il battesimo del Soldano, in punto di morte, a cui S. Francesco aveva promesso di mandare, dopo la sua morte, due suoi frati per battezzarlo. (Cfr. Maria Sticco - S. Francesco d'Assisi, Milano, pagina 209).

* * *

Giovanni Paolo Recchi, appartenente ad una famiglia di pittori comaschi, molto lavorò in Piemonte, con due suoi nipoti Giovanni Antonio e Raffaele, per cui mi piace qui dare alcune notizie a loro relative, quasi tutte inedite, desunte per la maggior parte, dalle diligenti e pazienti ricerche del compianto conte Alessandro Baudi di Vesme.

L. Lanzi nella sua più volte citata Storia pittorica (Parte II) così scrive :
« Circa il medesimo tempo (di Isidoro Bianchi) vissero in Como due fratelli discepoli pure del Morazzone, Giovanni Paolo e Giovanni Battista Recchi, la cui maggior lode è nei freschi. Il secondo si è distinto anche fuori di Stato, specialmente nel S. Carlo di Torino, ove si vede presso il maestro. Ha uno stile sodo e robusto, tinge con forza e nella ragione del sotto in su non cede a molti del suo tempo... In certe camere della Venaria di Torino ebbe per compagno un Giovanni Antonio suo nipote ».

Ma fu certamente per semplice inavvertenza che il Lanzi nel passo qui sopra ricordato scrisse « il secondo » ; invece si deve intendere « il primo » Giovanni Paolo Recchi autore delle grandi tele della nostra chiesa. Difatti non si hanno prove che Giovanni Battista mai sia stato in Piemonte, quantunque parecchi scrittori, per esempio, il Nagler nel Künstler Lexikon e Danna e Chiechio nella storia artistica del Santuario di Mondovì (pag. 163), tratti in errore dal Lanzi, abbiano asserito che Giovanni Battista abbia molto operato nella nostra regione.

E che quella sia stata un'inavvertenza del Lanzi lo prova la circostanza che questi, nella parte V della sua opera scrisse : « Giovanni Paolo Recchi da Como vi operò (alla Venaria Reale) similmente a fresco, coll'aiuto di un nipote detto Giannandrea ».

Il Merzario (I Maestri Comacini, II, 178) notò : « Il Lanzi prese abbaglio, che era facilissimo, sulla composizione della famiglia dei pittori Recchi. Questi nati a Borgo Vico di Como, sul principio del 1600, furono tre fratelli, Gian Antonio, Gian Battista e Gian Paolo ed ebbero un nipote Gian Andrea ed un secondo nipote Raffaele, del quale non si sa se fosse pittore e Gian Paolo fu il più valente ; gli tien dietro Giambattista ; Gian Antonio morì giovane ed a supplirlo crebbe il nipote Gian Andrea ».

Ma queste parole del Merzario devono essere accolte con diffidenza. Anzitutto siccome egli non adduce prova alcuna per consolidare la sua affermazione che Giovanni Antonio fosse fratello di Giovanni Paolo, mentre per contrario i documenti infra inseriti confermano che ne era nipote, così

non si può a meno di dargli torto su questo particolare. Inoltre è cosa da verificare se l'esistenza del pittore Giovanni Andrea sia ben nota, o se invece il Lanzi ed il Merzario non scambiarono un vero e reale Giovanni Antonio con un ipotetico Giovanni Andrea. Quanto al dubbio del Merzario se Raffaele sia stato pittore, i documenti che seguono lo risolveranno in senso affermativo. In conclusione in Piemonte operò Giovanni Paolo coi nipoti Giovanni Antonio e Raffaele da lui ammaestrati; più valente forse il primo, il cui valore è giustamente fissato dal Lanzi nel giudizio sopra scritto.

Giovani Battista fratello di Giovanni Paolo, secondo il Vesme, non operò in Piemonte. Il Castellamonte nella sua Venaria Reale, dopo aver descritto un gran numero di soggetti mitologici e di caccia dipinti a fresco in quel castello, soggiunge: « Hanno operato da una parte attorno a queste pitture li pennelli di Gio. Paolo Recchi comasco, pittore invecchiato in questi paesi, ed accreditato dal buon disegno ed inventioni; e Gio. Antonio suo nepote, non meno diligente imitatore dello zio nell'acquisto del buon disegno, quanto più fortunato di lui nella vaghezza del colorire; e dall'altra Giacomo e Gio. Andrea Casella cugini, dello Stato di Lugano, pittori degni di essere stati scelti fra molti altri d'impiegar li loro pennelli in opera ragguardevole ». Ivi a pag. 76 e segg., si descrivono altri dipinti « del diligente pennello di Gio. Antonio Recchi ».

Camillo Boggio scrive che in alcune camere a notte del Salone di Diana alla Venaria Reale, pendevano arazzi dipinti da Gio. Paolo Recchi comasco e Gio. Antonio suo nipote. (Cfr. Gli architetti Carlo ed Amedeo di Castellamonte - Atti Soc. Ingegneri, Torino 1895, pag. 54).

Si conosce di Giovanni Paolo un fresco a Como, rappresentante la cena di S. Agostino, con la data 1620. Egli era dunque ottuagenario quando nel 1680 e nel 1681 operava ancora al Santuario di Mondovì ed a Racconigi.

Giovanni Antonio morì in Piemonte, dove aveva portato anche la sua famiglia tra il 10 giugno 1679 ed il 13 gennaio 1681.

Notizie ricavate da registri.

(Vesme)

1659. — Al pittore Giovanni Paulo Rechi, a conto della pittura fatta alla volta di stucco del gabinetto attinente alla camera dell'alcova di S. A. R. nel suo palazzo; L. 162 (Fabbr. e fortif.)

1660. — Vedi i documenti di tal data all'art. Bartolomeo Caravoglia.

1660. — Alli pittori Giovanni Paulo e Giovanni Antonio da Rechi, per li ornamenti fatti con oro e stucco attorno le cornici del fregio aggiunto nella sala delle Dignità, et altre pitture de' quadri; L. 605. (Fabbr. e Fortif.)

1661. — Alli pittori Giovanni Paulo e Giovanni Antonio zio e nipote Rechi, a conto del fregio della sala delle Dignità, e de' quadri della soffitta dell'anticamera attigua alla camera di parata nel Palazzo Reale verso la piazza; L. 450. (Fabbr. e Fortif.)

1661. — Alli pittori Paulo e Giovanni Antonio Rechi, per compito pagamento di L. 1701, a quali ascendono il fregio fatto a fresco nella sala delle Dignità del Palazzo Reale, e per alcuni quadri della soffitta dell'anticamera attigua alla camera di parata verso la piazza in detto palazzo; L. 151. (Tesor. gen.)

1661. — Item, a conto delle pitture fatte a fregi, lambrisi e squarci delle porte e finestre delle tre camere dell'appartamento di S. A. R. nel palazzo di Madama Reale alla sua Vigna, accordato in tutto L. 2500; L. 665. (Fabbr. e Fortif.)

1661. — Al pittore Giovanni Paulo, per compito pagamento di L. 2500 accordateli le pitture dei freggi, lambriso, finestre e porte delle tre camere della Vigna di Madama Reale, et appartamento di S. A. R., verso levante; L. 375. (Tesor. gen.)

1662. — Vedi il doc. all'art. Giovanni Battista Dosso.

1663. — Alli pittori Giovanni Paulo e Giovanni Antonio Rechi, per il prezzo di due quadri che fanno per le sovraporte delle due anticamere del Palazzo Reale verso la piazza; L. 189. (Tesor. gen.)

1663, 19 dicembre. — In mani proprie di S. A. R. in una medaglia d'oro dalla medesima R. A. donata al pittore Giovanni Paulo Rechi a sua partenza per Milano; L. 148: 10. (Tesor. Gen.)

1665. — Alli signori Giovanni Paulo e Giovanni Antonio zio e nipote Rechi pittori, per compito pagamento delle pitture da essi fatte nelle quattro stanze del Valentino nell'anno 1662. (Tes. gen.)

1665, 22 maggio. — Livre 300 donate al pittore Giovanni Paulo Rechi a conto delle pitture che deve fare al Valentino nella camera de' fasti, o sia delle feste. (Controllo, r. 144, f. 55).

1665, 10 luglio. — Vedi il doc. all'art. Luca Dameret.

1665, 18 agosto. — Livre 270... donate al pittore Giovanni Paulo Rechi a conto delle opere di pittura che fa al Valentino. (Controllo, r. 144, f. 84).

1666. — In tal anno Giovanni Antonio Rechi pittore è priore della Compagnia di S. Luca in Torino. (Manoscritti del Vernazza).

1669, 21 giugno. — Livre 337: 10 donate al pittore Giovanni Antonio Rechi per un quadro grande de' ritratti delle SS. AA. RR. che ha fatto, e da S. A. R. mandato a Milano al residente Porro. (Controllo, r. 149, f. 140).

1669. — Al pittore Giovanni Antonio Rechi, a conto del prezzo accordatogli per le opere di pittura che si è sottomesso di fare per la festa del *Sapatos* stabilita da S. A. R. nell'anno 1669, conforme alli disegni et invenzione propria di S. A. R. et instruzione del signor conte Amedeo Castellamonte; L. 175: 10. (Tesor. gen.)

1670. — In tal anno Paulo Rechi pittore è priore della Compagnia di S. Luca in Torino (Archivio della detta Comp.)

1670, 18 agosto. — Vedi il doc. all'art. Carlo Dauphin.

1672. — Giovanni Paolo Recchi dipinge a Stazzona. (Merzario, I maestri Comacini, II, 149).

1672. — Al pittore Giovanni Antonio Rechi, per due quadri a fresco fatti nella scuderia de' gran cavalli di S. A. R.; L. 94: 10. (Tesor. gen.)

1673, 14 settembre. — Livre 399 di argento, valuta di doppie 28, al pittore Giovanni Antonio Recchi per diversi quadri fatti d'ordine di S. A. R. come dalla qui giunta nota. Primo, due quadri d'Ovada e Sasselle, doppie 20. Più un quadro fatto a Trana, doppie 4. Due Horologii, doppie 4. (Controllo, r. 153, f. 53).

1673. — Al pittore Giovanni Antonio Rechi a conto di L. 1400, per la pittura a fresco della volta della gran galleria del Palazzo Vecchio, e delle due volte dei gabinetti in testa et in fondo di detta galleria, insieme delle due soffiette delli due corretti attigui, in conformità dell'istruzione rimessali, che si è obbligato di fare conforme alla sottomissione passata; L. 300. (Tesor. gen.)

1673. — Item, a conto della pittura a fresco della volta della galleria grande del Vecchio Palazzo; L. 350. (Tesor. gen.)

1673. — Item, a conto della pittura della galleria di Moncalieri, aggiustata in Ducatoni cento a Livre 4: 10 caduno. (Tesor. gen.)

1674. — Item, per supplemento di L. 450 accordateli per le pitture a fresco che si è carigato di fare alla volta stuccata della piccola galleria del castello di Moncalieri; L. 250. (Tesor. gen.)

1674, 13 marzo. — Livre 87 al pittore Giovanni Antonio Rechi per un quadro fatto per S. A. R. e che s'è mandato a Ciriè. (Contr., r. 154, f. 91).

1674. — Al pittore Giovanni Antonio Rechi per li travagli da lui e da cinque altri pittori fatti attorno alli telari delle scene della Venaria Reale compresi li colori e pennelli; L. 500. (Tes. gen.) Cfr. il doc. all'art. Gerolamo Gherzi.

1674. — Item, a conto delle pitture fatte al modello della gran galleria di S. A. R.; L. 200. (Tesor. gen.) Intorno a questa galleria, cfr. il Rovere, Reale Palazzo di Torino, pagg. 30 e 64.

1675. — Livre 855 al pittore Giovanni Antonio Rechi... per resto delle pitture dal medesimo fatte d'ordine della gloriosa memoria di S. A. R. alla cappella di S. Pietro d'Alcantara esistente nella chiesa della Madonna degli Angeli. Memorie delle pitture fatte nella cappella della Ecc.ma Signora Marchesa di Pancalieri. Primo per 12 quadri a fresco tra grandi e piccoli; doppie 23. Più altri tre quadri agionti a fresco, doppie 3. Più quattro cartelle a fresco, doppie 1. Più per havere rifatto la pittura fatta dal signor Carlone, doppie 7. Più due grandi quadri a olio laterali, doppie 50. Somma doppie 84. (Controllo, r. 156, f. 195).

1676, 31 gennaio. — Livre 145 alli pittori Rechi e Cortella a conto di doppie diciotto accordateli per li sette disegni che fanno per intagliarsi nella Relatione del funerale della gloriosa memoria di S. A. R. (Controllo, r. 157, f. 184).

1676, 26 settembre. — Livre 464 al pittore Giovanni Antonio Rechi per la fattura et opera di diversi quadri fatti alla Venaria Reale di comando della fu A. R. di Carlo Emanuele II... come dalla quì gionta nota. Io Giovanni Antonio Rechi sono andato alla Venaria Reale di commissione di S. A. R. di gloriosa memoria, et ho fatto le sotto scritte pitture, incominciando li 16 maggio 1674. Adì 25 maggio 1674. Primo ho fatto 16 quadri della Cassandra; doppie 12. Più nell'istesso tempo ho fatto sei figure con retratti al naturale, e questi (sic) li animali in doi quadri d'animali fatti da Mr. de Lion; doppie 8. Addì 16 giugno. Più ho fatto altri quadri a figure con retratti al naturale, e questi (sic) li animali... ho fatto di Mr. de Lion; doppie 8. Addì 20 giugno. Più ho fatto altre quattro figure in doi quadri d'animali di Mr. de Lion; doppie 6. Addì 28 detto. Più ho fatto un quadro entrovi Europa con altre figure; doppie 4. Più ho fatto un altro quadro entrovi Europa in altra postura con altre figure; doppie 4. Adì 5 luglio. Più ho fatto in doi quadri d'animali fatti da Mr. de Lion, in uno due figure con retratti al naturale, e nell'altro tre figure con retratti al naturale; doppie 10. Adì 11 maggio 1676. Più ho fatto doi altri quadri; in uno vi è dipinto Tancredi con figure in lontananza, nell'altro vi è dipinto con altre figure in lontananza; doppie 8. Somma doppie 60. (Controllo, r. 159, f. 97).

1676, 6 settembre. — Livre 116 alli pittori Rechi e Cortella per supplemento di L. 261 per la fattura de' segni del funerale della gloriosa memoria dell'A. R. di Carlo Emanuele. (Controllo, r. 159, f. 188).

1677, 28 aprile. — Livre 100 al pittore Rechi a conto di travagli di pittura che deve fare al Valentino di S. A. R. (Controllo, r. 160, f. 168).

1677, 5 giugno. — Livre 161 alli pittori Rechi e Cortella, per supplemento di L. 261 a che rilevano li travagli di pittura da' medesimi fatti al Valentino per servizio di S. A. R. a tanto giudicati dal conte Primo Ingegnere Castellamonte. Ho esaminato io sottoscritto li lavori di pittura fatti dalli signori Rechi e Cortella nel salone del Valentino, e quelli ho giudicato poter valere doppie diciotto. In fede Torino li 2 giugno 1677. Amedeo Castellamonte. (Controllo, r. 160, f. 212).

1679, 10 giugno. — Livre 200 al pittore Giovanni Antonio Rechi per diverse opere di pittura e fattura fatte alla Venaria Reale. (Controllo, r. 166, f. 197).

1681, 13 gennaio. — Livre 300 alli figliuoli del fu pittore Giovanni Antonio Rechi in aiuto di costa e per degne considerationi l'animo nostro moventi. (Controllo, r. 171, f. 203).

1681. — Al pittore Giovanni Paulo Rechi, a conto delle doppie 45

accordateli per le pitture che deve fare alla volta dell'anticamera del castello di Racconigi; L. 150. (Tesoreria dei Principi di Carignano).

1681. — Item, per saldo delle pitture fatte nella volta e quattro tele della seconda sala del suddetto castello, comprese doppie 25 per le giunte fatte in detta sala oltre il disegno rimessoli; L. 865. (Ibidem).

Il Vesme trascrive poi due lettere in data 1693, 21 giugno e 1693, 22 giugno (Minuta di lettera della Corte, 1693 2° e Lettere particolari) in cui si accenna alla vendita abusiva di un quadro esistente nel castello di Rivoli che non si potè ricuperare; pare che uno dei Recchi eseguisse copie di quadri per conto di un antiquario certo F. M. Micone.

I documenti sopra riferiti dimostrano che i Recchi dipinsero nei Palazzi Reali vecchio e nuovo di Torino, nei castelli del Valentino, di Moncalieri, della Venaria Reale, alla Vigna di Madama Reale oltre Po, a Racconigi. Ma non essendo facile, dice il Vesme, l'identificazione di tali pitture, per ora mi contenterò di quì rammentarle, riserbandomi di darne più ampia notizia, se coll'aiuto del tempo e del caso riescirò a scoprire qualcosa di più preciso intorno ad esse.

Pitture dei Recchi in Piemonte

(Vesme)

TORINO.

Nella chiesa di S. Carlo, prima del 1866, eranvi due grandi tele dipinte da Giovanni Paolo Recchi. L'una rappresentava Emanuele Filiberto Duca di Savoia che col figlio Carlo Emanuele Principe di Piemonte, riceve riverentemente in Torino, nel 1578, S. Carlo Borromeo arcivescovo di Milano. L'altra rappresentava lo stesso S. Carlo che nel 1583 visita Carlo Emanuele I, malato a morte, in Vercelli, poi guarito. (*Dette tele ora sono in posto*).

Nella chiesa di S. Teresa, nella terza cappella a sinistra, la tavola a olio sotto il Crocifisso di rilievo, nella quale sono espressi due angeli in atto di adorarlo, è opera di Gio. Paolo Recchi da Como e così pure i freschi per tutta la cappella, esprimenti storie di Cristo. Nelle pareti laterali fece la Coronazione di Spine ed il portar della Croce (*questi affreschi benchè sbiaditi mostrano ancora lo stile largo e robusto del pittore*); nelle lunette superiori l'Orazione nell'orto ed il Redentore flagellato alla colonna, con un angelo che lo conforta. Negli angoli della cupola sono espresse quattro virtù ed intorno di essa angeli ed alcuni ornamenti (Bartoli, Notizia di pitture, I, 49).

In S. Antonio abate (*distrutta*), nel secondo altare a destra, la tavola col Crocifisso, Maria Vergine, la Maddalena e S. Giovanni, è di Gio. Paolo Recchi, (Bartoli, pag. 6).

Nel Palazzo Reale, nella sala dei Paggi, prima del Regno di Carlo Alberto, eravi una sopraporta rappresentante un sacrificio presso i pagani, dipinto di Paolo Recchi (Rovere, Palazzo Reale, p. 177).

Prima delle innovazioni introdotte dal Palagi nel Palazzo Reale di Torino, nella sala degli staffieri, eravi una sopraporta rappresentante Quinto Curzio che si getta nella voragine, dipinto secondo il Rovere (Palazzo Reale, 177) da Paolo Recchi. Nell'anno 1895 vidi per caso questo quadro in mani private, in Torino. Esso è firmato I. A. Rechius F. 1668. Non è opera dunque di Giovanni Paolo ma del suo nipote Giovanni Antonio.

Giovanni Antonio nel 1668 disegnò una tesi disputata in Torino da un tale della famiglia Torrini. Questa tesi fu incisa in Lione da uno degli Audran.

Alcuni dei lavori fatti da Giovanni Antonio Recchi per le esequie del duca Carlo Emanuele II si trovano incise da Giorgio Tasnière e da Antonio de Pienne (1), nel libro del P. Vasco: *Del funerale celebrato nel Duomo di Torino*, ecc. Giorgio Tasnière incise pure d'appresso Giovanni Antonio Recchi il frontespizio della commedia: « Li tradimenti nel traditore ».

Ho trovato, non ricordo più dove, che Giovanni Paolo Recchi avrebbe eseguito le seguenti pitture in Torino: Due laterali nella cappella dell'Ospe-dale dei Cavalieri; quadri laterali all'altar maggiore in S. Francesco (*i nostri*); S. Omobono in S. Francesco (*La Nuova Guida di O. Derossi invece dice che nella cappella di S. Omobono, vi sono dipinti di Alessandro Trono, Ignazio Nepote e Francesco Meiler, tedesco*); S. Massimo in S. Giovanni. (*F. Rondolino nel Duomo di Torino, pag. 120, dice che l'icona odierna che effigia S. Massimo e S. Antonio è di Gio. Andrea Casella, luganese*).

CHIERI.

Nella chiesa di S. Margherita, già delle monache Domenicane ed ora uffiziata dalla Confraternita della SS. Trinità, il soffitto della cupola è firmato: lo Paulus Recchi pingebat 1670 e rappresenta la gloria dei Santi con molte figure. In mezzo si vede la SS. Trinità che incorona la B. V. Assunta dagli angeli; vi sono gli apostoli, diversi pontefici e fondatori d'Ordini. (Bosio, il Duomo di Chieri, 320). (*L'affresco è bellissimo; i colori hanno conservato la loro vivacità, per cui è un saggio pittorico di Paolo Recchi facilmente da noi comprensibile ed ammirabile; solamente una paurosa crepa in detta cupola ne minaccia la compagine*).

(1) Archivio di Stato, Torino, Sez. I - Volume: Teatro Regio, B. Alfieri e altro, Tav. 24 - Tavola posticcia nel Duomo di Torino. Esequie di Carlo Emanuele II. Incisione firmata Car. Gio. Cortella e Gio. Ant. Rechius delineavit. G. Tasnière sculps. Taurini. Nella Tav. 26 dello stesso volume, Esequie di Carlo Emanuele II, Incisione di Gio. Ant. Rechius et Car. Gio. Cortella, G. Tansière sculps, Taurini. Altra incisione figurante il Catafalco, Rech. et Cortella delin. De Piene f. 1676.

VICOFORTE.

Nel Santuario di Vico, presso Mondovì, l'affresco della cappella di S. Bernardo porta la scritta: Jo.nes Paulus et Raphael Rechi a Como. Anno Dom. 1680.

Non giunsero a nostra conoscenza altre opere del Raffaele Recchi e nella stessa Como non potemmo avere ragguagli. L'affresco da essi eseguito nella volta della cappella rappresenta tutto all'ingiro un'ornamentazione architettonica, nel centro la gloria di S. Bernardo, e figure allegoriche nei peducci della vela. Nella decorazione architettonica rifulge una singolare maestria di prospettiva, resa ancora più difficile dalla soverchia agglomerazione di colonne e paraste e di contorcimenti di cornici che la rendono persino alquanto caricata... Il nucleo centrale della tazza fu riservato al dipinto di figura. Ivi è rappresentata la Vergine che accoglie nei cieli il mellifluo dottore e lo presenta alla SS. Trinità. Varii gruppi di puttini distribuiti giustamente accennano alle glorie del Santo e gestiscono bene in angelico tripudio... Lo scorcio del Santo è ammirabile e la testa della Madonna divina. In generale le tinte di questo affresco sono alquanto sbiadite; ma oggi non si può con sicurezza stabilire se ciò debbasi a ricercatezza dell'autore, od alla qualità dei colori adoperati ed alle condizioni del rivestimento murale. Nei peducci della vela hanno un colorito più vivo e spiccano per vitalità di movimento quattro figure simboliche rappresentanti la Speranza, l'Amore, la Costanza e la Fede. Al di sotto di queste, quattro medaglioni racchiudono altre figure simboleggianti la Preghiera, la Carità, la Pazienza e la Castità. (Danna e Chiechio, Storia artistica del Santuario di Mondovì, p. 162). (1)

Nello stesso Santuario di Vico, nella cappella di S. Benedetto l'ancona con S. Benedetto e S. Carlo prostrati dinanzi alla Sindone. Dai libri della fabbriceria del Santuario appare che l'autore dell'ancona fu uno dei Recchi che nel 1680 dipinsero la gloria di S. Bernardo. Consta in fatto che quel quadro fu pagato al signor Giovanni Recchi, pittore comasco, lire 290.

(Danna e Chiechio, op. cit., p. 138). Rimane dunque il dubbio se desso dipinto sia opera di Giovanni Paolo o di Giovanni Antonio o di Giovanni Battista Recchi, sebbene a me sembri più probabile che esso sia dovuto al pennello di Giovanni Paolo. (2).

AGLIÈ.

Nel castello di Agliè, già appartenente ai conti di S. Martino d'Agliè e presentemente al Duca di Genova, un salone è coperto da freschi rappresentanti fatti di Arduino marchese di Ivrea e re d'Italia. In un cartello si legge la seguente firma, riferita da Antonio Bertolotti (Passeggiate nel

(1) Cfr. L. Melano Rossi — Il tempio della pace ecc., Milano 1914, pag. 277 e tavola.

(2) — Melano Rossi attribuisce l'icona a Sebastiano Taricco (op. cit., pag. 280).

Canavese, III, 51): Joannes Paulus Ricci Comensis pinxit anno 1665. Verosimilmente il nome di famiglia del pittore non fu ben letto dal Bertolotti; si tratta del nostro Paolo. (*Questi affreschi esistono ancora e sono di bellissimo effetto*).

* * *

Come si è visto dai documenti ed informazioni sovra esposte, l'attività pittorica dei Recchi in Piemonte fu assai notevole e l'arte loro di grande valore; nè l'elenco delle loro opere è ancora definitivo. Risulta dunque che Giovanni Paolo Recchi lavorò in Piemonte coi nipoti Giovanni Antonio e Raffaele che egli aveva ammaestrato; onde il merito di questi deve in parte attribuirsi allo zio; quantunque il nipote Giovanni Antonio abbia pure lavorato assai in collaborazione dello zio, di altri e da solo; anzi in un periodo di tempo appare che lavorasse più dello zio che forse allora si trovava fuori di Piemonte. Come fu ricordato, Amedeo Castellamonte loda Antonio pel disegno e pel colorito, pare lo preferisca persino a G. Paolo.

Di Raffaele si ha solo accenno in una firma di dipinto. Secondo il Vesme poi Giovanni Battista, fratello di Giovanni Paolo, non avrebbe lavorato in Piemonte.

Giovanni Paolo Recchi nacque in Borgo Vico di Como, pare nei primi anni del seicento; notizie di lui cessano col 1681; onde lavorò ancora ottantenne avendo goduta la fiducia del Sovrano, de' Principi, Ecclesiastici e privati; fu eletto priore della Compagnia di S. Luca in Torino ed insignito di una medaglia d'oro da Carlo Emanuele II. Trattò il quadro ad olio, anche di grandi dimensioni ed il fresco; quest'ultimo con minor successo. Tutti gli autori che di lui scrissero, ed anche il nostro Modesto Paroletti, lo dicono allievo del Morazzone, del quale in ogni caso seguì la maniera. Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone (nato a. 1571 a Morazzone presso Varese, morto in Piacenza nel 1626) lavorò anche in Piemonte; di lui ricordo due belle icone nella Chiesa di S. Carlo e dei Cappuccini in Torino. I suoi spiriti, scrive Giorgio Nicodemi (Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone, 1927, pag. 48) si diffusero in Giovanni Paolo e Giovanni Battista Recchi, disegnatori finiti e di strana valentia negli scorc.

Giovanni Antonio Recchi nipote di Giovanni Paolo morì tra il 10 giugno 1679 ed il 13 gennaio 1681; quasi contemporaneamente spentosi collo zio.

Le due grandi tele ad olio di Giovanni Paolo nel nostro S. Francesco d'Assisi, dimostrano le buone qualità del pittore secentesco, facilità di creare grandi composizioni, disegno corretto nelle figure e nelle prospettive, colorazione varia ed armonica, chiaroscuro potente; ma il nero ha invaso i dipinti, rendendoli in certi punti incomprensibili. Gli affreschi hanno in genere resistito meglio; per i torinesi è facile ammirarne il grande valore, contemplando la pittura della cupola di S. Margherita nella vicina

Chieri, in cui il colorito si è conservato vivace ed in genere la conservazione del dipinto è buona; solo una terribile incrinatura nella volta minaccia di far tutto crollare: onde un artistico edificio piemontese del Seicento, notevole per l'architettura, quadri, statue d'importanza storica, già caro a Principessa Sabaude ed ora quasi abbandonato, dovrebbe scomparire coi mirabili affreschi del Nostro; si dovrebbe quindi correre subito ai ripari... se si trovassero i quattrini.

Nota. — Dalla cortesia dell'ing. A. Giussani, Presidente della Società Archeologica di Como, ho ricevuto un pregevole suo opuscolo: *La Chiesa Parrocchiale di S. Andrea in Brunate* (Como, 1900), in cui sono illustrati alcuni affreschi di G. Paolo Recchi in detta Chiesa (1679), coadiuvato dai nipoti Carlo e Raffaele. In detto opuscolo si legge che Giampaolo Recchi nacque in Borgo Vico di Como, ed ivi morì il 6 ottobre 1686 in età di ottant'anni. Sarebbe quindi nato nel 1606.

Un curioso quadro simbolico rappresentante la vita umana.

(Tav. VIII).

È merito del Canonico Ferdinando Toppino, coraggioso propugnatore dei restauri di S. Francesco, l'aver rimesso in luce e ripulito dalla polvere e dalle ragnatele alcuni quadri del Convento già lasciati in abbandono; alcuni di indubbio valore. Tra questi ricordo il « Simbolo della vita umana » qui riprodotto da una fine fotografia del Cav. A. Petrini. Il dipinto su tela (circa m. 2 x 2,50) è assai notevole per l'interessante iconografia che riproduce e per indubbio valore artistico; lo stato di conservazione ne è discreto.

È rappresentata una composizione architettonica, in forma di portale, di stile secentesco fantastico e misto, in cui sono inserite varie figure umane, con numerose iscrizioni.

In alto sopra il frontone triangolare sono adagiati due putti alati piangenti con le fiaccole della vita arrovesciate, che fiancheggiano la morte ed il tempo, ossia un teschio ed una clessidra che con le sue braccia scheletriche lancia un sasso, spezzando la vita dell'uomo. Sotto un arco a bugne si vede il gruppo delle tre Parche, dalle figure calme, non ripugnanti come talvolta sono rappresentate; gruppo composto con molto garbo; a sinistra in luce, la più giovane Cloto fila lo stame della vita; a destra Lachesis di mezza età lo annaspa ed avvolge attorno all'arcolaio; in fondo la più vecchia Atropo lo recide; effetto di luce appropriato, figure espressive.

L'arco bugnato è sostenuto da due colonne figurate portanti una trabeazione e due obelischi, scolpiti a geroglifici egiziani e coronati da teschi sormontati dalla croce trionfatrice. A destra ed a sinistra delle cuspidi sono amucchiate alla rinfusa ossa umane. Su drappi pendenti dalla trabeazione è scritto il motto greco:

MNHMONEYE APOPSIXEIN

(*memento mori*)

sul fregio si legge: ITER AD VITAM;

sopra cartelle secentesche pendenti lateralmente dalla trabeazione sta scritto:

BONIS BONA e MALIS MALA.

Il bizzarro pittore, indulgendo al gusto secentesco, ha sostituito le colonne con due scheletri umani, variamente atteggiati, che colle braccia sorreggono i capitelli.

Nel centro della composizione si vede la ruota della vita umana sul cui cerchio si legge :

OMNIBUS HOMINIBUS SEMEL MORI POST HOC AUTEM IUDICIUM
STATUTUM EST.

Sugli otto raggi della ruota le seguenti iscrizioni che finiscono in MUS scritto su un globo a cavalcioni del quale un putto pare che giuochi con bolle di sapone (Interpretazione di Mons. G. Garrone).

UNDE SUPERBIMUS; QUOD EST HOMO NISI LIMUS; DE LIMO
HOMO PRIMUS; MORTEM VITARE NEQUIMUS; CUM NOS TERRA
SIMUS; TERRA EST QUASI FUMUS; ET IDEO STUDEAMUS; UT
DEO PLACEAMUS.

Tra i raggi della ruota sono dipinti, insegnamento della morte livellatrice, i teschi di un papa, cardinale, vescovo, re, imperatore, doge, ed altri potenti della terra. Sopra la ruota sono appoggiate le aggraziate figure ignude di Adamo ed Eva che col loro atteggiamento completano la composizione in modo armonico, collegandone la parte centrale col gruppo sovrastante delle Parche. Eva col braccio destro tende il pomo mentre pone la mano sinistra sul seno, simbolo della fecondità; Adamo, il cui volto vergognoso rivolto a terra è sostenuto dalla mano destra, non sa resistere alla tentazione e colla mano sinistra accoglie il pomo, origine del male e della morte che è sotto rappresentata da un teschio.

I corpi ignudi, in luce diversa, sono finemente atteggiati e disegnati, le figure espressive e patetiche.

Le colonne scheletriche poggiano su piedistalli su cui sta scritto :

MEMENTO MORI e MEMORARE NOVISSIMA;

fra quelli è dipinto un cadavere entro la cassa scoperchiata sul cui fianco sta scritto :

TRIA SUNT QUAE ME FACIUNT FLERE.

Al di sotto sopra una cartella :

PRIMUM QUIDEM DURUM. QUIA SCIO ME MORITURUM. SECUN-
DUM VERO PLANGO. QUIA MORIAR ET NESCIIO QUANDO. TER-
TIUM AUTEM FLEBO. QUIA NESCIIO UBI MANEBO.

Sotto il quadro si legge :

Jo. Bapt. a Ruere Taur. faciebat 1627.

Questo quadro sia per la sua iconografia originale che per il suo valore intrinseco; composizione aggraziata, specialmente nel gruppo delle Parche e dei Progenitori, disegno corretto delle figure e colorito armonico, ha attirato l'attenzione degli scrittori d'arte reputati ed antichi.

O. Derossi nella sua più volte ricordata guida di Torino (1781) loda il dipinto senza saper dare informazioni sull'autore Della Rovere o del Rovero Torinese.

L'abate Luigi Lanzi (*Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1795-96, Tomo II, Parte II, pag. 165) scrive che « non è ben conosciuto l'autore di un quadro nel Convento di S. Francesco, d'invenzione tutta nuova, il cui soggetto è la morte. Esprime la sua origine nel peccato di Adamo ed Eva e la esecuzione di essa in uno stame filato, avvolto e reciso dalle tre Parche, con altre idee capricciose miste di profano e di sacro. Se la invenzione della pittura non può approvarsi; il resto di essa che è assai geniale, concilia molta stima dell'autore che si firma: Jo. Bapt. a Ruere Taur. f. 1627 ».

Stefano Ticozzi (*Dizionario dei Pittori*, Milano 1818) scrive:

« Giovanni Battista della Rovere nato in Torino verso la metà del Cinquecento è conosciuto per quadro invenzione della morte in S. Francesco di Torino; capricciosa invenzione; ma questo quadro è tanto gentilmente condotto che si è forzato di apprezzare l'autore ».

Di questo Giovanni Battista della Rovere pittore torinese del Seicento nulla si è potuto fin d'ora rintracciare; ma è desiderabile che qualche nuovo documento d'archivio e qualche suo nuovo dipinto permettano di conoscerne meglio la personalità. E' un pittore interessante perchè illustra la posizione della pittura torinese nella prima metà del secolo ed è da ricordarsi con onore per questo suo unico quadro conosciuto, che se, nell'invenzione e schema architettonico denuncia il Seicento, nella composizione delle figure e nel loro disegno mostra qualità di correttezza e di eleganza piuttosto attribuibili alla fine del secolo precedente.

NOTA. — A proposito del simbolo della ruota raffigurante la vita umana si confronti: Paolo D'Ancona - *L'uomo e le sue opere*, Firenze 1923, Cap. 1°. La ruota della fortuna si trova già stabilmente determinata nella *Consolatio Philosophiae* di Boezio e nel medioevo tale figurazione ebbe grande sviluppo sia nella letteratura che nelle arti rappresentative. Per analogia tale concetto venne esteso alla vita dell'uomo signoreggiato dalla fortuna in senso pessimista; ma delle iconografie citate dal D'Ancona nessuna si avvicina alla nostra, in cui appaiono Adamo ed Eva il cui fallo produsse la morte e le tre Parche che filano, tessono e recidono lo stame della vita; quindi l'originalità della ideazione del Della Rovere, se pure esiste qualche esempio analogo da me non conosciuto.

Il pittore Giovanni Battista della Rovere.

Come si è detto nel precedente articolo, la tela rappresentante un'Allegoria della vita umana, reca ben distinta la firma :

Jo. Bapt. a Ruere Taur. faciebat 1627.

La abbreviazione *Taur.* può significare tanto *Taurini* quanto *Taurinensis*. Nel primo caso significherebbe che il quadro è stato dipinto a Torino. Nel secondo che l'autore era torinese.

Il Ruere si può convertire facilmente nella forma Rovere cosicchè la firma verrebbe a potersi leggere *Giovanni Battista della Rovere*, un pittore che nel 1627 aveva dipinto questa figurazione allegorica per la quale è molto probabile che il soggetto gli sia stato fornito, con tutto il corredo di motti latini e greci da qualche dotto teologo del Convento stesso.

Ora interesserebbe sapere chi sia stato questo Giovanni Battista della Rovere, sul quale il Lanzi stesso (che come è noto, per la parte che riguarda il Piemonte, seguiva le indicazioni del dotto Vernazza) dichiara « non essere ben conosciuto » il che equivale in questo caso al non conosciuto affatto.

Un esame più attento dei dati e documenti raccolti nelle Schede Vesme e in altre fonti sulla pittura lombarda del '600, ci permette ora di fare alcune considerazioni ed anche di avanzare una ipotesi che ci paiono interessanti per la storia del dipinto in questione.

Con il nome di della Rovere tre gruppi di artisti compaiono nel secolo XVII nella regione Piemontese.

1°) Una Claudia della Rovere pittrice, figlia di Giovanni Battista della Rovere dei Conti di Vinovo e di Amedea Valperga dei signori di Cercenasco.

Questa Claudia sposò un barone di Hermance. Che essa fosse pittrice è dimostrato dal contenuto di un Madrigale del Conte Lodovico d'Agliè (pubblicato a Torino 1610) il quale esalta un ritratto su tela ed a mezza persona che la nostra Claudia avrebbe dipinto della Ser.ma Infante D. Margherita di Savoia, figlia di Carlo Emanuele I, n. 1589 † 1655, sposata 1608 a Francesco Gonzaga, duca di Mantova.

Che questa pittrice abbia avuto qualche rapporto con l'autore della tela in questione, si può escludere senz'altro.

2°) Il gruppo dei pittori detti Fiamminghini perchè il padre loro, fiammingo di nascita, di Anversa, era venuto a stabilirsi a Milano circa il 1550 secondo il Moriggia (il quale scriveva nel 1595). Questi Fiamminghini erano tre, Giovan Mauro, Giovanni Battista e Marco. Il loro nome, sempre secondo il Moriggia era Roveri d'Emes.

Altri li chiamò anche Rossetti, ma è certo che il Giov. Batt. e il Mauro, a Varallo al Sacro Monte, Cappella degli Innocenti, su loro dipinti si firmarono Roveri. A Como Giov. Mauro si firmò de Robore (1620).

Di essi non conosciamo date precise di nascita e di morte se non che Giov. Mauro morì nel 1640. Di lui secondo alcuni la nascita dovrebbe essere il 1570, ma questo è poco verosimile se già nel 1586 (secondo il Fassola) lavorava insieme col fratello nella predetta Cappella degli Innocenti.

L'attività di questi Fiamminghini — i quali spesso collaborarono e talora anche nelle fonti letterarie antiche, non sono bene specificati per la parte che riguarda all'uno o all'altro — si svolse prevalentemente in Lombardia: a Milano (S. Angelo, Duomo, S. Protaso, S. Alessandro, S. Marco) alla Certosa di Chiaravalle, a Pontecurone, a Piacenza nel Duomo, a Como (S. Donnino), ed infine, per avvicinarci al Piemonte, al Santuario di Varallo, all'Isola di S. Giulio sul Lago d'Orta, e a Novara nella Chiesa di S. Pietro del Rosario, etc.

Il Vernazza in una sua nota manoscritta, dice che Gian Mauro della Rovere, milanese, dipinse nella Cappella del Rosario della Chiesa di S. Domenico a Torino, la volta e le pareti laterali. Questi dipinti furono distrutti nell'incendio del 1762 e la cappella stessa fu poi ricostruita dal Barberis nel 1766. Donde il Vernazza abbia tratto questa notizia non è detto. Le due recenti monografie sulla Chiesa di S. Domenico (1909) non parlano di ciò, anzi, in quella di Rondolino e Brayda si legge che sulle pareti laterali fra il 1679 e il 1688 erano state dipinte la Vittoria di Lepanto e quella sugli Albigesi. In tale tempo i Fiamminghini erano già scomparsi.

Dunque, pur non affermando affatto errata tale notizia, possiamo ritenere per ora molto dubbio che uno dei Fiamminghini abbia lavorato a Torino.

Questi pittori lavorarono come si è visto, molto. Erano artisti facili, versatili, pronti tanto agli affreschi di estese dimensioni (come quelli di Chiaravalle, di Novara, etc.) quanto alle pale d'altare ed a quadri a olio di istorie, di battaglie, di prospettive, di paesi. Formatisi sugli esempi del Procaccini, « abbondavano (dice il Lanzi sempre buon giudice specialmente quando si tratta del '600 e del '700) « di quel fuoco che usato con giudizio dà l'anima alle pitture, abusato ne scompare la simmetria.... Furono « scorretti, ma spiritosi... »

Può, stilisticamente, la tela di S. Francesco d'Assisi essere ascritta ad uno di questi Fiamminghini, al Giovanni Battista?

A parte che nel 1627 costui con i suoi fratelli doveva essere occupato altrove, prevalentemente in Lombardia, e non c'è traccia documentata che essi abbiano avuti rapporti con Torino, lo stile che appare nella Allegoria della vita umana è fondamentalmente diverso da quello dei Fiamminghini, più largo questo, più spregiudicato, pittoricamente fantasioso, coloristicamente ricco e vario, altrettanto quanto nella nostra tela appare invece pret-

tamente disegnativo, corretto e trattenuto, minuto nelle forme come è concettoso nello spirito.

Qui dunque tutt'altra tempera d'artista che, come si è già detto, risente ancora di tendenze precedenti al seicentismo: se nei Fiamminghini è il barocco, a San Francesco domina ancora il manierismo. Se con essi è il pittore che domina, qui è il disegnatore.

Il 3° gruppo dei pittori della Rovere è pertinente strettamente a Torino ed a rapporti diretti con la Corte Sabauda. È composto di un Gerolamo padre e di suo figlio Giov. Battista.

I documenti che li riguardano sono numerosi e ben chiari. Li riassumeremo dalle schede del Vesme.

Gerolamo della Rovere figlio di un Ambrogio compare nei documenti nel 1605 quando è pagato per aver dipinto sedici quadri a olio posti nelle stanze di S. A. il Duca di Savoia, al Viboccone (il palazzo del Regio Parco presso Torino). Successivamente, dal 1607 al 1634 (nel quale anno egli redige il suo testamento) appare che la sua attività si sia tutta rivolta alla miniatura, al servizio del Duca, e, nei documenti del *Controllo* e delle *Patenti*, dal 1620, egli è chiamato « pittore e miniatore di S. A. ».

Come tale troviamo che egli miniò, per la Corte, messali e altri libri, fra cui uno di costumi di « Imperatori et altri di tutto il mondo e di Carte geografiche » colorì le stampe delle Caccie disegnate dallo Stradano e incise dal Collaert, dipinse ventagli etc.

Ma in un genere di lavori egli si specializzò e seppe trarne fonte di lucro.

Era allora come lo è tuttora, oggetto di culto e di venerazione la SS. Sindone che Emanuele Filiberto aveva riportata a Torino nel 1578.

Il Gerolamo aveva cominciato ad eseguire riproduzioni in piccolo del SS. Sudario e in miniatura e in stampa, su seta, satino, ormezzino, o su tela o su carta, le quali dovevano facilmente trovare smercio fra i devoti. Appunto una Patente ducale del 27 Maggio 1616 concede a lui ed ai suoi figli, il privilegio « durante la loro vita rispettivamente di miniare, stampare e mettere fuori la sopradetta forma del SS. Sudario et di vendere li quadri, effigie o siano protratti di quelle, proibendo però ad ogni altra persona di formar, far, nè vendere in niuna parte de' nostri Stati protratti, figure et quadri di detta Santa Reliquia della simile forma, misura et in-ventione che è quella de i sopradetti Della Rovere... »

Successivi documenti del 1622, 1627, 1633, 1635, 1637 dimostrano come la Corte a parecchie riprese abbia pagato a Gerolamo numerose riproduzioni di questi Sudarii che venivano distribuiti alle Infanti figlie di Carlo Emanuele I (1627), ad altri principi, a patrizi, etc.

Alla fabbricazione di questi (poichè si trattava ormai non tanto di arte, come di vera industria) con Gerolamo collaborava possibilmente il figlio Giovanni Battista ed altri come un Filiberto Perdomo.

Il libraio Alessandro Cavaleris era incaricato, a quanto pare, della vendita al pubblico.

Dopo morto Gerolamo nel 1638, gli eredi continuarono a vendere Sudarii; nel 1640 i principi Card. Maurizio e Francesco Tomaso di Carignano confermano alla vedova lo stesso privilegio del 1616; e giù fino al 1650 (quando a Pietro Francesco della Rovere Madama Reale fa pagare L. 100 « per tre ritratti del SS. Sudario ») l'industria artistica continua.

All'Esposizione che si apersse nella Primavera del 1931 nelle sale di Palazzo Madama col proposito di illustrare monumenti e documenti della SS. Sindone, comparvero numerosi quadretti bellamente incorniciati nei quali era riprodotto o in miniatura, o in stampe su seta, il SS. Sudario o circondato da corona di fiori, o accompagnato dagli attributi della Passione. Parecchi di essi erano stati benevolmente concessi da S. A. R. il Principe di Piemonte. È evidente che fra essi si dovevano trovare anche esemplari della bottega dei Rovere. I nomi dei loro autori erano caduti nell'oblio, come sono dimenticati quelli di tanti altri che o nelle arti maggiori o nelle minori servirono il Piemonte e Casa Savoia attraverso i secoli.

Ritorniamo ai Della Rovere. Gerolamo ebbe numerosi figli, fra i quali Giovanni Battista, il quale, almeno in gioventù pare sia stato protetto dal Cardinale Maurizio di Savoia. Dai Conti della Casa di questo Principe, risulta che nel 1621 al pittore Giov. Batt. Rovere sono pagati 16 scudi per spese di viaggio da Roma a Torino. Nell'Agosto poi del 1628 il Cardinale stesso scrive al Conte d'Agliè residente di Savoia a Roma e gli comunica che « Giov. Batt. della Rovere di questa città, giovane accompagnato d'onorate qualità se ne viene costì per esercitarsi nella sua professione di pittore. Desidero che sia protetto et favorito da Voi in tutte le occasioni « di suo avanzamento etc... (1)

Infine un terzo documento crediamo possa essere pertinente a questo artista.

Dagli ordinati dell'Archivio Comunale di Carmagnola 5 dicembre 1630 risulta che era giunto colà il sig. Giov. Battista della Rovere di Torino, pittore di S. A. Ser.ma, al quale dal Consiglio della stessa Città di Carmagnola era stato commesso a dipingere un quadro per la Confraternita dei Disciplinati di S. Croce per fiorini 900, e due quadri relativi ai voti fatti per la peste nel 1522 e nel 1630, per la Cappella della SS. Concezione, al prezzo di 1000 fiorini ciascuno.

Il Casalis (Diz.rio III 589) dice che questi due quadri eseguiti nel 1631 furono poi traslocati nella Sacrestia dei Canonici e al posto loro ne furono collocati altri due, dipinti nel 1814.

(1) — Questa lettera e il testamento di Gerolamo Della Rovere sono anche riportati dal Claretta (Atti d. Soc. di Arch. e B. A. Torino v. p. 355).

Ricordiamo di aver veduto questi due dipinti, tuttora nella detta Sacrestia dei Canonici della Collegiata di S. Pietro e Paolo a Carmagnola.

Sono due lavori assai mediocri.

Non abbiano contezza dell'altro dipinto della Confraternita di S. Croce.

Da quanto abbiamo detto possiamo dunque ritenere essenzialmente che a Torino esistette nei primi decenni del '600 un pittore Giov. Battista della Rovere che era figlio del pittore e miniatore Gerolamo, che molto probabilmente dal padre era stato istruito all'arte, che nel 1627 era a Torino e già esercitava la pittura, che nell'Agosto del 1628 si recava a Roma, dove probabilmente era già stato nel 1621.

È naturale perciò che noi ci poniamo la questione che se, escluso per ragioni varie, fra cui importanti quelle stilistiche, il Giovanni Battista dei Fiamminghini, non sia il caso di pensare per la tela dell'Allegoria della Vita Umana, all'altro Giovanni Battista figlio di Gerolamo.

Le condizioni diremo esterne, non si oppongono a questa seconda ipotesi.

Le ragioni stilistiche crediamo possano suffragarla.

Abbiamo già detto del carattere più disegnativo che pittorico di quella tela.

Più che un dipinto, esso fa l'impressione di una stampa colorata, come sarebbe un ingrandimento di uno di quei frontispizi che appunto in quei tempi spesso figuravano su gravi volumi di materie teologiche, morali, giuridiche e così via. E fa anche l'impressione di una enorme miniatura del genere di quelle che adornavano diplomi, tesi, e così via.

Noi non abbiamo opere sicure di Giov. Battista figlio di Gerolamo, poichè le due tele di Carmagnola poco si prestano a confronti, epperò nulla possiamo dire sulla sua maniera, sul suo stile, ma se ragioniamo che il figlio e l'allievo di un miniatore e di un disegnatore doveva necessariamente essere istradato sullo stesso indirizzo, ne veniamo a dover pensare che lo stile di quella tela corrisponde perfettamente a tale indirizzo dell'arte paterna trasmessa almeno in gioventù al figlio.

Questa non è nulla più di una ipotesi prudentemente avanzata onde cercare di rendere meno oscura una questione di attribuzione artistica.

Anche se questa ipotesi possa risultare troppo debole a scuotere qualche scetticismo, essa ci avrà tuttavia valso a conoscere e far conoscere l'esistenza di una bottega d'arte nella prima metà del Seicento a Torino.

Lorenzo Rovere.

Due quadri raffiguranti S. Filogono e Sant'Aratore.

Patroni dei Causidici, Procuratori.

(Tav. IX e X)

Sono dipinti su tela, assai notevoli, rivenuti alla luce insieme al quadro allegorico illustrato in precedenza, ed ora conservati nei locali dell'ex Convento. Misurano le stesse dimensioni, ossia m. 1,75 x 1,60 e sono inquadrate in identiche e sobrie e sottili cornici secentesche di buona fattura, scolpite a foglie adresse. Si può dire che sono quadri gemelli ed infatti per la loro destinazione tali dovevano essere. A proposito di essi, dalla cortesia di Mons. Giuseppe Garrone ho ricevuto le seguenti informazioni e quelle specialmente riguardanti i due santi.

Come è noto, la chiesa di S. Francesco era sede di Confraternite, Università e Collegi dei medici e farmacisti, Causidici, Procuratori, artisti luganesi, sarti e serraglieri; ognuna di queste comunità onorava il Santo Patrono in cappella propria, dove in circostanze speciali e giorni di festa, si celebravano solenni cerimonie e funzioni religiose. I Causidici o Procuratori possedevano la cappella dedicata alla SS. Annunziata, la prima a destra di chi entra.

Il Collegio dei Causidici fu costituito sul finire del secolo XV poichè un decreto di Filiberto di Savoia (11 Dicembre 1499) stabilisce che « per il particolare delli patrocini debbasi in tutto stare alli registri dei signori Causidici. Carlo III (II) da Chambery, il 6 Febbraio 1508, ne conferma gli Statuti. Da essi risulta che il 10 Novembre 1506, fu eretta per cappella del Collegio, quella della SS. Annunziata e dei quattro Apostoli nella chiesa di S. Francesco, ove ogni anno nel giorno della SS. Annunziata si doveva celebrare la S. Messa e dopo di essa i Causidici si radunavano nel refettorio dei Frati, per eleggere il Priore e sei Consiglieri col Tesoriere. Al Collegio era data l'autorità di esaminare ed ammettere li procuratori e la libera disposizione a fissare dai medesimi, delle piazze e procure ». Il numero dei Procuratori da quei Statuti fu ridotto da 43 a 25. Ogni Procuratore, all'atto della sua ammissione nel Collegio, doveva versare 50 fiorini di piccolo peso di Savoia, da spendersi « ad onore di detto Collegio e ad ornamento della Cappella e per il culto ». Ogni procuratore che prendesse moglie doveva offrire alla Cappella un ducato; ma se passava a seconde nozze, due ducati e ciò per poter esentarsi dalle imposizioni dell'Abate dei folli o stolti.

Infine ogni Procuratore doveva versare nelle mani del Tesoriere, ogni mese due grossi pel decoro della Cappella o per altro secondo le disposizioni del Priore.

Il Duca Carlo Emanuele I, il 9 settembre 1623, concedeva al Collegio

questo prezioso privilegio cioè « erigeva i medesimi Procuratori del Collegio presente ed avvenire, loro figlioli e figliuole con li posterì e successori loro *in infinitum* per nobili e gentiluomini, con tutte le prerogative necessarie, concessione dell'arma e permissione di poter portare ogni specie di armi offensive e difensive ».

Tale privilegio venne confermato da Carlo Emanuele II, il 9 marzo 1663. (Cfr.: Privilegi e Statuti del Collegio dei Signori Causidici della Città di Torino - Torino, Zappata, MDCLXXXVIII).

Nell'occasione della festa collegiale solevasi appendere alle pareti laterali della Cappella della SS. Annunziata i due quadri dei Patroni dei Causidici o Procuratori: S. Filogono e S. Aratore.

* * *

Esaminiamo il quadro raffigurante S. Filogono. Questo Santo nato nel secolo III, nel principio della sua vita fu involto negli affari temporali e disputò come causidico innanzi ai tribunali; era stato ammogliato ed aveva una figliuola. Per i suoi meriti fu eletto vescovo di Antiochia verso l'anno 318, sulla cui cattedra apostolica sedette per cinque anni, in tempi difficilissimi. La persecuzione era appena cessata, lasciando non poche male conseguenze e molti abusi da correggere, oltre che gli era necessaria una prudenza per arrestare i progressi della eresia ariana. La Chiesa ne celebra la festa il 20 dicembre ed il Martirologio lo chiama: *Filogonius causidicus episcopus antiochenus adversus Arium primus pro fidei certamine*.

Il quadro allude alla sessione del 9 Giugno 323 del concilio di Nicea radunato dall'imperatore Costantino, annuente S. Silvestro papa, per definire la grande controversia che stava allora per dividere il mondo cristiano in due partiti. In quel giorno fu udito Ario in persona il quale sciorinò in presenza dell'Imperatore le sue bestemmie; poi venne letta una lettera di Eusebio di Nicomedia che difendeva spudoratamente l'eresia ariana; tale fu l'indignazione destata da quella lettura che il foglio venne alla presenza di tutti, lacerato a gran vergogna e confusione di Eusebio e di Ario.

E' noto che Ario prete di Alessandria il più famoso degli antichi eretici predicava contro la Divinità di Gesù Cristo, affermando che il Figliuolo di Dio non era uguale al Padre, ma una sua creatura. Fu condannato dal Concilio di Nicea (325); però continuò a spargere i suoi errori e morì l'anno 336 mentre trionfante entrava in Costantinopoli. Immensi furono i danni arrecati alla Chiesa dalla eresia di Ario; i popoli barbari del settentrione abbracciarono quasi tutti l'arianesimo, il che non fu l'ultima causa dei maltrattamenti a cui sottoposero i popoli conquistati nelle loro invasioni; accenniamo specialmente ai Longobardi, ai Vandali e ai Visigoti. E' probabile che i Longobardi distruggessero nei loro dominii e quindi nell'Italia superiore chiese cattoliche preromaniche fino al regno di Agilulfo (591-617)

marito della pia Teodolinda; ma solamente sotto Grimoaldo (662-671) l'arianesimo cessò in Italia. Tra i difensori della verità cattolica, contro Ario, emersero S. Atanasio patriarca di Alessandria, S. Eusebio vescovo di Vercelli, S. Ambrogio vescovo di Milano, S. Ilario vescovo di Poitier ad altri fra i quali non ultimo S. Filogono, rappresentato nel nostro quadro.

Il dipinto su tela assai notevole rivela un abile pennello secentesco probabilmente di scuola piemontese; non credo però per ora di poter fissare date ed indicare nomi, mancando ogni firma, sigla o documento. Nello sfondo compare il cielo nubiloso inquadrato da alberi a masse scure. In primo piano S. Filogono mitrato e vestito con licenza secentesca, di paludamenti vescovili non della sua epoca; testa espressiva e severa, dalla bianca barba; con una mano tiene il Vangelo mentre col dito teso dell'altra accenna ad Ario come per convincerlo.

Costui, in contrasto a Filogono, nero di barba e capelli è pure vestito di nero; guarda a terra confuso mentre a destra il demonio gli suggerisce la difesa dell'eresia; a terra si vede la lettera stracciata di Eusebio da Nicomedia.

A sinistra di S. Filogono si mostrano due giovani accolti portanti la Croce astile ed il pastorale, con atteggiamento spigliato e giovanile.

La composizione delle figure e l'inquadramento della scena sono gradevoli; disegno corretto nelle teste e nelle mani; colori intonati; forte chiaroscuro aumentato ancora dal naturale annerimento.

Come ho detto, lo stile ed il disegno specialmente delle teste pare accennino ad influsso del gruppo piemontese di Bartolomeo Caravoglia; ma possono anche riferirsi ad altre correnti pittoriche piemontesi del seicento.

(Cfr.: L. Rovere - Bartolomeo Caravoglia e le sue pitture nel Duomo di Torino; Periodico: Il Duomo di Torino 1 aprile 1928).

* * *

Esaminiamo ora il quadro dedicato a S. Aratore. Questo Patrono dei Procuratori fiorì nel VI secolo. L'Ughelli lo dice italiano, uomo dottissimo, poeta laureato, monaco di S. Benedetto e, basandosi sul Tritermio, anche Cardinale. (*De scriptoribus Eccl. liber 2, Signum vitae*).

Il Padre Agostino Oltino, S. J. (*Vitae ed res gestae Pontificum romanorum et Cardinalium*, Vol. I, pag. 81, Roma 1677) così ne parla: Aratore, italiano, ligure, educato in Liguria, causidico. Compì con lode la legazione a favore dei Dalmati presso Teodorico re dei Goti; avendo abbracciato la carriera ecclesiastica, fu nominato suddiacono e Cardinale di S. R. C.

Scrisse due volumi in esametri sugli atti degli apostoli col titolo di *Historia Apostolica*, infiorati di bellissime allegorie. Il venerabile Beda Prete, riunendo in uno i due volumi, ornò della loro eleganza i suoi *Commentarii* sugli Atti degli Apostoli. Aratore presentò i suoi due volumi

prima all'Abate Floriano, come appare dalle sue epistole, poi a Papa Vigilio, il 6 aprile 544, nel Santuario della chiesa di S. Pietro, in cospetto di quasi tutto il clero romano. Il Papa ne fece tosto recitare una parte dallo stesso autore, ma per l'ora tarda, fece consegnare il codice a Surgenzio Primicerio dei notai, per riporlo negli archivi della chiesa. Se non che i letterati di Roma, avendo pregato il Papa di farlo recitare in pubblico, quegli comandò che fosse letto nella chiesa di S. Pietro in vinculis, dove intervenne gran moltitudine di ecclesiastici e di laici nobili e plebei. Aratore recitò in persona l'opera sua durante quattro giorni, poichè gli uditori tanto si diletta- vano che sovente lo obbligavano a ripetere vari brani.

L'opera incomincia così :

Ut sceleris Judea sui polluta crurore.

Oltre questo poema scrisse tre Epistole di minor mole: Epistola a Flaviano Abate, Epistola a Papa Vigilio, quando questi era a Costantinopoli, Epistola a Partiniano.

Le opere di Aratore sono comprese nel tomo X della *Biblioteca maxima Patrum*. Il poeta Venanzio Fortunato suo contemporaneo, ne scrisse in questo modo :

*Sortes Apostolica quae gesta vocantur et actus
Facundo eloquio vates fulcavit Arator.*

Dall'articolo: Aratore (Arator) dalla Enciclopedia Treccani si ricava che, secondo le *Variae* di Cassiodoro (Atalarico 8, 12), Aratore era originario della Liguria nel senso più largo della ragione; forse nato verso il 490; fu a Milano scolaro di Ennodio che fu poi Vescovo di Pavia. Scrisse epistole per cui manda il suo poema intitolato *Historia Apostolica* o *De Actibus Apostolorum* dell'abate Floriano, a Papa Vigilio ed a Partenio. In principio Aratore compose versi di indole mitologica, poi sacra; professò l'avvocatura e per la sua eloquenza fu scelto come oratore dell'ambasceria dalmata presso Teodorico, nel 526. Sotto papa Vigilio (537-555) era suddiacono a Roma. L'*Historia Apostolica* scritta in esametri dattilici è composta di due libri; in complesso Aratore è uno dei migliori scrittori del suo tempo e ben si spiega l'ammirazione per lui del medioevo cristiano e allegorizzante. Segue la bibliografia.

L'ambiente della composizione figurata nel quadro secentesco è un paesaggio. A sinistra una romantica quinta di roccie, caverna e alberi; nello sfondo a destra appena un tratto del cielo, con montagne e alberi.

Campeggia nel dipinto la nobile figura di Aratore inginocchiato e vestito di candide lane, con mantellina dello stesso colore, tanto che pare un cisterciense mentre era benedettino; forse incongruenza del pittore secentesco che voleva ottenere un effetto di colore, come infatti magistralmente ottenne. La piccola testa giovanile, ascetica, è assai espressiva; scrive sopra un libro intitolato: *Acta Apostolorum* che è la sua opera più impor-

tante; colla mano destra esprime un gesto umile e contegnoso di modesta ripulsa verso un prelado vestito di viola, a destra ritto in piedi, che con una mano gli mostra un foglio spiegato, la nomina a Cardinale, dall'altra tiene il rosso cappello cardinalizio; altra incongruenza del pittore, benchè già nel secolo VI esistesse la dignità cardinalizia.

Questo prelado, dalla testa giovanile assai bella, dimostra col suo atteggiamento deferente ossequio; a destra, in fondo, il suo seguito composto di tre persone.

La composizione ed il disegno sono eccellenti, specialmente nelle teste e nelle mani; nobilissimi gli atteggiamenti e l'espressione delle figure, magistrale il contrasto tra la bianca veste di Aratore ed il fondo del quadro a potente chiaroscuro. In basso a sinistra, entro una cartella si legge:

Arator, ex Causidico monachus, ex monacho Cardinalis, ad Ghotorum regem legatus. Sacros inter scriptores, calamo, ut lingua clarus, ex Sin XI Sen. lib. IV.

La notazione finale forse significa che Pier Lombardo citò Aratore in detto luogo della sua opera.

Mi piace quì esporre alcune considerazioni e giudizi che devo alla cortesia del dott. L. Rovere. Questo quadro pure del seicento, ma probabilmente anteriore al primo descritto, ha qualità pittoriche notevolmente superiori a quello di S. Filogono, forti effetti di chiaroscuro determinano la plasticità specialmente dei volti nei quali inoltre si notano delicate sfumature che ammorbidiscono quella rigidità dei tratti che risulterebbero dal contrasto dei chiari e scuri. Soprattutto il bianco dell'abito del Santo, ora alquanto ingiallito, è reso con notevole maestria.

Altrettanto dicasi del violetto dell'abito dell'inviato che reca il cappello cardinalizio. I volti, specialmente quello di Aratore, non sono convenzionali, ma riprodotti dal vivo e resi con felice forza di espressione tanto da far pensare a ritratti; ottimo anche il disegno delle mani. A quale scuola appartiene questo quadro? Si deve escludere la piemontese. Niente di simile, specialmente pel trattamento pittorico, si trova in Piemonte in nessuno dei gruppi che dominano quì nel seicento. Le scuole più vicine a noi, la lombarda e la genovese, pure non presentano opere che si possa avvicinare alla nostra; per la stessa ragione sono anche da escludersi le altre scuole dell'Italia settentrionale ed allora bisognerebbe rivolgersi ad altre regioni d'Italia più lontane, a Roma o a Napoli; forse piuttosto a Napoli, per alcuni accenti spagnuoleggianti che alcuno potrebbe riscontrarvi. Ma ad un autore singolo e nemmeno a un gruppo generico di pittori, non è possibile attribuire tale dipinto, il quale rimane per ora un'incognita. Assai pregevole però tanto che meriterebbe di essere affidato ad un esperto restauratore, dalla cui opera il quadro potrebbe essere senza troppa difficoltà, restituito a quella eccellenza che doveva presentarne in origine.

Altri quadri esistenti nell'ex Convento.

È notevole un quadro su tela più grande dei descritti in precedenza, entro una magnifica cornice secentesca di legno dorato. Nella parte superiore del dipinto si vede il Divino Infante in gloria, circondato da angeli e teste alate di putti. In basso ed in primo piano, S. Biagio inginocchiato, in paludamento vescovile guarda estatico al Bambino; a destra, pure inginocchiata, Santa Liduvina o Ludvina, colle braccia allargate, rivolge lo sguardo al Bambino, con espressione di venerazione e di stupore. Le teste sono mediocri, così si deve dire in genere del disegno e specialmente delle mani. Forse si potrebbe trovare qualche analogia di trattamento pittorico tra questo quadro e quello di S. Filogono a cui però è decisamente inferiore. Nella parte inferiore del quadro si legge: *Hoc opus pater Franciscus — M.^a Scalonus erexit. Isabella Maria a Puteo — Hoc pingebat — anno D. 1666 — Die 14 augusti.* E poi: *S. Biagio — S. Liduvina protettrice per li dolori e per il mal di coste la di cui festa è il 14 aprile.*

Dalla cortesia di Mons. G. Garrone ricevo le seguenti informazioni sui due santi. S. Biagio fu Vescovo di Sebaste nell'Armenia, martire nel 316 durante la persecuzione di Licinio. Fra i miracoli operati in vita dal Santo, è celebre quello di aver guarito un giovinetto già agonizzante per una spina che gli si era conficcata in gola. Per questo miracolo i fedeli lo invocano quale protettore contro i mali di gola. Nel giorno della sua festa, il 3 Febbraio, i fedeli si recano alla Chiesa per la benedizione della gola colla reliquia del Santo.

Santa Lidvina o Liduvina o Lidia nacque in Olanda, a Schiedam, nel 1380, anno in cui morì Santa Catterina da Siena e nacque S. Colette de Corbie. Ella mostrò sin dall'infanzia una tenera divozione verso la Madre di Dio e a dodici anni fece voto di verginità. Fu travagliata da così orribile cumulo di mali che posero la sua pazienza alla più dura prova. Passò gli ultimi trent'anni della sua vita senza poter lasciare il letto e per ben sette anni non potè muovere altro che il capo ed il braccio sinistro. Nei tre o quattro primi anni della sua malattia essa durò gran fatica a reggere contro la sensibilità della natura. Il suo confessore, tocco dai suoi patimenti la consigliò a meditare spesso sulla passione di Gesù, assicurandola che ne trarrebbe grandi vantaggi. Lidvina obbedì con semplicità e si pose a meditare la Passione del Salvatore, che divise in sette punti per rispondere alle sette ore canoniche della Chiesa, e provò tanto piacere in questo santo esercizio che passava in esso, giorni e notti. In breve si fece in lei un felice mutamento; non trovò più nelle sue pene che dolcezza e consolazione e lungi dal volerne essere liberata, pregava Dio di aumentarle sempre più, purchè le facesse la grazia di poterle sostenere con pazienza. Le avveniva

anche talvolta di aggiungervi qualche volontaria mortificazione. Parlava di Dio e della sua misericordia con tale emozione da intenerire i cuori più insensibili; amava singolarmente i poveri, li assisteva per quanto poteva e dopo la morte dei suoi genitori distribuì loro tutti i beni ereditati. Lidvina fece altresì un santo uso delle pene interiori che Dio le mandava; nel tempo del combattimento ella si mortificava colla preghiera e specialmente colla Santa Comunione. Finalmente dopo un martirio di trentotto anni, andò a ricevere la ricompensa promessa a quelli che hanno patito da veri discepoli della Croce. Morì il 14 aprile 1433 a cinquantatre anni.

Le fu innalzato un mausoleo nella chiesa parrocchiale di Schiedam che prese il suo nome nel 1434; la casa di suo padre fu trasformata in un monastero di suore grigie del terz'ordine di S. Francesco.

Per salvare le sue reliquie dalla furia calvinista, furono portate a Bruxelles nella Collegiale di S. Gudula. La sua vita fu scritta da Giovanni Gerlac, suo parente, da Giovanni Gautier suo confessore e da Giovanni Brugman Provinciale dei Francescani, i quali tutti e tre l'avevano conosciuta personalmente. Tommaso da Kempis ne stese un compendio. La sua vita fu pure scritta modernamente, in forma delle più originali ed in stile meraviglioso da J. K. Huysmans, scrittore francese che prima della sua conversione era accodato al verismo di Emile Zola, di cui era contemporaneo e collega.

Il quadro qui esaminato, ebbe presso gli antichi scrittori d'arte una fortuna che non mi pare meritata. Tra gli altri, l'abate Luigi Lanzi (*Storia pittorica dell'Italia - Bassano 1795-96, Tomo II, Parte II, pag. 376*) scrive: « Isabella del Pozzo si legge sottoscritta a piè di una tavola a S. Francesco, che rappresenta Nostro Signore con S. Biagio ed altri Santi. Non mi è nota la patria della scrittrice; ben posso dire che nel 1666, quando ella il dipinse non erano molti pittori a Torino da poter fare cosa migliore ». Ma la descrizione del quadro parmi provi che il Lanzi non vide personalmente il quadro.

Gli scrittori, copiandosi l'un l'altro, si ripetono. Stefano Ticozzi (*Dizionario dei Pittori, Milano 1818, Vol. 2°, pag. 154*) a proposito della Dal Pozzo scrive: « Di questa valente pittrice non è noto se non che nel 1666 dipinse per la Chiesa di S. Francesco in Torino un quadro rappresentante la Vergine con vari altri Santi (ciò che è inesatto) opera assai bella e superiore a quasi tutte le pitture fatte in quei tempi a Torino. Il quadro è pure citato nella Nuova Guida di O. Derossi (1781); lodato anche da L. Cibrario nella sua *Storia di Torino*. Modesto Paroletti (*Turin et ses curiosités, Turin 1819, pag. 183*) ricorda il quadro, sembrandogli che la Dal Pozzo sia Allieva del Moncalvo. E questa osservazione non sembra fuori posto, avuto riguardo allo stile del dipinto; in ogni caso esso però sarebbe una non troppo felice derivazione dall'insigne pittore piemontese (c. 1568-1625). Ad ogni modo il nostro quadro, per la storia della pittura piemontese, ha il merito di es-

sere datato e di portare una firma benchè questa, per il suo carattere a stampatello, potrebbe essere stata aggiunta in seguito. Il quadro forse era collocato nella attuale cappella di S. Biagio, la quarta a destra di chi entra; l'icona attuale ricorda quella della galleria ma presenta varianti; in alto sta la Madonna; in basso, gli atteggiamenti di S. Biagio e di S. Lidvina, benchè tutti e due inginocchiati, sono diversi. Potrebbe anche darsi che il quadro della galleria, portante il nome della Dal Pozzo, in origine ossia nel seicento fosse collocato in questa cappella; quando poi si addivenne alla formazione di una nuova cappella marmorea, il quadro non essendo adatto per le dimensioni, sia stato sostituito dall'icona attuale, di cui si ignora l'autore.

Altri quadri della galleria: una copia rappresentante il Crocefisso tra la Madonna, la Maddalena e l'Apostolo; una Presentazione al tempio del Bambino ed un S. Francesco Saverio in gloria; quest'ultimo, pittura deficiente dell'Ottocento ma circondata da una bellissima cornice settecentesca.

La Cappella della SS. Annunziata.

(Tav. XI).

È la prima alla destra di chi entra. L'altare secentesco, tutto di marmi variegati, è molto semplice ma non privo di sobria eleganza. Consiste in una trabeazione rettilinea portata da quattro colonne di macchiavecchia svizzera, coronate da capitelli dorati e posanti sopra un basamento di pilastri a sagome nere e listati di nero, che presentano nel centro, borchie dorate, elemento decorativo che compare già nel Rinascimento. La mensa dell'altare ci presenta un liscio palliotto Secentesco di marmi intarsiati, a disegno semplice, ossia losanghe entro ovali; liste bianche e nere su fondo rossastro. Tre gradini marmorei dello stesso colore adducono alla mensa; una balaustrata barocca di marmo ossia calcare di Gassino chiude la cappella, la quale è illuminata dalla volta, mediante finestra circolare. L'icona dell'altare, piuttosto annerita, rappresenta l'Annunciazione della B. Vergine; ignoto ne è l'autore. Come si è detto nell'articolo precedente, questa cappella nel giorno 10 Novembre 1506 fu eretta in patrocinio del Collegio dei Causidici, Procuratori che nel Seicento ottennero dai Duchi Carlo Emanuele I (1623) e Carlo Emanuele II (1663) importanti privilegi. Nella prima metà del Seicento, probabilmente nella circostanza dei privilegi ottenuti, i Patroni vollero adornare la loro cappella col nuovo altare marmoreo che rivela il primo periodo dello stile barocco del Seicento, ricordante piuttosto i modi del tardo rinascimento; stile ancora semplice e corretto, dalle linee rette e dalle superficie piane, che in Piemonte trova i suoi corifei nei due Castellamonte che fanno scuola. Solo più tardi lo stile secentesco si svol-

gerà in senso più sbrigliato, licenzioso e pure magnifico, quando il padre Guarino Guarini, nel 1668, porterà a Torino il nuovo verbo artistico del Bernini e del Borromini.

Ho già detto che i causidici solevano nell'occasione della festa collegiale, appendere alle parti laterali della cappella i quadri secenteschi già illustrati di S. Filogono e di S. Aratore; ora sonvi invece due altri grandi quadri. Quello a sinistra rappresenta la Visitazione della B. Vergine ed è buon quadro del primo seicento, notevole per la grazia della composizione, la diligenza del disegno e l'equilibrio del cromatismo e del chiaroscuro; l'altro rappresentante la Madonna del Rosario adorata da S. Domenico, S. Caterina da Siena e S. Francesco Saverio, notevolmente inferiore al primo.

Tutte le guide antiche e moderne di Torino accennano ai due quadri di questa cappella, attribuendoli all'insigne pittore Saviglianese Giovanni Antonio Molineri; ma, se si tratta dei quadri in questione, tale attribuzione potrebbe essere inesatta, non riscontrandosi forse in essi le più salienti caratteristiche di questo pittore che pure ha altri dipinti in Torino, nella R. Pinacoteca e nelle Chiese di S. Dalmazzo e di S. Domenico. Questa cappella oltre che dei Causidici, fu poi sede della Congregazione degli Artisti.

Nel libro di G. Claretta « I marmi scritti della città di Torino », Torino 1899, pag. 635, si legge quanto segue: In S. Francesco d'Assisi sul frontone dell'altare della B. V. Annunziata eravi la seguente iscrizione or trasformata in una moderna. *Deiparae Virgini Annuntiatæ - Tutelari - Sacratam ecclesiam hanc - Pauperum orfanarum collegium - Elemosinis restauravit - Ampliavit exornavit Regnante Carolo Emanuele II - Archiepiscopo Michaele Beyamo - Anno Domini 1618.*

Intanto l'anno 1618 pare vada corretto in 1668 per metterlo in accordo col regno di Carlo Emanuele II e coll'arciepiscopato di Michele Beggiamo (1662-1689). Non so dove il Claretta abbia attinta la notizia; attualmente nessuna iscrizione si legge nella cappella; ma se essa esisteva realmente e se l'informazione si riferisce alla nostra cappella, allora rimane il dubbio se l'altare si debba al collegio delle orfane povere od a quello dei causidici; ciò non esclude che la cappella potesse servire per entrambi i collegi.

Nei «Regolamenti della Reale Accademia di pittura e scultura in Torino», Torino 1778 - Ragionamento del Conte Felice Durando di Villa, pag. 53, si legge quanto segue: Il Bartoli disse che nella Chiesa dei Francescani in Torino, nel primo altare alla destra evvi un quadro che porta scritto: *Scipio Crispus Derthonensis faciebat 1594.* Altre pitture di questo Crispi, secondo il Bartoli, si troverebbero in Pavia, Stradella, Varallo e Voghera. Non so se si tratti del quadro attuale il cui annerimento non permette di leggere iscrizioni.