

RESTITUIRE

al termine della visita



Sistema Museale Diocesano
Museo Diocesano di Susa

Guida alla mostra permanente



Ingresso

Introduzione al Museo

IMMACOLATA

*Pittore piemontese,
1510-1520.*

L'iconografia è quella tradizionale dell'*Immacolata* raccolta in preghiera, vestita in tunica blu lumeggiata con dettagli in oro; la circonda una mandorla d'oro raggiata ed è attorniata da angioletti, con una fiammella sul capo. Gesù fa la sua comparsa al colmo del dipinto, incoronando sua Madre, i due sono divisi da un cartiglio recante la dicitura in latino "TOTA PULCH(RA) E(S) AMIC(A) MEA ET MACULA NO(N) E(ST) IN TE" ("Sei tutta bella, amica mia, e non vi è macchia in te. "); si tratta dell'antifona ai salmi dei vesperi dell'Immacolata concezione.

La tavola è rettangolare, priva di cornice originale ed è stata decurtata, nella parte inferiore e ai lati, di un terzo della dimensione originale e, forse, anche degli scomparti laterali che l'accompagnavano. Non si sono reperiti documenti che possano dare un nome all'autore, ma è certo che fu un pittore di notevole levatura professionale, che operò per chiese (parrocchiali, conventuali o monastiche che fossero) del ducato sabauda. L'attività dell'anonimo artista può essere ricondotta nella sfera di influenza del pittore chivassese Defendente Ferrari, anche se la distanza tra i due è ben visibile se si nota la diversa impostazione del volto della Vergine frutto di una diversa concezione della figura.

I visi femminili di Defendente si caratterizzano per la forma allungata, i suoi volti affilati si aguzzano verso il mento; questo autore invece crea un viso dall'ovale perfetto, di una notevole pienezza di carne e delicatezza di carnagione.



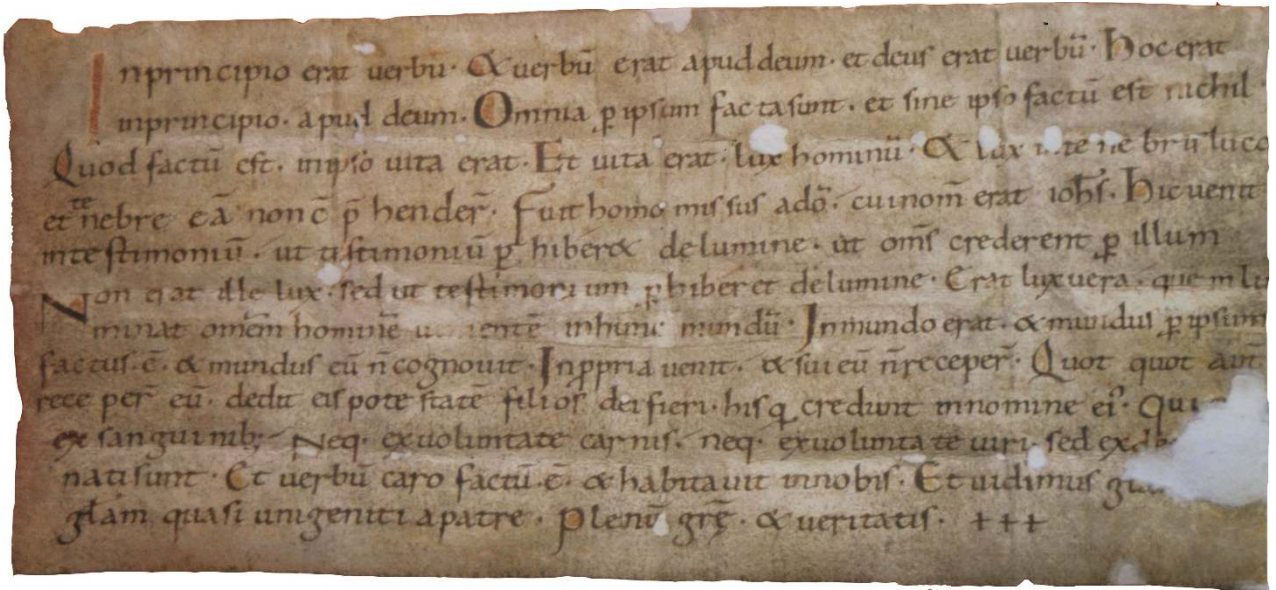
Se, come è probabile, lavorava nella sua bottega, la sua pittura raffinata è la cifra di un'autonomia operativa, dimostrata anche dal fatto che diede seguito a committenze personali, sganciate dalla bottega del Defendente. Lo stesso realizzò anche la pala centrale, una Annunciazione, del polittico della Madonna dei Laghi di Avigliana. Nonostante le differenze sono molti gli accorgimenti iconografici comuni ai due maestri, riscontrabili soprattutto in alcune opere di Defendente realizzate tra il 1510 e il 1520 e ora conservate a Ciriè e Vercelli.

Una connotazione che invece differenzia il Maestro della Immacolata di Novaretto dal Ferrari è il valore sostanziale che il primo annette alle lumeggiature in pastiglia dorata, alle passamanerie cariche di pietre preziose: pare che i preziosismi decorativi nella sua pittura concorrano a dare consistenza alla forma delle figure. Il periodo di esecuzione della tavola può essere compreso tra il 1510 e il 1520, anni questi della produzione dei dipinti per Ciriè e Vercelli da parte di Defendente.

L'Immacolata è posta come icona della dimensione estetica che potrete conoscere attraverso le opere d'arte esposte nel Museo.

SCRIPTORIUM DELL'ABBAZIA DI NOVALESA

Manoscritto pergameneo,
prima metà sec. XI.



Simbolo, dichiarazione e promessa sono le tre categorie che consentono di cogliere correttamente il significato dell'arte sacra. Essa attraverso l'utilizzo di un simbolo dichiara fedeltà a Dio nella storia dell'uomo, nella promessa dell'incontro definitivo con il Signore al compimento dello spazio e del tempo.

"In principio era la Parola e la Parola era con Dio e la Parola era Dio [...] tutto è stato fatto per mezzo della parola."

Questo foglio di pergamena composta nello Scriptorium dell'Abbazia di Novalesa alla metà del secolo XI è la più antica pagina evangelica ancora custodita in Valle di Susa, testimone di lunghi secoli di presenza cristiana.

Il Vangelo, declinato in una prassi culturale e liturgica, ha contribuito a nutrire la storia dell'arte e dell'architettura europea. C'è nel Cristianesimo una celebrazione costante dello spazio e della materia come luogo e strumento di incontro con il divino,

partendo da quel tempio supremo che è l'universo.

Il tempo, la materia e lo spazio sono preceduti da un'ulteriore categoria: la Parola, l'archetipo di ogni espressione d'arte sacra, in quanto è la più vicina alla perfezione di Dio. La Parola nella fede cristiana è la vera e fontale opera artistica che dà contenuto e senso a qualsiasi altra produzione d'arte. Quest'ultima serve la Parola per correttamente intenderla, così da giungere a incontrare Dio, per quanto sia possibile ad un essere umano finché vive nel tempo.

La pagina del Vangelo di Giovanni è posta come icona della dimensione biblica e spirituale che potrete conoscere attraverso le opere d'arte esposte nel museo.



Sala Mons. Severino Savi

Le oreficerie

LE OREFICERIE

Il territorio della Valle di Susa fu inserito, per un lungo periodo della sua storia, in sistemi statuali differenti, posti sui due versanti delle Alpi. I manufatti artistici, soprattutto nel campo delle oreficerie, denotano una bipolarità dei riferimenti, in direzione orientale e occidentale legata a questa particolare condizione.

Nel corso degli anni a cavallo di Quattrocento e Cinquecento la valle vede la presenza di opere prodotte da botteghe torinesi, di cui è testimone per esempio il bellissimo calice proveniente da Bessen Haut, alle quali si affiancano capolavori frutto della maestria del brianzonese Yppolite Borrel, che esprime sul metallo un finissimo gusto tardo-gotico. Non mancano tuttavia, anche in questo caso, riferimenti ad orizzonti più lontani, come testimoniato dalla croce processionale di matrice fiamminga proveniente da Savoulx e in modo ancor più emblematico dal Trittico del Rocciamelone realizzato a Bruges, Fiandre, nel 1358.

Il panorama muta nei secoli successivi: se l'oreficeria seicentesca vede il netto predominio della produzione francese, dagli ateliers di Grenoble e di Lione, la cessione al Piemonte dell'alta Valle avvenuta nel 1713 con il trattato di Utrecht comporta, nel Settecento, la diffusione sempre più massiccia di opere degli argentieri della Zecca di Torino.

I vasi sacri sono gli utensili collegati più o meno direttamente al Sacrificio Eucaristico.

Il calice e la patena sono i più antichi e nello stesso tempo i più caratteristici, ma nel corso dei secoli l'uso ne ha introdotti altri: la pisside per custodire le ostie destinate ai fedeli, l'ostensorio per presentare l'ostia consacrata ai fedeli fuori della messa, i piatti o le coppe per le offerte del pane, le ampolle per contenere il vino e l'acqua. I vasi per custodire i santi oli (crisma, olio degli infermi e dei catecumeni).

Nei primi secoli del Cristianesimo si usufruì dei vasi utilizzati nella vita quotidiana (solitamente di vetro), poi successivamente vennero fissate alcune forme e materiali particolari per realizzarli.

Da qui nasce l'oreficeria religiosa, che si svilupperà a partire dalla pace concessa alla Chiesa dall'imperatore Costantino nel 313.

Circa la loro materia e la loro forma i libri rituali prescrivono che si debbano osservare le prescrizioni liturgiche e la tradizione ecclesiastica, mutate nel corso dei secoli.



TRITTICO DEL ROCCIAMELONE

Bottega fiamminga, 1358.

Dalla Cattedrale di S. Giusto, Susa.

“Qui mi portò Bonifacio Roero, cittadino di Asti, in onore di Nostro Signore Gesù Cristo e della Beata Vergine Maria, nell’anno del Signore 1358 il giorno primo di settembre.”

Il trittico presenta nello scomparto centrale la Vergine coronata, seduta su un trono a cassone, con il Bambino in braccio che le accarezza il mento. Negli sportelli laterali sono raffigurati, a sinistra, San Giorgio a cavallo nell’atto di uccidere il drago, a destra, il committente, Bonifacio Roero inginocchiato in preghiera, accompagnato da un santo scalzo, con un manto indosso, secondo alcuni studiosi da identificarsi con san Bonifacio di Tarso, per altri, più probabilmente, con San Giovanni Battista. Le figure, collocate sotto arcate trilobate e traforate, si stagliano contro un fondo a racemi. Sullo scudo e sull’armatura di Bonifacio è ancora visibile, nonostante la rasatura, l’arme dei Roero. In basso, corre sui tre scomparti l’iscrizione dedicatoria in minuscola gotica, disposta su due righe entro uno spazio scrittorio rettangolare e realizzata con lettere risparmiate su fondo inciso.

L’iscrizione recita: *“Hic me aportavit Bonifacius Rotarius civis Aste/nsin in honore // D(omi)ni n(ost)ri Yh(ies)u C(hristi) et/ beate Marie virginis an(n)o D(omi)ni MCCCCLVIII die p(ri)mo septe(m)ber [sic].”*

Probabilmente commissionato da Bonifacio Rotario (Roero), ricco mercante astigiano, durante il suo soggiorno a Bruges, documentato nell’aprile 1358, il trittico, un altarelo portatile, è l’unico oggetto di arredo liturgico conservatosi prodotto dalle botteghe fiamminghe specializzate in monumentali lastre tombali in ottone. Opera di altissima qualità e di stile fortemente innovativo, denota, oltre a profonde affinità con altre lastre coeve, rimandi all’arte di Jean Pucelle e alle vetrate normanne, alle miniature fiamminghe, nonché accenti anticipatori della cultura di Jean de Bondol. Il trittico fu portato da Bonifacio Roero sulla vetta del Rocciamelone per adempiere ad un voto, probabilmente legato alla liberazione di Asti dalla dominazione viscontea. Fu custodito in una cappella lignea sulla vetta del Rocciamelone fino al 1673, quando venne trasferito nella chiesa di San Paolo di Susa, ora soppressa, quindi nella Cattedrale di San Giusto.



CALICE CON PATENA

*Orafo parigino,
1625-1626.*

Dalla Chiesa della Madonna del Ponte, Susa.

Calice e patena provengono dalla chiesa della Madonna del Ponte. Di fattura parigina, benché non dello stesso artista, si fanno risalire agli anni 1625-1626 grazie all'impressione su entrambi di un punzone raffigurante, una E coronata, un marchio usato a Parigi in quel periodo. I due pezzi furono donati nel 1628 alla Confraternita dello Spirito Santo da Marie de Montlaur, nobildonna parigina vedova del maresciallo di Francia Jean Baptiste d'Ornano, morto nel 1626: a quest'ultimo, infatti, appartiene lo stemma che si ritrova al di sotto del calice, fatto applicare successivamente dalla vedova, o dai beneficiari della donazione.

Il calice fu eseguito, probabilmente, da un orafo attivo presso la corte di Francia: a dimostrarlo vi è, soprattutto, l'alta qualità artistica che lo contraddistingue e che lo pone in collegamento con altri capolavori francesi del periodo, il cui confronto con il presente manufatto permette di confermare anche a livello stilistico la datazione fornita dall'impronta del

punzone. Il Calice è in argento dorato e su di esso sono rappresentate scene della Passione di Cristo. Benché appartenga al medesimo servizio per il culto e risulti essere coeva al calice, la patena non è attribuibile alla stessa mano, come appare evidente osservando le differenze stilistiche tra i due oggetti e la minore raffinatezza del secondo se confrontata con l'altissima qualità del primo.

Nel piatto si propone lo stesso soggetto iconografico: in centro è raffigurata la deposizione dalla croce, attorno alla quale prendono posto i simboli della Passione. Di particolare interesse risulta essere la fonte dell'immagine centrale, derivata da un'incisione raffaellesca di Marcantonio Raimondi. Le scene descritte nel calice si riferiscono ai racconti della Passione di Cristo presenti nei quattro Vangeli.

COPPIA DI AMPOLLE

*Orafo A.S. di Lione,
1681.*

Dalla Parrocchia di Exilles.

Le ampolle sono in argento e il corpo ed il piede sono decorati con foglie di acanto a sbalzo. Sul corpo di entrambe è impresso uno stemma quadripartito con quattro cani correnti verso sinistra, che si è soliti attribuire a Bénigne de Saint-Mars, presunto donatore delle ampolle nel 1681 (anno di ingresso di Saint-Mars come governatore della fortezza di Exilles). Al di sotto del becco delle ampolle si riconoscono due punzoni: il primo un leone rampante a sinistra sovrastato da corona, il secondo presenta le lettere A.S. separate da un anello sovrastato da una rosetta e da una corona.



PACE CON LA CROCIFFISSIONE

*Scuola Lombarda,
fine XV secolo.*

Dalla Chiesa di S. Rocco, Condove.



Questa Pace è stata rinvenuta a seguito degli scavi eseguiti nella chiesa di San Rocco presso Condove. Grande pochi centimetri, la forma è rettangolare su tre lati e curva in cima, con un sostegno sul retro per tenerla appoggiata in posizione sollevata sull'altare. All'interno è rappresentata la scena della Crocifissione in cui il Cristo, in posizione centrale, è accompagnato dalle figure della Madonna addolorata e di San Giovanni. La Pace è un oggetto dell'antica liturgia cristiana, in uso dal XIII secolo, essa sostituì l'usanza dell'antico bacio della pace, che aveva luogo prima della comunione, e che oggi è il rito della pace con il quale "i fedeli esprimono la comunione ecclesiale e l'amore vicendevole" prima di accostarsi al Sacramento. Nella liturgia veniva baciata dal sacerdote durante la celebrazione della messa, e poi offerta al bacio degli altri officianti e infine dei fedeli.

BUSTO RELIQUARIO DI SAN MAURO

Orafo piemontese,

Secoli XV e XVI.

Dalla Cattedrale di S. Giusto, Susa.

Il possesso delle reliquie di San Mauro collegava l'abbazia di Susa, dedicata in primis al martire locale Giusto, alle origini del monachesimo benedettino: un nucleo giunse intorno al 1119 con l'incameramento di quelle dell'abbazia di Pulcherada e nel corso dei secoli grazie al culto del santo si consolidò anche la fama dell'abbazia che nel 1581 possedeva un braccio in una teca di rame argentato, un braccio reliquiario con mano in argento e infine il capo, custodito *"in quadam custodia videlicet corona capitis argentea et residuum deaurata"*. Verso il 1445 nella chiesa di San Giusto fu costruita una cappella dedicata al santo dall'abate Giacomo Provana, che nel 1418 aveva accolto Papa Martino V a Susa: memore dell'ospitalità il papa fece giungere dall'abbazia di Saint-Maur-de-Fosse, nuove reliquie del santo. Nel 1584 venne



costruito l'altare e nel 1612 il capo di San Mauro. Dal 1617 una nuova cappella riunì tutte le reliquie del santo, tra cui il corpo *"posto in un arca di noce, con il capo in una testa di rame indorato"*, ma nelle successive visite pastorali la descrizione sarà più coerente con l'opera attuale. *"bustum ex aere constructum cum capite argenteo cum mitra"*.



Gli esperti riconoscono che l'opera è quindi frutto di accorpamenti di epoche diverse: il busto è infatti Quattrocentesco, mentre il volto della prima metà del Cinquecento. Il colletto copre sommariamente il punto di giunzione tra testa e busto, a riprova di un assemblaggio avvenuto in epoca imprecisata. Lo sguardo è intenso con occhi prominenti, privi di iride e pupilla, in un raccoglimento tipico dello spirito gotico; l'artista non cede ad un facile realismo affidato a rughe di espressione o altri dettagli convenzionali: opta, invece per un naturalismo più sommo, delineando un impercettibile gonfiore sotto l'occhio destro ed un elegante curva

del naso, apprezzabile nella visione di profilo; le carni del viso sono ben modellate, con particolare attenzione alla zona inferiore delle guance, delicatamente incavate, che dimostrano la qualità della lavorazione della lamina metallica, forgiata nella terza dimensione, attraverso impercettibili variazioni di piano. La testa si inserisce a pieno titolo nella produzione tardo gotica della metà del XV sec. La base del busto si apre in un lobo in corrispondenza della cocolla: i quattro leoni sollevano la struttura secondo i modelli in voga nel XIV-XV secolo, adottate anche in altre opere, potrebbe essere di rifacimento il leoncino anteriore destro. Sulla lamina fissata sul petto del santo vi è l'iscrizione "*hoc opus fecit fieri Moruellus Ferrandi de Secuxia*". Sul risvolto dell'abito al centro è collocata una lastra di argento su cui è incisa l'arma della città di Susa; stemma staccato di oro e rosso sulla spalla sinistra e l'altro sulla spalla destra di rosso ed argento. Nel 1745 la città di Susa incaricò l'orafo Giacomo Antonio Serafino di realizzare una nuova mitra e alcuni lavori di manutenzione, tra cui la doratura del capo ed un nuovo sportello con serratura a chiave: a ricordo di questo intervento furono poste le insegne della città descritte in precedenza.

CROCE PROCESSIONALE

*Orafo piemontese,
prima metà XV secolo.
Bussoleno, parrocchiale.*

In rame argentato e dorato su di un'anima in legno, il crocifisso proviene dalla parrocchiale di Bussoleno. Il suo stato di conservazione non è ottimale, avendo perduto alcuni elementi ed essendosi succeduti nel tempo vari interventi di restauro, che il più delle volte hanno alterato la composizione originaria dell'opera con sostituzioni azzardate, impedendone una chiara ed esaustiva lettura. Da una parte troviamo il Cristo crocifisso attorniato dai simboli dei quattro evangelisti: tra essi manca l'aquila di San Giovanni, che doveva certamente trovarsi sul braccio superiore della croce. All'apice di quest'ultimo è stata fissata una placchetta con il Cristo nel sepolcro, mentre tra i piedi del crocifisso ed il leone di San Marco doveva in origine essere collocata un'altra immagine del cui soggetto nulla rimane, essendosi conservati esclusivamente i fori per fissarla. Sul lato opposto è stata applicata la figura della Vergine in posizione centrale, di fronte alla quale sono inginocchiati due angeli, posti agli estremi dei bracci laterali della croce. Infine, al di sotto di quest'ultima è stato posto un tempietto a tutto tondo nelle cui otto nicchie erano, in origine, collocate otto figure femminili, di queste ne sono rimaste tre, forse profetesse.

Osservando il manufatto nella sua totalità, si ha l'impressione di avere di fronte un oggetto ricomposto con pezzi eterogenei: il Cristo e la Madonna, di qualità non elevata, risultano essere infatti di mano trecentesca, mentre l'angelo simbolo di San Marco, morbidamente costruito e avvolto da vesti fluenti e leggere evoca le



figure tardo gotiche di maniera franco-fiamminga. Se poi le tre profetesse appartengono sicuramente al Quattrocento inoltrato, alquanto successivo è l'angelo alla sinistra della Vergine, di epoca barocca, accompagnato da un'altra figura angelica anch'essa, probabilmente, manomessa.



Sala

Tesoro della Cattedrale

IL TESORO DELLA CATTEDRALE

I preziosi oggetti raccolti all'interno del Tesoro della Cattedrale di San Giusto coprono un arco cronologico di oltre mille anni e testimoniano l'importanza dell'edificio da cui provengono. Consacrata il 18 ottobre 1027, la basilica di San Giusto divenne chiesa abbaziale del monastero benedettino fondato il 9 luglio 1029 e assunse la funzione di Cattedrale della Diocesi di Susa nel 1772. L'importante ruolo religioso e politico svolto dall'abbazia è testimoniato anche dall'internazionalità delle opere d'arte che fanno parte del suo Tesoro, qui esposte. Risalgono al XII secolo i picchiotti dell'antico portale, i quali denotano un intreccio di influenze padane e renane che rispecchiano la bipolarità di riferimenti dell'orizzonte figurativo valsusino; altri due capolavori, risalenti al XIV secolo e realizzati nel periodo di rinascita dell'abbazia dopo un periodo di decadenza testimoniano il respiro europeo della cultura figurativa valsusina: la croce processionale di Johannes Bos de Zuinich e il Trittico del Rocciamelone, ora esposto come emblema nella sala delle oreficerie. Accanto a questi capolavori riferibili a culture geograficamente assai lontane, si collocano affascinanti esempi della produzione artistica locale, i quali rappresentano un significativo spaccato delle radici culturali e artistiche alpine della Valle di Susa.

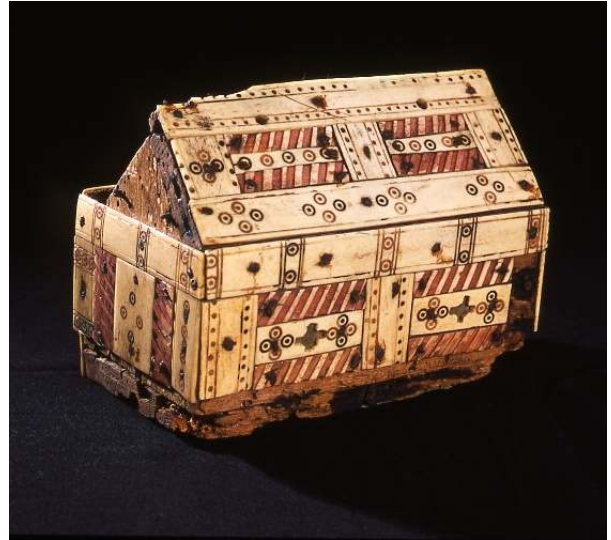
L'identità religiosa della Basilica di San Giusto è espressa in tre sue caratteristiche. La prima è rintracciabile nello stile architettonico che la connota in modo preponderante: il romanico. L'arte romanica invita a considerare la presenza di un qualcuno o qualcosa che è più grande e che sta oltre ciascuno di noi. Ciò deriva, certo, dalle linee, dalle forme e dai volumi dell'architettura, ma non meno dalla teologia che l'arte romanica cela e rivela attraverso i suoi simboli. Anche nella cattedrale segusina questi ultimi esprimono la concezione di Dio e del mondo concepita da un cristiano nei secoli XI e XII: a lui infatti veniva insegnato a contemplare il mondo visibile e fugace come una metafora del vero mondo, invisibile ed eterno, consentendogli di sviluppare una mentalità simbolica con la quale imparò a costruire e contemplare la chiesa materiale come una copia della Gerusalemme celeste. Le altre due caratteristiche della Basilica di San Giusto derivano dalla peculiarità della sua storia: l'essere stata per oltre cinque secoli la chiesa di un monastero benedettino e dal 1772 Cattedrale della Diocesi di Susa. Un'abbazia benedettina è il luogo dove la vita si struttura per acquisire la perfezione interiore. San Benedetto nella sua Regola paragona il monastero ad una palestra dove i fratelli imparano a leggere la storia con gli occhi di Dio, avendo per attrezzi il Vangelo di Cristo. La cattedrale è la chiesa principale della diocesi dove è la cattedra del vescovo.

Tutte e tre queste caratteristiche sono rispecchiate e incarnate negli oggetti che fanno parte del Tesoro della Cattedrale di San Giusto, oggi esposto in queste sale.

RELIQUIARI IN OSSO

*Ambito merovingio o longobardo (?),
VII secolo.
Novalesa, parrocchiale di S. Stefano.*

In legno ricoperto da placche di osso inciso, punzonato e dipinto. Sono presenti, in corrispondenza delle croci poste sul lato lungo, due sottili lamine in oro. È mancante di uno degli spioventi. La decorazione è composta da punzonatura a cerchi concentrici e linee parallele di varia ampiezza. La cromia è rossa e nera. Il motivo della decorazione detto "ad occhio di dado", è particolarmente diffuso in area longobarda. In origine questo reliquario doveva avere un gemello, di dimensioni poco superiori, venduto dal prefetto di sacrestia ad un antiquario milanese nel 1880. Si tratta di un reliquario ad arca, di forma simile ad una piccola casa. Tale caratteristica ha fatto immaginare che potesse trattarsi di un reliquario da viaggio, portato dai viandanti dell'epoca per propiziare un felice esito del proprio viaggio.



Il cofanetto ritrovato nella cassa di S. Eldrado riprende la stessa forma ad arca e le stesse decorazioni "ad occhio di Dado", un motivo ornamentale diffuso in età longobarda. Su uno dei lati lunghi del cofanetto si apre uno sportellino. Ai lati sono fissate le piastre mediante chiodini di ferro battuto; rimangono 39 placchette in tutto, di cui diverse in maniera frammentaria. La decorazione del reliquario consta di cerchi concentrici impressi a punzone, di trafori, verosimilmente eseguiti a trapano, e di linee incise a croce diagonale e a zig-zag. Su alcune delle placchette si nota una pennellatura rossa di superficie, mentre restano tracce di cromia nera nelle incisioni.





PICCHIOTTI DELL'ANTICO PORTALE DI SAN GIUSTO

Bronzista lombardo-piemontese, secolo XII, terzo decennio circa. Susa, Cattedrale di San Giusto.

Inizialmente attribuiti ad artista di area mosana, sono stati successivamente assegnati ad un bronzista di area lombardo-piemontese influenzato dall'arte nordica. Di ampia fortuna critica, non sono riferibili ad alcun altro manufatto coevo di provenienza valsusina e dimostrano un'eccezionale qualità tecnica e figurativa. La scoperta del ciclo affrescato a monocromo di epoca romanica presente sulla facciata sud della cattedrale di San Giusto permette di riferire la realizzazione dei due picchiotti agli anni dell'abbaziato di Bosone, nel corso del quale l'intero edificio fu sottoposto ad una campagna di abbellimento decorativo. Erano probabilmente parte di un tetramorfo dei quali si conservano solo i simboli di San Luca (il bue) e di San Marco (il leone). Non si conosce l'epoca della scomparsa dei restanti due elementi (l'aquila di San Giovanni e l'angelo di San Matteo), mentre si sa che i due picchiotti rimasero sul portale principale di San Giusto prima, e su quello secondario poi, fino al 1875, anno in cui vennero rubati i due anelli battitoio. In seguito a quel furto si preferì toglierli dalla loro sede e conservarli in sacrestia. Prima del 1909 furono ritrovati i due anelli sottratti, che vennero così reintegrati. La fantasia e la ricchezza degli ornati si accompagnano ad una sorprendente umanizzazione psicologica: il leone è assorto in una severa meditazione, mentre il bue spalanca stupefatto le orbite vuote. La genialità inventiva dei due manufatti non trova riscontri in altre opere locali, questo fa dunque ipotizzare che l'artista possa

essere stato influenzato dall'arte nordica, oppure, che i picchiotti siano stati importati da questa area, più precisamente dalle zone da cui proviene il bellissimo incensiere di Gozbertus, custodito nella cattedrale di Treviri, in Germania. I due picchiotti raffigurano in forma allegorico-simbolica due animali, il bue ed il leone, emblemi rispettivamente degli evangelisti Luca e Marco. Il primo si presenta come composto da due corpi, uniti in un'unica testa dagli occhi grandi, fissi e vuoti, inserita su uno sfondo vegetale. Il secondo, invece, è composto da una testa di leone ruggente, attorno alla quale sono sdraiate due piccole figure. Quella di sinistra presenta il corpo per metà maculato e per metà liscio, con le due parti separate da un breve tratteggio verticale a simboleggiare un ideale criniera. Si tratta dunque di un leone maschio. La figura di destra presenta, invece, il corpo interamente maculato, e raffigura una leonessa. Il battitoio è composto da due figure di leone alato affrontate. Il tetramorfo nella tradizione cristiana indica una figura composita alata dalla quadruplice natura, avente appunto testa di leone, bue, aquila ed angelo, essere che compare nella visione di Ezechiele (1,4-15) e che viene interpretato come simbolo dei quattro evangelisti a partire dal II secolo d.C. Tuttavia, anche la rappresentazione separata dei quattro simboli viene indicata come tetramorfo, immagine anche in questo caso derivata dalla Bibbia. Infatti nell'Apocalisse (4,7-8) San Giovanni dichiara di aver visto ai lati del trono divino quattro esseri viventi alati aventi l'aspetto di un leone, di un vitello, di un uomo e di un'aquila.

CROCE PROCESSIONALE

*Johannes Bos de Zuinich,
ultimo terzo del XIV circa.
Susa, Cattedrale di San Giusto.*



La croce è costituita da un'anima in legno, ricoperta da lamine di argento sbalzato e parzialmente dorato, su ciascuna estremità delle braccia sono inseriti quattro grandi cristalli trasparenti con riflessi rosati, nel piede invece sono tre; questi cristalli sono stati aggiunti in un'epoca successiva rispetto a quella della realizzazione del resto della croce. Sotto i piedi del Cristo in maestà è inserita la firma dell'autore: "*Johannes Bos de Zuinich me fecit*" ("Mi ha fatto Johannes Bos de Zuinich"). Il toponimo *Zuinich*, unitamente allo stile della croce, fa propendere per una provenienza lombarda dell'opera, prodotta comunque in loco dall'artista. La tradizione ha identificato nel tempo questa croce con quella donata da Carlo Magno a Novalesa e trasferita, in epoca imprecisata, a San Giusto, benché questa ipotesi non sia percorribile per questioni di cronologia. Il *recto* è dominato dalla figura del Cristo crocifisso, accompagnato ai lati dalle figure inginocchiate di Maria, in preghiera



con le mani giunte, e di San Giovanni evangelista, che porta la mano destra all'orecchio per ascoltare le parole del Vangelo (che egli tiene sulla mano sinistra) dal Cristo morente (*Giovanni 19,25-27*). La piccola croce di quest'ultimo è composta da due tronchi d'albero grezzi, dai quali dipartono i rami fioriti che costituiscono lo sfondo della croce grande. La croce del Cristo si trasforma dunque, simbolicamente, nell'albero della vita, l'albero, cioè, che Dio fece germogliare al centro del giardino dell'Eden unitamente a quello della conoscenza. La collocazione di questa pianta alle spalle di Gesù rende evidente ed accentua il legame inscindibile tra Vecchio e Nuovo Testamento, rispettivamente condensati nell'immagine dell'albero, posta all'inizio del Testo Sacro, ed in quella del Cristo crocifisso, culmine degli Scritti Evangelici. L'albero, inoltre, è un simbolo dell'immortalità, un simbolo che quindi permette di vedere oltre la Crocifissione,

sino alla futura Resurrezione del Cristo, concretamente rappresentata ai piedi della croce. Infatti, in tale posizione è collocata l'immagine del Figlio di Dio che esce dal sepolcro, raffigurato nell'iconografia dell'Uomo dei Dolori, nell'atto, cioè, di mostrare le proprie piaghe, inflittele durante l'interrogatorio e sulla croce. Ipotizzando verosimilmente che la figura angelica posta al culmine del braccio superiore della croce suonasse in origine una tromba, è possibile interpretare tale immagine come un angelo apocalittico, che annuncia l'avvento del Figlio di Dio quale giudice degli uomini alla fine dei tempi. Il tema del trionfo divino ritorna sul *verso* dell'opera, dove è collocato centralmente il Cristo in maestà, assiso in trono e inserito in una mandorla. In grembo reca il libro della Parola aperto, con incise l'omega e l'alfa, ad indicare la fine e l'inizio. Infine, attorno al Cristo in maestà sono posti, al termine dei bracci i simboli dei quattro evangelisti: un'iconografia che, nel suo insieme, fa nuovamente riferimento ad una visione contenuta nell'Apocalisse. L'opera racchiude dunque tutta la storia dell'uomo, condensata nei suoi momenti più significativi: la creazione del giardino dell'Eden, dal quale gli esseri umani sono stati cacciati per loro colpa, il sacrificio di Gesù in redenzione del peccato originale, la sua resurrezione ed infine il suo trionfo, culminante nel Giudizio alla fine dei tempi.



Sala

Urna di S. Eldrado



FORMELLA DI ANCONA RAFFIGURANTE L'ASSUNZIONE

*Bottega inglese,
seconda metà del XV secolo.
Dalla Parrocchia di S. Giusto, Susa (già dall'Abbazia di
Novalesa).*

Nonostante le menomazioni, è evidente l'estrema qualità di quest'opera, la sua raffinatezza, l'eleganza dei panneggi e soprattutto la dolcezza nella snella figura di Maria. L'opera è stata in parte dipinta ed i resti del colore sono ancora ben visibili: si possono così notare la doratura dello sfondo ed il disegno a triangoli alternativamente verdi e dorati della mandorla, o ancora le ali rosse degli angeli, i capelli color oro che ancora si conservano ed il rosso e l'azzurro della veste della Vergine. Certamente, comunque, le varie figure non erano completamente dipinte.

I caratteri stilistici ed iconografici dell'opera, come anche le sue dimensioni ed il materiale da cui è stata tratta, hanno permesso di porla in relazione con un'altra formella di alabastro appartenente al Museo Civico d'Arte Antica di Torino e raffigurante l'Incoronazione della Vergine, acquistata nel 1954 dalla collezione Chiapusso di Susa. Le due formelle, insieme ad altre perdute, facevano in origine parte di un'ancona d'altare lignea in cui erano appunto incassati alcuni pannelli di alabastro, che si trovava nella cappella della Madonna posta nell'ultima campata della navata destra dell'abbazia di Novalesa. Tale cappella fu fondata nell'ultimo quarto del XV secolo dal priore

commendatario dell'abbazia Giorgio Provana di Leini, che la fece affrescare dal tolosano Antoine de Lonhy. È possibile supporre che anche il polittico d'alabastro fosse stato voluto da Giorgio Provana, che con tale acquisto rafforzava ulteriormente il messaggio trasmesso dalle immagini del de Lonhy affrescate alle pareti. L'analisi stilistica ha permesso di collocare l'opera in ambito inglese, attribuzione che trova una conferma nella vastissima diffusione che gli oggetti d'alabastro prodotti in Inghilterra ebbero nell'Europa del XV secolo, soprattutto nelle zone costiere e lungo i grandi fiumi.

Come in precedenza indicato, il pannello era parte di un polittico raffigurante scene della vita della Vergine, scelte consapevolmente per sottolineare il ruolo da lei avuto nell'incarnazione di Dio e testimoniare la sua glorificazione dopo la morte. In tale ciclo ben si colloca l'immagine dell'Assunzione, rappresentante la riunificazione dell'anima e del corpo della Vergine dopo la sua morte e la sua salita al cielo accompagnata da Cristo e da altre figure angeliche. Tale episodio è segnato da un particolare evento, rievocante un altro momento successivo alla morte di Cristo: l'incredulità di San Tommaso. Infatti, il *Transitus Mariae*, fonte per gli ultimi anni di vita della Vergine, racconta che l'apostolo giunse sul posto in ritardo, non assistendo per questo all'Assunzione. Come prova tangibile dell'evento, egli ricevette in dono da Maria la sua cintura: tale scena è visibile nell'angolo in basso a sinistra dell'opera, dove San Tommaso è raffigurato inginocchiato con la cintola della Madonna tra le mani

FRAMMENTO DI TESSUTO OPERATO CON LEONI

Bisanzio, 802 - 811 (?).

Dalla Parrocchia di S. Stefano, Novalesa.

Il frammento venne ritrovato nel 1998 all'interno dell'urna di S. Eldrado. Sotto il profilo tecnico il manufatto è uno sciamito, tipologia questa documentata dalla tarda antichità al Medioevo e caratterizzata da un intreccio dei fili d'ordito con le trame producente un effetto simile a un fitto tratteggio diagonale. Il frammento della Novalesa è bicromo; in una faccia, sopra un fondo

risalire all'"impaginazione" del tessile, ovvero ricostruire quante volte e come il modulo decorativo (animale più iscrizione) si riproduce nell'altezza del tessuto, in senso orizzontale. Nel reperto si osservano tre ripetizioni, ma è probabile che il manufatto completo ne contasse perlomeno quattro, disposte a coppie speculari, come si propone nella restituzione grafica apposta nella vetrina.



violaceo, il soggetto si evidenzia in ocraverde (in origine probabilmente giallo-ocra), mentre nell'altra i colori si scambiano il ruolo. Una figura e un'iscrizione compongono il soggetto del tessuto. La prima è incompleta, ma da quanto si è conservato si identifica con sufficiente chiarezza l'immagine di un leone. Dell'animale si vede la parte superiore della testa, raffigurata quasi di fronte con evidenti margini orbitali, un orecchio a punta e l'altro coperto in parte dalla criniera. Gli occhi hanno uno sguardo umanizzato. Quindi si scorge la linea arcuata del dorso e la coda ritta, terminante in un ciuffo di peli che assume una forma decorativa, a mandorla, diversamente dalla testa e dalla criniera dell'animale che risultano trattati in modo "realistico". Manca la parte inferiore del leone, ma la posizione della coda consente di escludere che possa essere accucciato. Inoltre dalle pur modeste dimensioni del frammento è possibile

L'iscrizione che correda la figura del leone è composta da lettere maiuscole dell'alfabeto greco, non tutte comprensibili a causa della consunzione delle fibre tessili. Tuttavia è stato possibile procedere almeno in parte alla trascrizione, che risulta la seguente: + Ε Π <_> Ν Ι Κ Η Φ Ο Ρ Ο Υ = *sotto Niceforo / Ο Ρ Θ Ο Δ <_> Ι Α Ε ...= per l'ortodossia.*

Le caratteristiche tecniche e l'iconografia situano il frammento fra le sete bizantine. L'iscrizione poi consente di attribuirlo probabilmente agli ateliers attivi alla corte di Costantinopoli sotto il regno di Niceforo I (802-811). Se l'ipotesi fosse corretta, lo sciamito della Novalesa, in quanto prodotto fra l'anno 802 e l'anno 811, si porrebbe come esemplare più antico della serie di tessuti con decoro a leoni, nonché uno dei pochi conservati in Occidente a potersi dire eseguito a Costantinopoli durante il periodo iconoclastico.

SACCHETTO PORTA RELIQUIE

*Manifattura Egiziana,
IV-VI secolo.*

Dalla Parrocchiale di S. Stefano, Novalesa.

Questo sacchetto, utilizzato per contenere delle reliquie, era conservato dentro un cofanetto osseo di epoca longobarda posto all'interno dell'urna. Il piccolo oggetto è confezionato con un unico ritaglio rettangolare in tela di seta naturale, ripiegato a metà e cucito sul rovescio lungo la base e il lato consecutivo. Il bordo superiore rivolto all'interno e trattenuto da minuti punti, è arricciato da due cordoncini di seta, uno verde, l'altro bianco e rosa. Entrambe le facce appaiono ricamate con due tipi di filati, uno verde, utilizzato per le figure principali e gli occhi, ed uno d'oro che ha per lo più una funzione riempitiva. Il tessuto si presenta fragile ed a tratti mancante. Il ricamo sulla faccia principale descrive una scena in cui compaiono due personaggi ed una colomba. La figura di sinistra è raffigurata nell'atto di sollevare il braccio per indicare l'uccello in volo, è vestita con brache di tessuto leggero, lo si può notare dal fatto che si lasciano intravedere le gambe, con una cintura ai fianchi ricadente in due lunghi segmenti arcuati e ornati da un campanello o da un fiocco. La figura di destra indossa invece una tunica lunga fino alle caviglie, con un inserto triangolare nella parte inferiore; la figura porta dei capelli fluenti e tiene in mano una sottile asta con rametti curvilinei alla sommità.

I due individui sono resi di profilo e fortemente geometrizzati, in particolare quello di sinistra. Sul fondo sono sparse delle stelle e delle minuscole sfere. La



scena nel suo insieme è molto dinamica ed espressiva.

Il soggetto della scena trae la sua origine da una vicenda narrata nel Protovangelo di Giacomo, un testo apocrifo, in cui viene narrato come Giuseppe avrebbe ottenuto di sposare Maria. Nel Protovangelo si racconta che vennero radunati degli uomini, pretendenti alla mano di Maria, ed ognuno di loro aveva con sé un ramoscello, a chiunque sarebbe germogliato un fiore avrebbe avuto diritto di sposare la giovane; così si compie il miracolo, dal ramoscello di Giuseppe infatti, fuoriesce una colomba che tirandosi dietro un filo fa sbocciare un fiore in cima al ramo, facendo quindi vincere Giuseppe, che otterrà la mano di Maria.



Sala Pietà

CROCIFISSO

Scultore franco-piemontese

XIII-XIV secolo.

Dalla Parrocchia di Villar Focchiardo.



La diffusione di modelli gotici testimoniata dai Crocifissi duecenteschi conservati a Gressoney (parrocchiale) e a Chivasso (Santa Maria degli Angeli) è altresì ravvisabile nel fine Cristo, recentemente restaurato, della certosa di Banda. Il torso eretto, le braccia obliquamente tese e la posizione delle gambe (che pur mutile lasciano intuire la torsione del piede destro sovrapposto al sinistro) denotano un'epoca non molto

più tarda della metà del Duecento, da cui però discordano certi particolari che nel recente restauro sono risultati rimaneggiati o aggiunti, nel capo (tratti di espressionistico realismo) e nel torso (il fiotto di sangue sgorgante dal costato), per conformare quest'immagine ai «Cristi dolorosi» del Trecento.

ANCONA DELLA MADONNA DELLA LOSA

Scultore e pittore della Germania sudoccidentale,
1410-1430.

Dalla Cappella della Losa, Gravera.

Questo prezioso manufatto ligneo proviene dall'antica Certosa della Losa. Realizzata nella prima metà del XV secolo, l'ancona viene fatta ricondurre ad uno scultore attivo nella Germania meridionale; lo si può intuire dalla tipologia dell'opera che ricorda il *vesperbild*, "altare a baldacchino" molto diffuso nei territori della Baviera intorno al XIV-XV secolo. L'opera presenta due sportelli laterali dipinti a tempera con scene della Passione (a sinistra la Cena, in cui vengono rappresentati i committenti dell'opera, la Lavanda dei piedi e Cattura di Gesù; a destra Gesù davanti a Pilato, l'Incoronazione di spine e la Flagellazione). Nel pannello centrale sono inserite sculture rappresentanti la Vergine addolorata, coronata da un'aureola elegantemente foggata come un rosone architettonico, seduta e circondata da gruppi di piccoli personaggi che raffigurano momenti diversi della passione, della crocifissione e della deposizione nel sepolcro. La struttura simbolica della rappresentazione si incentra dunque nella figura di Maria. In alto viene rappresentata la Crocifissione con diverse figure: due angeli che reggono i dischi del sole e della luna, i due ladroni (le cui anime sono raccolte rispettivamente da un angelo ed un diavolo), San Giovanni con la Vergine inginocchiata e la Maddalena. Ai piedi della croce, si trovano la Chiesa, figura coronata che raccoglie il sangue zampillante dal costato di Cristo, e la Sinagoga, che ha gli occhi bendati e tiene in mano "l'antica legge" (iconografia tipica della statuaria gotica dal XIII al XIV secolo). A fianco si trovano le statue di tre soldati: tra questi si riconoscono Longino e Stephaton



Nella parte intermedia, attorno alla Vergine, si possono notare degli angeli con San Giovanni e le tre Marie con i vasi di unguenti e, a destra, Giuda impiccato. Al di sotto della Vergine, il Cristo, giacente nel sepolcro e accerchiato da tre figure: un angelo, la Veronica che mostra il velo del *mandylion* (probabilmente aggiunto in un secondo momento), un uomo, intento a deporre il Cristo nel sepolcro; a quest'ultima figura se ne associava una seconda, perduta: la coppia raffigurava Nicodemo e Giuseppe D'Arimatea. Sul prospetto del sarcofago si possono notare i soldati addormentati rappresentati in rilievo. L'opera è riuscita a mantenere gran parte della policromia originale, benché siano evidenti segni di modifiche e rielaborazioni operate nei secoli successivi alla composizione dell'opera. In passato l'ancona era considerata un'immagine sacra di grande valore, tanto che erano in molti tra i pellegrini a recarsi alla Certosa della Losa per poterla osservare.

PIETÀ

Scultore dell'alta Valle di Susa o del Brianzonese, inizio del XVI secolo (?). Dalla Parrocchiale di Savoulx.



In legno. Policromia originaria. Sulla base si può notare l'invocazione: "Sancta Maria ora pro nobis 1540". La struttura iconografica vede la Madonna che regge il corpo di Gesù di traverso sulle ginocchia e ne solleva il busto in modo che questo ed il capo appaiano rivolti di fronte; questo schema differisce da quello più tipico delle Pietà francesi, ove il corpo del Cristo è rigidamente allungato sulle ginocchia materne con il braccio destro abbandonato obliquamente. La pietà di Savoulx invece può trovare riscontro, pur con forti varianti in una Pietà lignea conservata al Museo Civico di Torino, datata 1498. Prescindendo dal problema iconografico, si può notare come questa Pietà mantenga forti elementi goticizzanti, come la suadente sigla lineare che avvolge le due figure; ad esso vi si aggiungono connotati tipici della tradizione brianzonese-valsusina, quali la mano greve, duramente innervata della Vergine e la cintura che ne serra la veste. Prevalgono, tuttavia, in questa Pietà, con esito di commossa ed eletta poesia, una limpida compostezza ed una rassegnata intimità di sentimento.

PIETÀ

Carlo Giuseppe Plura, 1710 circa. Dalla Chiesa del Ponte, Susa.



Già prima del '600 la città di Susa orbitava e subiva l'influenza culturale della piana di Torino, portando un proprio adeguamento stilistico verso i gusti e gli artisti di quella zona. Un esempio di ciò è la Pietà dello scultore Carlo Giuseppe Plura, artista affermato nel '700 la cui principale produzione artistica è riscontrata nell'area di Savigliano.

Il gruppo della Pietà è composto dalla figura di Maria che tiene sulle ginocchia il corpo del Cristo appena depresso dalla croce. Plura restituisce il pathos dell'episodio biblico attraverso la gestualità delle figure, ispirata ai tableaux vivants, messi in scena durante le funzioni della Settimana Santa, come anche per altre opere dello scultore luganese. La composizione ed il modellato più sciolti rispetto alla versione dello stesso tema eseguita per Carignano (1706 circa), pongono la datazione dell'opera al primo decennio del '700.



Sala statue

La statuaria lignea e lapidea

LA STATUARIA LIGNEA E LAPIDEA

La costante circolazione di uomini, culture, immagini mentali e immagini materiali a cui la Valle di Susa è stata soggetta nel corso dei secoli si rispecchia profondamente delle opere di scultura e di intaglio.

Accanto a rare e raffinate testimonianze espresse in materiali lapidei, le quali provengono da orizzonti figurativi lontani quali il tolosano o l'Inghilterra, si colloca una vasta produzione locale di scultura lignea. Alla mano del Maestro della Messa di San Gregorio e degli esponenti della sua bottega è attribuito un nutrito corpo di opere realizzate tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, le quali esprimono una ricca interpretazione dell'arte di quel tempo, specchio locale delle più vaste influenze provenienti dalla Francia meridionale.

Altrettanto variegato è il panorama della scultura lignea seicentesca: i caratteri dell'arte lombardo-piemontese sono espressi in modo chiaro sia nelle opere di diretta provenienza dall'area torinese sia nelle sculture prodotte da botteghe dell'Alta Maurienne che rinnovano in chiave tardo manieristica la cultura figurativa locale.

Il Settecento, infine, presenta caratteri di continuità con il passato: accanto ad opere provenienti dalle prestigiose scuole d'oltralpe si collocano le produzioni dei grandi intagliatori attivi presso la corte torinese. Isolato interprete di un filone squisitamente locale è invece il maestro di Bousson, anonimo scultore dalla fiabesca e ridondante invenzione decorativa che, ispirandosi a stampe devozionali e ad antiche sculture, elabora una sua fantasiosa *imagerie*.

In questa sala troviamo sculture lignee create da artigiani locali strettamente legati, nei materiali impiegati e nello stile espresso, al contesto alpino in cui operano.

Emblematica è la statua di Dio Padre del secolo XVIII proveniente da Bousson: una figura dai lineamenti arcaici e severi, con piedi simili alle zampe di un orso, l'animale più forte nel bosco, già significativo nella mitologia precristiana. Essa incarna in sé un ulteriore elemento che caratterizza in genere produzioni di arte sacra in Valle di Susa: il profondo legame con il passato precristiano, sempre incluso e mai rigettato.

L'arte sacra di questa Valle, inoltre, racconta la vita e comunica un "sacro" che è nell'uomo, situa il rapporto con Dio nell'ambito dei sentimenti comuni. È esplicita e trasmette i suoi messaggi in maniera leggibile. Cerca effetti drammatici a servizio delle grandi questioni che l'uomo si pone quando rivolge il proprio pensiero a Dio: il dolore davanti alla morte, la speranza di risorgere per entrare in una vita finalmente dignitosa. Ha un pragmatismo nel modo di abbinare forma, funzione e contenuti. È umanamente coinvolgente, come la raffigurazione della Maddalena, scolpita in una statua del secolo XVIII proveniente da Thures.



MADONNA COL BAMBINO

*Scultore franco-piemontese,
1360 - 1365.*

*Collezione privata,
in deposito presso il Museo Diocesano di Susa.
Da una casa demolita di Susa.*

Il restauro ha riportato alla luce la policromia originaria della scultura. Giovanni Romano aveva giustamente sottolineato la dipendenza di questa Madonna da quella di Mainneville (Eure) della prima metà del XIV secolo. Il nostro scultore interpreta con garbo e raffinatezza tale nobile modello, fatta eccezione per alcune parti più schematiche, come il partito di pieghe attorno alle braccia della Vergine. Il riferimento della Madonna di Lesches del 1370 può essere mantenuto da un punto di vista esclusivamente tipologico, considerata la superiore qualità, emersa proprio grazie al restauro dell'opera valsusina. Si segnala poi una somiglianza con una Madonna di area Île-de-France, custodita al Louvre (RF579) e databile al secondo quarto del XIV secolo. Non è da escludere che la Vergine di Susa possa essere stata eseguita in Valle da un artista di cultura francese, ma attivo sui due versanti alpini e sostanzialmente estraneo alle novità che si diffondono a Parigi nel corso del settimo decennio del Trecento.

Il riconoscimento dell'arenaria di colore grigio-verde, tipica delle formazioni mioceniche monferrine indica per la contestualizzazione della scultura un

collegamento verso la valle padana. Questa arenaria si afferma nell'architettura, e più limitatamente nella scultura, fra il XIII ed il XIV secolo in un'area che, al di fuori del Monferrato, segue le direttrici del Po non oltre Torino e del Tanaro fino al monregalese. Tale materiale può forse essere giunto fin qui a Susa e può essere collegato alla presenza di maestranze casalesi che nei primi anni Venti del secolo lavorarono alla ricostruzione del coro della cattedrale. La scultura risulta dipinta sulla sua intera superficie e l'arenaria, contrariamente ai coevi alabastri, non era destinata ad essere vista. La scelta di tale pietra a Susa in questi anni sorprende oltre che per la direzione in cui ha viaggiato, anche per il fatto che si sostituisce alla locale prasinite, cavata per alcuni secoli a Trana. Con la prasinite furono realizzate le decorazioni della Sacra di San Michele e gli interventi trecenteschi a Sant'Antonio di Ranverso passando per molti punti di Avigliana tra cui il portale di San Giovanni.

BUSTO DI UOMO BARBUTO

*Scultore franco-piemontese,
1360 - 1370 circa.*

Dalla Cattedrale di S. Giusto, Susa.



Il busto in marmo bianco con alcune tracce di doratura proviene dalla cattedrale di San Giusto. Forse immagine di un santo o di un apostolo, non è possibile sapere se in origine il pezzo fosse inserito all'interno di un gruppo scultoreo o se fosse stato progettato fin dall'inizio per essere una figura isolata. Stilisticamente, richiama la produzione artistica parigina dell'epoca di Carlo V, rendendo evidenti i legami che nel XIV secolo univano il Piemonte, terra di confine e di passaggio, ai territori d'oltralpe, dove il gotico stava dominando incontrastato.



TESTA DI VENERE e FRAMMENTO DI STATUA DI AURIGA

*Scultore della Gallia Cisalpina
I sec.*

Dal Seminario Vescovile di Susa.



Questi resti delle vestigia Romane di Susa furono ritrovati a seguito di scavi avvenuti a cavallo tra gli anni 20' e 30' del '900. Probabilmente di età imperiale, questi due frammenti di statue, benché danneggiati, hanno resistito al tempo, poiché utilizzati per le mura di cinta del Seminario, utilizzati come "materiali di riciclo". Il primo frammento proviene, verosimilmente, da una statua di carattere votivo o sacro raffigurante Venere o l'Atena Nike; il secondo frammento si stima che potrebbe raffigurare una mano che stringe delle redini che, in origine, probabilmente, doveva essere una parte di una scultura di grandi dimensioni raffigurante un auriga.

LA MADONNA DEL PONTE

Scultore pirenaico (?),
secolo XII

Dalla Chiesa della Madonna del Ponte, Susa.

L'opera lignea è uno dei pezzi di maggior vanto del Museo, sia per il suo enorme valore artistico e storico, sia per il suo intrinseco legame con la chiesa della Madonna del Ponte, dove fu conservata e venerata sin dagli inizi della sua storia. Dal punto di vista stilistico, la statua evidenzia chiari legami con la scultura d'oltralpe della seconda metà del XII secolo, mentre al XVIII secolo risale la nuvola sulla quale il gruppo è inserito, nuvola che molto probabilmente andava a sostituire il tronetto o altra struttura verticale su cui in origine poggiava la Vergine. La sua schematizzazione e la sua verticalità, alle quali si aggiunge la tensione delle mani troppo grandi protese in avanti, richiamano le Madonne arcaizzanti della zona francese e pirenaica; figure catalane, inoltre, sono anche evocate dallo sguardo fisso dei due personaggi che sembrano osservare il fedele dall'alto con i loro occhi dilatati.

Lo schema strutturale della Madonna del Ponte di avvicina a modelli la cui tipologia è quella della *Sedes Sapientiae* o Trono della Saggezza. Tale definizione racchiude complesse simbologie che si condensano nell'evocazione di una Madonna non tanto o non solo madre di Gesù Bambino, ma prima di tutto Madre di Dio. In questa chiave, viene ripreso un chiaro modello di origine bizantina, la Vergine Theotokos, il cui ruolo come Madre di Dio è sottolineato, nell'opera qui descritta, dalla ieraticità della figura, dalla simmetria del gruppo, dalla fissità dello sguardo sul fedele, che probabilmente anche in origine era obbligato ad ammirare la statua dal basso. Gesù è certamente ancora un bambino, ma la sua postura, il suo sguardo e il viso da adulto, nonché le sue mani sproporzionate protese in avanti in un gesto benedicente

evocano già in modo chiaro la sua divinità, il suo essere culmine di saggezza. La Vergine è Trono di tale saggezza, sede della *sapientia* del figlio, che ella tiene sì nel proprio grembo, ma senza che sia manifestato alcun rapporto affettivo, senza alcun gesto di tenerezza condivisa.

La ieratica maestà delle figure e la forza divina da esse emanata non potevano non attrarre i fedeli, forse intimoriti dal senso di grandiosità trasmesso dall'icona, ma nello stesso tempo coinvolti in un rapporto vicino e diretto dallo sguardo e dalle grosse mani della Madonna e del Bambino, protese verso di essi a simboleggiare la misericordia divina. Il culto per questa statua era sorto intorno alla credenza che la Madonna potesse



temporaneamente far tornare alla vita i bambini nati morti, infondendovi un debole soffio vitale che avrebbe permesso di impartire loro il battesimo. A ciò si aggiungeva la devozione degli epilettici che si radunavano il 7 settembre di ogni anno per vedersi liberati dal male per almeno altri 12 mesi, a condizione che per un'intera notte camminassero incessantemente all'interno della chiesa segusina intitolata alla Madonna del Ponte. La devozione per questa icona durò fino a tutto l'800 ed è testimoniata attraverso gli ex-voto che ancora si conservano, a dimostrazione del culto duraturo e radicato a cui fu soggetta la statua lignea conservata nel Museo.

MADONNA IN TRONO COL BAMBINO

*Scultore padano,
inizio secolo XIII.*

Dalla Cappella della Madonna delle Vigne, Villar Focchiardo.

Il restauro eseguito presso il laboratorio Doneux, sotto la direzione di Claudio Bertolotto, ha rimosso le incrostazioni di una rozza tardiva ridipintura rivelando, fra l'altro, coll'antica policromia, la decorazione del trono tardoromanico. La tipologia della Madonna assisa che presenta il figlio appare decisamente innovativa rispetto alle *Sedes Sapientiae* del XII secolo. Il Bambino, disinvoltamente seduto sul ginocchio sinistro della Madre, si volge di tre quarti, come d'improvviso, con piglio interrogativo, verso i fedeli che lo osservano: un tale atteggiamento procede verosimilmente da esempi della Francia settentrionale, ma si incarna in un'affettuosa corporeità padana, come capita per altri motivi forestieri nel complesso antelamico del Battistero di Parma. Non soltanto il panneggio aderente ai volumi, colla tipica clausola a sgraffa dell'orlo increspato della veste della Madonna, ma l'intenta, assorta mitezza del pieno volto materno, così come la sospesa vivacità del Bambino, denotano un'intima affinità con figure di quel complesso, quali la Primavera, alcuni Mesi, i personaggi della Presentazione al Tempio. La presenza di un'immagine di una tale qualità può forse porsi in

relazione colla Certosa di Monte Benedetto, insediata «super montaneam Villaris Fulcardi» tra il 1200 e il 1201. La fortuna del modello così proposto ad alto livello è attestata dai casi studiati da Mor (2006), nonché da una piccola Madonna col Bambino conservata presso la Curia Vescovile di Novara.



**Scultura lignea,
Alta Valle di Susa
Tra Quattrocento e Cinquecento**



*Maestro della Madonna di Savoulx, **Madonna con Bambino**, 1470 c.a.
Dalla Parrocchia di Savoulx. (1)*

*Maestro della Madonna di Savoulx, **Madonna col Bambino**, 1470-
1475 c.a.*

Dall'Istituto Suore Francescane Missionarie di Susa (2)

*Maestro della Messa di San Gregorio, **Madonna col Bambino**, ultimo
quarto secolo XV*

Dalla Parrocchia di Desertes. (3)

*Maestro della Messa di San Gregorio, **Madonna col Bambino**, 1500
c.a.*

Dalla Parrocchia di Oulx. (4)

*Maestro della Messa di San Gregorio, **Santa Lucia**, 1500 c.a.*

Dalla Chiesa di San Carlo, Susa. (5)

*Maestro della Messa di San Gregorio, **San Tiburzio**, 1500 c.a.*

Dalla Parrocchia di Borgone Susa. (6)

*Maestro della Messa di San Gregorio, **San Valeriano**, 1500 c.a.*

Dalla Parrocchia di Borgone Susa. (7)

(1) Madonna con Bambino

*Maestro della Madonna di
Savoulx, 1470 c.a.*

Il gruppo di immagini è esemplificativo delle attività di due grandi scuole scultoree attive tra l'Alta Valle di Susa e il Briançonnais tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

Il periodo di rinascita economica e demografica registrato in Valle di Susa e nelle limitrofe vallate francesi nella seconda metà del Quattrocento portò alla fondazione di numerose parrocchie, al rifacimento o all'ampliamento di molti degli edifici ecclesiastici più antichi e all'edificazione di cappelle campestri. Tali circostanze favorirono la produzione di immagini lignee a corredo degli altari e lo sviluppo di botteghe scultoree di alta qualità.

La Madonna col Bambino proveniente da Savoulx si situa all'interno della produzione di un anonimo scultore, il cui *corpus* di opere si sta progressivamente delineando. Si possono infatti riferire alla sua bottega l'altare di San Sisto e il San Sebastiano, conservati presso il Museo di Arte Religiosa Alpina di Melezet, e il San Giacomo di Sauze di Cesana. L'altare della Madonna col Bambino, conservato presso la parrocchiale di Bardonecchia, rappresenta invece un momento di evoluzione dello stile di questo maestro, con un ammorbidimento delle linee.

Dall'evoluzione di questo ambiente artistico si stacca un altro importante scultore, anch'esso anonimo e noto come Maestro della Messa di San Gregorio, che tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, forte di più vaste esperienze, si impone nell'ambiente valligiano, nel Briançonnais e nella vicina Maurienne.

Tra le sue prove più antiche, databili verso il 1475-1480, si colloca la bellissima Madonna con Bambino proveniente dall'Istituto Suore Francescane Missionarie di Susa. Il timido riserbo dell'espressione, il disegno netto del panneggio, a pieghe compresse, e la raccolta postura, sembrano riflettere alcuni caratteri della scultura dell'ambito "savoiaro" in senso lato, con rimandi ai cori intagliati di Jean de Vitry e Jean de Chetro. Alla medesima fase produttiva di questo artista si può riferire anche il notevole San Rocco conservato nella parrocchiale di Chiomonte e, in questa sala, la piccola Madonna col Bambino movimentata da un manto a falde svolazzanti, proveniente da Desertes. Una seconda tappa nell'evoluzione dello stile di questo maestro è riscontrabile nelle figure di Santa Lucia, San Tiburzio e San Valeriano, dove la compressione dei volumi e il fissarsi delle espressioni dei volti denotano l'intervento di uno o più allievi.

Vero e proprio capolavoro di questa bottega era l'altare con la raffigurazione della *Messa di San Gregorio*, conservato presso la parrocchiale di Chateau Beaulard e purtroppo depredata di tutte le figure che lo animavano nel 1976. Essa rappresentava un momento nodale dell'evoluzione dello stile dell'anonimo maestro, con una più robusta corposità delle figure e una accentuata espressività, esaltata dall'utilizzo di policromie traslucide su fondo metallico.

L'inizio del Cinquecento segna, per questo maestro, una rottura degli schemi compositivi tradizionali, rintracciabile soprattutto nella Madonna col Bambino proveniente da Rochemolles e conservata presso il Museo di Arte Religiosa Alpina di Melezet.



(2) Madonna col Bambino
Maestro della Madonna di Savoulx,
1470-1475 c.a..



(3) Madonna col Bambino
Maestro della Messa di San Gregorio,
ultimo quarto del XV secolo.



(4) Madonna col Bambino
Maestro della Messa di San Gregorio, 1500 c.a.



(5) Santa Lucia
Maestro della Messa di San Gregorio, 1500 c.a.



(6) San Tiburzio
Maestro della Messa di San Gregorio, 1500 c.a.
Cappella di San Valeriano, Borgone.



(7) San Valeriano
Maestro della Messa di San Gregorio, 1500 c.a.
Cappella di San Valeriano, Borgone.

SAN BERNARDO D'AOSTA O DI MENTHON

*Scultore dell'Alta Valle di Susa o del Brianzonese, 1500 c.a.
Dalla Parrocchia di Beaulard.*



La scultura, priva di policromia per antica esposizione all'esterno della cappella di Coustans, raffigura San Bernardo, diacono di Aosta, creduto originario della Savoia e della famiglia dei signori di Menthon, fondatore nell'XI secolo dell'Ospizio del Monte Giove (Gran San Bernardo), nell'abito dei canonici regolari della congregazione ospitaliera che a lui risale e che dal 1466 tenne anche la casa del Piccolo S. Bernardo. Il santo fu venerato nelle diocesi di Ginevra, Sion, Aosta, Novara e in Savoia. Secondo la leggenda, Bernardo sale sul valico del Monte Giove per sconfiggere il demone che vi abita nel simulacro della divinità pagana e che, coi suoi compagni, assale i viandanti; lo afferra colla stola mutata in catena e lo imprigiona nelle viscere del Mont Malet. Il santo dal corpo atticciato, il tondo volto sereno, la zazzera a boccoli mossi, l'aureola a disco, è affine al San Giovanni del Calvario della chiesa parrocchiale di La Salle, presso Briançon. Nella scultura il demone incatenato per la gola, si contorce in atto di sbraitare.

SAN SISTO II PAPA

*Scultore dell'Alta Valle o del Delfinato, 1572.
Cappella di San Sisto Signols, Savoulx.*

In legno. Policromia originaria. La base reca tracciata in caratteri bianchi la scritta: "*S. Sist[us]. 1572*". La data attesta un certo décalage cronologico, dovuto alla prolungata persistenza di elementi arcaizzanti, nei quali un nativo goticismo si unisce alla corposità e all'equilibrio cinquecentesco. Nella fattispecie l'impianto frontale della figura e la cifra lineare ampia e sicura che sottolinea il gesto e lo raccorda al volto, riflettono uno schema maturato all'inizio del '500 nell'area alpina occidentale e in quella nizzardo-provenzale.

La riduzione bidimensionale della struttura consente di esibire la ricca policromia del manto, adorno di fronde intrecciate e di bordi rilevati a pastiglia, e della dalmatica decorata a tratteggio sulla base a oro.



Scuole dell'Alta Maurienne.

Tra Seicento e Settecento

Scultore dell'Alta Maurienne, *San Giovanni Evangelista*, metà secolo XVII

Scultore dell'Alta Maurienne, *Madonna col Bambino*, metà secolo XVII

Scultore dell'Alta Maurienne, *San Giuseppe*, metà secolo XVII

Scultore dell'Alta Maurienne, *Madonna del latte*, inizio secolo XVIII
Dalla Parrocchia di Exilles. (1)

Dopo i travagliati anni della seconda metà del Cinquecento, durante i quali la Valle della Dora fu tormentata da occupazioni militari e da violenti scontri a sfondo religioso che videro opposti i cattolici e gli ugonotti, nel corso del Seicento si registrò una ripresa che, anche grazie alla sollecitazione dell'autorità ecclesiastica, portò al recupero o alla ricostruzione degli ambienti di culto e al loro adeguamento ai dettami della normativa liturgica scaturita dal Concilio di Trento. Attraverso la Val Cenischia, meno tormentata dagli scontri religiosi rispetto all'alta Val di Susa, giungono opere di vario carattere realizzate da artisti della vicina Maurienne, di cui è testimone il gruppo esposto in questa sala.

Alcune opere prodotte da queste scuole denotano ancora sopravvivenze gotiche, come la Sant'Anna III conservata a Giaglione, altre invece sono aggiornate al tardo manierismo di matrice lombarda di cui Jean Clappier, capostipite di una delle maggiori botteghe dell'epoca, aveva fatto esperienza durante i soggiorni presso la corte sabauda. L'evolversi dello stile della sua bottega è riscontrabile nelle figure di San Sebastiano, San Vincenzo, Santo Stefano e San Lorenzo esposte a Giaglione, mentre una derivazione dei modi della sua bottega è riscontrabile nelle statue esposte in questa sala. In particolare, la Madonna del Latte, più tarda rispetto alle altre immagini inserite in questo insieme, denota le influenze di un notevole scultore di Bessans, Etienne Fodéré, che non ignaro delle opere eseguite da artisti valesiani nella vicina Tarentaise, conferì la propria arrovellata espressività a una serie di piccole statue conservate a Giaglione e già appartenenti ad un tabernacolo, e a due grandi immagini raffiguranti San Pietro e San Paolo ora conservate presso la Cattedrale di San Giusto di Susa.



(1) *Madonna del latte*
Scultore dell'Alta Maurienne,
seconda metà del XVIII secolo.

SANTA MARIA MADDALENA

*Maestro di Bousson,
prima metà del XVIII secolo.
Dalla Parrocchia di Thures.*

Giunta dalla cappella di Thures Gorlier presso Cesana Torinese, tale opera porta alle estreme conseguenze le caratteristiche che si possono osservare nelle statue di Dio Padre e di Sant'Anna Metterza conservate nella Sala Statue di questo museo. Infatti, all'interno di uno schema triangolare le volumetrie si sono estremamente ridotte nel senso della profondità, giungendo ad un'immagine, se non bidimensionale, certamente costruita con un rilievo molto basso, come compresso. La stilizzazione è particolarmente accentuata e l'opera risulta arricchita da una significativa abbondanza decorativa, fatta dalla ripetizione di volute, palmette e grandi forme floreali. Sono, questi, motivi appartenenti al passato, propri soprattutto del repertorio barocco, che lo scultore reinterpreta dando vita ad una figura originale, ma dallo spirito arcaico.

Infine una notazione di costume: la foggia delle scarpe della Maddalena è propria del XVIII secolo, un dettaglio che giunge a conferma dell'assegnazione dell'opera a tale epoca.

La statua raffigura la Maddalena nell'atto di correre a dare l'annuncio della resurrezione agli Apostoli (Vangelo di Giovanni 20,11-18). La figura, che presenta i lunghi capelli sciolti sulle spalle in segno di lutto, si sta infatti allontanando dal sepolcro aperto, rappresentato sullo sfondo alla sua destra con la pietra di chiusura posta accanto all'apertura. Un teschio, posto sempre sulla destra ma più in basso rispetto al sepolcro, indica il luogo della sepoltura. La Maddalena stringe al petto, con una mano, il vasetto contenente gli unguenti che avrebbe utilizzato per imbalsamare il



corpo del Cristo morto, mentre con l'altra si solleva la gonna per facilitarci la corsa, lasciando intravedere una ricca sottoveste ricamata e due scarpette col tacco. Proprio il contrasto tra alcuni elementi dell'abbigliamento di Maria Maddalena ricorda che la donna ha vissuto un momento di lutto -rappresentato dai simboli di morte e dai capelli sciolti- a causa della morte del Cristo, che però sta lasciando il posto alla gioia per la resurrezione, testimoniata dalla ricchezza degli abiti e dal motivo floreale che sovrasta il capo della figura.

DIO PADRE

*Maestro di Bousson,
prima metà del XVIII secolo.
Dalla Parrocchia di Bousson.*

La statua, proveniente dalla parrocchiale di Bousson presso Cesana Torinese, è dipinta in toni rossi e bruni e risulta certamente essere una schematizzazione di un modello gotico, forse quattrocentesco, da cui lo scultore deve aver preso ispirazione. A darne conferma sono l'impianto piramidale dell'opera, la verticalità delle nette pieghe dell'abito e la stilizzazione del volto, caratterizzato da una barba divisa in ciocche ondulate e incorniciato da capelli mossi divisi simmetricamente dalla riga centrale. L'opera è mutila delle mani, perdita che impedisce una lettura esaustiva del soggetto, impugnante forse lo scettro e il globo, simboli dell'università del potere di Dio, o, più probabilmente, il Cristo crocifisso. Accettando l'ipotesi che Dio Padre sorreggesse tra le sue mani il Cristo crocifisso, il gruppo integro proponeva in origine un'immagine della Trinità, in un'iconografia a struttura piramidale particolarmente diffusa in epoca tardo-gotica e conosciuta anche nell'ambito alpino, come dimostrano altre opere del medesimo soggetto appartenenti a tale area.

Questa iconografia si caratterizza per la figura imponente di Dio Padre seduto in trono, il Cristo sulla croce tra le sue braccia - come per essere mostrato ai

fedeli - e lo Spirito Santo rappresentato dalla colomba, posta all'apice oppure immediatamente sopra il volto di Cristo: in quest'ultima posizione la Terza Persona poteva forse trovarsi anche nell'opera ora descritta.



SAN CARLO BORROMEIO

*Scultore piemontese,
metà del XVII secolo.*

Dalla Chiesa di San Carlo, Susa.



L'opera, proveniente dalla chiesa di San Carlo di Susa, faceva in origine parte di un complesso d'altare comprendente, oltre alla scultura di San Carlo Borromeo, l'immagine del Beato Amedeo di Savoia, di San Ludovico re di Francia e, in alto, la rappresentazione del Salvatore. Il santo, abbigliato con vesti dorate e nell'atto di porsi una mano sul cuore, è raffigurato in ginocchio su un cuscino, in una posa che, tuttavia, acquista una certa dinamicità: solo il ginocchio destro, infatti, è appoggiato, mentre l'altro si solleva leggermente ed il braccio destro è proteso verso l'esterno.

Nato ad Arona sul lago Maggiore nel 1538, Carlo Borromeo fu vescovo e cardinale della Diocesi di Milano in un periodo segnato dallo svolgersi del Concilio di Trento (1545-1562). Dopo aver lavorato a lungo a Roma come segretario pontificio, a partire dal 1566 si trasferì definitivamente a Milano, impegnandosi nell'applicazione dei dettami tridentini e occupandosi in particolare dell'educazione del clero. A ciò si deve aggiungere la sua attività caritativa, soprattutto negli anni della peste, ed il suo reale interesse per la diocesi, che visitava regolarmente di persona.

La sua iconografia è caratterizzata dall'abito cardinalizio, come è possibile osservare anche nella statua ora descritta. Altro elemento che lo contraddistingue è il suo naso adunco, dettaglio che, se nei primi ritratti del cardinale indicava il tentativo di una rappresentazione realistica, è divenuto con il tempo un attributo del santo, un elemento di distinzione non più legato alla volontà di raffigurarlo realisticamente, ma proprio della sua immagine convenzionale.



La pinacoteca

Le testimonianze pittoriche esposte in queste sale ricoprono un arco cronologico di trecento anni, dalla fine del Cinquecento all'Ottocento. Esse riassumono in una breve carrellata lo sviluppo della cultura figurativa valsusina in questo arco cronologico.

Accanto ai caratteri franco-piemontesi testimoniati da opere di primo Seicento come il San Claudio o la Madonna del Rosario, si affiancano prodotti che guardano all'area piemontese, come la Pentecoste, o ad orizzonti più ampi, come dimostra la caravaggesca Incredulità di San Tommaso, opera di pittore piemontese che probabilmente frequentò a Roma gli ambienti del Merisi.

Tra gli ultimi anni del Seicento e il pieno Settecento gli orientamenti figurativi si rivolgono principalmente all'area torinese: è infatti riconducibile ad un artista piemontese attivo nelle valli di Lanzo la raffigurazione della *Bottega di San Giuseppe artigiano*, mentre alla mano del rivolese Ignazio Nepote, attivo presso il convento segusino dei Cappuccini, possono essere ricondotti l'*Estasi di San Lorenzo da Brindisi* e l'*Estasi di San Felice da Cantalice*.

Al pieno Ottocento, infine, si può ricondurre la pala della *Visitazione*, realizzata nel 1865 da Enrico Reffo, fondatore della scuola degli Artigianelli, per la cappella di San Giusto sulle pendici della Grand Hoche, presso Beulard.

I dipinti qui esposti testimoniano la dimensione catechetica dell'arte che si sviluppa nella Chiesa Cattolica della Riforma tridentina, dove essa gioca un ruolo importante nel processo interiore di santificazione del credente.

Nel clima della controriforma cattolica, che riaffermava sia la realtà ontologica dei sacramenti, sia il culto dei santi e il relativo utilizzo delle immagini, l'arte era uno degli strumenti di santificazione dell'uomo. Proprio il Concilio di Trento nel decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* del 3 dicembre 1563 aveva esortato i vescovi cattolici, e di conseguenza la Chiesa intera, ad istruire i fedeli sul modo legittimo di invocare l'intercessione dei santi, di onorare le loro reliquie e di leggere le loro immagini. I vescovi, diceva l'assemblea conciliare, sono tenuti ad insegnare le storie che narrano i misteri della fede, le quali vengono espresse anche in dipinti o in altre opere, così da catechizzare il popolo di Dio negli articoli della fede di cui esso dovrà fare memoria e su cui dovrà riflettere. Ne sono esempi queste opere e i tanti retables diffusi soprattutto nell'alta Valle di Susa e in Val Cenischia. Tali produzioni artistiche sono ad un tempo catechismo e palcoscenico attraverso cui poter istruire i fedeli su quei principi fondamentali della fede cattolica che erano stati rigettati dal mondo evangelico-riformato: la presenza reale di Cristo nell'eucarestia, l'intermediazione della Chiesa tra i fedeli e Dio e l'intercessione dei santi.

LA NATIVITÀ CON I SANTI INNOCENTI

Defendente Ferrari (1480/85-1540)

Olio su tavola

1511

Dalla Cattedrale di San Giusto, Susa

(già presso la certosa di Banda, Villar Focchiardo).



Il dipinto proviene dalla Sacrestia del Duomo di Susa, luogo in cui, nel 1865, è collocato in seguito all'incameramento dei beni ecclesiastici di Santa Maria in Banda a Villar Focchiardo in provincia di Torino. Nel 1880 è esposto in occasione della Quarta Esposizione Nazionale di Belle Arti tenutasi a Torino presso la Società Promotrice di Belle Arti ed è uno dei pochi dipinti ad essere prestato dalle chiese piemontesi.

L'opera rappresenta l'Adorazione del Bambino ed è realizzata da Defendente Ferrari, pittore di origini chivassesi e protagonista del Rinascimento piemontese. Attivo in molte località del Piemonte nel XVI secolo, il dipinto qui esposto è datato al 1511.

Gesù Bambino giace sul lembo del manto blu della Vergine Maria che lo contempla con le mani giunte e gli occhi chiusi. Anche Giuseppe, posto dietro un gruppo di quattordici angioletti in preghiera, è in adorazione. In fondo, sulla destra, l'asinello e il bue, assistono alla scena. La Sacra Famiglia posta in primo piano, trova riparo in un umile edificio, che rinforza la sacralità dell'Adorazione.

Non mancano però dettagli preziosi frutto della sensibilità fiamminga del pittore, restituita nella precisione ottica con cui rende alcuni elementi: i brani botanici in primo piano, le rovine architettoniche, le stoffe, il dettaglio della luce che entra dalle travi di legno del soffitto. Volgendo lo sguardo oltre la Sacra Famiglia si apre un tipico sfondato prospettico di Defendente, ripreso dalle lezioni di Martino Spanzotti, maestro del pittore. Lo spaccato offre la vista su una sequenza di architetture rinascimentali, abitate da alcune persone e alcuni animali.

Oggi il dipinto è inserito in una cornice settecentesca, ma è probabile che facesse parte di un polittico a scomparti di ampie dimensioni, come per altri soggetti simili. Ad esempio, come per il polittico dell'Adorazione del Bambino nell'Abbazia di Sant'Antonio a Ranverso a Buttigliera Alta commissionata al pittore nel 1530.

INCREDULITÀ DI SAN TOMMASO

Pittore Caravaggesco

Olio su tela

Inizio del XVII secolo.

Dalla Chiesa del Ponte, Susa.

Proveniente dalla chiesa della Madonna del Ponte il dipinto è un olio su tela inserito in una cornice della prima metà del XVIII secolo attribuita, su basi stilistiche, ad un intagliatore piemontese. Il soggetto, copia di un celebre quadro di Caravaggio, rappresenta San Tommaso nell'atto di toccare con un dito la piaga del Cristo resuscitato, dopo che l'Apostolo aveva dichiarato che avrebbe creduto alla resurrezione del Figlio di Dio soltanto toccandone le ferite. Anche lo stile riprende l'opera caravaggesca, non solo nel suo naturalismo, ma anche rievocando l'effetto chiaroscurale dei quadri del Maestro, con le figure che sembrano sorgere dall'oscurità.

L'immagine, di brutale naturalezza, porta alla luce il conflitto insito in ogni uomo tra il bisogno di avere prove concrete per poter credere a ciò che gli viene raccontato e la necessità della fede, il completo abbandono della mente umana di fronte alla religiosità. Tommaso è l'emblema di ogni uomo, è l'immagine del

bisogno di "toccare con mano", ma nello stesso tempo rappresenta il passaggio da tale stato all'esperienza di fede, alla quale l'Apostolo si abbandona dopo il monito di Gesù a "non essere più incredulo ma credente" (Vangelo di Giovanni 20,24-29).



SAN NICOLA E MIRACOLI DELLA SUA VITA

Seguace di Antoine de Lohny

Olio (?) e oro su tavola

Inizi del XVI secolo



Ai lati di San Nicola, presentato in abiti vescovili, benedicente e in cattedra sotto un ciborio ornato all'antica, sono raffigurate quattro scene della sua vita. La narrazione inizia dallo scomparto in alto a sinistra, con il santo che il giorno della sua nascita si erge miracolosamente in piedi durante il bagnetto, e prosegue nello spazio inferiore, che raccoglie tre momenti relativi al noto episodio dell'offerta della dote alle tre sorelle povere: il dono anonimo, il matrimonio di una delle ragazze e il ringraziamento del padre a cui Nicola chiede di non rivelare la sua identità. Sul lato opposto, in alto, Nicola è il primo a presentarsi alla porta della chiesa dopo la morte del vescovo di Mira e viene quindi consacrato vescovo, mentre nell'ultima scena impedisce la

Dalla Cattedrale di San Giusto, Susa.
decapitazione di tre innocenti condannati da un console iniquo. L'esatta provenienza della grande tavola, formata dall'accostamento di cinque assi tenute da tre robuste traverse orizzontali, non è documentata, ma secondo Rosita Ciotti, potrebbe provenire dall'altare di San Nicola, nella prima cappella a sinistra entrando in cattedrale a Susa. È però da notare la notevole diffusione in Valle di Susa del precoce culto di San Nicola, cui sono dedicati un ciclo ad affresco già nel tardo XI secolo nella cappella di Sant'Eldrado alla Novalesa e la intitolazione alla chiesa di Borgone.

SAN MICHELE ARCANGELO E ANGELO CUSTODE

Mario Zuccaro

Olio su tela

1620-1630

Dalla Cattedrale di San Giusto, Susa.

Già ricondotto all'ambito franco-piemontese, il recente restauro (09/2020) ha permesso di leggere la firma dell'autore. In basso a sinistra si trova la scritta «Marius Zuccarus P.» ossia Mario Zuccaro, da identificarsi con il pittore attivo per la corte del duca di Savoia Carlo Emanuele I tra la fine del XVI e i primi decenni del XVII secolo.

Infatti, tra il 1598 e il 1619 Zuccaro lavora tra Chambéry e Torino, città in cui si trasferisce nei primi anni del secolo. Nel 1634 è registrato come ritrattista nell'inventario di Amedeo dal Pozzo, esponente di una famiglia biellese. Per il Duomo di Biella dipinge le ante dell'organo realizzato dall'intagliatore Giorgio Botto (oggi nella chiesa di San Rocco a Mongrando). In Valle di Susa la sua produzione è attestata nella chiesa parrocchiale di Oulx dove, sull'altare maggiore, è collocata l'*Assunzione della Vergine in cielo* datata 1626.

Il quadro in Museo Diocesano rappresenta San Michele Arcangelo e l'Angelo custode. Il primo, che indossa l'armatura, pesa le anime e impugna una lancia con cui sconfigge il demonio che, riverso ai suoi piedi, ci rivolge la schiena e un ultimo maligno sguardo.

A fianco si trova l'Angelo custode benedicente che tiene per mano un bambino. Dietro le figure poste in primo piano, si scorge un paesaggio di gusto



nordico, con monti e edifici dalle falde dei tetti pendenti.

Zuccaro riprende modelli pittorici tardo-manieristi, piuttosto fortunati in Valle. Il paesaggio e le figure sono accordati da una regia cromatica giocata su toni freddi e pastello, con rialzi in ocre, per le vesti e le armature, e in rosso, per gli svolazzi dei drappi, caratteristiche che si ritrovano anche nella pala d'altare a Oulx.

SAN CLAUDIO MARTIRE

Pittore franco-piemontese

Olio su tela

1625-1650 ca.

Parrocchiale di S. Restituto, Sauze di Cesana.

Il dipinto rappresenta San Claudio, tribuno romano, di guardia presso il carcere Tulliano a Roma. Egli era convinto della santità di due illustri prigionieri, san Crisante e santa Daria, dai quali viene convertito. Insieme a lui si battezzarono la moglie Ilaria, i due figli Giasone e Mauro e i settanta soldati che obbedivano ai suoi ordini. Durante le persecuzioni dei cristiani, l'imperatore Numeriano, nel 284 d.C., decide di uccidere Claudio, la sua famiglia e i soldati. I figli di Claudio e i soldati vennero decapitati, mentre Claudio venne gettato in un fiume – probabilmente il Tevere- annegando sotto il peso di un grosso sasso appesogli al collo. La moglie Ilaria, dopo aver seppellito la famiglia, venne anche lei uccisa.

Il dipinto potrebbe provenire dalla chiesa di San Restituto a Sauze di Cesana. Infatti, nel luglio del 1667, Esprit Garcin, nominato curato, riceve dal Papa le lettere di autentica delle reliquie di San Claudio e di San Giusto. Nella medesima chiesa si trova un dipinto di quest'ultimo santo molto simile a quello che potete vedere in Museo.

San Claudio è vestito da tribuno, funzionario romano, con un'armatura decorata da frange colorate, portando un elmo piumato in testa. Tiene in mano una lancia con uno stendardo, decorata da un'aquila bicefala con corona, simbolo imperiale. In alto, nel cielo, è scritto in lettere capitali «S.T CLAU: MAR.». Ai suoi piedi, si trovano un blasone, incorniciato da fronde di alloro e di palma, su cui è rappresentata una catena montuosa sormontata da un larice sulla cui cima vi è una stella e, su un cartiglio su di esso sospeso, il motto «DOMAT ARDUA VIRTUS». Lì accanto si trova anche una piccola quercia con il tronco spezzato e il masso con cui il santo viene martirizzato. Alle spalle del santo scorre il fiume in cui viene gettato: si tratta probabilmente del Tevere.



MARIA MADDALENA

*Ambito vasariano
Olio su tavola
metà XVI secolo.*

Il dipinto a olio su tavola rappresenta Maria Maddalena, una delle più devote discepoli di Gesù, presente ai suoi piedi durante la Crocifissione e la sepoltura. È lei ad annunciare agli Apostoli la Resurrezione di Cristo dopo che, recatasi al sepolcro con gli unguenti, non trovando più il corpo di Gesù, lo riconosce in un giardiniere. Maria Maddalena è qui rappresentata come una elegante donna aristocratica, vestita di abiti dalle ricche stoffe, dai colori cangianti a imitare la *shot silk*. Spille e gioielli di gemme e perle, sono applicate alla manica bordata d'oro e decorano il capo ornato da una ricca acconciatura e da un copricapo dorato con frange che scende dietro la schiena. Sulle spalle un mantello che cade anch'esso all'indietro, ma che è fermato da un fermaglio a punta, inciso, e una bordatura in oro che si fonde con la stoffa altrettanto preziosa. Si crea una sorta di mimesi tra tessuti e preziosi. Il volto di Maria Maddalena è quindi incorniciato dalla ricca acconciatura e da alcuni biondi ricci che cadono sulle



spalle. La composizione è estremamente preziosa e aggraziata e riflette l'ambiente culturale e artistico che si era formato intorno alla corte dei Medici e del pittore e letterato Giorgio Vasari. A partire dal 1540, infatti, la corte di Cosimo I de' Medici si trasferisce a Palazzo Vecchio a Firenze. Qui, dal 1555, riprendono i lavori di riallestimento delle stanze, coordinati da Giorgio Vasari, che segue la decorazione di molti appartamenti e del Salone dei Cinquecento. Durante la reggenza di Francesco I, dal 1564 al 1587, cresce l'interesse per oggetti da collezione preziosi e raffinati, con pietre dure, tessuti, oro e argento e materiali celebrati nella decorazione dello Studiolo. I pittori e gli scultori che lavorano nell'ambito vasariano sono influenzati da questo clima, si rifanno ai maestri del Rinascimento e operano con una maniera elegante e sofisticata. In quel periodo il soggetto della Maddalena gode di grande fortuna soprattutto nell'ambito della devozione privata, per la quale vengono realizzati piccoli quadretti, come quello di Susa.