

SIMONE BONICATTO

La parrocchiale di San Vito a Piossasco



ESTRATTO DAL
BOLLETTINO
DELLA
SOCIETÀ STORICA PINEROLESE

QUARTA SERIE

Anno XXXI

PINEROLO 2014

LA PARROCCHIALE DI SAN VITO A PIOSSASCO

La presente ricerca nasce con lo scopo di fare chiarezza circa la vicenda architettonica e decorativa dell'antica parrocchiale dei Santi Vito, Modesto e Crescenza a Piossasco.¹

Una prima preziosa analisi venne svolta nel 1965 dal parroco Giuseppe Fornelli, anche se viziata da diversi limiti, primo fra tutti la mancanza dei riferimenti documentari o bibliografici.²

Alcuni altri studi si sono poi occupati della vicenda artistica di San Vito, senza però dedicarsi a fondo ad una lettura organica dell'edificio e della sua decorazione.

La documentazione utilizzata in questo contributo è tratta essenzialmente dai libri e dai faldoni per la maggior parte conservati presso l'Archivio Arcivescovile di Torino e l'Archivio Parrocchiale dei Santi Apostoli di Piossasco.³

Un'approfondita analisi visiva dei dipinti risalenti al periodo compreso tra XV e XVIII secolo ha infine permesso di collocarli in un preciso momento storico e artistico.

La prima testimonianza circa l'esistenza della pieve di San Vito, con annesso monastero, risale al 1011. Inizialmente avevano il controllo di tale parrocchia i monaci benedettini, facenti capo all'abbazia di Sangano, affidata dal vescovo Gezone

¹ Questo articolo è tratto dalla mia tesi di laurea: *La parrocchiale di San Vito a Piossasco. Testimonianze storiche e documenti figurativi (XV-XX secolo)*, tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Torino, Facoltà di lettere e filosofia, rel. Gelsomina Spione, a.a. 2012-2013. Intendo, in questa sede, ringraziare in particolar modo la prof.ssa Gelsomina Spione per avermi seguito pazientemente in questi mesi di ricerche. Un ringraziamento speciale per l'aiuto e la disponibilità concessami va a Solutore (Nino) Marocco e Renzo Martinasso. Desidero inoltre ringraziare: prof. Giuseppe Dardanella, prof. Alessandro Morandotti, Ornella Graffione, Sara Martinetti, Francesca Novelli, Gianfranco Martinatto, Don Gianni Sacchetti, Giovanni Albrile, Giulia Rossanino, Daniela Ballanti, Tiziana Leone, Mauro Pognante. Un ultimo ringraziamento va ai miei genitori, Daniela e Cristiano, e a mia nonna, Anna Cristiano, che purtroppo non ha potuto assistere alla conclusione delle ricerche. La chiesa di San Vito è ormai destituita del titolo parrocchiale, a favore della moderna chiesa dei Santi Apostoli.

² G. FORNELLI, *Storia civile e religiosa di Piossasco*, Pinerolo 1965.

³ La tipologia di documentazione utilizzata spazia dalle visite pastorali, alle relazioni dei parroci, fino ai libri delle Compagnie religiose e agli inventari dei beni mobili della chiesa, dal XVI al XX secolo.

all'abbazia di San Solutore di Torino nel 1006. Successivamente San Vito passò in dote al Monastero agostiniano di Rivalta, dei Santi Pietro e Andrea, come risulta da un documento del 1183. Il monastero tra il 1254 e il 1261 venne soppresso da papa Alessandro IV, a causa della decadenza dell'osservanza religiosa e della progressiva carenza di ordinazioni sacerdotali. La chiesa e le sue rendite vennero così affidate ai monaci Cistercensi. San Vito passerà alle dipendenze del vescovo di Torino nel 1452.⁴

Nel corso delle ricerche è emerso anche il forte legame tra la parrocchia di San Vito e i Conti del paese. La famiglia Piossasco, nel corso dei suoi quasi dieci secoli di storia, si divide in quattro ramificazioni con relative sotto-ramificazioni, creando spesso confusione nell'individuazione dei membri dal momento che non sempre viene indicato il nome per intero.⁵ E nonostante i numerosi feudi posseduti dalla famiglia, tutte e quattro le linee Piossasco saranno sempre legate in qualche modo alla parrocchia del paese d'origine della loro stirpe.

Questo è ben rintracciabile in occasione dei verbali delle visite pastorali. Fin dal 1595, sei altari su dieci, fra quelli presenti in San Vito, appartengono alla famiglia Piossasco,⁶ e il numero rimarrà pressoché costante ancora nel XVIII secolo, quando, in occasione della visita pastorale di Mons. Giovan Battista Roero, si rilevano cinque altari spettanti ai membri della nobile famiglia piossaschese, così come nel 1826 durante la visita dell'arcivescovo Colombano Chiaverotti.⁷

Purtroppo la perdita degli archivi di quasi tutti i rami della famiglia Piossasco non ha permesso una reale individuazione della partecipazione dei Conti nei confronti della chiesa parrocchiale di San Vito.⁸

⁴ G. FORNELL, *Storia civile e religiosa di Piossasco* cit.; G. MARTINATTO, F. MOTTURA, *San Vito a Piossasco*, Cantalupa 2004.

⁵ La famiglia Piossasco si divide in quattro rami distinti denominati: De Rubeis, De Federicis, De Feis e De Folgore. A. MANNO, voce *Piossasco*, in *Il patriziato subalpino*, Torino 1947, vol. 11. G. FORNELL, *Storia civile e religiosa di Piossasco* cit., pp. 53-87.

Per la storia dei primi secoli dei conti si veda G. MORELLO, *Dal "Custos Castri Plociasci" alla consorteria signorile di Piossasco e Scalenghe*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», 71 (1973), pp. 5-87; per un quadro completo si vedano i saggi con relativa bibliografia: G. MARTINATTO, *Airasca. Un borgo di strada. Territorio e comunità (XIII-XIX)*, Pinerolo 2010; G. MARTINATTO, *Paesaggi e Uomini di Piossasco (XIII-XIV secolo)*, Pinerolo 1996.

⁶ Gli altari dell'Immacolata Concezione, di Santa Croce e San Matteo, Santa Caterina, di Santa Orsola e San Bernardino, della Beata Vergine Maria, appartengono rispettivamente ad Antonio e Paolo Piossasco, Maria Piossasco, Aimone De Rubeis di None, Giacomo De Feis Piossasco, Geronimo de Federicis Piossasco. Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Broglia, 1595, vol. 7/1/9, cc. 443-446.

⁷ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Chiaverotti, 1826, vol. 7/1/77, cc. 39-41v. C'è da aggiungere che la cappella presente nell'antica abside romanica appartiene da sempre alla famiglia Piossasco De Federicis di Beinasco, ma probabilmente a causa dell'incuria di questo ramo della famiglia nobiliare nei confronti dell'altare, spesso questo diritto è tralasciato dagli arcivescovi in visita o nelle relazioni dei parroci.

⁸ Si conserva un cospicuo fondo, relativo alla famiglia Piossasco di None, presso l'Archivio di Stato di Torino (Torino, Archivio di Stato, fondo Piossasco di None). Altri documenti relativi alla famiglia De Federicis e Piossasco di Scalenghe si trovano presso l'Archivio storico dell'Italgas e l'Archivio di Stato di Vercelli. Per la religiosità dei Piossasco si può anche far riferimento a G. FORNELL, *Storia civile e religiosa di Piossasco* cit., pp. 137-141.

Tracce e affreschi del periodo Medievale

Data la mancanza di fonti riguardanti l'edificio di San Vito anteriori al XVI secolo, è difficile ipotizzare con una discreta certezza l'evoluzione strutturale e decorativa della chiesa avvenuta nel corso del periodo compreso tra XI o XII secolo e fine XVI. Inoltre, ben poco rimane dell'antica struttura medievale, segno di una volontà costante di rinnovamento del proprio polo religioso nel corso dei secoli da parte della Comunità e dei Conti.

San Vito conserva ancora i resti dell'antica abside romanico,⁹ risalente probabilmente al XI-XII secolo, così come la base del campanile, dalla struttura molto simile a quello della parrocchia di San Giacomo a Luserna San Giovanni, databile attorno al XII secolo. Potrebbe essere fatta risalire a questi secoli anche la sinopia di un animale, forse un drago, ritrovata in uno sgancio dell'antica abside romanico.¹⁰

La sommità del campanile, in muratura, si mostra come già pienamente gotica, con un impianto strutturale affine a diversi campanili piemontesi, come ad esempio la torre campanaria di Sant'Antonio di Ranverso del Trecento.

È probabile che la struttura della chiesa di San Vito di questi secoli non andasse molto oltre all'odierna quinta campata della navata destra,¹¹ il che potrebbe essere dimostrato dalla presenza all'esterno in questo punto di tracce di un portale gotico, oggi in buona parte coperto da intonaco. Si potrebbe inoltre ipotizzare che la struttura primitiva fosse ad un'unica navata, data l'usanza di porre i campanili a lato della chiesa, in questo caso sul fianco sinistro dell'antica abside e al fondo nell'asse dell'odierna navata centrale.

Si conservano solo tre esempi di arte quattrocentesca. Il primo è un affresco molto rovinato e recentemente restaurato, posto sulla parete esterna della chiesa verso la piazza, e raffigurante Sant'Antonio Abate.¹² Altro esempio è costituito da uno splendido fonte battesimale in marmo, datato al 1461, commissionato da Gabriele de Buri, priore di San Vito.¹³

A questo nome si lega anche la commissione dello splendido affresco, restaurato nel 2001-2002, di scuola Jaqueriana, al primo piano dell'adiacente canonica.¹⁴ Qui infatti torna lo stesso stemma, senza le stelle, che si ritrova sul battistero marmoreo del 1461 e sulla facciata della vicina Confraternita di Sant'Elisabetta dove, in

⁹ La polieromia della composizione dell'abside, composta da filari di pietre e filari di mattoni, è sottolineata nel volume di V. GILARDONI, *Il Romanico*, Milano 1963, vol. II, p. 352, nota 46.

¹⁰ Elemento rinvenuto durante i lavori di risanamento murario dell'abside nel 2004.

¹¹ L'ipotesi viene proposta anche da altri studi. E. OLIVERO, *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'archidiocesi di Torino*, Torino 1940, pp. 157-164; G. FORNELLI, *Storia civile e religiosa di Piosasco* cit., p. 244.

¹² L'immagine, sormontata da una cuspid e a seguito di un restauro probabilmente ottocentesco, viene restaurata pesantemente nel 2000 e nel 2006. L'immagine può essere confrontata con il Dio Padre della Confraternita di Sant'Elisabetta di Piosasco e con il medesimo soggetto raffigurato in mandorla nella chiesa dei Santi Vittore e Corona presso Rivalta di Torino.

¹³ Il battistero presenta un'iscrizione latina sul bordo: «*Hoc opus fecit fieri venerabilis religiosus frater Gabriel De Burriis de Piosasco, prior ecclesie Seti Viti, de dicto loco ad honorem Dei et Beatæ Mariæ Virginis ac beatorum martirum Viti, modesti atque Crescentiæ et totius curiæ coelestis. MCCCLXI*».

¹⁴ Ora la canonica è occupata dai Padri Camilliani.

entrambi i casi, viene riportato il nome del parroco Gabriele.

L'affresco della canonica, forse per la sua natura devozionale, non viene mai menzionato dai documenti presi in esame, nonostante l'ottima qualità pittorica. Esso rappresenta nella parte alta la Crocifissione di Cristo, con a lato i due ladroni. Ai lati delle tre croci sono collocate le Marie e gli astanti, più una santa all'estrema sinistra che la caduta del colore non permette di identificare. La scena si staglia su uno sfondo collinare ove si scorge una città fortificata.

Sotto il bordo che conclude la Crocifissione sono dipinti i santi Cristoforo, Vito, Sebastiano e Antonio Abate. Purtroppo la caduta di buona parte del colore originario non permette una perfetta lettura dell'affresco che gode, comunque, di buona fortuna critica nel corso del Novecento, pur senza soffermarsi a lungo su questa testimonianza.

Fu Anna Maria Brizio, nel 1942, a "riscoprire" questo affresco,¹⁵ seguita poi da altri interventi, sempre più puntuali, ad opera di Andreina Griseri (1965), Enrico Castelnuovo (1979), Giovanni Romano (1988), Renato Passoni (1988) e Claudio Bertolotto (2005)¹⁶ che hanno permesso di individuare i rapporti e le novità con la cultura figurativa piemontese e non solo, dell'anonimo frescante.

L'affresco piossaschese presenta un linguaggio prossimo al pittore torinese Giacomo Jaquerio,¹⁷ grande protagonista della pittura piemontese del primo Quattrocento, ma mostra di risentire anche di altri stimoli provenienti da opere del quarto e quinto decennio del secolo di artisti come Jean Bapteur e Guglielmetto Fantini.¹⁸ Quest'ultimo però presenta un linguaggio più crudo e violento, mentre l'affresco di Piossasco risulta essere più vicino al primo Jaquerio,¹⁹ così come gli

¹⁵ A. M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino 1942, p. 173, fig. 7.

¹⁶ A. GRISERI, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, 1965; E. CASTELNUOVO *Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amedeo VIII*, in E. CASTELNUOVO, G. ROMANO (a cura di), *Jaquerio e il gotico internazionale*, Catalogo della mostra di Torino, 1979, pp. 30-57; G. ROMANO, *Momenti del Quattrocento chierese*, in M. DI MACCO, G. ROMANO (a cura di), *Arte del Quattrocento a Chieri*, Torino 1988, pp. 11-32; R. PASSONI, *Opere fiamminghe a Chieri*, in M. DI MACCO, G. ROMANO (a cura di), *Arte del Quattrocento*, cit., pp. 67-97; C. BERTOLOTTO, *Le stagioni della pittura murale*, in C. BERTOLOTTO (a cura di), *Valle di Susa: tesori d'arte*, Torino 2005, pp. 167-188.

¹⁷ La vicinanza con lo stile di Giacomo Jaquerio non è messa in dubbio da nessuna delle fonti che si sono soffermate sull'affresco.

¹⁸ Sarà per prima Andreina Griseri a ravvisare la vicinanza con Jean Bapteur e le miniature dell'Escorial (A. GRISERI, *Jaquerio* cit., p. 94); Passoni sottolineerà poi il rapporto tra l'affresco della canonica piossaschese e la Crocifissione, attribuita alla cerchia di Jean Bapteur datata 1440-1445 ora custodita presso il Museo Civico di Torino. Lo studioso rivela inoltre una vicinanza di alcuni elementi dell'affresco piossaschese con alcune scene affrescate nel Duomo chierese da Guglielmetto Fantini, databili 1432 (R. PASSONI, *Opere fiamminghe*, cit., pp. 96-97; per la tavola con la Crocifissione si guardi: *Corti e città, arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, 2006, p. 165-166, scheda 91; per il Battistero del Duomo si faccia riferimento al già citato volume: M. DI MACCO, G. ROMANO (a cura di), *Arte del Quattrocento* cit., pp. 67-97). È interessante notare anche la stretta vicinanza degli astanti con le perdute tavolette con le Storie di Santo Stefano, attribuite a Jean Bapteur, già presso la Collezione Gualino (per queste tavole si veda: G. ROMANO, *Momenti* cit., p. 19; G. ROMANO, *Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lonhy*, in G. ROMANO (a cura di), *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, Torino 1996, pp. 126-127, 185).

¹⁹ Si veda a questo proposito la somiglianza tra l'anziano astante calvo e uno degli apostoli della scena con la Dormitio Virginis presso l'omonima cappella a Sant'Antonio di Ranverso, databile ad una fase precoce,

affreschi della Cappella Tabussi (1430-1435) presso il Duomo di Santa Maria della Scala a Chieri²⁰ e lontano dalla drammaticità corale della Salita al Calvario della Sacrestia dell'Abbazia di Ranverso del maestro Giacomo.

Ciò che rende l'affresco importante per l'arte piemontese di questi decenni è la precoce apertura verso le novità dell'arte fiamminga, conseguenza di uno studio su opere transalpine quali, su tutte, il trittico attribuito a Rogier van der Weyden, datato 1438-1440,²¹ commissionato dalla famiglia di mercanti Villa, probabilmente per la loro città, Chieri.²²

Una forte vicinanza, stilistica e fisiognomica, è stata rilevata con la serie di quattro santi affrescati nell'atrio della chiesa di San Giovanni ad Avigliana, tanto da ipotizzare che si possa trattare dello stesso frescante di Piovascasso.²³ L'affresco aviglianese è fatto risalire al periodo in cui viene realizzato l'atrio, ossia al 1446-1447.

Nonostante il dipinto della canonica di Piovascasso, come visto, si mostri ancorato ad esempi figurativi degli anni Trenta e Quaranta, non può comunque essere fatto risalire prima del 1452, data la presenza dello stemma di Gabriele De Buris, divenuto priore di San Vito proprio in quell'anno.²⁴

Il mutamento e l'evoluzione strutturale e decorativa di San Vito tra il XVI e il XVIII secolo

Il rinnovamento architettonico

La carenza di documentazione scritta persiste ancora nel XVI secolo, fino a quando, nel 1584, non avviene la prima visita apostolica da parte di Angelo Peruzzi.²⁵ Da qui in avanti si moltiplicheranno costantemente le testimonianze scritte, utili al fine di questa indagine storico-artistica.

Il visitatore apostolico, nel 1584, osserva come la struttura della chiesa sia «*satis comode*», che in alcuni punti il pavimento sia sconquassato ed alcuni sepolcri si alzino al di sopra del livello del pavimento. Oltre ad ordinare che il pavimento venga livellato e che i sepolcri «indecenti» vadano rimossi, Peruzzi rileva la presenza di otto altari, senza menzionare i patronati, totalmente inadeguati, tanto che solo tre di questi sono decorosi, mentre gli altri cinque vanno demoliti.²⁶ Ne emerge quindi

forse giovanile dell'attività di Giacomo Jaquerio (E. CASTELNUOVO, *Giacomo Jaquerio* cit., pp. 50-51).

²⁰ Elemento rilevato in G. ROMANO, *Momenti* cit., p. 16.

²¹ DE VOS, *Rogier van der Weyden. L'oeuvre complet*, Antwerpen-Paris 1999, pp. 214-215, n. 14.

²² Le novità dell'ars nova fiamminga si possono osservare, oltre che nella citazione diretta del Cristo col panno che si libra nel vento, anche nella fisionomia del Redentore e nel paesaggio di fondo, con un orizzonte abbassato (elemento rilevato anche da E. ROSSETTI BREZZI, *La Savoia subalpina e la Fiandra. Le prime reazioni alla "maniera moderna"*, in *Corti e Città*, 2006, p. 290). La caduta del colore non ha permesso di stabilire la presenza di accenni atmosferici di natura fiamminga nel cielo.

²³ G. ROMANO, *Momenti* cit., p. 21, nota 24; C. BERTOLOTTI, *Le stagioni* cit., p. 175.

²⁴ Ipotesi condivisa da: R. PASSONI, *Opere fiamminghe* cit., pp. 96-97. Sarebbe utile verificare la presenza di eventuali manomissioni, nel corso dei secoli, dello stemma del priore De Buris. Purtroppo la relazione di restauro non è mai stata consegnata alla Soprintendenza di Torino.

²⁵ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Peruzzi, 1584 vol. 7/1/5, c. 416 v.

²⁶ Si ritrovano, nel 1584, i seguenti altari: altare maggiore; della Beata Vergine Maria; di San Bernar-

una chiesa molto caotica, che di sicuro non rispondeva ai requisiti della chiesa modello, immaginati in occasione del Concilio di Trento.²⁷

Le informazioni qui esposte si rivelano preziosissime se confrontate con quelle contenute nel verbale di una seconda visita, avvenuta nel 1595 ad opera dell'arcivescovo di Torino Carlo Broglia.²⁸

Difatti il visitatore, oltre ad affermare come «*Ecclesiam in suis edificii bene se habet, et est pavimentata*» e ad ordinare di riparare il tetto,²⁹ descrive una struttura ancora in fase di ultimazione nella parte dedicata agli altari e alle cappelle prive di mensa: i muri sono spesso indecenti, così come spesso manca la pavimentazione. Il numero degli altari, però, è ormai salito a dieci, mentre le cappelle che attendono ancora un altare sono due.³⁰

Confrontando il numero degli altari presenti nel 1584 con quello del 1595, comprese le due cappelle prive di altare, si può formulare l'ipotesi che l'assetto dell'edificio odierno sia stato raggiunto tra la fine del XVI secolo e gli inizi del XVII, come confermato dalle informazioni circa lacune strutturali rilevate nel 1595. Ulteriore spunto di riflessione si ricava dall'assenza nel 1584 e nel 1595 di più navate, mentre nella visita pastorale del 1668³¹ si descrive un edificio a tre navate a volta e dealbate, cui si accede grazie a tre porte.

Nei secoli, lo spazio disponibile per gli altari, per quanto riguarda la planimetria della chiesa, rimane invariato,³² così come sarà costante il numero degli altari presenti: ciò porta a considerare l'ipotesi che con tutta probabilità la struttura, in linea generale, non subisca più grandi trasformazioni.

Nulla è rimasto delle decorazioni risalenti al XVI e al XVII secolo. Si sono perse, ad esempio le pitture dell'abside dell'altare maggiore, probabilmente ad affresco, commissionate dal priore Antonio Stella, forse già prima del 1584;³³ o le diverse tele

dino; di Maria Maddalena; di San Matteo; di San Rocco; di San Crispino. Tra gli altari di San Matteo e di San Rocco ve n'è uno del quale si tace il titolo

²⁷ Ad esempio il tabernacolo con l'ostia, che nel 1584 si trova presso un altare laterale, doveva essere collocato sull'altare maggiore, in ottemperanza alle nuove direttive post-tridentine. Per la questione riguardante le nuove norme circa la disposizione dello spazio all'interno delle chiese si guardi: G. DARDANELLO, *Lo spazio delle chiese: i progetti dei vescovi alla fine del Cinquecento*, e A. TORRE, *Le visite pastorali. Altari, famiglie, devozioni*, in G. GALANTE GARRONE, S. LOMBARDINI, A. TORRE (a cura di), *Valli monregalesi: arte, società, devozioni*, Vicoforte 1985, pp. 58-68 e pp. 148-187.

²⁸ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Broglia, 1595, vol. 7/1/9, c. 442.

²⁹ Nel corso dei secoli anche il tetto verrà modificato e rialzato, seguendo il processo di ingrandimento della struttura di San Vito. G. MARTINATTO, F. MOTTURA, *San Vito a Piossasco*, Cantalupa 2004, pp. 44-5.

³⁰ Per la precisione le due cappelle, ancora prive di altare, sono dedicate a Sant'Antonio e San Dalmazzo; gli altari laterali sono i seguenti: Immacolata Concezione, Santa Croce e San Matteo, Santa Caterina, San Sebastiano, Tre Re Magi, San Biagio, Sant'Orsola e San Bernardino, Beata Vergine Maria, San Giovanni Battista. Di questi ben sei appartengono alla famiglia Piossasco e quattro a importanti famiglie del luogo

³¹ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Beggiamo, 1668, vol. 7/1/16, c. 133v.

³² La planimetria di San Vito accoglie undici altari lungo le navate laterali e a fianco dell'altare maggiore fino al 1867, anno in cui venne eliminato l'altare successivo all'attuale Cappella dell'Immacolata per far spazio alla porta d'ingresso della sacrestia nuova eretta in quell'anno.

³³ La visita pastorale di Mons. Broglia del 1595 specifica che fu il priore Antonio Stella a far realizzare a sue spese l'icona dell'altare maggiore raffigurante i Santi patroni, Vito, Modesto e Crescenza. Può darsi

presso gli altari laterali descritte nel 1668.³⁴

La carenza di documentazione e di testimonianze dirette, come visto, non ci consente di individuare i rinnovamenti artistici e strutturali del corpo della chiesa durante il XVII secolo. Probabilmente non ci saranno lavori di grande entità successivi all'ingrandimento della struttura di cui si parlava qui sopra.

L'unica testimonianza secentesca ancora presente in chiesa è costituita dalla tela raffigurante l'Angelo Custode, probabilmente commissionata per l'omonimo altare, collocato all'epoca lungo la navata sinistra, presso la campata precedente l'odierna porta di accesso alla sacrestia.³⁵ L'opera, molto danneggiata, ha forti influenze lombarde, e stilisticamente è collocabile verso i decenni finali del XVII secolo.³⁶

Nel XVIII secolo la chiesa di San Vito conosce un fermento artistico molto attivo, forse anche dovuto alle circostanze storiche che coinvolgevano il Piemonte ormai alla fine della Guerra di successione spagnola.

Ma siamo ancora in pieno clima bellico quando, nel 1704, i fedeli decideranno di erigere l'ampia decorazione del coro,³⁷ anche se all'epoca il coro non esisteva e l'altare maggiore era ancora addossato alla parete di fondo. Questo monumentale abbellimento, che sarà oggetto di una più approfondita analisi nel secondo capitolo del presente saggio, verrà quasi totalmente realizzato nel 1704, data riportata anche nell'iscrizione all'apice della decorazione,³⁸ ma verrà ultimato solo nel 1772 con l'aggiunta di alcuni stucchi, e nel 1780 con la realizzazione del dipinto ovale di Rocco Comaneddi.

Una commissione che comunque voleva essere significativa, dal momento che in occasione delle guerre a cavallo dei secoli XVII e XVIII la chiesa venne profanata. L'informazione viene data dal priore Stuerdo nel 1715³⁹ e dal priore Bonafide,⁴⁰

che sia lo stesso dipinto presente nel 1584, anno in cui era già priore Antonio Stella. Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visite pastorali di mons. Broglia e mons. Peruzzi, rispettivamente 1595 (vol. 7/1/9, cc. 443-446) e 1584 (vol. 7/1/5, c. 418 v).

³⁴ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Beggiamo, 1668, vol. 7/1/16, cc. 130v-133.

³⁵ Dai diversi libri della Compagnia dell'Angelo Custode, conservati presso l'Archivio parrocchiale dei Santi Apostoli di Piosasco, non è emerso nessun pagamento circa la commissione della tela dell'Angelo Custode. È probabile che la tela venga pagata da un membro della famiglia Piosasco di None, la quale vantava i diritti sull'altare sia nel 1668 che nel 1753 circa (Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visite pastorali di mons. Beggiamo (1668), e mons. Roero (1753), rispettivamente vol. 7/1/16, cc. 130v-133 e vol. 7/1/33, cc. 438v-442).

³⁶ Ringrazio il Professor Alessandro Morandotti dell'Università di Torino, per aver discusso con me le problematiche relative alla tela dell'Angelo Custode. La datazione potrebbe anche essere supportata dal fatto che la Compagnia dell'Angelo Custode, aperta solo a membri del clero e della famiglia Piosasco, venne eretta verso la fine del XVII secolo.

³⁷ Non si conservano pagamenti relativi all'altare maggiore tra i conti del Comune ancora reperibili presso l'Archivio Storico del Comune di Piosasco.

³⁸ Nell'iscrizione si legge: «D. O. M./ VITO PATRONO/ PIETAS PLOSSASCI/ IN BELLO SACRAT/ 1704».

³⁹ Nell'inventario del 1715 si legge «il resto della suddetta Chiesa [fosse] stato preso dell'anno 1693 et 1690 dalli francesi che accamparono in questo finagio et arrovinarono tutta la fabrica della Chiesa». Piosasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio Parrocchiale, Inventario 1715, Coll. N16.

⁴⁰ Don Fornelli riporta una lettera del priore al re Vittorio Amedeo II, dove sono descritti i furti e i danni subiti dall'edificio durante gli eventi bellici a fine Seicento. G. FORNELLI, *Storia civile e religiosa di Piosasco* cit., pp. 235-6.

che di conseguenza commissionerà un nuovo tabernacolo in marmo al capomastro Francesco Aprile, di cui ora non rimane traccia.⁴¹

La volontà di risanare la chiesa dalle razzie o comunque dai danneggiamenti delle guerre è forte anche per chi, come i Conti Piosasco, aveva un altare in San Vito, tanto che nel 1753 l'arcivescovo Roero trova un corredo di altari complessivamente buono,⁴² con numerose tele, oltre ad una chiesa decorosa.

L'arcivescovo di Torino si limiterà a qualche piccolo accorgimento e ad ordinare la sostituzione della balaustra lignea che delimita il presbiterio, con una nuova in legno o in marmo,⁴³ Si deciderà allora di assegnare il lavoro, realizzato con marmo di Gassino e bardiglio di Paesana, a Giovanni Battista Parodi, con una spesa di L. 669⁴⁴; l'intervento terminerà poco prima del 1775.⁴⁵

Nella prima metà del XVIII secolo si cercherà anche di trovare una soluzione al problema della piccola sacrestia, ancora oggi presente e a fianco del campanile.⁴⁶ Sono conservati, presso l'archivio parrocchiale dei Santi Apostoli, dei progetti per una nuova sacrestia che però non verranno mai messi in atto. Si dovrà così attendere più di un secolo per vedere realizzata la nuova grande sacrestia.⁴⁷

Anche il pulpito ligneo verrà eseguito nel Settecento, e precisamente nel 1772 su ordine della Comunità, da Giovanni Francesco Delevi di Pinerolo.⁴⁸ Nel 1777 verranno poi commissionate dalla Compagnia del Rosario le tavolette coi Misteri del Rosario, da collocare sul proprio altare in ottemperanza all'ordine dell'Arcivescovo Rorengo di Rorà del 1775.⁴⁹

⁴¹ L'opera, da eseguirsi sulla base del disegno fornito dallo stesso priore Bonafide e con numerosi marmi colorati, non venne probabilmente eseguita, o comunque venne modificata rispetto al progetto poiché nel 1769 Don Valinotto menziona un tabernacolo composto da pochi marmi. Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Relazione sullo stato della chiesa redatta da Don Giovanni Francesco Valinotto, vol. 8/2/32 c. 218 v.

⁴² *Ibid.*, cc. 438v-442.

⁴³ *Ibid.*, c. 442.

⁴⁴ Il pagamento è tracciato nei registri di spesa della Compagnia del Santissimo Sacramento, che risulta la sola ad aver contribuito alla remunerazione del Parodi (Piosasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, vol. V 1699).

⁴⁵ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Rorengo, 1775, vol. 7/1/58, cc. 038-039.

⁴⁶ Nei conti del comune sono documentati alcuni pagamenti per materiali per la sacrestia databili dagli anni Venti fino al 1750. Piosasco, Archivio Storico del Comune, Conti del Comune, faldoni 153, 154.

⁴⁷ Fornelli è invece convinto che l'attuale grande sacrestia sia già stata costruita nel XVIII secolo. Ciò contrasta con le planimetrie di metà Settecento (Piosasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio Parrocchiale, vol. N13); inoltre nel 1826 è ancora presente il primo altare posto sulla parete sinistra della navata sinistra, che verrà demolito nel 1867 per far posto all'attuale ingresso della sacrestia nuova. G. FORNELLI, *Storia civile e religiosa di Piosasco* cit., pp. 242-244.

⁴⁸ Piosasco, Archivio Storico del Comune, copie degli ordinati del Comune, faldone 41. La Comunità commissiona a Gaspare Delevi la realizzazione del pulpito ligneo sulla base di un disegno fatto dal sig. Pellengo. Dati i numerosi impegni, Gaspare Delevi affiderà al fratello Giovanni Francesco il lavoro per San Vito.

⁴⁹ Piosasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Libro delle spese della Compagnia del Rosario, vol. V 1714. La spesa relativa a queste tavolette ammonterà a L. 170. Le quattordici telette coi misteri del Rosario, ora collocate nella cappella a destra dell'altare maggiore, intitolata alla Madonna del Rosario, incorniciano la statua della Madonna lignea novecentesca. Pur non essendo possibile

Ma ciò che testimonia meglio la volontà di rinnovare artisticamente la chiesa di San Vito è costituito dall'ampio corredo di tele settecentesche, che in parte si conservano ancora oggi in chiesa (e che saranno oggetto di un'analisi dettagliata nel secondo capitolo del saggio).

Altri dipinti risultano invece perduti, quali la tela con la Vergine e i Santi Francesco e Michele con le anime del Purgatorio.

La grande opera di ammodernamento ottocentesca e gli ultimi lavori novecenteschi

È nel periodo ottocentesco che la chiesa di San Vito assume quasi totalmente l'aspetto che ancora oggi presenta. La grande mole di documenti conservati in Archivio parrocchiale, ha permesso di ricostruire in maniera soddisfacente la successione degli interventi.⁵⁰

È anche in questo periodo che la parrocchia assumerà una configurazione interna, per quanto riguarda gli altari, identica a quella attuale.

Sarà il priore Giovanni Bernero, in carica dal 1850 al 1888, ad impegnarsi a fondo in un progetto di completa risistemazione della chiesa piossaschese, tanto da essere commemorato da un busto posto sulla controfacciata della chiesa.

Il processo di rinnovamento strutturale e artistico della chiesa avrà inizio già nella prima metà del XIX secolo. Nel 1832, ad esempio, si convoca il pittore Michele Maletti di Cumiana per la realizzazione di due dipinti raffiguranti la Natività e l'Ultima Cena e di altri sei dipinti più piccoli, tutti ancora collocati nelle loro sedi originarie in prossimità del presbiterio.⁵¹ L'anno successivo verrà realizzato il pavimento in marmorine di Barge messo in opera da Bartolomeo Anselmo,⁵² Ancora nel 1847 viene interpellato il Maletti, questa volta dalla Compagnia di Sant'Orsola, per una piccola tela raffigurante la santa della compagnia firmata e datata, ora in sacrestia.

È poi il turno della grande stagione di rinnovamento di Don Bernero. Eletto nel 1850 come priore di San Vito, già nel 1852 si attiva per la decorazione della volta della chiesa, terminata l'anno successivo. Vengono dipinti sei medaglioni ad affresco

rintracciare l'identità del pittore che le realizzò, appare chiara la provenienza dalla scuola beaumontiana, così come si evince da particolari quali la gestualità delle figure e le vesti più o meno svolazzanti e gonfie. Si privilegia qui una cromia calda e vivace, mentre i visi dei personaggi raffigurati appaiono ben tondeggianti e accennati sommariamente probabilmente a causa della dimensione ridotta delle tele, impedendo così un confronto alla pari con le opere, di formato maggiore, degli allievi del Beaumont. Alcuni volti maschili potrebbero però essere accostati alle fisionomie utilizzate Mattia Franceschini, con riferimento particolare al San Giuseppe protagonista della *Fuga in Egitto* presso la Chiesa del SS. Nome di Gesù a Villafranca Piemonte. Nonostante la rapidità di esecuzione, le composizioni appaiono ben studiate con scene anche complesse cui partecipano numerosi attori.

⁵⁰ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, coll. N16.

⁵¹ Le cornici in stucco verranno realizzate da Lorenzo Caro nel 1832. Si registra anche un pagamento ad un indoratore per la doratura delle cornici in stucco. Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, coll. N16.

⁵² Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, coll. N16. Anche la Compagnia del Santissimo Suffragio contribuì alla spesa per il nuovo pavimento con 50 Lire. Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Libro delle spese della Compagnia del Santissimo Suffragio, vol. S1817.

rappresentanti la Fede, Dio Padre, i dottori della chiesa, intenti nella loro attività di pensatori di fede, Gregorio Magno, Ambrogio, Agostino e Girolamo, raffigurati a mezzo busto e coi propri attributi. In corrispondenza delle dodici finestre lungo il corpo della navata centrale, si trovano altrettanti pennacchi, decorati con medaglioni raffiguranti i dodici apostoli, dipinti a monocromo. Il resto della volta e delle pareti della navata centrale sono poi impreziositi da una decorazione in stucco a tralci vegetali.

La decorazione in stucco spetta a Paolino Taverna di Racconigi,⁵³ mentre gli affreschi vengono realizzati da Dionigi Faconti,⁵⁴ che realizza i medaglioni con gli apostoli, e Giacomo Rossi, autore delle decorazioni floreali e delle quadrature.⁵⁵

La ricca decorazione della volta è ricordata dal medaglione, ormai molto rovinato, posto presso l'arco principale della navata centrale, dove si legge «*I parrochiani adornarono MDCCCLIII*», conferma della costante e attiva partecipazione dei parrochiani alla decorazione della loro chiesa.

Nel 1867 don Bernero avvia i lavori per la nuova sacrestia e ordina di spostare in avanti l'altare maggiore di una campata per creare lo spazio necessario al coro.⁵⁶

Nel 1882 i fratelli Grosso realizzano la nuova balconata esterna alla chiesa sul lato meridionale, che riporta ancora la data d'esecuzione, e nel 1886 Carlo Grosso viene pagato per la nuova facciata della chiesa, spesa condivisa da moltissimi parrochiani.⁵⁷ Le sculture della Fede, della Carità, della Speranza e i due angeli che adorano la Croce sono opera dello scultore Antonio Brilla,⁵⁸ autore probabilmente anche delle restanti statue della facciata. Lo scultore realizza anche la scultura processionale di San Vito in legno, posta su un basamento, che riporta lo stemma di Otto Rehbinder e di Cristina Piossasco De Feys. I due si erano sposati nel 1739 e, probabilmente per commemorare la loro unione, donarono una statua o un reliquiario alla chiesa di San Vito, sostituito poi nel 1886 dal San Vito di Antonio Brilla.⁵⁹

In questi anni vengono anche acquistati altri oggetti ancora collocati in chiesa, come la scultura con i Sacri Cuori di Gesù e di Maria eseguita da Giovanni Bernardi (o Benaldi) per l'omonima Compagnia nel 1870,⁶⁰ e forse i candelabri di vetro, dal momento che diversi pagamenti per candelieri vengono registrati tra i pagamenti delle compagnie nel 1882.⁶¹

⁵³ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, coll N16.

⁵⁴ Dionigi Faconti, nato a Bergamo nel 1826, si formò all'Accademia Carrara di belle arti, per poi lavorare soprattutto a Torino, quando, nel 1860, venne nominato maestro assistente alla cattedra di pittura alla Real Accademia di Torino fino alla sua morte sopravvenuta nel 1865. C. GIUDICE, voce *Faconti Dionigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1994, vol. 44, pp. 123-124 e bibliografia.

⁵⁵ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio Parrocchiale, Libro delle spese della Compagnia del SS. Suffragio vol.i S 1817 e S 1840.

⁵⁶ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio Parrocchiale, relazione per la visita pastorale del 1869 redatta dal parroco di Piossasco, Giovanni Bernero, 1868, N 1497, cartella 2.

⁵⁷ Piossasco, Archivio della Parrocchia Santi Apostoli, coll. N16.

⁵⁸ Antonio Brilla, nato a Savona nel 1813, è autore di moltissime opere di diversi materiali. Fu soprattutto un autodidatta ma comunque si formò a Savona presso una fabbrica di ceramiche e poi presso il pittore Oxilia. Morì nel 1891 a Savona. F. SBORCI, voce *Brilla*.

⁵⁹ G. MARTINATTO, F. MOTTURA, *San Vito* cit., p. 25

⁶⁰ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, V1865b.

⁶¹ Ad esempio: Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, V1850.

Nel XX secolo gli interventi volti a modificare la struttura e la decorazione saranno minori rispetto al secolo precedente, ma comunque cospicui.

Nel 1900 si acquista il nuovo organo, realizzato da Giuseppe Lingua⁶² e nel 1909 si paga al pittore Stura la tela della Sacra Famiglia, ancora oggi posta sull'omonimo altare.⁶³

Infine sarà il parroco Giuseppe Fornelli tra il 1931 e il 1968, periodo in cui rimase in carica a San Vito, a promuovere le ultime grandi commissioni.

Nei primi anni di priorato, Fornelli acquisterà diverse opere lignee per ornare la chiesa: nel 1932 dona a San Vito il Crocifisso dell'altare maggiore realizzato in Val Gardena;⁶⁴ nel 1933 acquista nuovamente in Val Gardena la Madonna del Rosario, da collocare presso l'omonimo altare;⁶⁵ nel 1934 dota l'altare di Sant'Antonio Abate di una statua del santo, per sostituire il dipinto settecentesco ormai troppo offuscato.⁶⁶

Tra il 1940 e il 1956 Fornelli si impegna per sostituire gli antichi altari in stucco con mense marmoree⁶⁷ e, anche per commemorare questi lavori, fa eseguire diverse pale d'altare al pittore di Racconigi, Nino Pirlato.⁶⁸ A lui si devono quindi ascrivere le tele raffiguranti l'apparizione di Cristo a Santa Margherita d'Alacoque del 1939,⁶⁹ la Madonna che libera le anime del Purgatorio del 1943⁷⁰ e il Sant'Antonio Abate del 1948.⁷¹

In questi anni, Fornelli promuove numerosi altri lavori, come il restauro del lato destro esterno della chiesa di San Vito nel 1960,⁷² e il restauro della zona adiacente alla vasca battesimale nel 1964.⁷³

⁶² Le informazioni relative alla costruzione del nuovo organo si trovano nei registri di spesa delle Compagnie del Rosario e del SS. Sacramento (che contribuisce con 1200 Lire): Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, coll. V1714 e V1850.

⁶³ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, coll. V1850. Qui si registra il pagamento al pittore Stura di 50 Lire.

⁶⁴ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Bollettini parrocchiali di aprile e ottobre 1932.

⁶⁵ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Boll. parr. del novembre 1933. Don Fornelli informa anche i parrocchiani che la scultura da lui acquistata gli costò 1000 lire.

⁶⁶ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Boll. parr. del febbraio 1934.

⁶⁷ E precisamente, l'altare del Sacro Cuore nel 1940 (Boll. parr. del maggio-giugno 1956), l'altare del SS. Suffragio nel 1944 (Boll. parr. del marzo 1994), l'altare di Sant'Antonio Abate nel 1948 (Boll. parr. dell'ottobre 1948), l'altare del SS. Crocifisso nel 1956 (Boll. parr. del maggio-giugno 1956).

⁶⁸ Nino Pirlato, pittore di Racconigi, lavorerà anche per le cappelle campestri di Sant'Antero in frazione Campetto e della Santa Maria delle Grazie in frazione Prarosto. Per la sua attività si veda R. ALLASIA, *Nino Pirlato. 65 anni in compagnia dei colori*, Carmagnola 1996.

⁶⁹ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Boll. parr. del dicembre 1939.

⁷⁰ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Boll. parr. del marzo 1943.

⁷¹ La tela, di scadente qualità, è ora collocata in sacrestia. Venne dipinta per sostituire la tela settecentesca di Zamorra, ma Don Fornelli, nel 1964, farà restaurare l'antico dipinto collocandolo nuovamente sull'altare di Sant'Antonio Abate. Nei bollettini parrocchiali, Fornelli non fa riferimento al pittore Pirlato (Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Boll. parr. del maggio-giugno 1956); la tela però è firmata dallo stesso.

⁷² Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Bollettini parrocchiali del marzo e del novembre 1960 e del marzo 1961.

⁷³ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Bollettini parrocchiali del settembre e del novembre 1964, del gennaio e del dicembre 1965.

Dopo questa ondata di lavori, la chiesa non subirà più modifiche. Ciò è soprattutto dovuto al fatto che nel 1973 San Vito perde il titolo di parrocchia a favore della nuova chiesa dei Santi Apostoli.

Attualmente lo stato di conservazione in cui versa la chiesa di San Vito è scarso, e parte del tetto della navata centrale ha subito un cedimento, come dimostra il ribassamento dello stesso. Sarebbero necessari quindi interventi strutturali, oltre ad interventi volti a migliorare le pessime condizioni termo-igrometriche presenti all'interno della chiesa.

Le tele settecentesche

I Piosasco e l'arte piemontese.

La rilevanza dei Conti Piosasco nel contesto storico piemontese, e la loro vicinanza a diversi centri culturali del territorio, quali Chieri e Torino, deve aver portato necessariamente alla creazione di una rete di committenza artistica ampia, i cui segni spesso sono andati perduti nei secoli.

Le cause di questa perdita possono essere molteplici, oltre all'abbandono e all'incuria, come la volontà di rinnovare l'impianto decorativo del palazzo o della chiesa, che porta quindi a distruggere le precedenti stratificazioni artistiche per innestarne di nuove.

Le più antiche testimonianze artistiche legate alla famiglia Piosasco risalgono al XIV-XVI secolo. Si tratta di affreschi legati ad edifici religiosi, come i dipinti recentemente scoperti nella cappella presso i Castelli di Piosasco, databili tra XIV e XV secolo. Sono poi presenti altri affreschi in cui compaiono gli stemmi dei Conti, riscontrabili nell'antica Chiesa parrocchiale di Volvera,⁷⁴ ora situata all'interno del cimitero, nella Sacra di San Michele a fianco della Santa Brigida, e a Cavallermaggiore in San Giovanni della Motta.⁷⁵ Un affresco del 1462 doveva anche trovarsi nel salone del castello di Piosasco, in cui ora è situato un ristorante, dal momento che Don Fornelli, nel 1965, riporta un'iscrizione con quella data e la firma dei pittori Capello e Brusa che decorarono il palazzo.

La sfortuna legata alle opere dei Conti Piosasco toccherà soprattutto il XVII secolo di cui non è stato rinvenuto nulla di direttamente loro ascrivibile, tranne una tela, probabilmente di ambito lombardo e vicina alla pittura dei Casella, collocata nella cappella signorile dei Conti Piosasco-Asinari presso la parrocchiale di San Siro a Virle Piemonte.⁷⁶

La svolta artistica, nonché l'ultima grande ondata di commissioni, si avrà nel XVIII: anche per questo secolo, gli esempi rimasti si rivelano purtroppo in numero molto scarso. In generale, nel Piemonte del XVIII, Torino assumerà un ruolo sempre

⁷⁴ Per gli affreschi della chiesetta di San Giovanni Battista a Volvera si veda: L. GONELLA, *La chiesa di san Giovanni Battista in Volvera: problemi di Architettura e di decorazione*, tesi di laurea in Storia dell'arte, Università degli Studi di Torino, Facoltà di lettere e filosofia, rel. Giovanni Romano, a.a. 1987-1988.

⁷⁵ Per gli affreschi di Cavallermaggiore, forse commissionati da Filippo Piosasco a inizio XVI secolo, si veda: G. CARITÀ, E. GENTA, *Percorsi Storici, Studi sulla città di Cavallermaggiore*, Savigliano 1990.

⁷⁶ La tela meriterebbe una maggiore attenzione, soprattutto a causa del cattivo stato di conservazione.

più importante, diventando capitale di un Regno anche dal punto di vista artistico, oltre che dal punto di vista politico. I Savoia saranno l'esempio cardine da imitare, o a cui bisognerebbe uniformarsi. Se già in precedenza alcuni membri della famiglia Piosasco si erano avvicinati alla casata sabauda, sarà nel Settecento che si troveranno moltissimi di questi nobili al servizio dei Savoia, in qualità di ufficiali o di uomini della corte, come Gaspare Domenico Piosasco de Rossi di Airasca, Primo Scudiero della Corte, Gentiluomo di Bocca delle Principesse e Tenente nel Reggimento Saluzzo.⁷⁷

Come di riflesso, l'impulso a uniformarsi all'esempio torinese, spinse i Conti ad intraprendere nuove imprese dal punto di vista architettonico e artistico. Il più celebre caso è rappresentato dall'opera di Gian Michele Piosasco De Rossi (1654-1732), che rovinò le sue finanze costruendo il palazzo-castello di None (non più esistente), terminando quello di Virle Piemonte e cominciandone un altro a Piosasco che non riuscì a portare a termine. Forse fu lo stesso Michele Piosasco a far decorare il salone centrale ai fratelli Dallamano, dal momento che è presente la data 1729 sopra una delle porte.⁷⁸

Non risultando più esistente nessun palazzo signorile nei feudi, con le sole eccezioni di Virle e del castello di Piosasco completamente decorato in anni recenti, tracce dei loro gusti artistici si possono riscontrare presso le parrocchie dei paesi del relativo consortile.

L'antica parrocchiale di San Vito a Piosasco risulta essere il caso più importante per quest'indagine, poiché possiede almeno tre tele riconducibili, con buona probabilità, alla famiglia dei Conti, dipinte da autori come Carlo Ignazio Nepote e Vittorio Amedeo Rapous, artisti molto vicini all'ambito torinese, in particolare il secondo che sarà allievo del pittore di corte Claudio Francesco Beaumont.⁷⁹

Anche la parrocchia di None doveva essere ricca di decorazioni, molte delle quali ascrivibili ai Conti Piosasco, ma di queste non rimangono che l'altare maggiore settecentesco con lo stemma dei nobili, e la tela raffigurante la Deposizione di Cristo dalla croce di ambito beaumontiano.⁸⁰

Sarebbe interessante comprendere a fondo il legame tra i Conti e la chiesa di Pieve di Scalenghe di loro patronato e ricostruita nel Settecento, in cui compaiono diverse tele attribuite in anni recenti a Mattia Franceschini e ad Alessandro Trono, entrambi pittori attivi a Torino e in Piemonte nel Settecento.⁸¹ Andrebbe analizzato anche il rapporto tra i Piosasco e il pittore Trono il quale, oltre a lavorare per Pieve, realizzerà tre dipinti per Virle Piemonte, forse originariamente collocati nella

⁷⁷ Questo è solo uno dei molteplici esempi nel corso del Settecento. Si faccia riferimento a: A. MANNO, *Il Patriziato* cit., pp. 472-531.

⁷⁸ P. CASTAGNO, *Virle Piemonte. Arte e Storia*, Carignano 2005.

⁷⁹ G. DARDANELLO (a cura di), *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, Cuneo 2011.

⁸⁰ La tela è ora collocata presso la balconata dell'organo. Il dipinto presenta un grado di conservazione pessimo, il tutto aggravato dalle scarse condizioni ambientali a cui è sottoposto.

⁸¹ A. BELLATO, *La parrocchiale di Santa Maria Assunta a Pieve di Scalenghe*, tesi di laurea triennale in beni culturali archeologici e storico artistici, Università degli Studi di Torino, Facoltà di lettere e filosofia, rel. Giuseppe Dardanello, a.a. 2012-2013. Per Franceschini e Trono si faccia nuovamente riferimento a G. DARDANELLO (a cura di), *Beaumont e la scuola del disegno* cit.

parrocchia di San Siro e ora conservati nella Confraternita di San Bernardino,⁸² e due tele, con gli stemmi dei Simeone de Balbis e dei Piossasco, per la parrocchiale di Montaldo torinese, vicino a Chieri.⁸³

Purtroppo non ci rimangono altre testimonianze, che dovevano invece essere numerose, dal momento che in ogni chiesa del loro contado i Piossasco possedevano almeno uno o due altari, come a Volvera.⁸⁴

Madonna con Bambino e santi Vittorio, Lucia e Antonio Abate

Il dipinto, di formato rettangolare, ornato da una cornice muraria a finto marmo, e con degli stucchi, per quanto riguarda la sommità, risalenti probabilmente al XVIII secolo, raffigura la Vergine Maria col Bambino che appare ai santi Vittorio, Antonio Abate e Lucia.

La Vergine Maria, dal volto pieno e delicato, è incorniciata da una corona di luce e da una gloria di angeli, collocati in varie pose diverse, tutte finalizzate a dar maggior risalto e sontuosità all'apparizione della Madonna.

Ai suoi piedi è collocato San Vittorio, incoronato da un putto con una corona di ulivo, che osserva contemplando l'apparizione miracolosa. È raffigurato come possente soldato, dotato di un'armatura scintillante, crociata sul petto, mentre la sua spada è tenuta dal putto ai suoi piedi in precario equilibrio.

Al suo fianco Sant'Antonio Abate, in atto di rivolgersi alla Vergine. È vestito con la tunica marrone scuro e con il simbolo del tau, e vicino a lui si trova il suo attributo: un bastone con appeso un campanello.

Alle spalle del santo è collocata Santa Lucia in preghiera, che regge nelle mani un'astina con i suoi occhi, simbolo del martirio subito. Rispetto ai due santi, Lucia è messa in secondo piano e nell'ombra creata dalla Madonna, mentre il suo simbolo è posto in luce.

I brani pittorici più alti sono costituiti dai due santi Vittorio e Antonio Abate, figure possenti, descritti analiticamente dal pittore.

In questa tela è quasi negata l'esistenza di uno spazio retrostante e si privilegiano i toni scuri con bagliori improvvisi. La luce ha quindi un ruolo fondamentale, facendo brillare realisticamente le superfici metalliche e scavando profondamente le figure,

⁸² M. BENETOLLO, *Alessandro Trono*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Beaumont e la scuola del disegno* cit., pp. 127-128. Una delle tre tele è stata pesantemente ridipinta, tanto da rendere quasi irriconoscibile la mano dell'autore settecentesco.

⁸³ Le tele vengono attribuite a Trono in: S. MARTINETTI, *Una devozione "giusta e ragionevole", iconografie dipinte nel Piemonte del Settecento*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Di modello, di intaglio e di cesello*, Torino 2012, pp. 201-206. La commissione è da far risalire all'ultimo membro dei Simeone de Balbis, Giuseppe, e alla moglie Anna Piossasco d'Airasca. I due si sposarono nel 1717 e Anna morì nel 1757. La figlia Paola sposò in seguito il marchese d'Ormea. Simeone de Balbis era probabilmente iscritto all'Ordine di Malta, come mostrano le insegne intorno agli stemmi sui dipinti, ma nonostante ciò potrebbe aver ricevuto una dispensa per sposarsi cercando di avere prole maschile per evitare l'estinzione della sua famiglia, come suggeritomi da Luisa Gentile dell'Archivio Storico di Torino (ringrazio, inoltre, Sara Martinetti per questa segnalazione).

⁸⁴ Nelle Relazioni dei parroci e nelle visite degli Arcivescovi nel XVIII secolo compaiono molti altari spettanti ai Conti Piossasco.

mettendo in risalto gli incarnati, resi con un colore molto chiaro, pallido e metallico, con l'eccezione di Sant'Antonio raffigurato con un colorito più realistico e sanguigno.

Tutti i personaggi del dipinto presentano una gran pacatezza espressiva, lasciando che siano i loro gesti veementi a sottolineare la drammaticità della scena.

Apparato storico critico e analisi stilistica: il pagamento della tela destinata ad ornare l'altare di Sant'Antonio Abate⁸⁵ è registrato nei conti del Comune tra il 1701 e il 1713, dove viene specificato anche il nome dell'artista, Pietro Agostino Zamorra.⁸⁶ Sul recto della tela vengono riportati la firma del pittore «Zamorra» e la data «1702», mentre sul verso, oltre all'iscrizione «Zamorra pinxit, 1702» viene specificato il nome del rettore della Compagnia di Sant'Antonio Abate, Giovanni Battista Pognano.⁸⁷

La tela è posta ancora sull'altare di Sant'Antonio Abate, anche quando, tra il 1826 e il 1868, il titolo verrà trasferito dall'altare della navata sinistra all'altare della seconda campata della navata destra.⁸⁸

Lo stato di conservazione della tela peggiorerà presto, tanto che nel 1769 don Valinotto non riesce a vedervi la santa Lucia,⁸⁹ e nel 1934 Sant'Antonio non risulta più visibile.⁹⁰

Si decide così, nel 1948, di sostituire il dipinto di Zamorra con una tela di Nino Pirlato,⁹¹ ma nel 1964 don Fornelli decide di affidare la tela settecentesca a «Don Elia di Torino», che la restaurerà e la restituirà pochi mesi dopo a San Vito, andando così a porsi nuovamente sopra l'altare di Sant'Antonio Abate.⁹² La pesante ridipintura, soprattutto della Santa Lucia, probabilmente è dovuta all'Elia.

Nel 2010 la tela viene poi restaurata presso il Centro per la Conservazione e il Restauro della Venaria Reale⁹³ che ha ovviato, per quanto possibile, al cattivo

⁸⁵ Esisteva fin dal 1542 una Compagnia dedicata al santo, ma di questa non si conservano più libri presso l'Archivio Parrocchiale, ad eccezione di un volume del XX secolo. La comunità piossaschese era legata all'altare di Sant'Antonio Abate, tanto che nella relazione del 1750 don Astrua crede che l'altare appartenga alla Comunità. Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Relazione sullo stato della chiesa redatta da Don Pietro Antonio Astrua, vol. 8/2/4, c. 307v.

⁸⁶ Piossasco, Archivio Storico del Comune, Conti del comune, faldone 153. Nel 1701 vengono consegnati al pittore «40 soldi», mentre il nome proprio dell'artista, Pietro Agostino, viene specificato solo nel pagamento registrato nell'anno 1713.

⁸⁷ Pognano è da identificare, oltre che come probabile committente della tela, anche come uno dei due massari che reggevano l'altare di Sant'Antonio Abate in San Vito.

⁸⁸ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Chiaverotti., vol. 7/1/77, cc. 40-40v. Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio Parrocchiale, Relazione sullo stato della chiesa redatta da don Giovanni Bernero, 1868, N 1497, cartella 2.

⁸⁹ Nella sua relazione, don Valinotto descrive il quadro dell'altare di Sant'Antonio Abate con la «M. Vergine, S. Antonio Abbate, S. Vittorio». Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Relazione sullo stato della Chiesa redatta da Don Valinotto, vol. 8/2/32 c. 219.

⁹⁰ Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Boll. Parr. del febbraio 1934.

⁹¹ *Ibi*, Boll. parr. del maggio-giugno 1956.

⁹² Non si è riuscita a scoprire l'identità di Don Elia, che si definiva come specialista grazie anche ai suoi mezzi segreti per schiarire le tele. Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Boll. Parr. del dicembre 1965.

⁹³ Torino, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, Archivio restauri, AR 23580.

stato di conservazione del supporto e della materia pittorica, oltre ad aver rimosso quante più ridipinture dovute a restauri precedenti.

Il restauro ha però anche dato modo di analizzare la tecnica utilizzata dal pittore, e di verificare la presenza di alcuni pentimenti come nel san Vittorio, che in origine doveva essere abbigliato con un panno e aveva come attributi delle frecce tenute dall'angioletto in basso a destra, facendo così presupporre che si trattasse in origine di un San Sebastiano.

L'importanza del dipinto piossaschese è dovuta al fatto che questo rappresenti l'unica opera di sicuro attribuita a Pietro Agostino Zamorra, membro di una numerosa famiglia di pittori di origine biellese la cui attività va ancora esaminata approfonditamente.⁹⁴ Il capostipite della famiglia, a volte denominata Zamora e Chiamorra,⁹⁵ o almeno l'esponente di spicco, dovrebbe essere Carlo Francesco, originario di Cocconato e in seguito trasferitosi a Biella, dove ebbe tredici figli.

Pietro Agostino risulta lavorare col padre nel 1693 a Vercelli e forse nel 1698 a Biella, mentre nel 1705 è residente a Torino all'età di quarantacinque anni,⁹⁶ proprio tre anni dopo la realizzazione della tela piossaschese. L'ultima attestazione del pittore biellese risale al 1722-1723 per Magnano.⁹⁷

La presenza di Pietro Agostino a Torino ha portato Ultimo Gulmini⁹⁸ ad attribuire a lui le due tele che Francesco Bartoli, nel 1776, segnalava in città come opere di un generico pittore «Zamora», e precisamente nelle chiese della Santissima Annunziata e di Sant'Agostino, ora disperse.⁹⁹ La prima delle due, di cui si conserva una piccola fotografia in un volume del 1905,¹⁰⁰ viene datata dallo stesso Gulmini, su

⁹⁴ Un'ampia ricerca sul territorio biellese è già stata effettuata da Delmo Lebole tra il 1962 e il 1994 (D. LEBOLE, *La Chiesa Biellese nella Storia e nell'Arte*, Voll. I-II, Biella 1962; D. LEBOLE, *Storia della Chiesa Biellese. Le Confraternite*, voll. I-II, Biella 1971-1972; D. LEBOLE, *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, 8 voll., Biella 1984-1994), mentre solo le pubblicazioni di Ultimo Gulmini e Vittorio Natale analizzano organicamente la questione della famiglia Zamorra, anche se in maniera piuttosto sommaria, riuscendo a identificare precisamente ben sei membri. Al momento si attribuiscono ai vari membri della famiglia biellese circa tredici opere ancora presenti nel Biellese (U. GULMINI, *Appunti di lavoro sulla pittura del secolo XVII nel Biellese*, in G. ROMANO (a cura di), *Museo del territorio biellese. Ricerche e proposte*, Biella 1990, pp. 167-172; V. NATALE, *La pittura del Seicento nel Biellese*, in V. NATALE (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Seicento e il Settecento*, Biella 2004, pp. 21-45).

⁹⁵ A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. III, Torino 1968, pp. 1108-1109.

⁹⁶ È probabilmente lo stesso Pietro Agostino ad essere ascritto tra i priori della Compagnia torinese di San Luca nel 1703. *Schede Vesme*, vol. III, 1968, p. 1108.

⁹⁷ Per il paesino di Magnano, in provincia di Biella, dipingerà quattordici quadri con gli Apostoli, Cristo e la Madonna. In quest'occasione Pietro Agostino viene definito come torinese. D. LEBOLE, *Le Pievi di Vittimulo e Puliaco*, vol. I, Biella, 1979, p. 469, nota 139 a p. 488.

⁹⁸ U. GULMINI, *Appunti cit.*, pp. 169-170.

⁹⁹ (F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture*, vol. I, Venezia 1776, p. 4.

¹⁰⁰ A. ROCCAVILLA, *L'arte nel Biellese*, Biella 1905, pp. 58-59. Qui, anche basandosi sulla bibliografia precedente, attribuirà la tela a un non ben identificato Giovanni Zamorra di Biella. Delmo Lebole, nelle sue prime ricerche, pur escludendo la presenza di altri pittori Zamorra in Biella, propone di identificare Giovanni con Carlo Francesco Zamorra (D. LEBOLE, *La Chiesa Biellese cit.*, introduzione), e così Gulmini (U. Gulmini, *Appunti cit.*, p. 170).

base documentaria,¹⁰¹ attorno al 1702, stesso anno della tela piossaschese.

Ma la tela di Pietro Agostino a San Vito presenta uno stacco stilistico netto rispetto al dipinto del pittore Zamorra nella SS. Annunziata a Torino, per quanto si può intuire dalla bassa risoluzione della fotografia,¹⁰² che lo renderebbe maggiormente assimilabile alle opere degli Zamorra nel Biellese.¹⁰³

La tela piossaschese rivela infatti come Pietro Agostino, probabilmente formatosi nella bottega del padre, si sia ben allontanato, studiando gli artisti attivi a Torino tra Sei e Settecento.

Se forse solo il fratello Carlo Agostino può aver influito su di lui,¹⁰⁴ per le cupe ambientazioni e per le fisionomie, Pietro Agostino mostra di essere molto più affine a pittori quali Giacomo Casella e Sebastiano Taricco,¹⁰⁵ per la composizione e la cromia che si ritrovano nelle pale d'altare di questi due artisti, oltre che per alcune fisionomie, come il san Brunone della pala di Mondovì di Giacomo Casella.

Le tre tele di Vittorio Amedeo Rapous¹⁰⁶

Crocifissione

Della tela raffigurante la Crocifissione si conserva solo la parte inferiore, a causa di un incendio scoppiato negli anni Settanta, che ha distrutto la bellissima figura del Cristo oltre che le teste di Maria e Giovanni Battista, risparmiando però interamente la figura della Maddalena. Anche la parte scampata all'incendio versa ora in un pessimo stato di conservazione. È quindi necessario affidarsi ad una fotografia in bianco e nero per cogliere la potenza figurativa della pala d'altare.¹⁰⁷

La composizione è molto semplice: al centro si erge la croce con Cristo dal capo ormai chino, illuminato da una luce forte che dolcemente modella l'anatomia del corpo.

A sinistra della croce sono collocati la Vergine Maria e San Giovanni Battista,

¹⁰¹ U. GULMINI, *Appunti* cit., nota 27 p. 172 .

¹⁰² È difficile che negli stessi anni lo stesso pittore produca due opere così differenti. Se le ipotesi del Gulmini si rivelassero erranee, allora si potrebbe pensare che Pietro Agostino avesse realizzato questo dipinto appena giunto a Torino, quando la sua cultura figurativa poteva ancora essere ancorata a quella del padre e dei fratelli.

¹⁰³ Una commissione fatta per Torino a Biella non sarebbe impossibile, anche perché l'altare apparteneva ai Matri da Bosco di Muzzano e Graglia, comuni del Biellese (U. GULMINI, *Appunti* cit., nota 27 p. 172).

¹⁰⁴ Per le poche opere di Carlo Agostino si veda V. NATALE, *La pittura* cit., pp. 41-42.

¹⁰⁵ Per Giacomo Casella e il fratello Andrea, entrambi pittori, si veda: F. BIANCHI, E. AGUSTONI, *Giacomo e Andrea Casella. Profilo biografico e artistico*, in F. BIANCHI, E. AGUSTONI *I Casella di Carona*, Lugano 2002, pp. 234-285. S. MARTINETTI, *I "sagaci Pennelli di due famosi Pittori". Andrea e Giacomo Casella a Torino e in provincia*, in G. ROMANO (a cura di), *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo tra la Grande provincia e la Corte di Torino*, Torino 2010, pp. 107-143. Per Sebastiano Taricco, legato a sua volta alla pittura dei Casella: G. SPIONE, *Sebastiano Taricco*, in G. ROMANO (a cura di), *Sebastiano Taricco* cit., pp. 145-194, con bibliografia di riferimento.

¹⁰⁶ Per comodità e per affinità tematica si è deciso di accorpate in un'unica scheda le tre tele di Vittorio Amedeo Rapous.

¹⁰⁷ Torino, Fondazione Torino Musei, Archivio Fotografico.

in secondo piano. Entrambi presentano un viso molto simile, contriti, quasi stupiti, nel piangere la morte del Redentore.

Alla base della croce si trova la Maddalena, disperata, che afferra la base della croce e i piedi di Cristo. Si possono ancora osservare i capelli e i riflessi di luce su questi ultimi, esempi che dimostrano la bravura pittorica di Rapous.

Tutti gli incarnati sono ben definiti e resi in maniera liscia, con un chiaroscuro non accentuato dalla luce che proviene da sinistra.

La grande croce, che si erge su di un paesaggio brullo con alcuni monumenti antichi, domina tutta la scena e si staglia contro il cielo cupo, mentre si sta rannuvolando.

In primo piano, oltre al bel vaso per gli ungenti, si trova lo stemma della famiglia Piossasco di Bardassano, o Scalenghe, patrona dell'altare.

Tobia e l'Angelo

Il dipinto raffigura il momento in cui Tobia, accompagnato dall'arcangelo Raffaele in Media, giunge al fiume Tigri. Toltisi i sandali, è in procinto di immergere il piede nelle acque, quando compare minacciosamente un pesce gigante intenzionato a divorarlo.¹⁰⁸ Da qui lo stupore di Tobia, che viene rassicurato dall'Arcangelo, il quale, indicando proprio quel pesce, gli spiega che dovrà catturarlo per potervi ricavare il cuore e il fegato utili per allontanare gli spiriti maligni, e il fiele per curare la cecità del padre Tobia.¹⁰⁹

Tobia e Raffaele giganteggiano al centro della composizione e presentano due volti molto simili, oltre ad aver un'espressione quasi angelica, nonostante la minaccia. Solo il cane sembra essere terrorizzato dal pesce. Le vesti dei due personaggi sono caratterizzate da un panneggio vorticoso e risaltano rispetto al resto della scena per la loro forza cromatica. Subito dietro a loro si trova una formazione rocciosa con degli arbusti, mentre sulla destra lo spazio viene dilatato fino all'orizzonte, riuscendo così a scorgere un fiume e degli edifici.

Un'attenzione particolare viene data alla definizione dei dettagli, come i riflessi delle figure sull'acqua, la luce che illumina differentemente le crettature del fiume, il cagnolino ai piedi di Raffaele o il luccichio negli occhi e negli oggetti depositati alla sinistra di Tobia.

Elemosina di Sant'Elisabetta d'Ungheria.

La tela raffigura Sant'Elisabetta d'Ungheria che dona delle monete ad un povero inginocchiato di fronte a lei. Viene così descritta una delle numerose opere di misericordia che caratterizzarono la vita della santa. Proprio per sottolineare le sue nobili origini e il matrimonio col re Ludovico IV, Elisabetta è vestita riccamente, con una corona di perle che le cinge la testa, mentre la corona regale viene esposta sulla destra da un paggio che si sporge per poter meglio osservare la scena. Il volto così nobile e delicato della santa, quasi privo di contrasti chiaroscurali, contrasta

¹⁰⁸ Tobia (6,2).

¹⁰⁹ Tobia (6,8-9).

con la bruttezza del povero che riceve l'elemosina. I due personaggi principali quasi non tradiscono emozioni.

Alle loro spalle si trova una donna simile alla santa con un bambino in braccio, raffigurazione della Carità, e un angelo in volo che indica questa donna e la chiesa sullo sfondo.

La scena è caratterizzata da cromie calde e chiare, e grande è l'attenzione rivolta ai dettagli. I volti non tradiscono emozioni forti, ma solo un breve accenno interpretabile come gioia pienamente cristiana.

Apparato storico critico e analisi stilistica delle tre tele di Rapous:¹¹⁰ Secondo quanto riporta Don Fornelli nel 1965, la tela aveva apposta sul retro l'iscrizione «*Vittorio Rapus fecit 1754*». ¹¹¹ Questo dipinto, che si trovava sull'altare di Santa Croce, è probabilmente commissionato da Michele Angelo Piosasco di Scalenghe De Folgore, la cui famiglia, denominata anche Piosasco di Bardassano,¹¹² vantava i diritti sull'altare.¹¹³

L'altare di Santa Croce si trovava dove oggi si apre la porta per l'ingresso della nuova sacrestia costruita nel XIX secolo, e probabilmente il titolo dell'altare e la tela furono trasferiti nell'altare che nel 1826 era dedicato a Sant'Antonio Abate, di appartenenza della comunità.¹¹⁴

Il dipinto verrà in seguito trasferito nella nuova parrocchia dei Santi Apostoli nel 1973, dove, nella notte del 12 ottobre 1975,¹¹⁵ subirà l'incendio che distruggerà buona parte della tela dipinta.

Nel 1994 la pala verrà restaurata in vista di un riposizionamento in San Vito,¹¹⁶ che in effetti non avverrà: dopo un periodo trascorso nei depositi dell'antica parrocchiale, è oggi collocata in uno scantinato della parrocchia dei Santi Apostoli.

Forse fu proprio la commissione della pala della Crocifissione a Rapous a portare i Piosasco di None, a cui spettava l'altare dell'Angelo Custode, a scegliere lo stesso pittore torinese, o comunque un artista a lui prossimo per sostituire, probabilmente, la più piccola tela seicentesca con l'Angelo Custode, precedentemente menzionata.¹¹⁷ In San Vito esisteva una Compagnia dedicata all'Angelo Custode, eretta nel 1682,¹¹⁸

¹¹⁰ L'attribuzione delle tre tele a Vittorio Amedeo Rapous verrà più avanti approfondita doverosamente.

¹¹¹ G. FORNELLI, *Storia civile e religiosa di Piosasco* cit., p. 240.

¹¹² La linea Bardassano è l'ultima del ramo dei Piosasco De Folgore, denominate di Scalenghe, in quanto discendenti da Gualfredo I che ricevette l'investitura di Scalenghe e di Castagnole nel 1213.

¹¹³ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Relazione sullo stato della chiesa redatta da Don Astrua, vol. 8/2/4, c. 307v; Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Roero, 1753, vol. 7/1/33, c. 440v.

¹¹⁴ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Chiaverotti, 1826, vol. 7/1/77.

¹¹⁵ Si ringrazia il Sig. Renzo Martinasso della parrocchia Santi Apostoli per la preziosa informazione.

¹¹⁶ Torino, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, Archivio restauri, AR 1354.

¹¹⁷ Tra i faldoni dell'archivio Piosasco di None, conservati presso l'Archivio di Stato di Torino, non sono stati ritrovati riferimenti alla commissione della tela più antica e di quella più recente.

¹¹⁸ Piosasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Registro degli ordinati della Compa-

ma dai libri contabili non è emerso nessun riferimento ad un pagamento per la tela collocata presso l'omonimo altare, facendo così presupporre una loro estraneità nella vicenda esecutiva della pala d'altare in questione.

Un *terminus ante quem* all'esecuzione della tela può essere costituito dal 1765, quando viene stilato un inventario in cui si menziona un quadro raffigurante l'Angelo Custode in sacrestia,¹¹⁹ che con tutta probabilità è da identificare col dipinto seicentesco. Questo farebbe così presupporre che la realizzazione della tela con Tobio e l'Angelo, fatta in sostituzione del precedente dipinto, fosse già avvenuta nel 1765 dal momento che l'antico quadro viene collocato in sacrestia.

Forse già nel XIX secolo la pala viene collocata sopra alla porta della sacrestia nuova; nel 1963 il quadro verrà esposto alla Mostra del Barocco piemontese, e attribuito a un pittore piemontese vicino al Beaumont da Andreina Griseri.¹²⁰ Infine, nel 1973, verrà collocato sopra l'altare dedicato al Santissimo Crocifisso in sostituzione della Crocifissione di Vittorio Amedeo Rapous, portata in Santi Apostoli.

La pala raffigurante l'Elemosina di Sant'Elisabetta d'Ungheria non era originariamente collocata in San Vito, ma venne realizzata per l'altare delle consorelle, affiliate alla santa, collocato nella loro cappella vicino alla chiesa di San Vito.¹²¹ La commissione di questo dipinto gode di maggiore fortuna documentaria, in quanto nei libri della Compagnia dei Disciplinati compare un pagamento di L. 87,15 per un pittore non meglio specificato, a cui vanno aggiunte 6 Lire per l'acquisto della tela, nell'anno 1757.¹²²

La tela viene restaurata tra il 1964 e il 1965 da «don F. Elia di Torino» e sarà collocata in seguito nella cappella dell'Assunta, dietro l'altare maggiore, dove si trova ancora oggi.

Le tre tele prese ora in esame sono attribuibili alla mano di Vittorio Amedeo Rapous oltre che per la firma su uno di essi, anche grazie all'analisi dei dati stilistici. L'analisi dei tre dipinti viene qui accorpata in un unico testo, sfruttando i vantaggi che possono derivare da un'unica lettura, trattandosi di tre dei più precoci esempi pittorici attribuibili alla mano del pittore torinese, che testimoniano il progressivo allontanamento dalla maniera del suo maestro, Claudio Francesco Beaumont.¹²³

gnia dell'Angelo Custode, vol. U1682a.

¹¹⁹ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Inventario 1765, vol. 8/3/6, c. 206.

¹²⁰ A. GRISERI, *La pittura*, in V. VIALE (a cura di), *Mostra del Barocco Piemontese* (catalogo della mostra, Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963), Torino 1963, scheda 186, p. 94, tav. 96.

¹²¹ La cappella di Sant'Elisabetta è collocata a un centinaio di metri dalla chiesa di San Vito, ed è unita alla cappella del Santissimo Nome di Gesù. Queste due cappelle erano contigue ad un'altra, intitolata allo Spirito Santo, ora distrutta e della quale rimangono alcuni affreschi quattrocenteschi e un acquasantiera. Per tradizione l'edificio religioso composto dalle tre cappelle qui descritte viene denominato Cappella della Confraternita (G. FORNELLI, *Storia civile e religiosa di Piossasco* cit., p. 276).

¹²² Piossasco, Parrocchia Santi Apostoli, Archivio parrocchiale, Libro della Compagnia dei Disciplinati coll. T1730.

¹²³ Si ringrazia in particolar modo Ornella Graffione e il Prof. Giuseppe Dardanella per aver discusso con me a più riprese la questione relativa alla vicenda artistica delle tre tele in esame. Qui si utilizzerà, come testo di riferimento il recente volume: G. DARDANELLO (a cura di), *Beaumont e la scuola del disegno* cit.

Vittorio Amedeo Rapous venne battezzato nel 1729 e sarà affiliato alla Scuola del Disegno, diretto dal pittore di corte Claudio Francesco Beaumont dal 1748 al 1755; lavorerà in seguito all'arazzeria oltre che per i Savoia, come ad esempio a Stupinigi.¹²⁴

L'opera più antica delle tre tele piossaschesi è costituita dalla pala raffigurante la Crocifissione,¹²⁵ firmata e datata 1754, ossia quando il pittore torinese risultava ancora associato alla Scuola del Disegno di Torino. E anche lo stile dimostra moltissime affinità con quello del maestro Beaumont, così come le altre opere giovanili di Rapous (come la tela con San Luca anch'essa del 1754,¹²⁶ ora presso la Pinacoteca Albertina), che si rivela quindi uno degli artisti più fedeli al maestro.¹²⁷

Questa vicinanza giovanile allo stile di Beaumont è evidente nella tela della Pietà della chiesa torinese di Santa Maria degli Angeli, che attualmente si ritiene un lavoro di Rapous sotto il diretto controllo del maestro, direttamente confrontabile con la pala della Crocifissione piossaschese.¹²⁸

Oltre all'identica cromia di fondo, che evidenzia la drammaticità dell'evento, si può notare come la Vergine della tela torinese sia sostanzialmente simile a quella di Piossasco, come si può ravvisare nella fotografia antecedente l'incendio, e presenti una posizione ripresa a Piossasco dal San Giovanni in secondo piano.

Nella Crocifissione piossaschese emergono altri elementi tipici della pittura di Claudio Francesco Beaumont, individuabili ad esempio nelle pieghe a lunghe falde piatte, e nei panneggi ampi e voluminosi, differenti da quelli maggiormente aderenti ai corpi che Rapous realizzerà nella sua fase più matura.

Tra quest'opera risalente al 1754, precoce e ancora avvinghiata alla sua formazione giovanile, e la Santa Elisabetta d'Ungheria del 1757 che, come si vedrà, mostra già nettamente la personalità di Vittorio Amedeo, si può porre la tela raffigurante Tobia e l'Angelo, che va quindi a collocarsi negli anni compresi tra 1755 e 1756.

Già la Griseri, nel 1963, ravvisava la differenza tra questa tela e le opere di Claudio Francesco Beaumont per l'apertura verso i modelli veneti e per la resa del paesaggio aperto-¹²⁹

Difatti qui Rapous, oltre a mostrare la sua formazione beaumontiana, come si nota osservando gli ampi panneggi con campiture lunghe e piatte,¹³⁰ dipinge alcuni

¹²⁴ O. GRAFFIONE, voce *Vittorio Amedeo Rapous*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Beaumont e la scuola del disegno* cit., pp. 114-115.

¹²⁵ A causa della distruzione di buona parte del dipinto in seguito all'incendio degli anni Settanta, si prenderà come riferimento per questa scheda la fotografia conservata presso l'Archivio della Fondazione Torino Musei, che, come già precedentemente precisato, raffigura la pala prima dell'incendio.

¹²⁶ La tela venne attribuita a Claudio Francesco Beaumont (N. GABRIELLI, *La Regia Galleria dell'Accademia Albertina di Torino*, Roma 1933, pp. 7, 9), prima del ritrovamento di un'iscrizione sul retro che riporta il nome di Rapous e l'anno 1754.

¹²⁷ G. DARDANELLO, *Lavorare sui modelli. Pittori e scultori alla Scuola del disegno di Beaumont*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Beaumont e la scuola del disegno* cit., pp. 9-12.

¹²⁸ O. GRAFFIONE, voce "*Vittorio Amedeo Rapous*" cit., pp. 114-115.

¹²⁹ A. GRISERI, *La pittura* cit., scheda 186, p. 94, tav. 96.

¹³⁰ Il confronto col maestro è ancora più evidente se si osserva il Battesimo di Cristo, realizzato da Beaumont, presso Racconigi.

elementi che si differenziano dal maestro. Ad esempio i volti e i riflessi di luce sulla capigliatura dei due personaggi appaiono già più comuni al linguaggio di Rapous, come ad esempio nella teletta con il San Luca dell'Albertina di Torino, così come l'attenzione ai dettagli e al realismo, riscontrabile nei riflessi sull'acqua e sul pesce.

Se la Griseri e alcuni studiosi osservano come alcuni elementi pittorici possano derivare da un'influenza veneta presente a Torino, altri ritengono che l'attenzione verso il paesaggio sia dovuta all'influenza del pittore piemontese Vittorio Amedeo Cignaroli (1730-1800).¹³¹

Sarà infine la pala con l'Elemosina di Sant'Elisabetta d'Ungheria a rappresentare una pittura di Rapous che prende maggiormente le distanze dal maestro, nonostante condivida con l'opera di Beaumont raffigurante l'Elemosina del beato Amedeo di Savoia¹³² la costruzione del gruppo centrale e dell'ambientazione scenica: la santa che dona delle monete al povero inginocchiato; il ragazzo all'estrema destra con la corona che si sporge per osservare meglio la scena; l'architettura dello sfondo.

A Piossasco Vittorio Amedeo dipinge già personaggi tipici della sua pittura, come si può notare confrontando questi volti con altri da lui realizzati come la Vergine della parrocchiale di Rivalta, databile intorno al 1760,¹³³ o gli angeli raffigurati nelle tele del Seminario Arcivescovile di Torino;¹³⁴ inoltre è qui ben evidente il gusto del pittore torinese per la descrizione dei particolari preziosi degli abiti, o la brillantezza dei colori e la cromia chiara che torneranno in altre opere di Rapous, come il Battesimo di Cristo a Sassari.¹³⁵

Vergine Immacolata e Santi Vittorio e Antonio da Padova

Il dipinto ritrae la Vergine Immacolata seduta su delle nubi, adorata dai santi Vittorio (?) e Antonio da Padova. La Madonna, in alto a destra, con una veste rosata e un manto azzurro accartocciato e libero al vento, ha sotto i piedi la mezzaluna, mentre con uno dei piedi schiaccia la serpe.¹³⁶

Osserva dolcemente il Sant'Antonio da Padova che, vestito col saio francescano, la adora in preghiera.

A vigilare la scena il San Vittorio, abbigliato come un soldato in armatura, che si appoggia ad un'asta.

I due personaggi maschili sono caratterizzati da un viso dal naso prominente, con grandi occhi e spesse labbra, e, a differenza della Vergine, i loro capi aderiscono bene ai loro corpi.

¹³¹ Per evitare inutili critiche, si omettono i nomi di coloro le cui opinioni vengono qui riprese, in quanto queste idee risultano ancora in fase di elaborazione.

¹³² L'opera è datata tra il 1758 e il 1760, in un periodo quindi contiguo alla realizzazione della pala di Piossasco. Si potrebbe ipotizzare l'utilizzo di un modello comune, anche se Beaumont lo userà in maniera più monumentale inserendo l'elemento psicologico che risulta ancora mancante nella tela piossachese. Era comunque tipico della Scuola del Disegno il riutilizzo degli stessi modelli.

¹³³ O. GRAFFIONE, voce "*Vittorio Amedeo Rapous*" cit., pp. 114-115. La tela di Rivalta è collocata cronologicamente agli inizi degli anni Sessanta del XVIII secolo.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 114-115.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 114-115.

¹³⁶ Apocalisse (12, 1): vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle .

I personaggi si appoggiano su diverse nuvole ad altezze differenti, che si stagliano su un fondo quasi monocromo.

Le zone illuminate direttamente dalla fonte di luce, che arriva da destra ove è collocato l'altare maggiore, sono dipinte spesso con campiture piatte e omogenee, come si può notare osservando la mano del Sant'Antonio da Padova. Forse ciò può anche essere dovuto a un restauro approssimativo non documentato.

Apparato storico critico e analisi stilistica: la tela della Vergine Immacolata non gode di buona fortuna documentaria, difatti viene menzionata solamente nella Relazione di Don Valinotto del 1769,¹³⁷ mentre le altre visite pastorali del XVIII e del XIX secolo si limitano ad affermare come l'icona raffiguri lo stesso soggetto a cui è intitolato l'altare, ossia la Vergine Immacolata e, a volte, a Sant'Antonio da Padova.

Inspiegabilmente sia il Fornelli nel 1965, sia il volume del 1980 curato da Lucetta Scaraffa non menzionano la tela oggetto della presente scheda.

Dalla Relazione di Valinotto si deve dedurre che la tela risalga a prima del 1769, e dallo studio delle componenti stilistiche si potrebbe attribuire la tela al pittore di Rivoli Carlo Ignazio Nepote (1710-1780). L'artista si recò a studiare a Milano, Venezia, Roma e probabilmente in Emilia, così come rivela la sua pittura.¹³⁸ Nel 1737 risulta attivo per Palazzo Reale e per l'Arazzeria diretta da Claudio Francesco Beaumont.¹³⁹ Nulla rimane delle sue prime opere, ma di lui ci restano numerose testimonianze in Piemonte tra gli anni Quaranta e Settanta del XVIII secolo.

Lo stile del pittore rivolese si riconosce osservando le fisionomie dei volti dei santi, caratterizzati dai grandi occhi posti lontano dal naso pronunciato, tipici elementi presenti in ogni opera di Carlo Ignazio. La Madonna, invece, mostra tratti più addolciti che raramente si riscontrano nelle tele di Nepote, come in quella della Visitazione, del 1768, collocata nella chiesetta omonima presso Torino.¹⁴⁰

Tipica dello stile del rivolese è anche la resa delle vesti illuminate dalla luce con lunghe e piatte campiture, come si può osservare sulla veste del sant'Antonio da Padova.

Una composizione simile a quella di Piossasco si ritrova presso la parrocchiale dei Santi Vincenzo e Anastasio di Rondissone, nella pala d'altare della *Madonna del Carmine coi santi Carlo Borromeo e Simone Stock*, datata tra il 1765 e il 1766,

¹³⁷ La Relazione si limita a menzionare i personaggi raffigurati nella tela, definita come «*decente*». Archivio della Curia Arcivescovile, Relazione sullo stato della chiesa redatta da don Francesco Valinotto, vol. 8/2/32, c. 218v.

¹³⁸ Carlo Ignazio Nepote sarà a Milano nel 1733 e a Venezia nel 1734; tra il 1738 e il 1743 è a Roma presso Sebastiano Conca e, tornato in Piemonte, diventerà membro della Compagnia di San Luca nel 1773. A. RIZZO, *Ignazio Nepote*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Beaumont e la scuola del disegno* cit., pp. 123-124; A. RIZZO, *Carloignazio Nepote*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2013, vol. 78, pp. 234-237.

¹³⁹ A. RIZZO, *Ignazio Nepote* cit., pp. 123-124.

¹⁴⁰ La tela della Visitazione è databile attorno al 1768. Notizia riportata da V. MUSSINI, *La chiesa della Visitazione di Torino. Architettura e decorazione fra Sei e Settecento*, tesi di laurea magistrale in Storia e Conservazione del Patrimonio Archeologico e Storico Artistico, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. G. Dardanella, 2007-2008, pp. 55-57; A. RIZZO, *Ignazio Nepote* cit., p. 124.

dove i santi e la Madonna sono posti su tre altezze diverse appoggiati sulle nubi. Ma è soprattutto la Vergine a ricordare fortemente la composizione della Maria piossaschese, seduta in maniera scomposta, con una veste che sottolinea l'incavo tra le gambe e si raccoglie sul lato verso il fedele creando una lunga piega che dal bacino giunge fino a terra.

Dal momento che l'opera di Nepote non presenta significative variazioni, è difficile stabilire una datazione approssimativa basata solo su considerazioni stilistiche per la tela piossaschese.

La dott.ssa Alessia Rizzo, analizzando questi aspetti, nota come dagli anni Sessanta le tele di Nepote presentino una pittura più morbida e dei panneggi più gonfi. Quest'ultima caratteristica innovativa si ritrova a Piossasco solo nella figura della Vergine.¹⁴¹

Da questi elementi, ora indagati, si può collocare l'esecuzione della tela dell'altare dell'Immacolata Concezione tra il 1755 e il 1769 circa, anni in cui risulta titolare dell'altare Vittorio Francesco Piossasco di Rivalba (1707-1784),¹⁴² figlio di Antonio, primo maggiordomo del Re e Generale d'artiglieria.¹⁴³

La decorazione del coro e la tela dei Santi Vito, Modesto e Crescenza.

La decorazione settecentesca, composta da muratura dipinta a finto marmo e stucchi, occupa quasi interamente la parete di fondo della navata centrale. Precedentemente doveva rappresentare l'ornamento dell'altare maggiore, all'epoca addossato alla parete.

Nel primo ordine si trovano le due nicchie contenenti le sculture in stucco dei santi Pietro e Paolo coi loro attributi. I due santi possiedono un'analoga fisionomia del volto, con un'espressione corruciata, resa ancora più accentuata dall'esecuzione che lascia i tratti del viso, così come i capelli e la barba, notevolmente spigolosi e ruvidi.

A fianco di queste nicchie si trovano alcune colonne in muratura decorate a imitazione di alabastro rosso, con capitelli dorati e al centro, a fianco dell'ovale incorniciato da marmo grigio, due angeli con turibolo.

Al di sopra si erge la trabeazione dove siedono in maniera scomposta quattro angeli, uno dei quali, il terzo da sinistra, è simile per fisionomia del volto, alle teste di cherubini poste al centro ove è posta la colonna e a quelle intorno alla cornice della tela.

Sulla sommità la decorazione viene chiusa da un frontone con un timpano semicircolare, ove è affissa l'iscrizione dedicatoria dell'altare maggiore.

Nella zona del presbiterio sono poi collocati i due dipinti realizzati da Michele Maletti, raffiguranti l'Adorazione dei Magi e l'Ultima Cena, più altre quattro telette in corrispondenza delle lesene adiacenti, realizzate sempre dal pittore di Cumiana

¹⁴¹ A. RIZZO, *Ignazio Nepote* cit., pp. 123-124.

¹⁴² Tali estremi cronologici sono confermati da una lapide che era presenta in San Filippo Neri a Torino, riportata in: G. CLARETTA, *I marmi scritti della città di Torino e de' suoi sobborghi (chiese, istituti di beneficenza, palazzi, ecc.)*. *Dai bassi tempi al secolo XIX*, Torino 1899, p. 627.

¹⁴³ G. FORNELLI, *Storia civile e religiosa di Piossasco* cit., p. 65.

Al centro della decorazione qui descritta è posta la tela settecentesca raffigurante la gloria di San Vito, con gli altri due santi titolari della chiesa, Modesto e Crescenza. Il patrono principale della chiesa è collocato nella parte alta della tela in estasi, seduto su una nuvola. Accanto a lui un angelo che lo sorregge e alcuni putti che portano corone di fiori, di ulivo e di stelle.

Nella parte inferiore del dipinto sono invece raffigurati i più massicci santi Crescenza e Modesto, rispettivamente nutrice e precettore di san Vito. La santa tiene le braccia aperte in segno di adorazione, mentre sulla destra san Modesto ha un atteggiamento più incredulo di fronte alla gloria di Vito. Verso l'estremità inferiore dell'ovale sono poi dipinti gli attributi del martirio dei santi, ossia le catene di Modesto e la carrucola, strumento utilizzato per la tortura detta della "catasta", che consisteva nel legare mani, piedi e testa a delle corde che venivano tirate fino allo slogamento delle ossa.

Anche qui sono presenti, tra le figure, diversi angeli.

Apparato storico critico e analisi stilistica: In occasione del restauro condotto nel 2004-2005¹⁴⁴ è stato rinvenuto un piccolo cartiglio affisso sul retro dell'altare che chiarisce sommariamente i lavori effettuati per la decorazione della parete a cui era addossato,¹⁴⁵ fino al 1867, l'altare maggiore, le cui informazioni vanno necessariamente comparate e integrate con quelle contenute nella Relazione sullo stato della chiesa del 1769 del parroco Valinotto.¹⁴⁶

Da queste informazioni si può così comprendere come la maggior parte della decorazione, con le dieci sculture in stucco contenute nell'ampia architettura muraria decorata a finto marmo, sia realizzata nel 1704¹⁴⁷ tanto da venire commemorata nel medaglione posto all'apice della decorazione. Nel 1772 verranno aggiunte alcune teste di cherubini collocate in corrispondenza della cornice grigia dell'ovale, e alcune dorature. Forse verrà rifatta anche la testa di un angelo sul cornicione a destra dell'ovale dipinto, dal momento che presenta un viso vicino a quello dei cherubini realizzati nel 1772.

Infine nel 1780, con una spesa di 600 Lire,¹⁴⁸ verrà pagata la tela raffigurante la Gloria di San Vito e i santi Modesto e Crescenza, che viene a sostituire un precedente

¹⁴⁴ Il restauro si era reso necessario a causa del generale degrado delle sculture. Torino, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, Archivio restauri, AR 16979.

¹⁴⁵ Piosasco, San Vito, sacrestia. Nel foglio si legge: «Questo Altare formato nell'anno 1704 fu ridotto in miglior forma, cioè arricchito di stucchi, puttini e di altri ornamenti dorati nell'anno 1772; e questa immagine rappresentante li SS. Patroni e tutelari Vito, Modesto, e Crescenza è stata formata nell'anno 1780 a spese delle compagnie, e comunità, e ascende il prezzo del quadro, e cornice alla somma di L. 600». Il cartiglio è stato nuovamente affisso sul retro della tela, documentato da una fotografia.

¹⁴⁶ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Relazione sullo stato della chiesa redatta da Don Giovanni Francesco Valinotto, vol. 8/2/32, c. 213.

¹⁴⁷ L'ipotesi viene confermata dalla Relazione di Don Valinotto del 1769, che descrive una decorazione composta da quattro statue a grandezza naturale (i due angeli e i santi Pietro e Paolo) e sei angeli più piccoli incorniciati da un'architettura a finto marmo rosso. Il parroco però afferma, probabilmente ingannato dalla superficie frastagliata, che le sculture non sono realizzate in stucco ma in terracotta.

¹⁴⁸ Piosasco, San Vito, sacrestia, cartiglio.

dipinto con gli stessi santi,¹⁴⁹ nonostante venga definita «*elegans*» da Monsignor Rorengo di Rorà nel 1775.¹⁵⁰

Il nuovo dipinto viene attribuito a Rocco Comaneddi nel 1980 da G. Bertorello e da A. M. Morello su base stilistica,¹⁵¹ e l'analisi dell'ovale verrà maggiormente approfondita da Maria Michela Biasi nel corso della tesi di laurea sul pittore di origini lombarde e sulla sua opera nel contesto torinese di fine Settecento.¹⁵²

Comaneddi, pittore poco trattato dagli storici dell'arte,¹⁵³ nasce a Cima di Porlezza in Valsolda nel 1744 e si forma presso il pittore di fama europea Carlo Innocenzo Carloni, vicino alla cultura veneta ed in particolar modo a Tiepolo e a Pittoni, che si formerà anche a Roma presso Francesco Trevisani.

Il maestro influenzerà molto lo stile dell'allievo Comaneddi, e molte sue invenzioni ritorneranno spesso nei lavori di Rocco. I due lavoreranno assieme presso la Cattedrale di Asti, tra il 1768 e il 1769, successivamente Comaneddi studierà presso l'Accademia di Parma senza però assorbirne gli indirizzi neoclassici, meditando soprattutto sulla pittura del Correggio, di Parmigianino e dei Carracci, da cui scaturirà la grazia e la cromia calda e brillante tipica dei suoi lavori.

Arriva a Torino nel 1772 e qui inizia a lavorare per chiese e palazzi cittadini e non, diventando anche Consigliere della Compagnia di San Luca nel 1792. A fine secolo si trasferirà nuovamente in Valsolda e qui morirà nel 1802.¹⁵⁴

A Piossasco chiaramente emergono i modelli e le sperimentazioni dell'artista lombardo.¹⁵⁵ Già la composizione, coi tre santi titolari della parrocchia collocati in tre posizioni isolate tra loro, viene ripreso da Comaneddi per Sommariva Perno (1776-1782)¹⁵⁶ e per San Filippo Neri a Torino (1792), così come le fisionomie, spesso

¹⁴⁹ Ancora nel 1769 viene registrata la presenza dell'antica tela, dispersa, raffigurante i Patroni della chiesa. Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Relazione sullo stato della chiesa redatta da DON GIOVANNI FRANCESCO VALINOTTO, cit.

¹⁵⁰ Torino, Archivio della Curia Arcivescovile, Visita pastorale di mons. Rorengo, 1775, vol. 7/1/58, c. 030.

¹⁵¹ G. BERTORELLO, A. M. MORELLO, *Edifici e luoghi di culto. Suggestioni per una lettura culturale del territorio*, in L. SCARAFFA (a cura di), *Vita religiosa e comunità a Piossasco. Invito alla costruzione di una storia locale*, 1980, p. 22.

¹⁵² M. M. BIASI, *Per l'itinerario di Rocco Comaneddi (1744-1802) nel Piemonte di fine Settecento*, tesi di laurea specialistica in Storia dell'arte moderna, Università degli Studi di Torino, Facoltà di lettere e filosofia, rel. Giuseppe Dardanella, 2012-2013, pp. 133-135.

¹⁵³ Rocco Comaneddi viene menzionato da Baudi di Vesme (A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963, vol. 1, p. 347), ma le opere ricondotte alla sua mano sono di numero esiguo rispetto alla reale consistenza del corpus di Comaneddi. Nel 1980 Paola Astrua e Michela di Macco compilano la prima scheda biografica dell'artista (P. ASTRUA, M. DI MACCO, voce *Comaneddi, Rocco*, in E. CASTELNUOVO, M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa negli stati del re di Sardegna. 1773-1861*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzina della Promotrice delle belle arti, Palazzo Madama, maggio-luglio 1980), vol. III, pp. 1423-1424.

¹⁵⁴ Per la biografia e la formazione di Comaneddi si fa sempre riferimento a: M. M. BIASI, *Per l'itinerario di Rocco Comaneddi* cit.

¹⁵⁵ Per Piossasco si terrà come riferimento principale la tesi della Biasi, ed in particolar modo la scheda relativa alla tela piossaschese (M. M. BIASI, *Per l'itinerario di Rocco Comaneddi* cit., scheda VIII, pp. 133-136).

¹⁵⁶ M. M. BIASI, *Per l'itinerario di Rocco Comaneddi* cit., scheda IX, pp. 137-140.

rese come imitazioni di porcellana, sono tipiche del repertorio dell'artista: la santa Modesta ricorda fortemente la giovane storpia della pala di San Domenico a Torino o i putti affrescati sempre in San Domenico.

Maria Michela Biasi sottolineerà come a Piossasco sia testimoniato uno degli aspetti su cui Comaneddi insisterà maggiormente nel corso della sua carriera, ossia lo studio della luce. L'illuminazione che si degrada man mano che si procede nella zona inferiore, facendo risplendere in alto la figura di san Vito e creando ombre nella parte sottostante dando solidità alle figure, è esemplificativo di questa particolare attenzione.

La Biasi farà anche notare come solo il san Vito può essere visto come un elemento derivante dalla formazione del Carloni, anche per i suoi abiti così ampi e librati nell'aria che ricordano gli affreschi del Duomo di Asti e di Castelnuovo,¹⁵⁷ mentre gli altri due santi vengono già raffigurati coi modi tipici di Comaneddi tra la fine dell'ottavo e l'inizio del nono decennio del Settecento.

-Simone Bonicatto

¹⁵⁷ A Castelnuovo sono ancora presenti panneggi vicini a quelli del Carloni con un utilizzo marcato delle ombre incuneate tra le pieghe. M. M. BIASI, *Per l'itinerario di Rocco Comaneddi* cit. scheda I, pp. 73-77.



Fig 1. *Piosasco, San Vito. Visione d'insieme.*



Fig 2. *Piosasco, San Vito. Abside e campanile medievali.*



Fig 3. *Piosasco, San Vito. Navata centrale.*



Fig 4. *Cerchia di Giacomo Jaquerio, Crocifissione e santi, 1452-1455. Piossasco, San Vito, canonica.*



Fig 5. *Pittore lombardo del XVII secolo, Angelo Custode.*
Piovasco, San Vito, navata destra.



Fig 6. *Pietro Agostino Zamorra, Madonna con Bambino e Santi Vittorino, Antonio Abate e Lucia, 1702. Piosasco, San Vito, altare di Sant'Antonio Abate.*

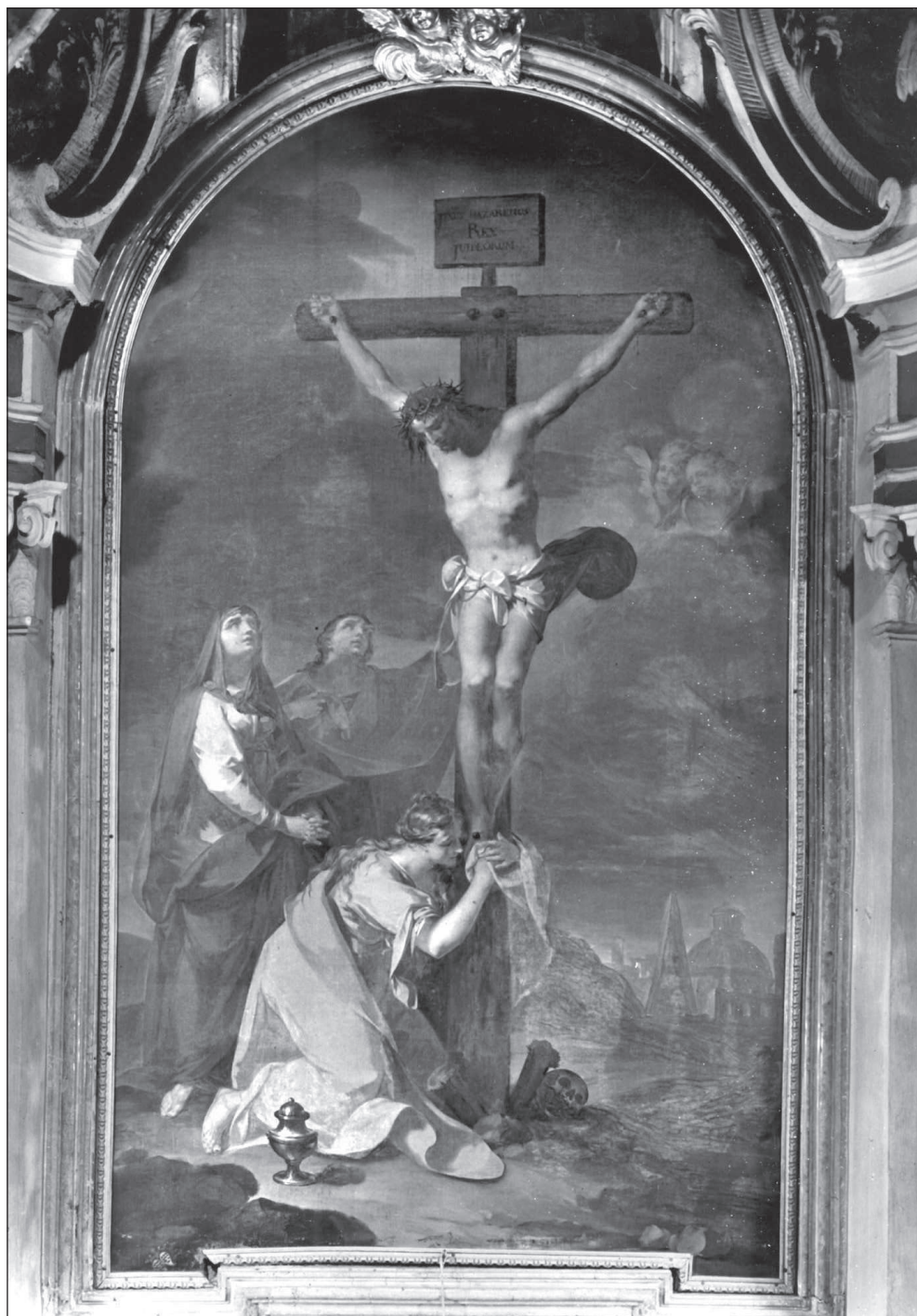


Fig 7. Vittorio Amedeo Rapous, *Crocifissione*, 1754.
 Piossasco, parrocchia dei Santi Apostoli, deposito (Foto antecedente all'incendio
 del 1975. Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico).



Fig 8. Vittorio Amedeo Rapous, *Crocifissione*, particolare della Maddalena, 1754. Piovasasco, parrocchia dei Santi Apostoli, deposito.



Fig 9. *Vittorio Amedeo Rapous (?), Tobia e l'Angelo Custode, 1755-1756. Piosasco, San Vito.*



Fig 10. Vittorio Amedeo Rapous (?), *Elemosina di Sant'Elisabetta d'Ungheria*, 1757. Piosasco, San Vito.



Fig 11. Carlo Ignazio Nepote (?), *Immacolata Concezione coi santi Vittorino e Antonio da Padova*, 1755-1770. Piossasco, San Vito, altare dell'Immacolata Concezione.



Fig 12. Stuccatori luganesi, decorazione del presbiterio, 1704-1772.
Piosasco, San Vito, presbiterio.



Fig 13. Rocco Comaneddi, *Gloria e trionfo di San Vito e i santi martiri Modesto e Crescenza*, 1780. Piosasco, San Vito.