



FONDAZIONE ORDINE MAURIZIANO
ARCICONFRATERNITA DEI SS. MAURIZIO E LAZZARO



BASILICA MAGISTRALE DEI SS. MAURIZIO E LAZZARO

VIA MILANO ANGOLO VIA DELLA BASILICA - TORINO

OPERE DI RESTAURO E MESSA IN SICUREZZA DELLA CUPOLA E DEL TAMBURNO DELL'AULA

Intervento con contributo del Ministero della Cultura (art. 31-35-36 del Dlgs 42/2004 e s.m.i.)

PROGETTO ESECUTIVO

STAZIONE APPALTANTE:

FONDAZIONE ORDINE MAURIZIANO
PIAZZA PRINCIPE AMEDEO N.7 10042 STUPINIGI – NICHELINO (TO)

RESPONSABILE UNICO DEL PROGETTO:

Arch. Luigi VALDEMARIN - F.O.M..

PROGETTO ARCHITETTONICO E DIREZIONE DEI LAVORI:

Arch. Giovanni Milone - DE.ARCH Studio associato
Arch. Monica Maiocchi - DE.ARCH Studio associato

SCHEDA TECNICA E DIREZIONE OPERATIVA OPERE DI RESTAURO

Dott.sa Carmen ROSSI

COORDINATORE SICUREZZA:

Arch. Francesco Fenoglio - DE.ARCH Studio associato

Documento firmato digitalmente ai sensi
degli artt. 20 e ss del D.Lgs 82/2005 e s.m.i

RELAZIONE STORICA

ELABORATO:

AR-02

DATA: OTTOBRE 2024

REV.:

REV.:

SCALA:

FONDAZIONE ORDINE MAURIZIANO

BASILICA MAGISTRALE DEI SS. MAURIZIO e LAZZARO

Via Milano angolo via della Basilica – Torino

RESTAURO E MESSA IN SICUREZZA DELLA CUPOLA E DEL TAMBURO DELL'AULA

PROGETTO ESECUTIVO

RELAZIONE STORICA

SOMMARIO

1. PREMESSA
2. CRONOLOGIA GENERALE
3. PRECEDENTI INTERVENTI DI RESTAURO
4. RELAZIONE STORICO TECNICA
5. NOTIZIE RICAVATE DALL'ARCHIVIO STORICO DELL'ORDINE MAURIZIANO

1. PREMESSA

Il progetto di restauro è stato affiancato da una ricerca storica, condotta sia su materiali già pubblicati, sia su documentazione reperita nell'archivio dell'Ordine Mauriziano e finalizzata a ricostruire e verificare, alla luce della documentazione archivistica e bibliografica reperita, le fasi di progettazione, costruzione e decorazione della fabbrica della Basilica, con particolare riferimento alle parti interessate del progetto di restauro.

In particolare la relazione storico tecnica è stata condotta in parallelo all'analisi dei degradi, in modo da trovare riscontri nei dati storici alle questioni materiali riscontrate in cantiere.

2. CRONOLOGIA GENERALE

Per un inquadramento complessivo si riepilogano nel seguito le dati principali delle vicende storiche e costruttive dell'edificio in generale.

- 1346: Prime notizie sull'oratorio della Confraternita della Santa Croce, vicino all'attuale Porta Palazzo.
- 1572: La Confraternita si trasferisce nella chiesa parrocchiale di San Paolo, nel sito ove ora sorge la basilica Mauriziana
- 1649: Costruzione dell'altare maggiore su progetto di Francesco Lanfranchi
- 1678: Decisione di riedificare l'edificio; progetto inizialmente affidato a Michelangelo Morello, successivamente ad Antonio Bettino. Il progetto disegna un'aula ottagonale con cappelle laterali e un profondo presbiterio absidato. Otto colonne rastremate e scanalate, ciascuna composta di dieci pezzi di pietra di Gassino, sostengono un ampio cornicione continuo. Quattro arconi reggono l'alta cupola con lanternino. La disposizione degli spazi è influenzata dalla chiesa di S. Rocco di Lanfranchi, ma mostra anche elementi delle architetture guariniane
- 1701-1704: Antonio Bertola progetta il nuovo altare maggiore, che include quattro statue lignee realizzate da Ignazio Perucca.
- 1728: Espropriazione da parte del re Vittorio Amedeo II; trasformazione in Basilica Magistrale, denominata Regia Arciconfraternita dei Santi Maurizio e Lazzaro.
- 1729: Ridisegno urbanistico dell'area di Porta Palazzo, inglobamento della facciata della basilica nel progetto di Filippo Juvarra. La facciata assume una posizione diagonale in uno spazio delimitato a forma di rombo.
- 1740/50: avvio della ridecorazione complessiva della chiesa,
- 1779-1785: Costruzione della sacrestia su disegno di Giovan Battista Feroggio, attivo per l'Ordine Mauriziano.
- 1834-1836: Carlo Bernardo Mosca incaricato dell'ultimazione della cupola e della nuova facciata in stile neoclassico, con un pronao tetrastilo corinzio e frontone triangolare. Due statue dei santi titolari sono aggiunte tra gli intercolumni.
- 1858-1859: Vittorio Emanuele II commissiona nuove decorazioni murali interne, sostituendo quelle esistenti. La cupola è decorata da Paolo Emilio Morgari, gli arconi da Francesco Gonin e la volta del coro da Rodolfo Morgari.
- 1860: La basilica riapre al pubblico.

3. PRECEDENTI INTERVENTI DI RESTAURO

La Basilica, data la sua importanza per la città di Torino, è stata oggetto di numerosi progetti e interventi di restauro e manutenzione nel corso degli anni. Si riportano nel seguito i principali:

1970 - Ufficio tecnico Ordine Mauriziano

Interventi sulla facciata

- restauro basamenti colonne e statue;
- restauro statua di san Lazzaro;
- restauro capitelli laterali e zona centrale;
- restauro modiglioni timpano cornice in pietra;
- copertina da lamiera di piombo a lamiera di rame.

1981 - Arch. Vittorio F. Valletti

Proposta d'intervento conservativo della cripta da destinare ad area museografica

Intervento parzialmente realizzato. Si riportano i punti dalla relazione di sopralluogo dell'arch.

Valerio Corino del 19 aprile 1985 per verifica di quanto realizzato del progetto Valletti:

- pavimentazione in ciottoli rimossa e accatastata;
- saggi sulla muratura a Nord della cripta che risulta non portante,
- altare barocco spezzato a metà per cedimento terreno smontato e imbragato in struttura lignea;
- balaustra smontata e accatastata.

1998 - Arch. Gianfranco Gritella

Progetto di restauro conservativo e riqualificazione funzionale

- Realizzato il 1° lotto opere di restauro del complesso tamburo, cupola campanile con revisione dei manti di copertura in coppi e del manto in piombo della cupola. Apertura delle finestre del lanternino murate.

2009 - Arch. Giorgio Rosental

Progetto di fattibilità per il restauro e la sistemazione delle coperture in coppi e della cripta

- ripristino e pulizia della cripta (più passerella pedonale);
- sistemazione della scala dalla cripta al sottotetto;
- copertura in coppi e sottotetto;
- interno torre campanaria;
- facciata interna verso cortile,

2014 – MIBACT - Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici del Piemonte

Restauro e conservazione delle decorazioni

1. stucchi del sottarco zona presbiterio-altare maggiore;
2. fronti arco trionfale e imbotte;
3. baldacchino.

Febbraio 2017 - Maria Maddalena Barrera e Riccardo Moselli

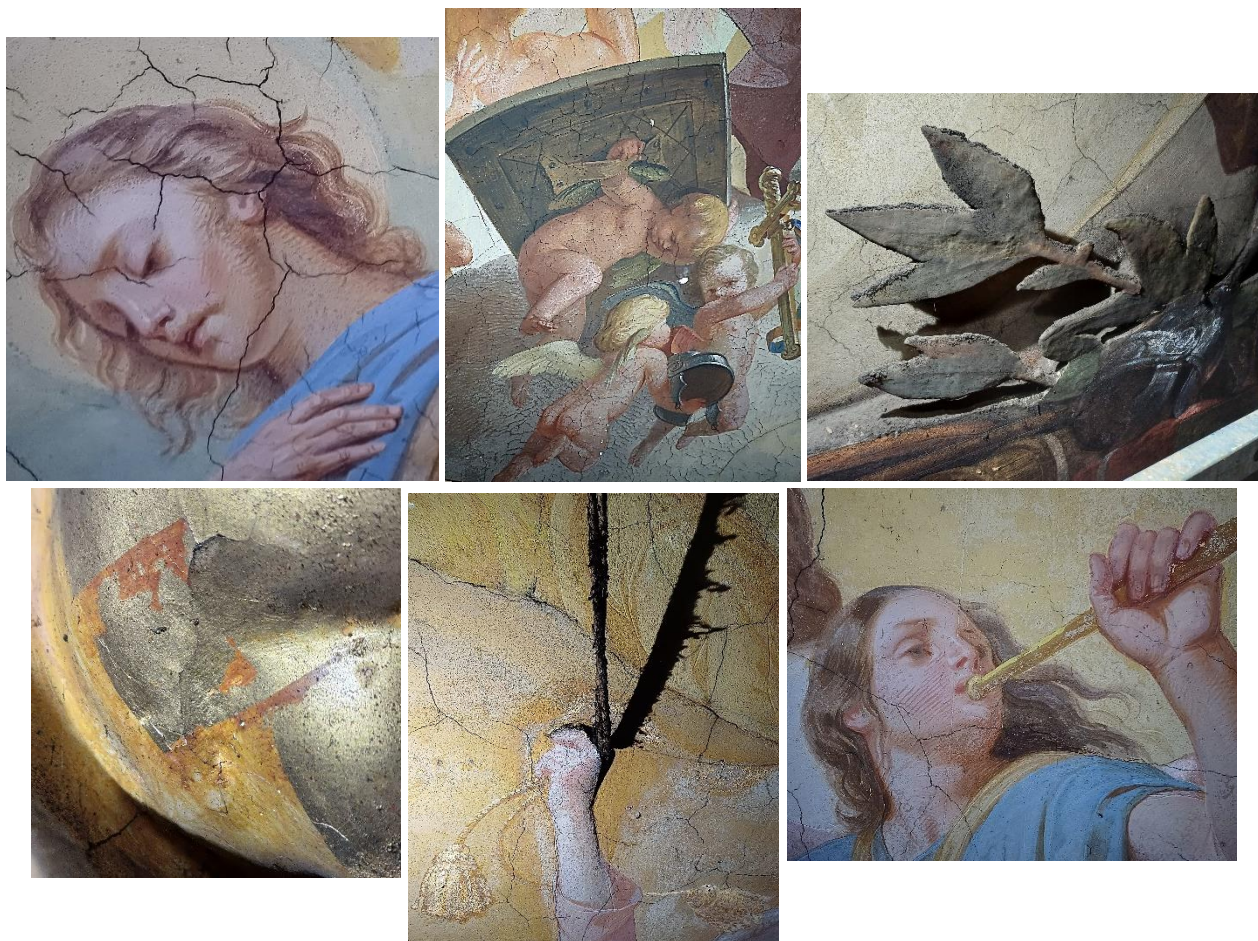
Estensione dell'appalto pubblico per recupero del ribasso d'asta e contributo della Consulta per la valorizzazione beni artistici e monumentali di Torino.

1. pareti della zona presbiterio-altare maggiore
2. zoccolatura della stessa

Carmen Rossi

Conservazione e Restauro dipinti murali stucchi superfici decorate dell'architettura

TORINO
BASILICA MAURIZIANA
CUPOLA AFFRESCATA E TAMBURO



**CONTESTO STORICO, PRIMI DATI SU TECNICA, STATO DI
CONSERVAZIONE E RICERCA D'ARCHIVIO**

Torino, settembre - ottobre 2024

INTRODUZIONE

Il cantiere di restauro della cupola appartenente alla Basilica Mauriziana (la maggiore delle due presenti) fornisce l'occasione imperdibile di uno studio inedito sulla tecnica di pittura murale nell'800 piemontese, avendo a disposizione una delle figure principali tra gli artisti piemontesi e in particolare un esteso esempio di eccellente affresco. A supporto di questa ghiotta opportunità, la collaborazione dei laboratori scientifici del CCR consente di analizzare materia e tecnica pittorica, ma soprattutto cause e fenomeni di degrado delle superfici dipinte, che già è possibile ipotizzare essere strettamente connessi tra loro.

L'importanza del luogo, della committenza e dell'artista, il mai abbastanza studiato Paolo Emilio Morgari, ci hanno consegnato un manufatto di grande bellezza, offrendoci lo spunto e la materia per un approfondimento che sin dalle battute iniziali s'intende affrontare garantendone una documentazione ampia e puntuale, divulgabile a diversi livelli d'approfondimento (presentazioni, visite, convegni) e che fornisca i dati per un'eventuale pubblicazione.

Il restauro viene preceduto e verrà poi accompagnato da:

1. studi storici sull'edificio e i manufatti, gli artisti e i restauri: ricerca d'archivio e raccolta delle fonti (a cura del gruppo di progettazione in collaborazione con l'Università e l'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano)
2. indagini sui materiali pittorici, sulla tecnica pittorica e sui restauri; analisi delle cause e dei fenomeni di degrado (a cura dei Laboratori Scientifici del CCR di Venaria)
3. documentazione grafica e fotografica (a carico del restauratore che verrà incaricato del lavoro)

La prima fase dello studio avviata ad inizio luglio prevede:

- a) il prelievo dei campioni da sottoporre ad analisi scientifiche;
- b) le indagini multispettrali: riprese fotografiche a luce incidente, radente UV e IR;
- c) il rilievo grafico dello stato di conservazione;
- d) la relazione preliminare su materiali costitutivi, tecniche esecutive e stato di conservazione;
- e) il progetto esecutivo di restauro.

L'attuale campagna diagnostica ha previsto il prelievo di piccoli frammenti destinati allo studio dei materiali pittorici, della tecnica esecutiva e del degrado. Nello specifico:

- Riconoscimento dei pigmenti
- Individuazione dei leganti, con particolare attenzione ai colori più scuri e a quelli chiaramente stesi a secco
- Composizione delle malte ai diversi livelli della cupola
- Natura della corda retta dagli angeli
- Materiali costitutivi degli elementi aggettanti alla base della cupola
- Stratigrafia e composizione degli strati pittorici del tamburo
- Composizione degli stucchi e delle dorature del tamburo
- Cause dei problemi generali di coesione e adesione dei manufatti
- Cause del particolare degrado limitato a specifiche campiture
- Natura dei sali
- Individuazione di eventuali pigmenti alterati

I campioni da 1 a 12 sono stati prelevati in data 08/07/2024, mentre i successivi, da 13 a 20, in data 23/07/24. È previsto il prelievo di ulteriori due campioni: uno di stucco dagli elementi lignei alla base della cupola e uno dalle tele dipinte presenti nel tamburo.

Per meglio comprendere la genesi dei manufatti e i dati che emergeranno dalla loro analisi si è reso indispensabile reperire quante più informazioni storiche possibili, in attesa di una più completa ricerca d'archivio. Raccogliamo quanto sinora raccolto nella relazione che segue.

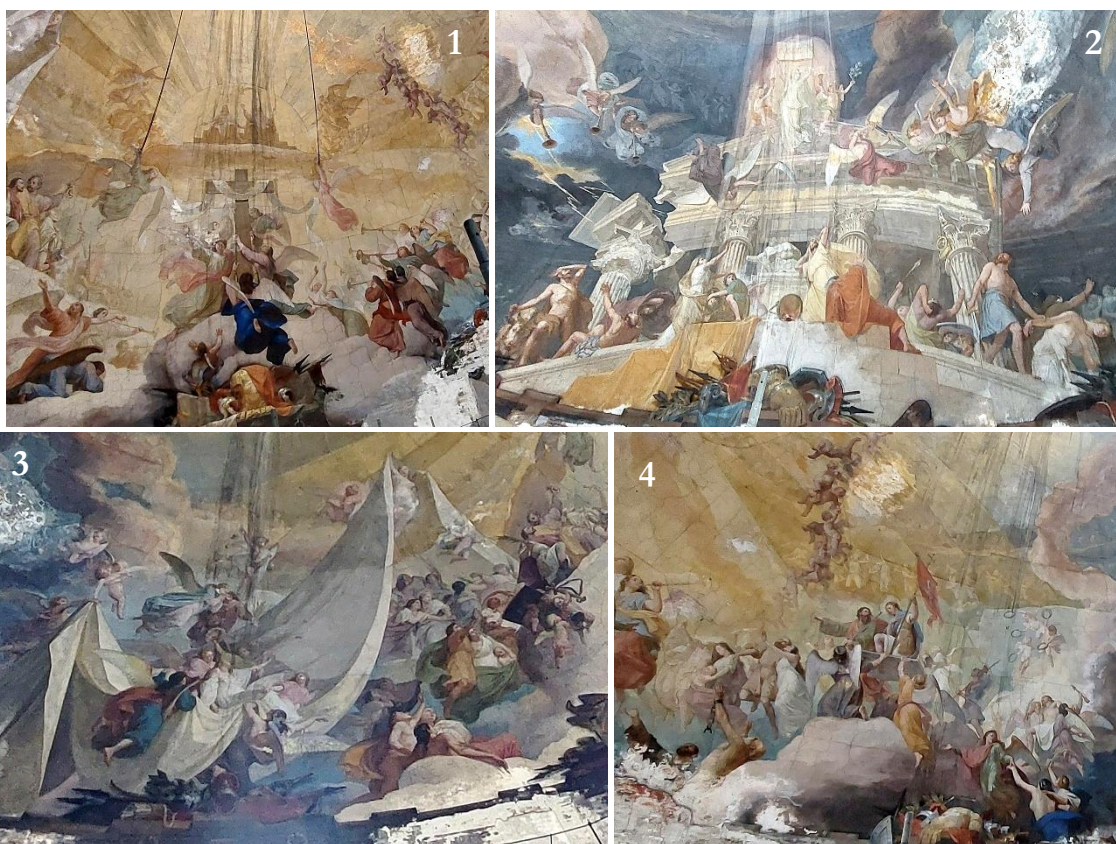
CONTESTO STORICO E PRIMI DATI SULLA TECNICA

Il luogo dove ora sorge la Basilica Mauriziana accoglieva un edificio religioso già nel medioevo, ma la chiesa attuale, frutto di ricostruzioni, ampliamenti e aggiornamenti al mutare del gusto e delle proprie funzioni/esigenze, vede le sue origini nel 1678, quando se ne decide la completa riedificazione.

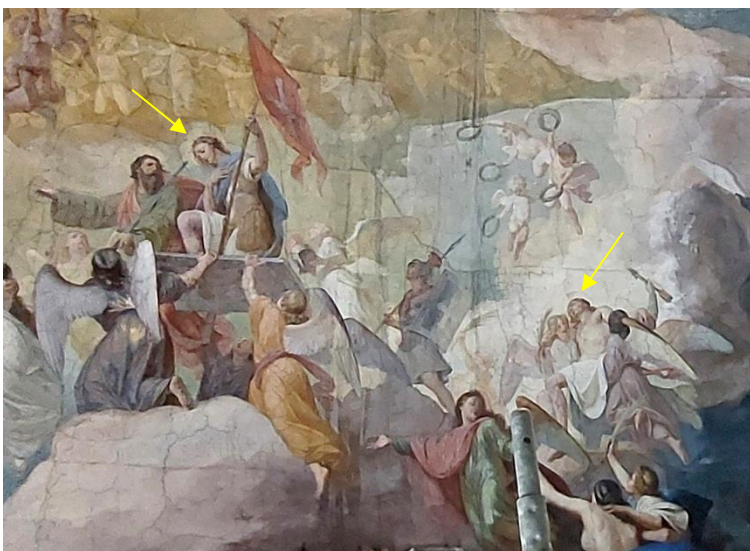
Per intervento del re Vittorio Amedeo II, nel 1728 da Chiesa di San Paolo della Confraternita della Santa Croce diviene Basilica Magistrale in capo alla Regia Arciconfraternita dei Santi Maurizio e Lazzaro, l'ordine cavalleresco di casa Savoia. Nel 1834, Carlo Alberto promuove l'ultimazione della cupola a base ellittica e la realizzazione della nuova facciata, affidate all'arch. Carlo Bernardo Mosca; le modifiche degli interni, sono invece volute da Vittorio Emanuele II, a distanza di circa venticinque anni, ed è in questa fase che s'inserisce la realizzazione dei dipinti murali nella grande cupola a cura di Paolo Emilio Morgari, che vi lavora tra il 1858 e il 1859. L'opera viene celebrata con entusiasmo da diversi cronisti dell'epoca che hanno modo di visitare i ponteggi durante i lavori. La loro testimonianza è preziosissima per comprendere la complessa iconografia dell'estesa raffigurazione, ricostruirne le vicende realizzative e scoprire l'alta considerazione di cui godette l'impresa pittorica a ridosso della sua realizzazione.

Due pubblicazioni in particolare si rivelano molto importanti: la prima di Giuseppe Bertoldi (uomo politico, poeta e giornalista) del 1859, il secondo del teologo Maurizio Marocco del 1860¹. Da queste traiamo numerosi elementi che ci aiutano a comprendere meglio i manufatti in oggetto, a partire dalle loro dimensioni e dai soggetti raffigurati. Bertoldi suddivide la cupola in quattro scene principali, che proviamo a comprendere:

- di fronte all'ingresso L'Esaltazione della Croce (foto 1);
- sul lato opposto, sopra l'ingresso, la Caduta del Paganesimo (foto 2);
- a sinistra, schiere angeliche reggono un grande velario e portano in Gloria la Fede (foto 3);
- a destra, i Santi Titolari Maurizio e Lazzaro, anch'essi portati in gloria dagli angeli, e altri Santi (foto 4);



¹ **G. Bertoldi** (1821-1904) “*Sui dipinti a fresco eseguiti dal professore Morgari e dal cavaliere Gonin nella R. Basilica Mauriziana in Torino*” Tipografia Nazionale Biancardi, Torino 1859. Digitalizzato <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/140/#1>
M. Marocco (1814-1875) “*La Basilica magistrale della Sacra religione ed Ordine militare de’ S.S. Maurizio e Lazzaro: sunti storico-artistici*” Eredi Botta, Torino 1860. Digitalizzato <https://digit.biblio.polito.it/3445/>



Tra le oltre **trecento figure** dipinte nella cupola non potevano naturalmente mancare i Santi ai quali la chiesa è dedicata: Maurizio, a sinistra, è inginocchiato accanto a San Paolo, regge il vessillo dell'ordine e indossa l'armatura romana; Lazzaro, a destra, è a torso nudo, sorretto dagli angeli.

Per realizzare l'intera cupola, con le sue trecento figure, Bertoldi riferisce che Morgari impiegò soltanto **otto mesi** *“compresi gli studi preparatorii, i primi schizzi, bozzetti, cartoni, ed altri disegni che si resero necessari per quelle leggi prospettiche che esigono di far deformi gli oggetti onde appaiano naturali veduti dal piano: senza tema d'esser tacciati di piacerteria siamo costretti di gridare*

al miracolo, e di dichiarare ch'egli ha diritto a quella fama, alla quale non ha mai ambito, per troppo spinta, e troppo rara modestia”.

Alla base della cupola, Bertoldi, in colori assai più cupi, evoca un'arena pagana dalla quale sporgono, a rilievo, trofei, strumenti di supplizio, armi e insegne Romane (foto a destra).



Gli elementi sporgenti risultano

eseguiti in legno, poi rivestito in stucco e dipinti, ma in aggetto sono state realizzate anche le mani dei due angeli accanto alla Croce, in questo caso in malta modellata, con la particolarità che reggono lunghe corde vere che si agganciano sul davanzale di due delle finestre del lanternino. La polimatericità dei dipinti murali non è sorprendente e invero non è infrequente trovare materiali diversi dall'intonaco dipinto. Come decorazione, spesso s'incontrano lamine di vari metalli (oro soprattutto, ma anche argento e leghe meno preziose), pergamene, piccoli modellati di cera; come materiali costitutivi, ad esempio della malta, sono stati addizionati svariati materiali di origine vegetale (noccioli di frutta, paglia, carbone, ecc.) o animale (come le setole); senza contare poi le numerose sostanze organiche usate come leganti pittorici, come uova, vari oli, lattice di fico o latte, solo per citare i più comuni. Qui gli elementi in legno sono veramente numerosi e trattati in modo non comune, ma la cosa davvero particolare è la presenza delle lunghe corde sorrette dagli angeli, delle quali non è chiaro lo scopo ultimo.



Saranno necessari ulteriori approfondimenti, ma Bertoldi sembra spiegarne una sorprendente funzione: *“Questo artificio — il primo che si conosca — così ideato, produce ancora il vantaggio, che collocando un riverbero di bianchi lini riflettenti la luce, questa si riverserà temperata e tranquilla...”*. Quanto scritto può voler dire che le corde in realtà reggevano un vero drappo di tessuto in lino? Se la nostra interpretazione si rivelasse corretta, si tratterebbe davvero di un unicum, che come dice il Bertoldi,

incontriamo per la prima volta. Le corde sono ora annodate a delle staffe metalliche fissate nel lanternino (foto in basso) e degli ipotizzati lini non c'è alcuna traccia, ma se fossero stati davvero appesi da Morgari al colmo della cupola non avrebbero potuto resistere al tempo, ai depositi di polvere, alle copiose, ma ora risolte, infiltrazioni piovane dalle finestre, e soprattutto ai taglienti frammenti dei loro vetri esplosi durante la seconda guerra mondiale.



In merito alla tecnica esecutiva dei dipinti, gli autori delle fonti citate, che come abbiamo detto avevano visitato il cantiere e certamente conosciuto l'artista al lavoro, parlano convintamente di *“a-fresco”*.

Bartoli non risparmia gli apprezzamenti: *“Il prof. Morgari... si mostrò negli a-freschi artista d'intelletto capace di vasti e nobilissimi concepimenti”*; *“dobbiamo tributare sinceri encomi”*; *“Michelangelo solea dire a' suoi discepoli: dipingere a olio è opera da fanciullo; dipingere a-fresco è opera da uomo”*; *“visitando la superba cupola... al vigore della fantasia... corrisponde la perizia materiale dell'esecuzione. Senza parlare della forza del colorire, della trasparenza, della graduazione delle tinte e della maestria del pennello, che a larghi tratti con magico tocco, giunse ad armonizzare ogni figura e ogni oggetto... per produrre effetti palpitanti di verità e di bellezza... compose e dispose dei gruppi, che per forme e contorni, ricordano l'amabil dolcezza del Correggio... creò una infinita varietà di tipi, di caratteri e di arie nei volti... da ricordarti Leonardo”*: niente meno!

Lo scritto coevo di Marocco associa nuovamente Morgari a Correggio, ma anche a Gaudenzio Ferrari, al Domenichino *“E si è alla scuola di questi sommi pittori, ed a quella del celebratissimo Guido Reni, che s'informava il nostro... per rappresentare co' più vivi colori nella cupola della Basilica il Trionfo della Croce... grandioso dipinto... capolavoro”*. Correggio, Gaudenzio e Domenichino lavorarono tutti a celebri cupole dipinte, che Morgari dimostra di conoscere e citare nella nostra Basilica. Il teologo sintetizza inoltre ne *“Il Trionfo della Croce”*² l'iconografia della sua opera,

Non possiamo però trattenerci di far conoscere il bellissimo artificio di cui egli si è servito onde riunire in breve tratto, due effetti opposti, uno di luce, l'altro di tenebre. Per conciliare la discordanza e armonizzare lo spazio dipinse il grande velario, di cui abbiamo fatto menzione nell'antecedente appendice. Esso viene sollevato dagli angeli per l'aere, mentre una parte posa accocciamente sul parapetto ideato con molto senno per evitare lo sgorbio delle figure in iscorcio, sul piede diritto della cupola.

Siccome poi superiormente alla volta emisferica di siffatti architettonici edifizii, havvi sempre una lanterna che tradisce l'effetto ottico della scena dall'artista ideata; così, ad evitare tale sconcio, bene operò il prof. Morgari figurando il cielo in un baldaecchino, sorretto da schiere d'angeli, il quale, mentre nasconde la vista della suddetta lanterna, vi lascia penetrare tutt'all'intorno la luce.

Questo artificio — il primo che si conosca — così ideato, produce ancora il vantaggio, che

collocando un riverbero di bianchi lini riflettenti la luce, questa si riverserà temperata e tranquilla non solo intorno a tutta la circonferenza della cupola, ma ancora sotto l'orlo della lanterna, che altrimenti resterebbe oscura a pregiudizio dell'effetto magistrale della luce sull'armonia dei colori. A conferma della nostra opinione, puossi riscontrare un'esempio d'effetto contrario, nella cupola della chiesa della Trinità, e si avrà la prova sicura che per l'accennato inconveniente è tradita l'illusione e l'ottico effetto di quel pregievoli e sontuosissimi a-freschi.

Dall'artificio ideato dal prof. Morgari abbiamo quindi motivo di aggiungere, come non solo egli seppe mostrarsi artista che serra in petto un'anima ed un cuore di poeta, ma che giovandosi opportunamente di tutti i mezzi che gli hanno somministrato l'esperienza e lo studio, mostrò l'accorgimento di chi conosce le cause fisiche della luce, e sa trarre quegli effetti che possono ridondare a beneficio dell'arte nella quale anco agli occhi di chi saprà rilevare le mende nel suo lavoro, non dubitiamo ch'egli non potrà a meno di essere tenuto, fra i primi e più distinti cultori.

² Nel catalogo generale dei Beni Culturali del MIC il dipinto viene descritto come *“L'allegoria della Verità che combatte l'Errore”*.
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100170294>;
<https://dati.beniculturali.it/lodview-arco/resource/HistoricOrArtisticProperty/0100170294.html>

ricordando come “*per subitanea ispirazione del suo genio abbia afferrata la relazione necessaria tra l’idea generalissima espressa dal titolo del tempio e la rappresentazione pittorica a lui domandata*”. La Basilica Mauriziana nasce infatti come chiesa della Confraternita di Santa Croce, in sostituzione della precedente chiesa medioevale di San Paolo e nell’800 era ancora comunemente conosciuta appunto come chiesa di Santa Croce.

Ma Marocco ci fornisce tante altre preziose informazioni.

“*La parte dei restauri e degli abbellimenti di questa chiesa bene e sapientemente venne affidata all’esimio cavaliere Ernesto Camussi?*” [l’allora architetto dell’Ordine Mauriziano]; “*...coll’apertura di una nuova finestra nel così detto lanternino voleva che fosse aumentata la luce nella sottostante cupola di forma ellittica e preparato in essa vastissimo campo a grandioso dipinto colla demolizione, mediante scalpello, de’ fascioni che la suddividevano in otto zone*” ... “*Faceva poscia aggiungere le basi alle paraste nel tamburo, ed alle otto finestre che lo illuminano, già munite di doppia invetriata, con montanti e traverse di considerevole lunghezza e piccoli vetri, locchè scemava moltissimo la luce che avrebbero potuto somministrare, sostituiva imposte di ferro con grandi lastre di vetro. Con intagli in istucco fregiando inoltre e ingentilendo le sagomature del secondo cornicione della chiesa, lo rendeva armonico cogli altri due che l’abbellano, e ideava di cingere con una cornice sagomata, ricca d’intagli e di bellissime rosette, i quattro pennacchi intorno ai quali ricorreva una fascia piana a grossi ornati. Ordinava eziandio che fosse ricostrutta per intero la volta a botte del presbiterio, che presentava delle fenditure, e fossero riformati gli archi del Sancta Sanctorum, delle cappelle, dell’orchestra, che erano irregolari, ed ornati d’intagli di stucco gli archivolti dei medesimi*” ... “*Si rinnovavano quindi i pavimenti della chiesa, del presbiterio e della cappella a sinistra con: ottagonì, esagonì, rombi a varii colori di marmo artificiale ... e nella cappella a mano destra si conservava l’antico di marmo ed in ottimo stato*⁽²¹⁸⁾³. Poiché furono compiuti questi restauri e questi abbellimenti per opera del consumato e disinteressato artefice Nicola Monticelli⁴, e sotto la solerte direzione del figlio di lui Carlo, le superficie del cornicione superiore del tamburo su cui posa il volto ellissoidale della cupola; i capitelli e le basi delle paraste che lo sostengono gli stipiti, l’architrave e la chiave superiore delle finestre, non che le parti principali e l’architrave del secondo cornicione che ricorre superiormente ai quattro archi che, adorni di conchiglie e di angioi, chiudono il peristilio, scintillarono d’oro espressamente battuto e fulgidissimo” ... “*noi non abbiamo più a temere quelle sistematiche demolizioni, quegli atti di nero vandalismo di cui si rese colpevole l’ultimo scorso secolo. Ma se non havvi più, la Dio mercè, un vandalismo che abbatta, ve n’ha un altro che restaura e non men da paventarsi; imperocchè sconda, e rovina i più preziosi capi d’opera d’architettura, di scultura e di pittura sfuggiti al turbine degli anni*” ... “*nelle otto finestre del tamburo come per legare il dipinto della volta con quelli delle sottostanti vele ed interstizj delle lesene della chiesa si adattarono degli stores, in cui Rodolfo Morgari, seguendo una nostra idea, ritrasse angioi che portano le varie insegne della sacra religione ed ordine militare dei Santi Maurizio e Lazzaro*⁽²²⁴⁾⁵”. Quindi l’architetto dell’Ordine Mauriziano Ernesto Camussi dirige i lavori di restauro e abbellimento della chiesa che nel 1858/59 vedono all’opera anche il nostro Morgari, ma che in cupola avrebbero compreso anche:

- l’apertura di una finestra nel lanternino. Capire quante aperture c’erano prima, consentirà di comprendere meglio i successivi effetti del dilavamento sui dipinti;
- la preparazione del fondo per la stesura dell’intonaco in cupola destinato all’affresco, con la demolizione a scalpello dei fascioni che la dividevano in otto spicchi. L’informazione fornisce dati utili alla tipologia di supporto che accoglie l’intonaco dipinto;
- l’aggiunta delle “*basi alle paraste del tamburo ed alle otto finestre che lo illuminano*”. La loro individuazione (già in parte possibile – v. prima foto nella pagina successiva) faciliterà la comprensione della stratigrafia superficiale, chiarendo quali finiture siano coeve o successive ai dipinti della cupola e quali invece siano preesistenti;
- l’arricchimento degli stucchi che ornavano i cornicioni. Gli stucchi del tamburo presentano una serie di anomalie che fanno effettivamente pensare a delle modifiche compositive e durante i lavori sarà possibile constatare quali parti siano state aggiunte rispetto ai modellati preesistenti;
- “*I candelabri e varii altri ornati che si ammirano nel tamburo della chiesa superiormente al secondo cornicione sono del valente pittore Gallo Giovanni?*”, come si evince dalla nota 224. Questa annotazione è di fondamentale importanza perché dimostrerebbe che i decori a secco visibili (v. seconda foto nella pagina successiva), ora estremamente degradati

³ “(218) Nella esecuzione di questi restauri ed abbellimenti meritano special laude i signori: Ghezzi Francesco, capomastro impresario; Becchia Lorenzo, assistente dell’ordine, e Giardino Giuseppe per le coloriture”.

⁴ Non facciamo fatica a ipotizzare che Nicola e il figlio Carlo siano gli eredi della famosa bottega dei mastri indoratori Monticelli, tra i quali un altro Carlo, ma anche Bartolomeo e Gerolamo, che lavorarono in molti dei più importanti cantieri Settecenteschi a Torino e dintorni, non ultimo quello di Stupinigi a metà secolo.

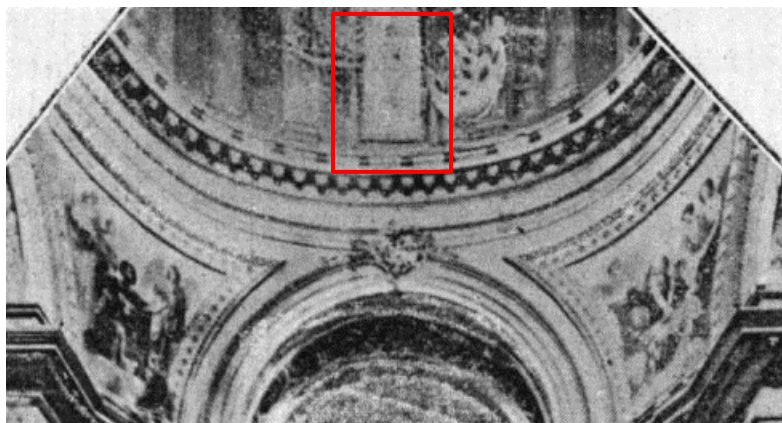
⁵ “(224) I candelabri e varii altri ornati che si ammirano nel tamburo della chiesa superiormente al secondo cornicione sono del valente pittore Gallo Giovanni?”.

e lacunosi, sono riferibili al 1859 e non successivi. In ogni caso, la ricerca d'archivio potrà chiarire se dopo il 1859 i dipinti sono stati in qualche modo ritoccati, ripresi o manomessi.



Meno chiaro, perché attualmente non verificabile con certezza, è il riferimento finale agli “stores” che Rodolfo, e non già Paolo Emilio, Morgari avrebbe dipinto nelle finestre del tamburo raffigurando angeli che portano le insegne dell’Ordine per ricordare gli affreschi della cupola con quelli sottostanti, realizzati da Gonin nelle vele e sui pilastri. Non ci sono angeli dipinti adesso nel tamburo: il termine *stores* potrebbe riferirsi al francese “store” (plurale “stores”) che significa davanti alla finestra, tenda? Se così fosse, Rodolfo avrebbe dipinto delle tende apposte davanti alle finestre, che, come l’ipotizzato telo in lino che il fratello avrebbe collocato alla base del lanternino, sono andate perdute. Ma mentre del telo non ci sono più tracce, quel che resta delle tende potrebbe forse essere riconosciuto nei brandelli dipinti che abbiamo individuato nei margini superiori dei telai delle finestre aperte nel tamburo; vi si scorgono solo le tracce di una fascia decorativa, ma verrà condotta un’attenta valutazione delle macerie presenti sull’aggetto del cornicione, dove si sono accumulati frammenti di vetri rotti insieme a numerose pezze di tessuto con chiare tracce di pittura.





In questa foto del 1898⁶ s'intravede l'immagine sfocata di una di queste tele: forse ulteriori ricerche chiariranno se l'ombra vagamente antropomorfa al suo interno, evidenziata col riquadro rosso, può essere ricondotta agli angeli dipinti da Rodolfo Morgari.

Utile all'impostazione del progetto diagnostico sono anche le numerose informazioni sulle tecniche esecutive e il degrado del dipinto murale che è stato

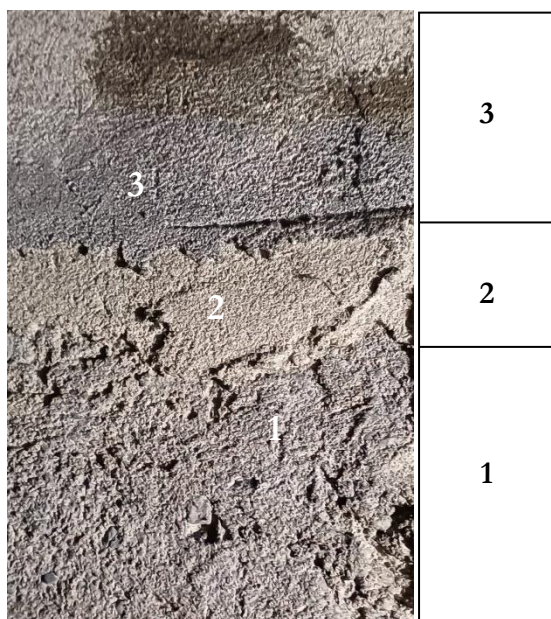
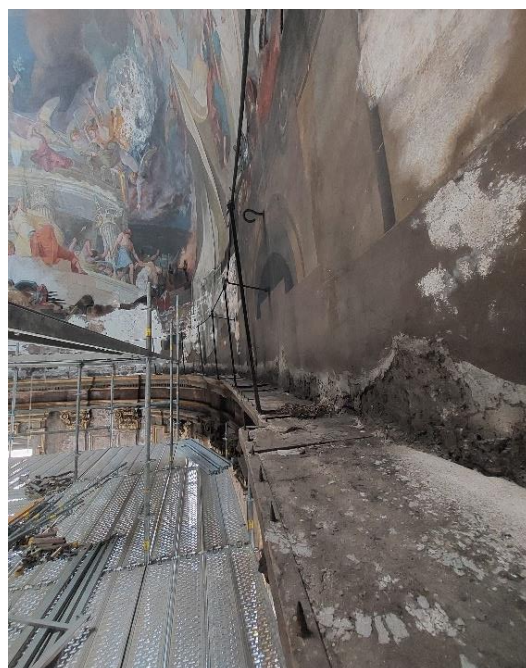
possibile raccogliere preliminarmente grazie alle osservazioni ravvicinate delle superfici che il ponteggio recentemente montato consente di fare.

Com'è possibile osservare alla base della cupola (foto in basso), l'**INTONACO** è stato steso in tre strati. Al di sopra del cornicione non era necessario che le maestranze applicassero la malta in modo preciso né che il pittore dipingesse sino al bordo (foto a destra), cosicché in molti punti si può leggere chiaramente la stratigrafia della malta applicata ai mattoni della struttura muraria e se ne possono apprezzare le differenze.

Lo strato più in profondità (1) è di tonalità grigia, apparentemente realizzata a base di calce e sabbia non finissima e la malta risulta quindi piuttosto ruvida.

Lo strato intermedio (2) ha un colore un po' più caldo e risulta realizzato con inerti più fini. Le prime analisi svolte mostrano la possibilità che questo strato, oltre a calce e sabbia contenga anche una percentuale di gesso, ma attenderemo i risultati definitivi.

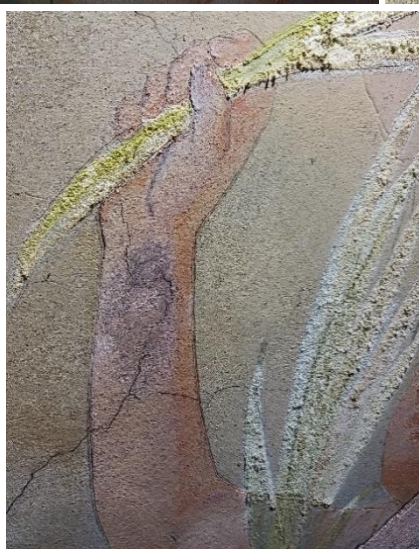
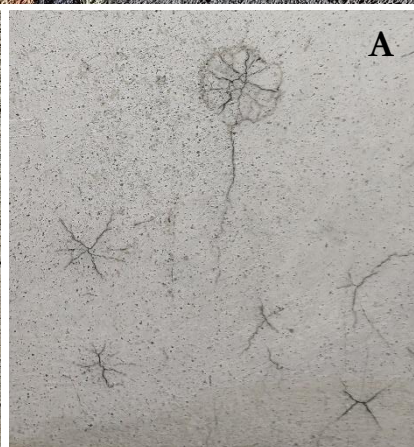
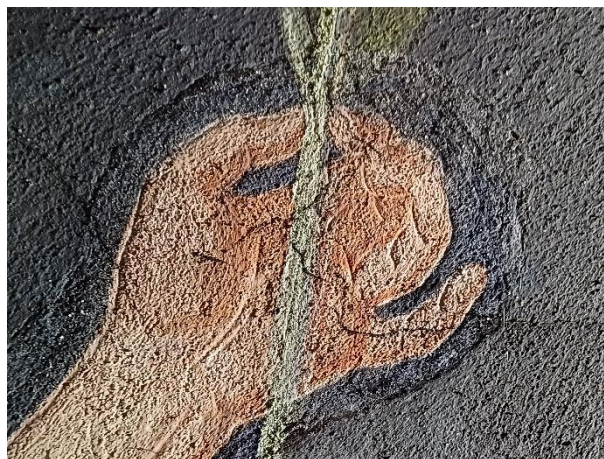
Lo strato più superficiale (3) è quello che accoglie la pittura, è abbastanza sottile ed è, per quanto chiaro, il più grigio di tutti.



⁶ Giuseppe Isidoro Arneudo "Torino Sacra: illustrata nelle sue chiese, nei suoi monumenti religiosi, nelle sue reliquie" Giacomo Arneudo Editore, Torino 1898. Digitalizzato <https://digit.biblio.polito.it/3468/>

A questo livello, dove si possono osservare i bordi irregolari dell'intonaco, è possibile constatare che è stato applicato a cazzuola, mentre altrove, dove la malta ha poi accolto il colore, la superficie è stata regolarizzata con un frattazzo, per cui i segni della cazzuola sono stati cancellati a favore di una uniforme leggera ruvidità. L'aspetto, ben visibile a luce radente (foto a lato), ricorda molto di più quello di un dipinto murale barocco che non quello di un affresco medievale.

È presente il fenomeno dei **bottaccioli**, o calcinaroli, che ha prodotto numerosi piccoli sollevamenti e alcune lacune di non minutissime dimensioni.

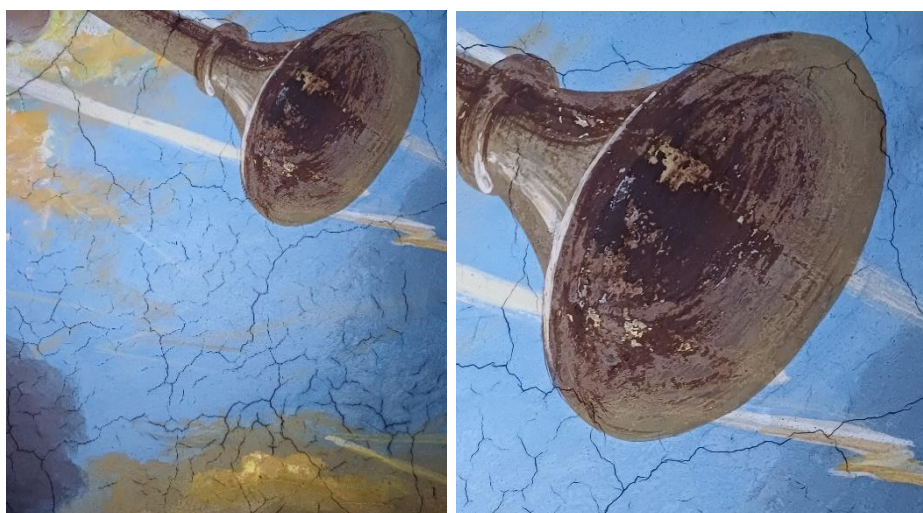


La malta risulta essere stata ben mescolata, pertanto questo degrado è da attribuire alla presenza di grumi di calce viva spenta male, che idratandosi nell'impasto è aumentata di volume producendo i tipici distacchi circolari o le mancanze di forma conica con al centro un addensamento bianco (dove il fenomeno è minimo si sono prodotte semplici cretti a croce o raggera, senza sollevamenti o cadute, v. foto **A** in questa pagina).

Diversi brutti ritocchi alterati distribuiti sulla superficie sembrano correggere proprio dei bottaccioli, ma non risultano restauri dei dipinti ed è quindi possibile ipotizzare che siano stati eseguiti a ridosso della loro realizzazione; del resto è infatti possibile che l'aumento di volume dei grumi di calce viva sia iniziato già durante i lavori e che si sia tentato di cancellarne velocemente le tracce prima dello smontaggio dei ponteggi.



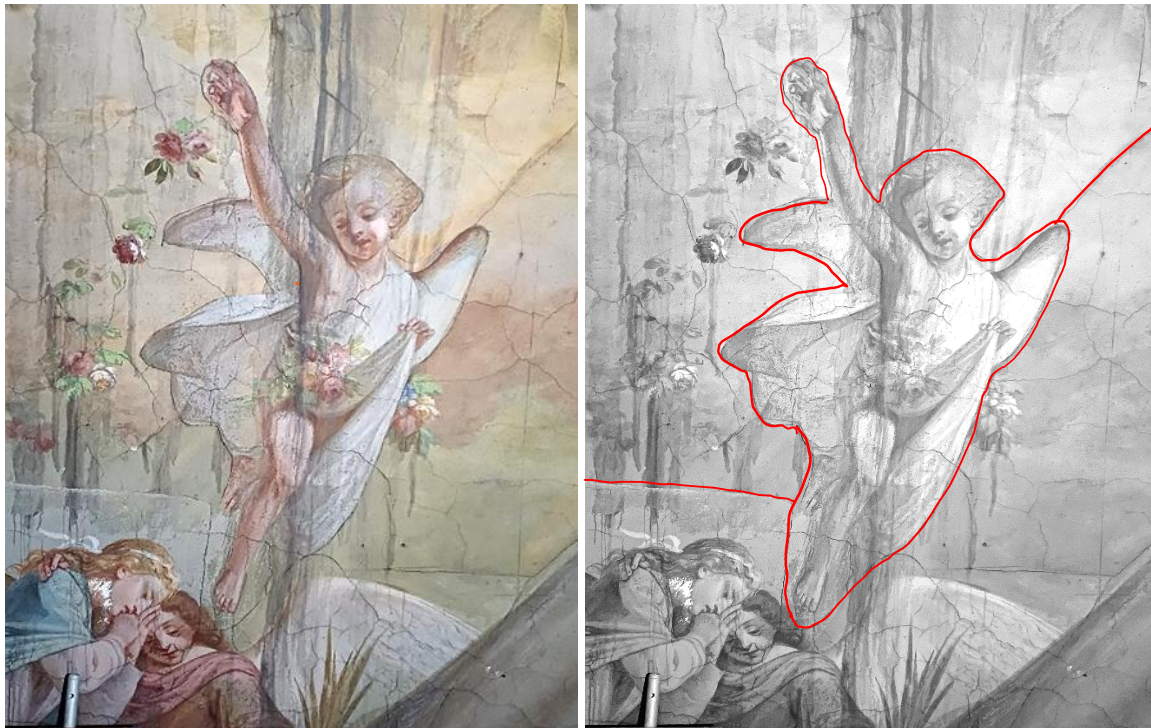
In merito al **quadro fessurativo**, piccole crepe da ritiro sono variabilmente distribuite su tutta la superficie dipinta. In alcuni casi tendono a confondersi con i giunti di *giornata*, ma come vedremo queste hanno un andamento piuttosto caratteristico che l'osservazione a luce radente chiarisce bene e potranno quindi essere mappate durante i restauri. In genere le *cretture* formano invece un reticolo di forma quadrangolare irregolare, sottile e rado, scurito da depositi di polvere nera, ma localmente si concentrano numerose, fitte e corte, rivelando un possibile errore nell'esecuzione dell'intonaco: probabilmente uno spessore inadeguato della malta o una sua non corretta stesura. In entrambi i casi possiamo escludere, visto che la cupola è stata completata un ventennio prima della realizzazione dei dipinti murali e non si ravvisano disassamenti, che si tratti di crepe dovute ad assestamenti o dissesti strutturali.



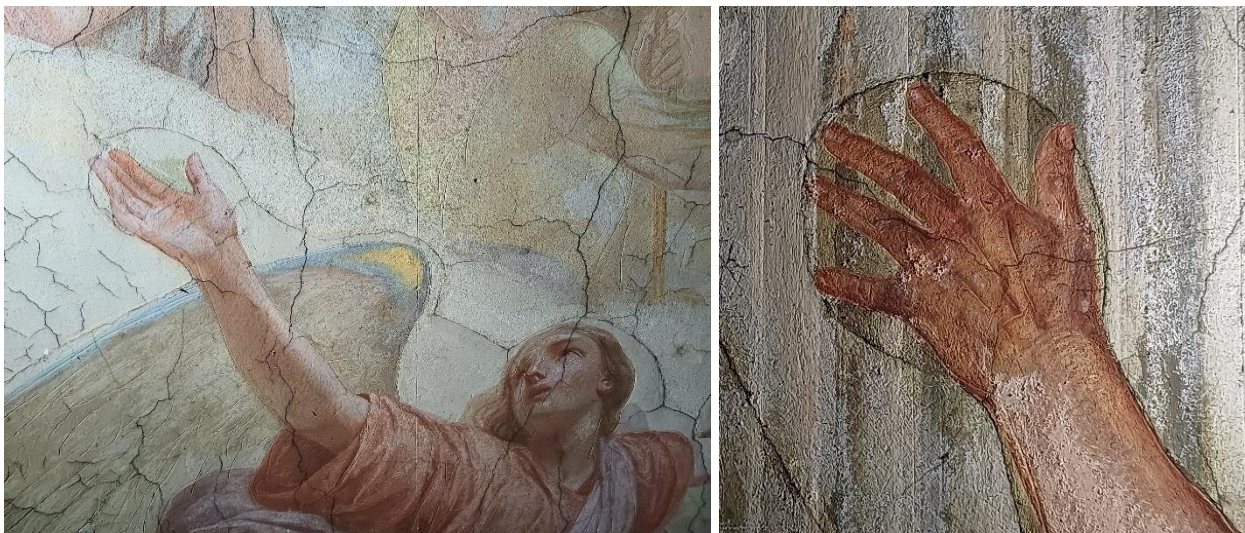
prima, a calce o a fresco.

Le foto in questa pagina illustrano le varie situazioni, mentre nell'immagine a sinistra, particolare della precedente, si osserva anche un carattere della tecnica a secco che il pittore impiega nelle fasi di completamento e rifinitura dei dipinti. Il parziale degrado di una delle trombe delle schiere angeliche consente infatti di vedere in trasparenza la presenza delle saette sottostanti dipinte

Tornando sulle **giornate**, possiamo osservare come queste abbiano un andamento irregolare nella forma, ma rifinito nei contorni. I margini risultano infatti quasi sempre ben curati, dimostrando come le maestranze rifilassero i bordi della *giornata* precedente prima di stendere quella nuova, facendoli combaciare con una certa precisione, al punto che non sempre è facile comprenderne la sequenza e i sormonti. Chiaramente il pittore indicava sagoma ed estensione della porzione d'intonaco che intendeva dipingere nella *giornata* e la malta veniva stesa prima a cazzuola e poi frattazzata, ma avendo cura di non sporcare mai il lavoro pittorico realizzato il giorno precedente.

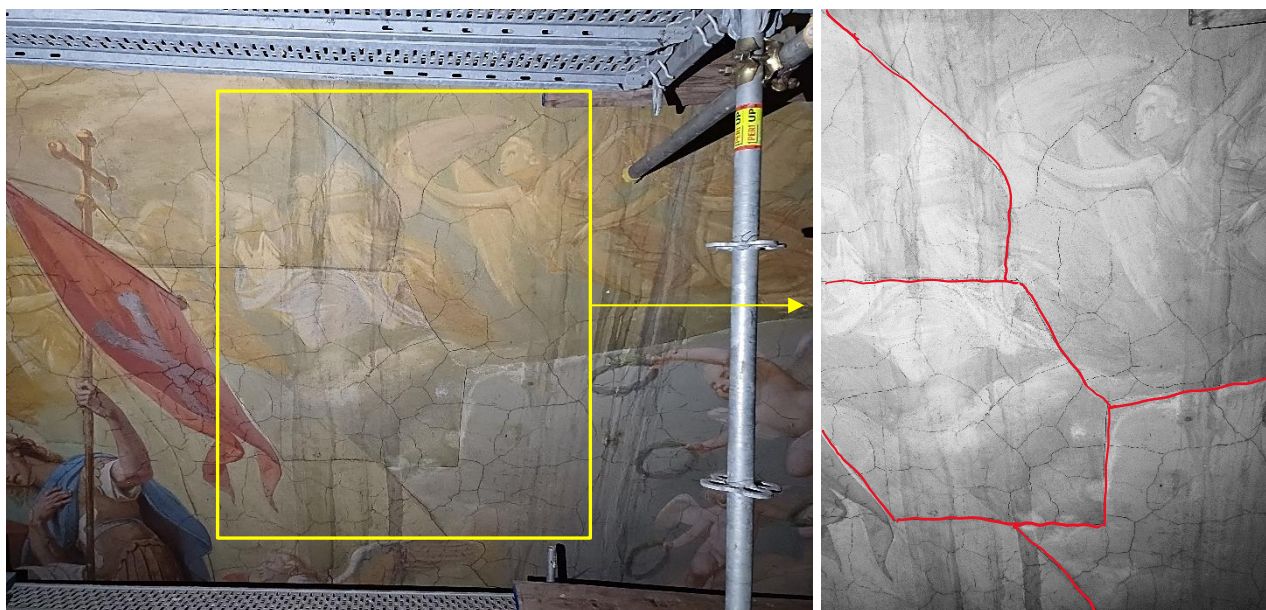


In molti casi le *giornate* seguono una sola figura intera assecondandone le linee arrotondate (com'è possibile apprezzare nelle quattro foto sopra e sotto).



In altri casi, soprattutto sui fondi, si rivelano indipendenti dai soggetti raffigurati e assumono forme più geometriche e spigolose oppure ondulate e un po' casuali (v. le due foto a seguire).

Cromaticamente alcune sono quasi indistinguibili tra loro, mentre altre si differenziano enormemente, creando delle discontinuità anche molto ampie che confondono la lettura d'insieme. Il fenomeno è da considerarsi un'alterazione, perché senz'altro per l'autore del dipinto non era un effetto voluto, anche se non sarà facile comprendere se si tratta di un deterioramento della materia pittorica (pigmento e/o legante) oppure di un errore esecutivo del maestro o di uno dei suoi collaboratori.



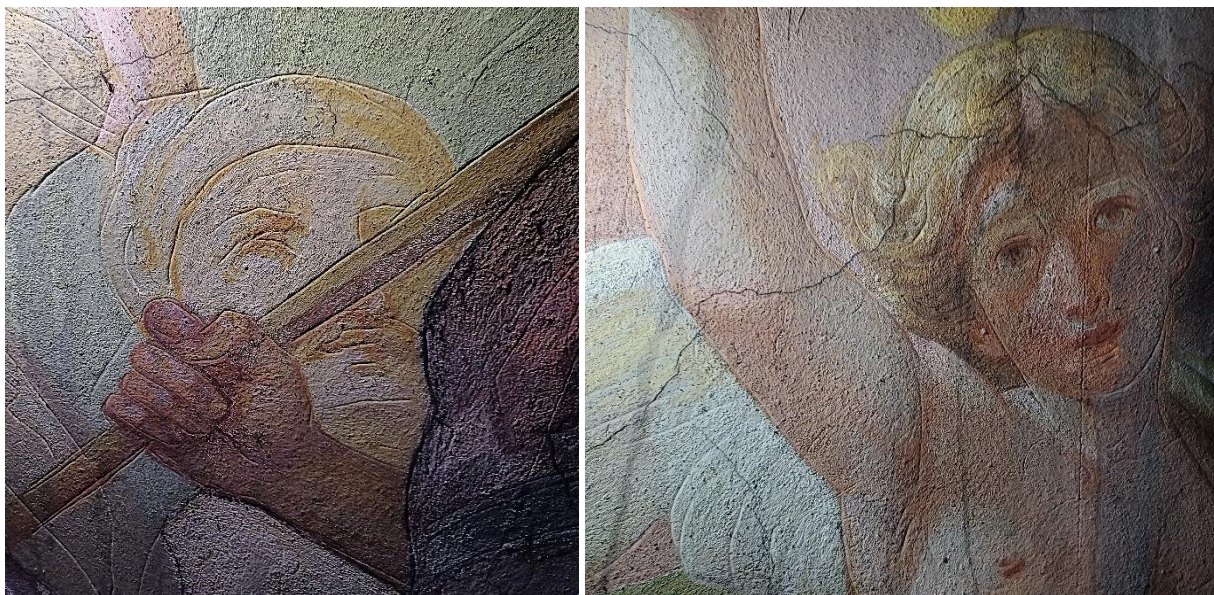
In merito al tema delle *giornate* segnaliamo ancora come stranamente in alcuni casi i pigmenti stesi a cavallo di un giunto si siano degradati diversamente, ma in maniera opposta a come di solito si verifica, ovvero vedendo alterarsi il colore steso a secco sulla giornata precedente. Come osservabile nella foto in basso a destra, la corona dipinta a cavallo tra due *giornate* presenta la parte dipinta sulla *giornata* più “vecchia” in ottime condizioni, mentre quella dipinta sulla *giornata* più “giovane” in condizioni pessime. Questa anomalia si è verificata in più casi e le analisi cercheranno di fare chiarezza sulle sue cause, probabilmente legate alla composizione della malta (contenente gesso o con differenze negli impasti tra un giorno e l'altro), ad errori nei tempi di stesura dei colori o alla scelta dei materiali pittorici.



Morgari impiega diverse **tecniche di trasposizione e realizzazione del disegno**. Molti elementi sono stati ideati e disegnati a grandezza reale in studio e poi ricalcati (trasportati) sull'intonaco fresco, ma la composizione generale, data la sua complessità e la notevole dimensione della cupola, ha richiesto l'esecuzione di una griglia, una grande *quadrettatura* grazie alla quale collocare al giusto posto figure e scene progettate.

Osservando le superfici a luce radente appare subito evidente l'ampio utilizzo dei *cartoni* sia per tracciare le tante figure sia i molti particolari decorativi (come drappi o capitelli), che hanno lasciato sull'intonaco una fitta trama di incisioni indirette. Sono presenti anche numerose incisioni dirette, sia per la costruzione delle finte architetture sia per la suddivisione degli spazi. In quest'ultimo caso le incisioni dirette sono a volte ricalcate con un tratto a carboncino. Elementi complessi come le mani sono quasi sempre delineati con l'uso dei cartoni, ma in alcune occasioni non mostrano alcun apparente disegno preparatorio, svelando ancora una volta la grande maestria del pittore.

Non è stato per ora evidenziato l'impiego significativo di altre tecniche di disegno, ma non si esclude il disegno diretto a pennello.



Incisioni indirette



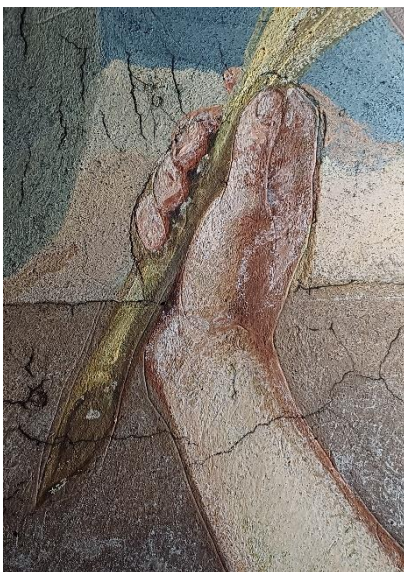
Disegno per la costruzione delle finte architetture



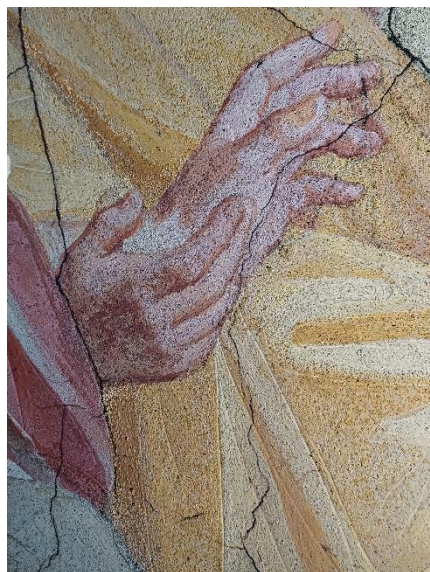
Quadrettatura per la suddivisione degli spazi



Incisioni dirette e carboncino



Incisioni indirette per la costruzione delle mani e assenza di incisioni

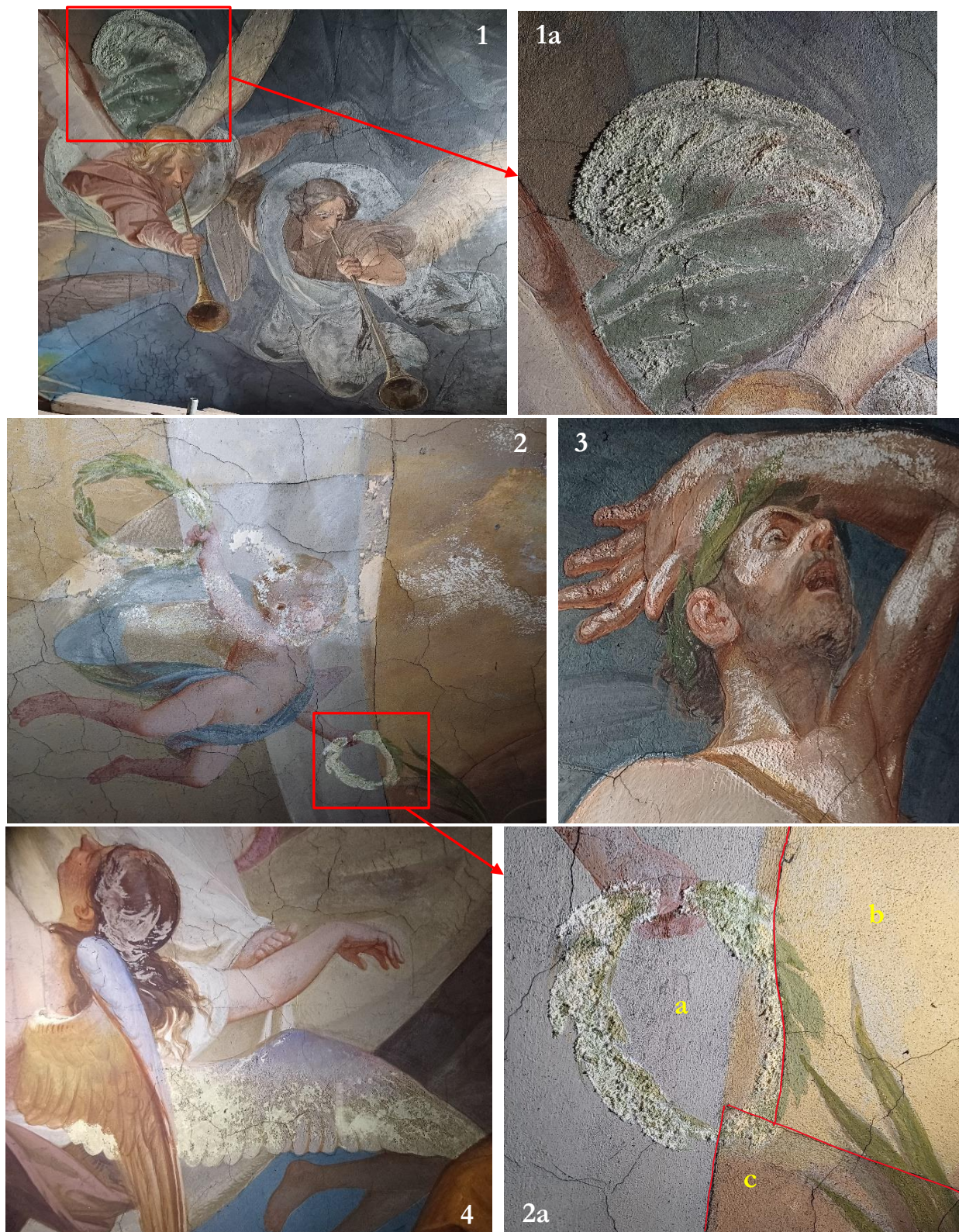


Gli scritti ottocenteschi che abbiamo citato all'inizio, hanno dedicato ampi elogi alle doti di affreschista di Morgari e noi non possiamo che condividerne il giudizio positivo, ma, per quanto la sua **tecnica pittorica** sia veramente eccelsa, il ricorso a campiture a secco non si è affatto dimostrato marginale. Gran parte della cupola è stata effettivamente realizzata a buon fresco, con una padronanza tecnica ereditata senz'altro dai grandi affreschisti settecenteschi, ma con solide basi nei secoli precedenti. Sappiamo però quanto siano rari i casi di tecnica a fresco pura, al punto da poter affermare che "l'affresco con finiture a secco" fosse la norma, la pratica comune, la prassi accettata e pressoché inevitabile, date le difficoltà oggettive di realizzazione.



Vediamo quindi molti particolari aggiunti dopo l'esecuzione a fresco, quando ormai l'intonaco si era asciugato, come spade, scritte o gioielli, i quali, soprattutto a luce radente, mostrano problemi anche significativi di coesione a adesione. In alcuni casi si palesano piccole dimenticanze, particolari trascurati poi aggiunti in un secondo momento, come nel caso del piede fotografato, nell'immagine della pagina precedente, accanto a un piede realizzato ad affresco.

Come abbiamo detto, gran parte della cupola è stata realizzata a buon fresco con particolari a secco, mentre la parte bassa a ridosso del cornicione presenta estese porzioni realizzate tutte completamente a secco



Le foto **A** a pagina 13 e 14 si riferiscono a zone completamente realizzate a secco che mostrano estese perdite a causa di una scarsa o nulla resistenza all'invecchiamento e all'umidità.

A pagina 15 la foto **1** è relativa alle figure di due angeli le cui sopravvesti si sono alterate contrariamente a tutte le campiture attigue; la foto 1a è un particolare della precedente.

La foto **2** si riferisce a una zona d'incontro tra quattro diverse *giornate*. Il degrado è chiaramente legato a queste, ma risulta davvero complesso comprenderne l'evoluzione; si osservi nella foto **2a** il punto di congiunzione di tre giornate e il degrado limitato alla corona d'alloro, ma solo nelle giornate **a** e **c**.

Nella foto **3** l'alterazione coinvolge solo le lumeggiature, ovvero i tratteggi bianchi che segnano le parti in luce.

Infine, la foto **4** viene inserita per illustrare l'alterazione circoscritta all'ala a destra, ma mostra anche un forte e particolare sbiancamento sovrapposto ai capelli, in fase di studio tramite indagini multispettrali.

Malgrado la notevole progettazione che deve aver obbligatoriamente accompagnato l'esecuzione del dipinto,



disegni e giornate non sempre sono stati rispettati alla lettera. Le testimonianze dell'epoca ci dicono che dai primi bozzetti al completamento dei lavori sarebbero passati solo otto mesi, un tempo veramente minimo, quasi incredibile se si considerano le dimensioni dell'opera, il numero delle figure rappresentate e la complessità della composizione. Il fatto che **correzioni** e **pentimenti** non siano tantissimi è quindi abbastanza sorprendente, dimostrando ancora una volta le notevoli capacità di Morgari.

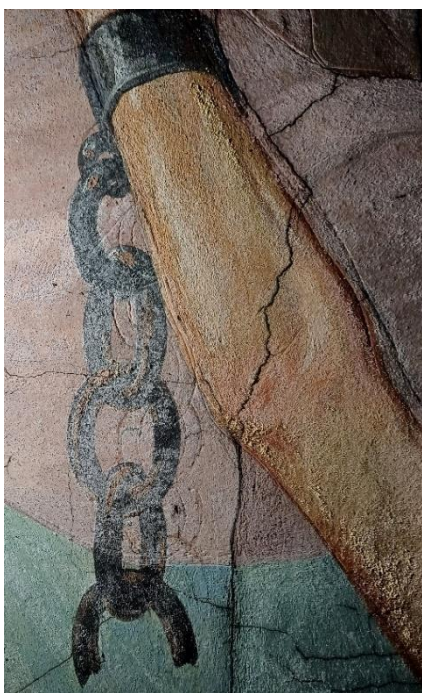
In questa pagina ne proponiamo alcuni esempi

A sinistra, la foto mostra due correzioni; quella al centro in particolare rivela come in corso d'opera il pittore

abbia accorciato l'angolo del cornicione coprendolo col colore scuro del cielo in tempesta.



A destra e in basso a sinistra possiamo osservare come sia la posizione del piede che quella della catena siano stati modificati rispetto al cartone attraverso il quale sono state tracciate le incisioni indirette.



Infine a destra l'immagine si riferisce al bordo di una giornata tracciato per accogliere la mano in una posizione che poi invece è stata modificata.



In merito alla tecnica pittorica, segnaliamo ancora l'esteso utilizzo di un bellissimo **tratteggio** a linee parallele più o meno intrecciate, dall'effetto particolarmente vibrante, che Morgari usa in molti casi, ma non sempre, per realizzare le ombre o le luci degli incarnati delle figure in primo piano; negli altri casi il volume è invece ottenuto sfumando il colore.



Le foto **A** e **B** di questa pagina, scattate a luce radente, mostrano, oltre alle incisioni indirette e alla finitura dell'intonaco, la corposità dei sottili tratteggi con cui sono state realizzate alcune lumeggiature.



Come già precedentemente accennato, l'intera base della volta presenta una serie di **elementi in rilievo** che sporgono dalla superficie planare del dipinto murale. In realtà tutta la fascia inferiore della cupola, sopra il cornicione all'imposta, aggetta di alcuni centimetri (foto 1), e su questa sporgenza (realizzata in mattoni, intonacata e dipinta) s'innestano forme in legno sottile ricoperte da uno stucco liscio diverso dalla malta del dipinto murale; in molti punti si scorgono gli chiodi e fili di ferro che le fissano tra loro o al muro (foto 3a, 4 e 5).



Nella foto 2 si osservi il notevole deposito di polvere sull'elemento aggettante; la foto 2a raffigura lo stesso elemento della foto 2, ma nella versione bidimensionale, solo dipinta sul muro.



LE FIRME DEI PITTORI

Alla base della volta, sopra l'ingresso della chiesa, al di sotto della scena raffigurante la distruzione del tempio che evoca la caduta del paganesimo, sopravvivono le tracce di alcune scritte tracciate a secco estremamente degradate. Anche se incomplete, è palese che si riferiscano ai pittori che lavorarono alla decorazione della cupola.

L'unico nome che si legge con qualche certezza è quello già conosciuto di Morgari, mentre degli altri due si comprende bene solo la città di origine: Torino per il primo, Brescia per il secondo. La speranza è che le analisi eseguite o la ricerca d'archivio ne svelino le generalità. Attualmente si riconoscono solo alcune lettere e poche parole integre:

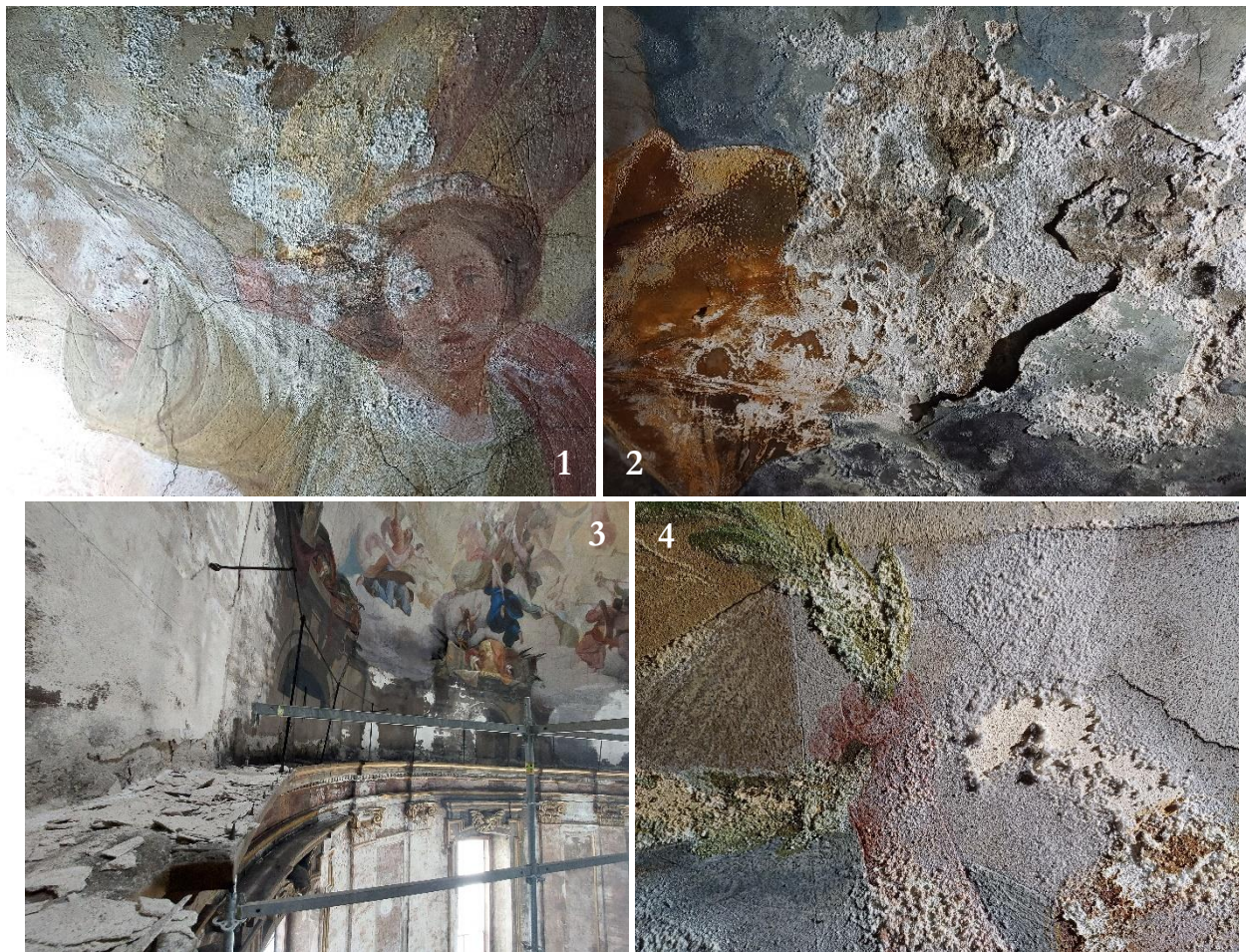
*“...fu dipinto dalli ...
... M.,gari di Torino
... ose[?]. ... pure di Torino
A. M. P.....ti di Brescia”*



Un cantiere così imponente richiedeva senz'altro un gruppo di lavoro di un certo rilievo o quanto meno una buona bottega. La dignità della firma è stata probabilmente concessa non a semplici lavoranti o a giovani apprendisti. Per quanto è stato possibile osservare sinora, potremmo azzardare l'ipotesi che i nomi si riferiscano ai due collaboratori principali di Morgari, per ora ancora sconosciuti, che assistevano il maestro uno nelle parti meno importanti della cupola e l'altro lavorando alle finte architetture poste alla sua base.

NOTE SULLO STATO DI CONSERVAZIONE

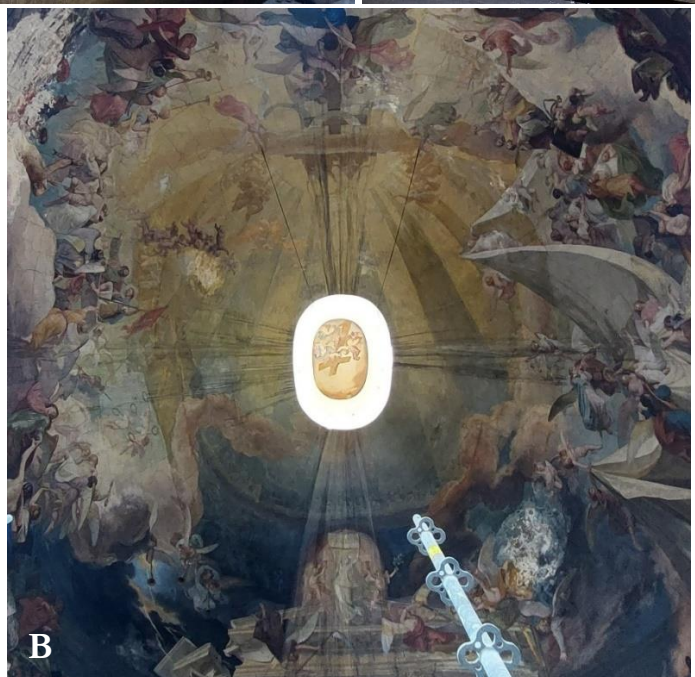
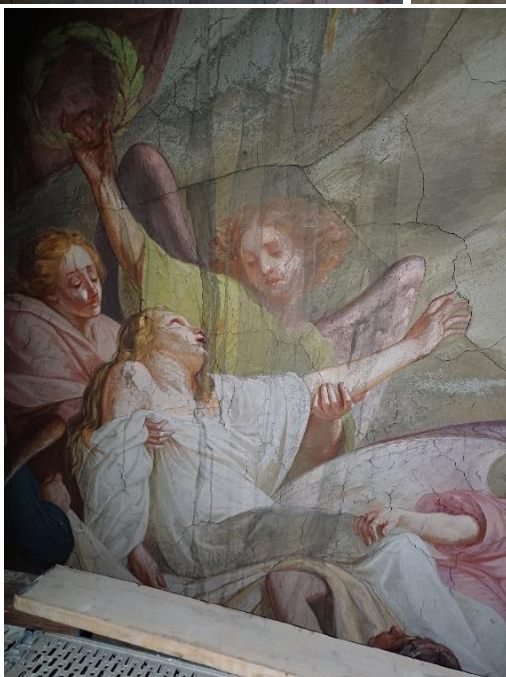
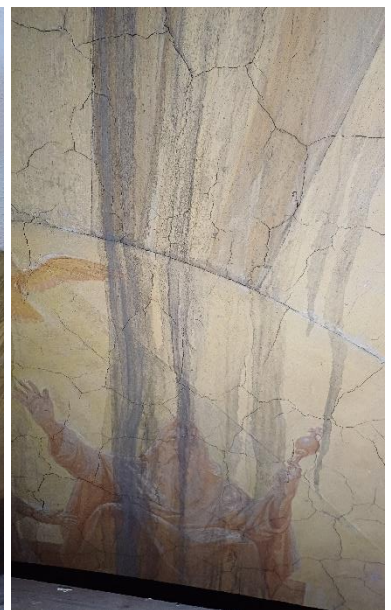
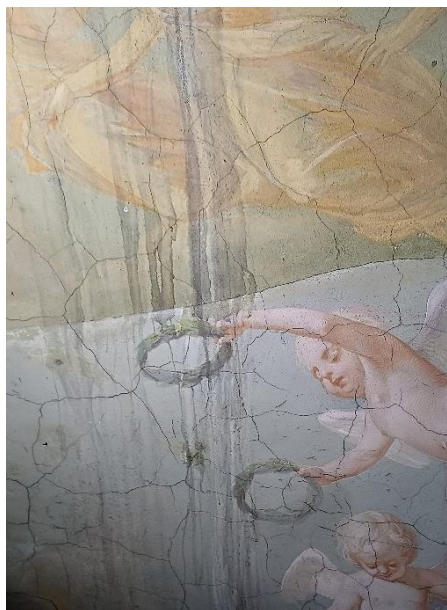
Dal punto di vista conservativo, come abbiamo visto, le tecniche esecutive hanno avuto un'influenza importante, palesando un'intrinseca fragilità dei materiali costitutivi e una loro scarsa resistenza alle sollecitazioni ambientali. In molti casi, data la forma con cui si manifestano, i fenomeni di degrado sembrano essere stati innescati dalla sola umidità presente nell'aria, non essendo collegati ad infiltrazioni dalle coperture o dalle finestre.



I primi risultati delle analisi scientifiche in corso mostrano la possibilità che almeno uno degli strati costitutivi dell'intonaco e alcuni pigmenti contengano del gesso; inoltre è chiaro che tante rifiniture e intere campiture siano state realizzate con leganti organici su intonaco secco, come mostra il degrado illustrato nella foto 4. Entrambi i materiali sono estremamente sensibili all'umidità e anche se fortunatamente non si evidenziano attacchi microbiologici la formazione dei sali è molto importante.

Com'è possibile osservare nelle foto soprastanti, i sali hanno provocato problemi di coesione e adesione sia in superficie che in profondità, interessando tanto lo strato pittorico quanto gli intonaci, sino a comportare in alcuni casi la messa a vista della struttura muraria in mattoni. Nella foto 3, in particolare, è possibile quantificare la gravità del fenomeno di distacco e caduta d'intonaco (sul cornicione sottostante) in una zona interessata da una infiltrazione di umidità alla base della cupola. La foto 2 si riferisce alla zona più compromessa della parte alta della cupola, l'unica che non sia alla base a mostrare un fenomeno così esteso e consistente, con un grande spanciamiento d'intonaco, perdita di intere parti e forte degrado dello strato pittorico.

Oltre all'umidità ambientale e alle sporadiche infiltrazioni dalle coperture, risolte con i restauri realizzati all'esterno alla fine degli anni Novanta, abbiamo visto che un ruolo importante nel diffuso degrado della zona più compromessa è un probabile accumulo d'acqua alla base della cupola, che interessa pressoché tutto il perimetro della struttura, come osservabile nella foto a seguire. Ma non secondario si è rivelato l'ingresso dell'acqua piovana dalle finestrelle del lanternino, causa delle copiose colature scure, del dilavamento delle campiture a secco e di quella che può sembrare una croce che si dipana dalla base del lanternino e invece è solo la traccia del percorso seguito dalle colature dell'acqua (foto B); come vedremo, queste hanno interessato anche gli stucchi del cornicione.



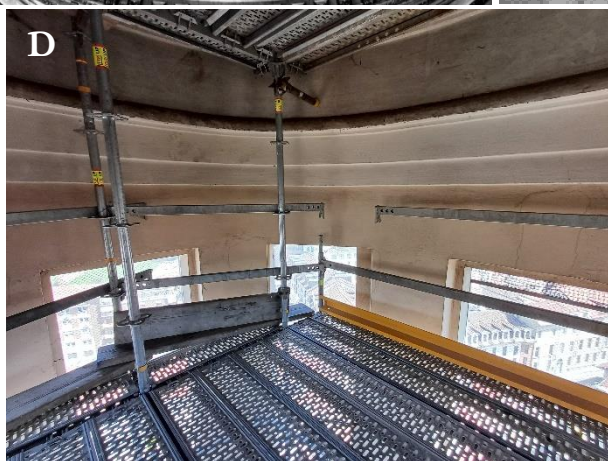
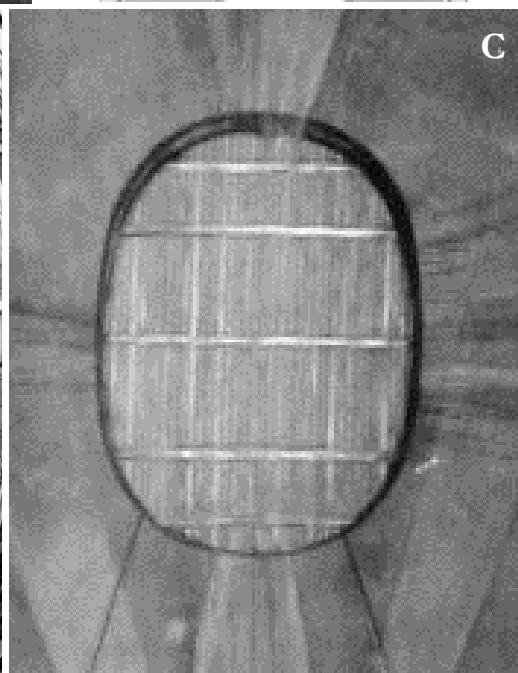
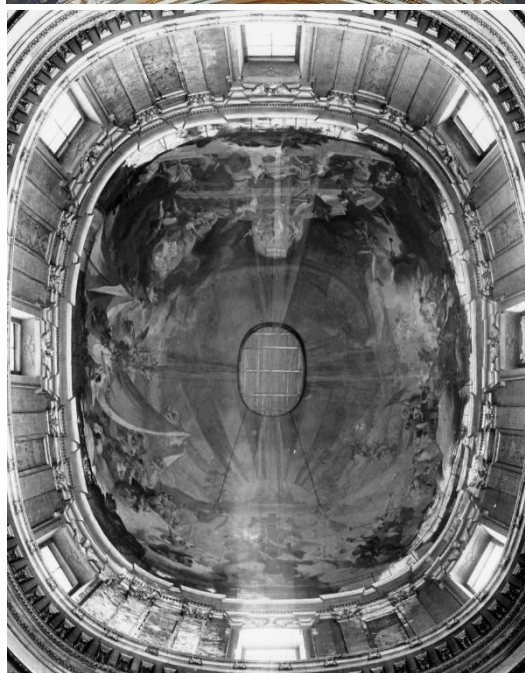


Le immagini di questa pagina si riferiscono al lanternino; quelle al centro sono tratte dal sito:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100170294#lg=1&slide=0>

Non sono datate, ma, l'immagine **C** mostra il foro chiuso da un tavolato il cui scopo

cercheremo di approfondire. È chiaro però che le pareti sono state tinteggiate (foto **A** della pagina precedente e **D**), previa l'esecuzione di sondaggi stratigrafici (foto **E**).



TAMBURO: DECORI, STUCCHI E DORATURE

Quello del tamburo è un palinsesto ancora da indagare, ma già parzialmente chiarito. La struttura di base, con parte degli intonaci e degli stucchi, preesiste alla fase Morgari. Durante i lavori svolti tra il 1858 e il 1859 ne è stato modificato l'apparato decorativo arricchendo gli stucchi già esistenti e dorandoli, ma soprattutto ridipingendolo totalmente e anche variandone alcuni elementi architettonici, come la dimensione delle finestre e la fascia inferiore. La documentazione reperita testimonia che il tamburo è stato ridipinto dal pittore Giovanni Gallo mentre Morgari dipingeva la cupola (sue sono infatti le candelabre tra le lesene) ed è quindi chiaro che ciò che traspare al di sotto del visibile sia la traccia delle finiture più antiche.

Com'è possibile osservare nelle foto che seguono, il suo stato di conservazione è pessimo, sia a causa della tecnica



pittorica impiegata sia per le infiltrazioni di umidità. I materiali pittorici e quelli delle dorature non hanno retto tanto la prova del tempo quanto l'acqua filtrata dalle finestre e dalle murature; sono numerosissimi ed estesi i problemi di coesione e adesione di tutti manufatti, che hanno portato alla formazione di lacune molto importanti sia a livello pittorico che in profondità, sino a portare alla caduta di porzioni delle cornici in stucco che hanno determinato la chiusura della chiesa per motivi di sicurezza.



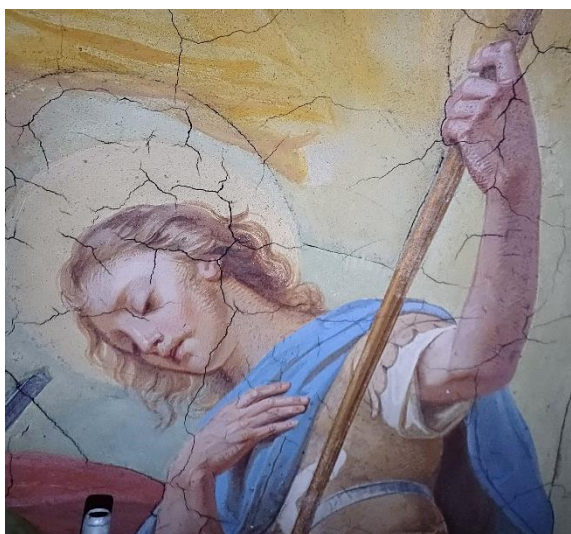


Per concludere l'introduzione riportiamo solo alcuni degli entusiasti giudizi sulla cupola di Morgari dati dai contemporanei che visitarono il cantiere in corso d'opera:

Bertoldi: *“superba cupola”, “colossale lavoro... ci riesce impossibile rilevare quanto abbraccia la vista”, “nei lavori del prof. Morgari alla poesia del concetto corrisponde l'arte”, “innamorano, rapiscono, e imparadisano”*

Marocco: *“grandioso dipinto”, “capolavoro”, “siamo costretti a gridare al miracolo”!*

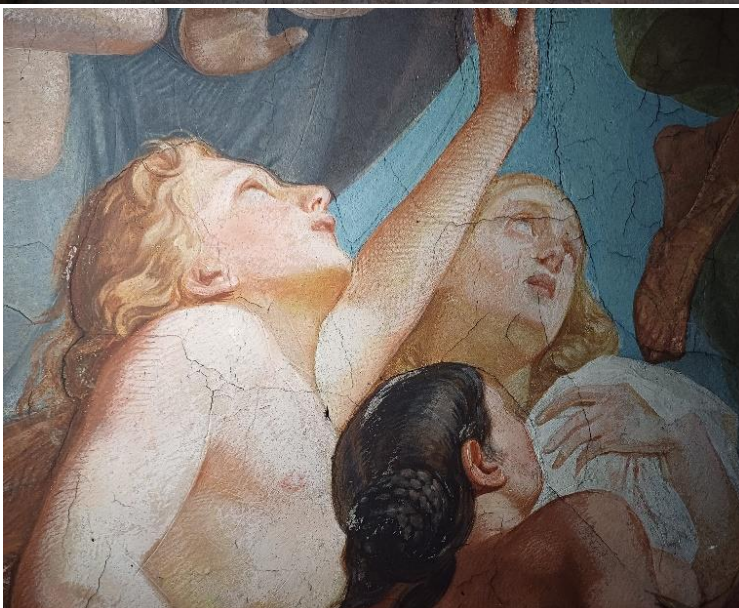
ALTRE IMMAGINI

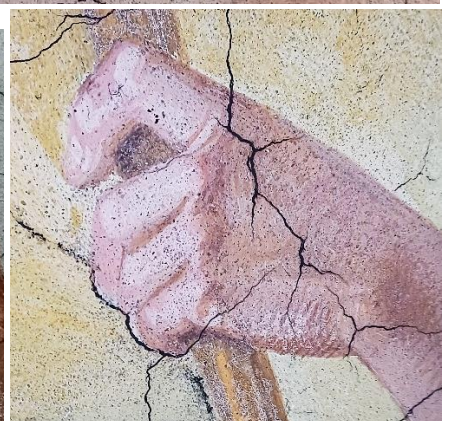
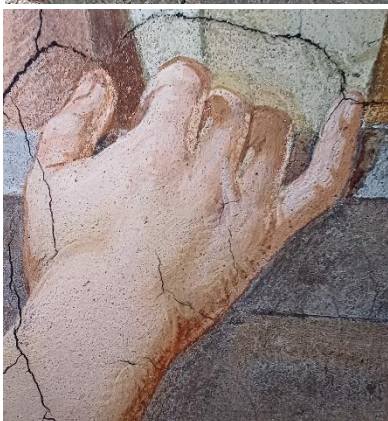
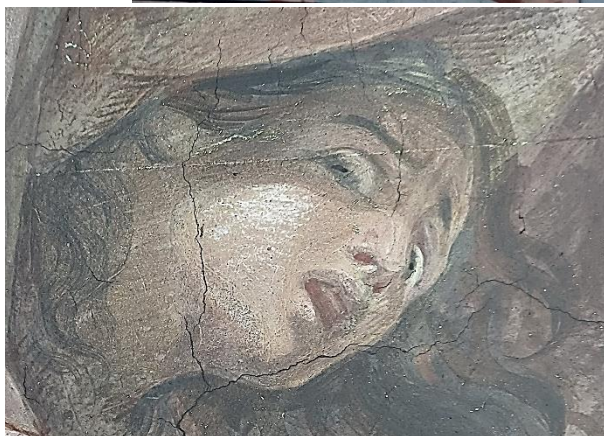


San Maurizio

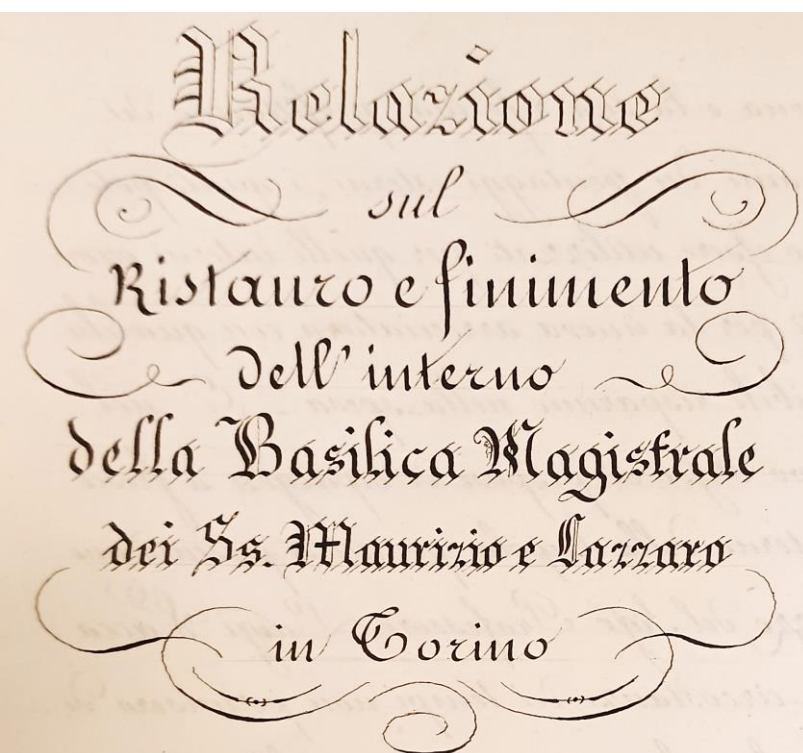


San Lazzaro





TORINO
BASILICA MAURIZIANA
CUPOLA AFFRESCATA E TAMBURO



**NOTIZIE RICAVATE DALL'ARCHIVIO STORICO
DELL'ORDINE MAURIZIANO**

Torino, 11/12 settembre 2024

La consultazione dei documenti originali relativi ai lavori svolti in Basilica del 1857 al 1860⁷, conservati presso dell'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano, ci ha fornito elementi fondamentali per la conoscenza della cupola dipinta e per la stesura del progetto relativo al suo restauro.

Nella sostanza ha confermato tutte le ipotesi fatte durante le prime fasi di studio, arricchendolo di nuove importanti informazioni.

Riassumiamo quindi i dati più significativi che sono emersi.

IMPRESE E ARTISTI COINVOLTI NEI LAVORI: NOMI E ATTIVITÀ

GHEZZI	impresario capomastro da muro
GIBELLO, PIATTINI, BARDASSONE, ISELLA	stuccatori
LARGO e MONTICELLI	indoratori
FALCHERO	falegname
TODESCHINI	impresario mastro da muro
GARDINO	colorista
GALLO	pittore
GONIN	pittore
MORGARI Paolo Emilio	pittore e restauratore
MORGARI Rodolfo	pittore e restauratore



Volantino pubblicitario dei Fratelli Stuccatori e Plasticatori Gibello

Francesco GHEZZI è l'impresario edile che gestisce interamente i ponteggi e i lavori su intonaci e murature durante tutti i restauri.

Vince la gara d'appalto col 9,5% di ribasso.

Per lui lavorano numerosi operai, tra i quali il muratore Eugenio De Bernardi, poi il mastro Carlo Panisari, e il garzone Giulio Frangetti impegnati dal 21/06/1858 col pittore Morgari: *“per il servizio del pittore per fare la ricciatura della cupola ed aggiustarli il ponte a suo comodo”*.

Ghezzi richiede spesso ulteriori compensi per lavori aggiuntivi non previsti. Ad es. *“L'intonaco destinato a ricevere i dipinti a fresco essendosi eseguito circa un anno dopo che era computa l'imboccatura, non si poté dare al medesimo la solatenne [?] grossezza che si assegna ordinariamente alle arricciature, poiché ne sarebbe seguito un asciugamento troppo repentino, che era necessario di evitare pel buon successo dei dipinti. Si dovette così eseguire a piccoli tratti una seconda*

⁷ MAZZO 16 – Restauri 1848 – 1860. Data consultazione 10 e 11 settembre 2024.

“Fascicolo 1° - 1855-56-57-58 Basilica Magistrale di Torino. Restauri e decorazioni nell'interno di questa Chiesa. Contratti e scritture d'impresa” e “Fascicolo 2°”

imboccatura, sulla quale si distese poi l'intonaco"; ma chiede troppi soldi e gliene concedono solo una parte! L'annotazione è importantissima perché spiega la **presenza dei tre strati d'intonaco** in cupola e potrebbe motivare il contenuto di gesso nel secondo strato che le analisi stanno rilevando.

Gioanni GIBELLO è un impresario stuccatore piemontese (che lavora in Basilica per Mosca già nel 1848).

Paolo PIATTINO è lo stuccatore che lavora all'ornato del secondo cornicione della cupola. Si firma PIATTINI e ha una bellissima calligrafia! (v. foto)

Gibello e Piattini vincono la gara d'appalto col 10,25% di ribasso (ma inizialmente l'offerta è di Piattini e Giorgio Bardellone [?] e il ribasso è del 10%)

BARDASSONE (o è il Bardellone della gara?) è pagato con Gibello e Piattini sino al 3-5-58, poi scompare.

ISELLA lavora in chiesa (forse non in cupola); gli vengono pagati un 1° acconto il 4 nov. e saldo il 13 dic. 1859.

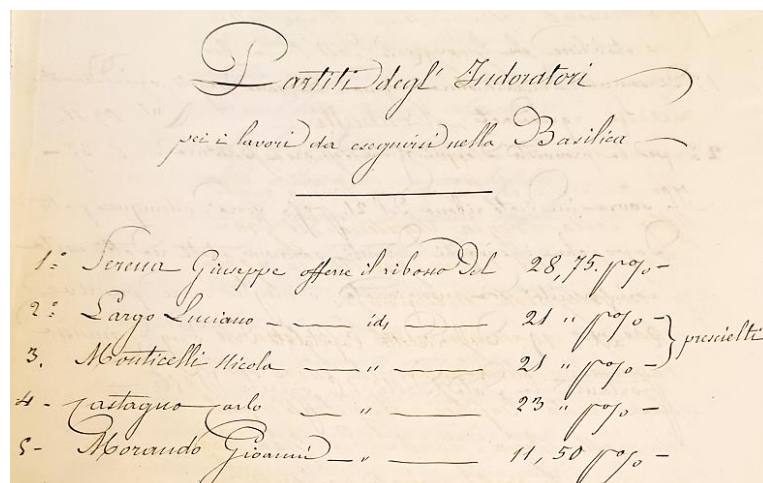
Luciano LARGO e

Nicola MONTICELLI e figlio sono *indoratori*; il loro primo acconto è pagato il 25/10/58.

Largo e Monticelli vincono la gara con un ribasso del 21%.

Il figlio morì cadendo dal ponteggio della cupola il 21 settembre 1859.

I ribassi fatti dagli stuccatori.
Il contratto è stato poi
firmato nel giugno 1857.



Partiti Degli Indoratori per i lavori da eseguirsi nella Basilica		
1°	Servino Giuseppe offre il ribasso del	28, 75 p/100 -
2°	Sargo Luciano — id, —	21 " p/100 —
3°	Monticelli Nicola — " —	21 " p/100 —
4°	Castagna Carlo — " —	23 " p/100 —
5°	Morando Giovanni — " —	11, 50 p/100 —

Giuseppe FALCHERO è il falegname al quale, tra gli altri pagamenti, il 20 agosto 1860 viene saldata una fattura di £ 950 che risulta particolarmente importante per lo studio della cupola. Questa la descrizione del lavoro fatto: **“provvista del modello a formato preciso della cupola ad uso del professore di pittura cavaliere Morgari e del telarone che venne poscia elevato all'altezza superiore di detta cupola a foggia di baldacchino per l'otturazione del sovrastante cupolino e pel concentramento della luce proveniente dalla stessa”**. Purtroppo di entrambi si sono perse le tracce.

Bensperando TODESCHINI impresario mastro da muro, il 7 febbraio viene pagato, tra le altre cose, per aver fornito **“la corda con la quale si è portato alla parte superiore della cupola il baldacchino che ora copre il sovrastante cupolino”**.

Giuseppe GARDINO o GARDINI appellato nei documenti come *“colorista”*, a giudicare dai lavori per cui viene pagato, potrebbe essere adesso definito *“imbianchino”*; viene pagato per lavori negli anni 1858 e 1859.

Gioanni Battista GALLO è il pittore che si occupa della decorazione del tamburo su incarico di Morgari, il quale se ne lamenterà spesso e pesantemente, pagandolo comunque la considerevole cifra di £ 2.500 *“a saldo dei lavori tutti per suo conto e sotto la sua Direzione eseguiti relativamente ai dipinti della magistrale Basilica Mauriziana in Torino negli anni 1857, 1858 e 1859”*.

Francesco GONIN (1808 – 1889), in alcuni documenti il suo nome è trascritto anche come *Gonino*. Firma il contratto il 15/03/58 per la somma di £ 12.000.

I bozzetti dei dipinti che esegue sui pennacchi e gli intercolumni alla base della cupola sarebbero stati depositati presso la Segreteria del Gran Magistero e presentati all'Amministrazione dell'Ordine il 10/06/1856, ma non se ne trova traccia.

L'8 giugno del 1858 riceve il primo acconto di £ 3.000; il 17/02/1859 il saldo dei lavori eseguiti.

Anche se non lavora alla cupola che è l'oggetto del nostro studio, utilizza gli stessi ponteggi di Morgari e lavora in contemporanea, ma finisce molto prima.

Paolo Emilio MORGARI (1815 – 1882) per dipingere la cupola pattuisce la cifra di £ 20.000, ma alla fine riceverà un compenso ulteriore: “*Al Cav. Professore Morgari a titolo di gratificazione per Regio Decreto ... £. 4.000*”. Evidentemente il suo lavoro era stato molto apprezzato.

Firma il contratto il 09 aprile 1858 e tre giorni dopo (il 12) incassa già il primo acconto di £ 2.500; il 04/01/1860 riceve il saldo, ma, come vedremo, richiederà continuamente acconti sulle rate di pagamento pattuite, richieste che farà spesso con lettere piuttosto “colorite”. Di lui tratteremo lungamente.

Rodolfo MORGARI (1827 – 1909) è il fratello minore del nostro Paolo Emilio; a suo nome risulta un pagamento già il 23 ottobre 1857 di £ 600 per il restauro dei dipinti murali della volta absidale.

Il 2 gennaio 1860 riceve invece il saldo “*per gli stores e lavori £. 1.100*”, ovvero **per le tele che coprono le finestre del tamburo**.

Sono rendicontati anche molti cospicui pagamenti a Gabriele Capello (detto il Moncalvo dal luogo di nascita, 1806 – 1877), uno dei più famosi ebanisti dell'Ottocento e principale imprenditore piemontese dell'industria lignea; ricordato anche come fondatore delle Scuole operaie San Carlo. Nel 1850 è eletto Cavaliere dell'Ordine Mauriziano, che nel 1866 lo insignirà del titolo di Ufficiale.

*Altri settantelli stuccatori avendo sommato e prave
visione dei Capitoli d'oppatto non che delle condizioni
inquinante dei lavori ed opere da mandare ad effetto
in retture e decorazione della Basilica Magistrale
di S.^{ma} Maurizio e Loreto in questa città proposte
e settantelli dal Chinizzimo Sig. Ingegnere. Emulo
Canneto in data 15 Aprile ultimo scorso, noi
dichiariamo e si settantelliamo di uniformarsi unanimemente
a tutte le singole prescrizioni inviate nel Capitolo,
rispondendo ad offrire su tutti i lavori da eseguirsi si
ci ritenga che nuovi il ribasso di Lire dieci per cento.
Servite il 28 Maggio 1856.
In Fec. Paolo Piattini Stuccatore.
Giorgio Bardellone Stuccatore.*

*Il Capitolo
Della data 27. 5. 56
Sottoscrivo questa volta colla sua solita indulgenza
dotto a mio riguardo di S. la Signoria per
più parte di favorendo ancora per il fine del conto
che una persona della Basilica, dal 1850.
attorno facciano altri a confidare, avendo dovuto
colla questa data sommarono di una parte capitale
che una cadavero adito, poco o nulla mi rimase per
fuggire a dire. Sogno e tanto meno di parlare il
mio debito verso il Capitolo, che si fa a fare
alla festa di S. Maria.*

Nella foto a sinistra, l'offerta col ribasso del 10% degli stuccatori Piattini e Bardellone (?) vergata dallo stesso Piattini in bella calligrafia, in netto contrasto con quella assai meno ordinata della lettera di Paolo Morgari nella foto a destra.

CRONOLOGIA E ALTRI DATI

19 maggio 1848. Lo stuccatore Gibello invia all'arch. Mosca (che negli anni precedenti aveva curato il completamento della cupola e della facciata della Basilica) il preventivo per i lavori sugli stucchi: “3° Opere di abbellimento, come dipinti, stucchi, dorature. Le opere di restauro, una delle più essenziali si è la riforma di buona parte dell'intonaco, tanto della cupola quanto delle pareti, il quale o per cattive materie adoperate o per l'umido dei muri, si stacca dalla superficie dei medesimi e presenta estese macchie (...) se basterà, demolito l'intonaco attuale scalpellare i mattoni e stendere un nuovo intonaco formato con calce e **ceroso** se sarà necessario rattenere [...] con altri più costosi mezzi la nuova arricciatura, adoperando filo di ferro, chiodi, ecc.”

13 giugno 1848. L'allora Primo Ingegnere Architetto dell'Ordine Carlo Mosca firma una relazione che illustra i lavori già svolti e quelli che intende realizzare per dare compimento al restauro della Basilica; vi allega “un abbozzo delle pitture e degli ornati prodotto dal Sig. Prof. Vacca” e il calcolo presunto di spesa. Il bozzetto di Vacca è stato rintracciato nell'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano e ne allegiamo la foto al fondo della relazione. Purtroppo non altrettanto si può dire per quelli di Gonin e Morgari, che seppur documentati non sono per ora riemersi, sempre ammesso che esistano ancora. In ogni caso il manoscritto contiene altre informazioni importanti. “Per far luogo al rivestimento esterno del tamburro ed alla preparazione delle fascie esterne della cupola per ricevere la copertura di piombo si dovette naturalmente demolire il tetto provvisorio, e nel frattempo in cui essa cupola era momentaneamente scoperta, occorsero vari ripetuti temporali ed acquazzoni, per cui l'acqua penetrò saltuariamente nel volto della cupola e ne danneggiò l'intera arricciatura. Questa andò perciò e va tuttora scomponendosi con non lieve incomodo ed anche con pericolo delle persone che sono in Chiesa”. All'epoca di questo scritto erano già passati quasi dieci anni dai lavori esterni su cupola e facciata e altrettanti ne sarebbero ancora passati prima di vedere il recupero degli interni.

Mosca traccia poi le linee guida del progetto: non il completo rifacimento interno (era addirittura stato proposto “di cambiare le otto colonne marmoree, di stile non troppo corretto” ma la “cosa richiederebbe non lievi precauzioni, ed un'ingente spesa”), ma “Cercando... d'armonizzare le masse nel miglior modo possibile, si otterrà anche un bello relativo lasciando sussistere lo stile meno corretto dell'attuale decorazione, e si otterrà tanto più se, con marmi e dorature sobriamente distribuite, e belle pitture a fresco, sarà adornata la chiesa in modo consentaneo alla sua destinazione, ed ai Santi Maurizio e Lazzaro cui è dedicata, non esclusa la Santa Croce dalla cui confraternita è stata in origine costrutta la Chiesa”, per “rendere, con nuovi ornati accessori, più ricco e più armonicamente decorato l'interno”. Come sappiamo, l'impostazione generale data dall'architetto venne mantenuta dieci anni dopo quando effettivamente i lavori iniziarono. Mosca lamenta il freddo che disturba la fruizione della chiesa e anche la sua scarsa illuminazione, per ovviare i quali propone la sostituzione dei vecchi e spessi infissi lignei con nuovi, sottili e più stabili telai metallici.

La relazione continua sulle nuove decorazioni: “... giova rammentare l'idea già espressa di scalpellare le faccie interne della Cupola, per ridurne le pareti a forma sferoidica liscia e decorarle con una ricca pittura a fresco, rappresentante la gloria dei Santi Maurizio e Lazzaro protettori dello Stato (...) Ma un più maturo riflesso mi fece declinare da questo divisamento Esclusa ... l'idea prima di una pittura unica della cupola, sarà eseguita l'altra idea di otto distinte pitture nei vani tra le fascie in cui è la stessa cupola scompartita”. Come sappiamo le lesene furono poi smantellate e il dipinto della cupola non più affidato al pittore Luigi Vacca, da lui caldamente raccomandato, che allora aveva già settant'anni e morì prima dell'inizio dei lavori⁸. Molto interessanti le sue riflessioni in merito al “problema” della luce proveniente dai lanternini che ritiene inficiare la godibilità dei dipinti realizzati nelle cupole, come in quelle delle chiese della SS. Trinità⁹ e S. Teresa¹⁰, arrivando prima a pensare di “annullare internamente il cupolino” della Basilica, poi a desistere dall'intento: “la qual cosa non sarebbe opportuna per una chiesa in cui la luce è piuttosto scarsa”.

Il problema di parti sconnesse e pericolanti nei cornicioni viene già rilevato allora, al punto che malgrado i restauri svolti in passato, possiamo ipotizzare un difetto materico o esecutivo a monte che sarà necessario approfondire.

Come scrive l'architetto “Nell'atto pratico possono rendersi necessarie varie opere impreviste ... senza che si possa tacciare d'imprevidenza ... le persone dell'arte incaricate di fare i calcoli preventivi dei restauri e dei finimenti di un edificio. I calcoli preventivi

⁸ Luigi Vacca, Torino 1778 – 1854.

⁹ Dipinta da Luigi Vacca e Francesco Gonin negli anni 1844 – 1847.

¹⁰ Dipinta da Vacca (con la collaborazione di Gonin) a metà anni 20 dell'Ottocento.

di restauri e finimenti sono di loro natura più incerti di quelli di un'opera affatto nuova, perché molte esigenze di nuovi lavori non si manifestano che nell'atto dell'eseguimento": come dargli torto!?

Il preventivo finale è di £ 170.000, cifra che, come vedremo, è prossima a quella che sarà effettivamente spesa.

15 aprile 1856. Il contratto per la "**Formazione dei ponti ed opere relative. Condizioni dell'impresa**", controfirmato dall'impresario Ghezzi è un documento d'interesse assoluto perché descrive in modo estremamente dettagliato i ponteggi previsti per il cantiere, cosa che ne attesta l'importanza testimoniale. Ne estrapiamo alcuni brani: "7°. I ponti da costruirsi nel corpo maggiore della Chiesa dovranno estendersi dal piano del pavimento fino a tutta l'altezza del cupolino. Il ponte reale sarà all'altezza del primo cornicione che gira attorno alla Chiesa. 8°. Il ponte reale sarà sostenuto da antenne verticali in un solo pezzo in numero non minore di dodici, squadrate, ed aventi una sezione non minore di trenta centimetri in quadro, queste antenne poggeranno su tavoloni grossi otto centimetri, larghi quaranta centimetri, distesi longitudinalmente sul pavimento della chiesa (...) 9°. Si appoggeranno sul cornicione quattro banchine squadrate, aventi una sezione di 0.25 per 0.30 (...) non dovranno essere solo appoggiate sul cornicione, ma si addentreranno per metri 0.30 nel vivo del muro, restando a carico di chi si assume la costruzione del ponte di far praticare i fori a ciò necessari, ed il farli otturare a suo tempo (...) In queste banchine di appoggeranno le travi orizzontali del ponte, le quali avranno una sezione non minore di metri 0,25 per metri 0,25 e saranno fermate con le occorrenti staffe o caviglie di ferro (...) 14°. Sopra il ponte reale si formeranno tutti gli altri ponti a distanza verticale non maggiore di due metri l'uno dall'altro sino a comprendere tutta l'altezza del cupolino (...) 15°. Il ponte a livello dell'imposta della cupola dovrà essere costruito in modo da formare un secondo ponte reale ed occupare tutta la lunghezza della chiesa, ad eccezione di quelle parti che si riconoscerà necessario di lasciare vuote onde dal luce allo spazio sottostante (...) 19°... Sono compresi tutti i piccoli ponti a cavalletti, le andatoie, sgabelli, ferramenta, cordaggi, le scale stabili e movibili per accedere dal ponte reale a tutti i ponti superiori e dal piano del pavimento a quelli che si trovano sotto il ponte reale, etc. Si chiara così che sulla somma da fissarsi per la formazione dei ponti non si farà in alcun caso veruna variazione, qualunque siano gli accrescimenti di lavoro ai quali l'impresario sia stato o pretenda essere stato soggetto, comprendendosi in detta somma tutto quanto potrà occorrere dal principio fino alla compiuta ultimazione de' lavori. 20°. Sarà però pagata in disparte all'impresario la mano d'opera per traslocazione dei ponti a servizio dei pittori, per la quale un assistente delegato dalla Amministrazione terrà conto delle giornate o frazioni di giornata impiegate. Questa disposizione però s'intende applicabile al servizio dei soli pittori, e non degli altri artisti od operai che avranno ad eseguire qualche parte del lavoro (...) 22°. Tanto il ponte reale quanto gli altri ponti fino al cupolino dovranno essere perfettamente ultimati dentro il termine di quaranta giorni ... Contravvenendosi dall'impresario a questa disposizione, si dedurranno dalla somma finale dovutagli lire venticinque per ogni giorno di ritardo (...) 24°. Appena dato l'ordine della demolizione l'impresario dovrà provvedere allo sgombero di tutti i legnami, cordaggi, etc. da esso impiegati, otturazione dei buchi fatti sulle pareti etc. in modo che nello spazio di quindici giorni ogni cosa sia ridotta in pristino". Ma l'otturazione dei buchi non è stato fatto...

1856. Il progetto preliminare d'intervento sugli stucchi comprendeva anche lavori che poi non sono stati eseguiti perché, contrariamente all'ipotesi iniziale, le lesene che suddividevano in spicchi la cupola non sono state mantenute. L'elenco delle lavorazioni stilato nel 1856 è comunque molto interessante perché testimonia il cattivo stato di conservazione dei vecchi stucchi già presenti in chiesa, l'intenzione di restaurarli arricchendoli e di aggiungerne di nuovi; inoltre attesta la presenza delle lesene in cupola e contiene le indicazioni tecniche su come condurre i lavori. Col completamento degli studi si trascriveranno integralmente i capitoli 13, 14, 15 e 25 che sono i più interessanti.

10 giugno 1856. Dalla "Relazione Camusso¹¹ per i restauri alla Basilica": "Un altro modo di accrescer luce alla chiesa, e principalmente alla Cupola, sarebbe quello di annullare il cupolino attualmente esistente e sostituirvi un occhio o lucernario a cristalli (...) Ostacolo principale a questa modificazione si è la stabilità della volta la quale per essere di sesto rialzato richiedeva alla sua chiave un peso assai forte che la tenga in sesto; a questo ostacolo si è cercato di ovviare nel progetto sovrapponendo alla volta due corsi di granito i quali col loro peso controbilancerebbero in parte la mancante muratura del cupolino". Avendo l'operazione un costo elevato, il progettista lascia alla committenza la scelta tra questa soluzione e aprire tutte le finestre del lanternino:

¹¹ L'Architetto Ernesto CAMUSSO (al quale si deve la facciata della chiesa di San Filippo Neri a Torino) è incaricato dall'Ordine Mauriziano della direzione lavori per il restauro della Basilica. Sostituisce Carlo Mosca, in pensionamento dal 1854.

un buon risultato “*si otterrebbe anche aprendo tutte le finestre laterali del cupolino in numero di 8, delle quali 5 sono attualmente chiuse con muratura. Quando il numero delle finestre del cupolino sarà così accresciuto da tre a otto ... la luce della cupola sarà sensibilmente aumentata, cosa questa che riesce necessaria qualora la si voglia decorare con dipinti*”. Non verrà attuata nessuna delle due opzioni e Morgari deciderà, come vedremo, di combattere il problema della luce compiendo una scelta completamente diversa e assolutamente originale.

Relativamente agli *ornamenti* Camusso spiega che il Primo Segretario dell'Ordine intende affidare i dipinti murali a Paolo Emilio Morgari e Francesco Gonin, definiti “*distintissimi artisti*”, che avrebbero consegnato gli **abbozzi delle loro opere** uniti al progetto¹²; bozzetti dei quali purtroppo si sono perse le tracce, così come non è stato reperito per ora lo scritto esplicativo che Morgari avrebbe unito al suo in data 22 aprile 1857. In realtà quest'ultimo presentò più canovacci, con tre diverse ipotesi (cosa che rende ancora più penosa la perdita), orientate al mantenimento delle lesene che suddividevano la cupola in otto spicchi, ma propose di rimuoverle e garantì di produrre in breve tempo un nuovo progetto per un dipinto senza interruzioni. Tutti i bozzetti presentati dai due pittori furono eseguiti ad olio, mentre il progettista dava per scontato che su muro i dipinti sarebbero stati realizzati “*all'encausto*”: “*Tutti i dipinti dovranno essere eseguiti all'encausto, sistema che resiste assai meglio all'umido dei muri che con l'affresco. Il tempo chiesto da ambedue gli artisti per la formazione dei bozzetti, studio dei cartoni, ed esecuzione comprende tutto il 1857*”. Le missive vergate durante i lavori non parlano mai di cera, ma di calce: le analisi scientifiche in corso ci aiuteranno a svelare la tecnica impiegata.

Il preventivo iniziale per la cupola era di £ 17.000, ma il progetto mutò e a fine lavori gliene pagarono 24.000, mentre Gonin chiese 12.000 £ e quelle restarono.

Relativamente all'affidamento dei lavori sugli stucchi Camusso scrive: “*se mi fosse permesso emettere il mio avviso sulla scelta dell'artista, direi che in lavori di somma entità come sono questi, l'Amministrazione dell'Ordine dovrebbe aver riguardo, non tanto al maggiore ribasso presentato, quanto al risultamento delle informazioni da essa prese sulla abilità e sulla onestà degli aspiranti*”. In merito agli *indoratori* che avrebbero lavorato agli stucchi, Camusso prevede una spesa di ben £ 25.000 “*che però qualora sembrasse all'Ordine troppo grossa, si potrebbe facilmente diminuire tralasciando la doratura di quelle parti che fossero meno essenziali*”. Ha inoltre una strategia per garantire la correttezza delle operazioni: “*ho stabilito ... che l'esecuzione delle opere si potesse affidare a due od anche a tre degli aspiranti, disposizione questa che produrrebbe anche il vantaggio del controllo reciproco fra i medesimi*”. Il documento in oggetto è lungo e molto significativo, pertanto se ne curerà la trascrizione completa.

1857. Il progetto stilato alla soglia dei lavori in partenza contempla sia operazioni che poi saranno confermate sia quelle che non verranno eseguite o verranno eseguite solo in parte.

“*Art. X: apertura di 5 nuove finestre nel cupolino e lavori conseguenti; prolungamento squarci inferiormente onde trasmettere maggior luce*. All'epoca erano aperte solo tre delle otto attuali finestre e che ne sia stata aperta una sola; evidentemente le altre quattro sono state aperte successivamente (probabilmente durante l'intervento diretto dall'arch. Gritella alla fine degli anni Novanta).

Art. XIV: coloritura pareti tamburo cupola (che è stata eseguita).

Art. XV: doratura cornice superiore e fascia che gira alla chiave della volta sotto il cupolino; 8 cornici attorno ai dipinti della cupola”. Queste ultime operazioni non sono mai state svolte perché le otto lesene della cupola sono state eliminate e le cornici suddette non sono state realizzate.

8 maggio 1857. In “*Altra Relazione Camusso sui restauri della Basilica*”, ma firmata dall'ing. Candido Borella (forse facendo le veci di Camusso) i progettisti affermano che per risparmiare qualcosa si poteva pensare a pittori di minor fama “*Ma siccome una tale risoluzione potrebbe poi ridondare a detrimento ed imperfezione dell'opera, perciò io non mi farò*

¹² “*Il Primo Segretario del Gran Magistero mi faceva noto essere sua intenzione di affidare tali importanti lavori a due distintissimi artisti di Torino, il Sig. Professore Morgari e il Cav. Gonin. Dietro mia richiesta dessi formavano di dette opere un abbozzo che è unito al progetto. L'attuale conformazione della cupola separata in otto campi per mezzo di fascioni rendeva necessaria la esecuzione di otto dipinti nei quali il soggetto più adattato sembrarono essere le otto beatitudini. Quanto alle parti accessorie erano assai numerosi i partiti che si potevano prendere e fra questi tre furono dal Sig. Morgari progettati (Fogli II)*”

a consigliarla”. “Duolmi di non poter unire a questa mia relazione l’abbozzo del dipinto dell’intera cupola che il professore Morgari ha promesso di presentare, ed attorno a cui sta lavorando”.

16 maggio 1857: si chiede al sindaco di poter ampliare temporaneamente le finestre (o aggiungerne una) sulle pareti inferiori della basilica perché i lavori “necessitando la costruzione di molti elevatissimi ponti in legno poggiati in massima parte sui grossi cornicioni della chiesa, questa verrebbe pertanto ad essere completamente oscura essendochè la luce proviene dall’alto dalle finestre della cupola e del cupolino”. Interessante la temporaneità dell’intervento proposto: era consuetudine?

2 giugno 1857: un documento afferma che i restauri sono cominciati il lunedì della settimana precedente il 25 maggio.

15 ottobre 1857. Fattura di Rodolfo Morgari, autorizzata il 23 ottobre da Camusso: “Nota dei lavori eseguiti dal sottoscritto per restauro dei dipinti a fresco della volta del coro della Basilica Mauriziana in Torino a cominciare dal 19. 7mbre al 15. ottobre 1857_

Pulitura degli affreschi e provviste di colori ed altre spese	£, 180
Onorario al collaboratore	“ 150
Onorario del sottoscritto	“ 270
	<hr/>
Totale £,	600

Sott. Morgari Rodolfo Pittore”

22 ottobre 1857. Curiosa una missiva in cui la Regia Segreteria puntualizza che i lavori sono in realtà iniziati il 21 e non il 19 e finiti il 14 e non il 15 come dichiarato dal pittore; vi si afferma inoltre che il “Sig. Morgari e... un suo coadjutore... però non lavorarono nei giorni festivi”.

Il documento, in ogni caso, dimostra che nell’estate del 1857 i lavori sono già ben avviati e attesta presenza e attività di Rodolfo Morgari, fratello del Paolo Emilio che comincerà i dipinti della cupola l’anno successivo.

1857 Ghezzi è pagato per la demolizione delle lesene della cupola¹³ e la realizzazione di una cornice nel lanternino; in ottobre pagato anche per la realizzazione di un ponteggio per “la facilità alli pittore per andare a lavorare nella cuppola della chiesa”.

3 marzo 1858. In tale data una lettera, che supponiamo provenire dall’Ordine, sollecita l’Ing. Ernesto Camusso, incaricato di progettare il restauro della Basilica, a dare avvio ai lavori, presumibilmente dopo l’interruzione invernale.

9 aprile 1858. P. E. Morgari firma il contratto con l’Ordine: “5°. I dipinti della cupola dovranno essere eseguiti a buon fresco secondo le regole dell’arte, coi migliori colori che si possono trovare in commercio. 6°. Tutti i lavori che sono oggetto della presente scrittura saranno ultimati non più tardi del mese di giugno dell’anno 1859: però il sig. Morgari promette di fare quanto dipenderà da lui per condurre a compimento le dette opere per prima dell’epoca sopra fissata e se gli riuscirà possibile dentro il corrente anno” promessa che, come sappiamo, disattese largamente: non solo non finì i dipinti entro il 1858, ma sei mesi dopo (dicembre 1859) la scadenza pattuita. Il documento continua: “7°. Prima di intraprendere i dipinti della cupola il Professore Morgari si obbliga di presentare in tempo utile all’Amministrazione dell’ordine i bozzetti ad olio dei medesimi, onde questa vi possa introdurre quelle modificazioni che crederà del caso” bozzetti che purtroppo non sono stati rintracciati, ammesso che siano ancora recuperabili.

9 agosto 1858. Inizia la lunga sequenza di lettere in cui il pittore Paolo Emilio Morgari chiede di anticipargli acconti sui pagamenti pattuiti: “sarei a pregare la S. V. Ill.ma a favorirmi di farsi mio intercessore presso il sullodato affinché degnasse concedermi il segnalato favore di un altro acconto di £. 1000... trovandomi ora sprovvisto di fondi?” a causa dei ritardi nel saldo

¹³ N° 16 (doppie?) lunghezza metri 11,40 – larghezza (?) 0,45 – spessore 0,10

dei lavori da lui svolti presso il Duomo di Mondovì “che terminai per parte mia e si sta terminando pel rimanente delle decorazioni”.

1858 Dal “Deconto delle opere eseguite dall’impresario Ghezzi Francesco per ristauo della Basilica Mauriziana VI – 1858”

Voce: 115 arricciatura agli sgianci delle finestre nel tamburo della cupola _ n°8

116 zoccolo sotto le finestre

...

118 arricciatura nell’interno del cupolino

119 sgianci di finestre ivi

120 muratura di mattoni nuovi nello zoccolo sotto la cupola

121 otturazione rami [?] fra i pilastri nel parapetto sopra il primo cornicione [da verificare]

122 apertura di una nuova finestra nel cupolino [per cui Ghezzi è pagato]

123 collocamento chiassile

124 collocamento chiassili in ferro finestre tamburo

125 collocamento graticole

...

127 schiantamento 8 imposte di finestre nel tamburo cupola

Da 128 a 136 collocamento grappe metalliche per addobbi liturgici.

27 novembre 1858. Morgari scrive alla committenza dichiarando che si trova costretto a interrompere i lavori nella cupola “a cagione della troppo inoltrata ed incostante [?] stagione, impropizia per i colori a calce... è forza che io mi ritiri al mio quartiere d’inverno onde non gettare altro tempo infruttuoso... per lo stesso motivo il mio collega sig. Gallo è costretto parimenti a desistere dal suo lavoro del tamburo che riuscirebbe male ostinandosi a proseguire...”. La lettera si conclude, dopo due pagine in cui li pittore si spertica in ossequiosi e svenevoli lusinghe, con l’ennesima richiesta di denaro alla committenza!

Dicembre 1858. Nello stato di avanzamento dei lavori eseguiti dagli stuccatori Gibello e Piattini leggiamo tra gli altri: “Ristauo degli antichi stucchi che si calcola eseguito per nove decimi £. 1.800; foglie isolate nella gola del cornicione sotto il tamburo n° 46... intaglio ad ovale sotto i modiglioni di detto cornicione... listello di finimento di detto cornicione... gola rovescia intagliata a foglia dell’architrave di detto cornicione...”. L’elenco si riferisce evidentemente a quanto è stato aggiunto agli stucchi già esistenti per arricchirli e adeguarli all’evoluzione del gusto; gli stucchi rinnovati sono stati poi ritinteggiati e dorati.

31 dicembre 1858. In una lunga e accorata missiva firmata *A. Baratta* (che riteniamo di poter identificare in Antonio Baratta¹⁴) l’autore articola una proposta piuttosto “forte” per completare degnamente la decorazione della rinnovata chiesa: “Tratterebbesi di collocare negli spazi che intermezano i quattro grandi binati di colonne sorreggenti la cupola della Basilica, altrettante colossali statue, degne per maestà ed artistica perfezione di figurare in un tempio tanta importanza”. E come risolverebbe il problema non di poco degli esorbitanti costi? “Tratterebbesi di permettere che fossero trasportate a Torino e collocate negli scompartimenti ai quali si allude le quattro stupendissime statue, oggidì poco men che ignorate, esistenti nella Cappella Regia della Veneria, e rappresentanti i quattro Dottori della Chiesa S. Agostino, S. Ambrogio, S. Gio. Crisostomo e S. Atanasio”. Quindi Baratta proponeva di spostare le quattro grandi statue del suo omonimo Giovanni Baratta (che però lui sembra ritenere opere dei fratelli Collino) conservate presso la Cappella di S. Uberto della Reggia di Venaria e in pratica sovrapporre ai dipinti murali appena conclusi di Gonin. A margine della lettera compare una nota a matita firmata Guinzio¹⁵ e datata 16 febbraio 1859, che stronca alquanto seccamente la proposta “Non sembra il caso di adottare la proposta, imperocché il privare la chiesa R. della Veneria di così preziosi capo-lavori d’arte che si confanno all’eleganza

¹⁴ Antonio Baratta. Genova 1802 – Torino 1864; giornalista, diplomatico, poeta e vivace contestatore; autore di libri dove viene appellato come Cavaliere e Avvocato.

<https://iltorinese.it/2024/09/07/antonio-baratta-un-giornalista-battagliero-nella-torino-ottocentesca/>

¹⁵ Giuseppe Guinzio era il capo di divisione dell’amministrazione e del contenzioso dell’Ordine.

dell'architettura dell'Edificio sarebbe un atto vandalico che la Regia Segreteria del Gran Magistero, ancorché fosse in sua balia, non dovrebbe esercitare". E così fu.

10 febbraio 1859. Prima e dopo tale data, sono numerose le lettere in cui le maestranze impegnate nel restauro della Basilica sollecitano pagamenti in ritardo o chiedono anticipi rispetto alle scadenze concordate. Trascriviamo l'unica breve missiva rintracciata a firma di Gonin (forse la più "sobria" e precisa): *"Essendo trascorsi i tre mesi dopo i quali a termini del mio contratto mi sarebbe dovuta l'ultima rata a saldo, mi prendo la libertà di ricordare a V. S. Ill.ma questa scadenza, nella speranza che colla sua consueta ed sperimentata cortesia ella voglia dare ordine che mi venga spedito l'occorrente mandato. Persuaso del favore, gliene anticipo i dovuti ringraziamenti e mi dico col massimo rispetto ed ossequio di V. S. Ill.mo devotissimo e obbligatissimo servo F. Gonin"*. A margine una nota ascritta matita dal ricevente conferma *"L'ultimo pagamento è stato fatto li 10 novembre 1858"*. Dopo qualche mese, come vedremo, Morgari arrivò addirittura a scomodare la sete per l'acqua delle rane come un vero teatrante per invocare un anticipo: due stili veramente molto diversi.

Marzo 1859: *"Traslocamento dei ponti per gli indoratori e pittori. Piantamento degli scuri nei finestrini del tamburo della cupola"*.

5 marzo 1859. Lettera di sollecito a Morgari perché volgendo al termine l'inverno riprenda i lavori: *"il bel tempo che da parecchi giorni ci rallegra non lascia dubbio veruno che si possano applicare le diverse tinte sul tamburo della cupola (...) ogni remora reca gran danno all'ordine essenzialmente per il prezzo dell'affitto giornaliero dei ponti. (...) non possono più oltre progredire le indorature ed i diversi lavori che esigono una coordinazione colle tinte del tamburo (...) ha determinato di pregare per l'ultima volta la S.V. onde faccia prontamente eseguire le tinte di cui ella ha dato incarico al sig. Gallo (...) diffidandola che ove entro otto giorni non ottemperi a tale domanda questa magistrale segreteria prenderà quelle determinazioni che saranno del caso onde non ritardare maggiormente i lavori..."*.

Aprile 1859: Dal giornale di cantiere *"Stato delle Giornate d'Operai, Provviste, ed altre spese fatte per conto della Sacra Religione"* dal 7 agosto 1858: *"Fatta un'andatura per salire sul ponte reale per pittore Morgari. Formazione di un ponte sul cupolino per lattajo per la riparazione del cupolino"*.

7 giugno 1859. Morgari scrive una lettera in cui parla dei suoi **due principali collaboratori** (cosa che implica la presenza di diverse maestranze alle sue dipendenze), ma soprattutto svela "l'originalità" del personaggio. *"Dalla cupola della Basilica. Malgrado le giornate piovose scorse, eccomi ancora tuttavia all'asciutto, e nella stessa mia situazione trovasi i miei due principali collaboratori, il bravo sig. SanPietro ed il mio buon allievo sig Mosselli [?] che mi chiedono acqua, per cui son costretto anch'io come le rane, di assordare il benigno orecchio della S.V. Ill.ma col mio gracitare acqua acqua acqua, invocandone dalla di Lei provvidenza un 600 gocce che al momento mi sono sufficienti per estinguere i primi bisogni della sete"*. Un modo davvero bizzarro di chiedere soldi!

Troviamo notizie di un Francesco Sampietro¹⁶, nato in provincia di Pavia nel 1815 e morto nel 1896, che si trasferì a Torino negli anni Cinquanta e insegnò all'Accademia Albertina, dove insegnava anche Morgari. Riteniamo che possa essere lui il collaboratore citato nella lettera se, come sembra, *"Nel 1849 lasciava Roma e si stabiliva a Torino, dove ebbe parecchie Commissioni da Vittorio Emanuele, dal Magistero dell'Ordine Mauriziano e da privati"*¹⁷.

6 settembre 1859. Pagamento di un acconto per le *"opere di coloritura ed ornamentazione eseguite dal sig. Giuseppe Gardini nella Basilica Mauriziana durante gli anni 1858 e 1859 e per la raschiatura degli stucchi..."*.

21 settembre 1859. Lettera inviata da Camusso (direttore lavori) a Cibrario¹⁸ *"Compio all'ufficio ben doloroso per me, di annunciare a V. E. che stamane... il signor Monticelli, figlio dell'impresario delle opere di doratura ... precipitando dal ponte reale collocato sopra il primo cornicione dopo poche ore miseramente periva... Devo premettere che il ponte reale del primo cornicione, il quale copriva la intera superficie della chiesa, essendosi reso in questi ultimi giorni quasi inutile per essere terminati*

¹⁶ <http://www.istitutomatteucci.it/dizionario-degli-artisti/sampietro-francesco>

¹⁷ <https://www.berardiarte.it/artisti/francesco-sampietro/>

¹⁸ Cavaliere Luigi Cibrario, primo segretario di S. M. per l'Ordine Mauriziano.

i lavori... veniva in parte demolito, schiantandone le tavole, onde somministrare la luce necessaria alla parte sottostante della chiesa, nella quale si lavora... si conservavano solo in opera quelle parti del ponte che erano necessarie per accesso alla scala della cupola... e per quei minuti lavori di ultimazione... È impossibile al sottoscritto lo spiegare per qual motivo il Monticelli mentre, solo sul ponte, stava facendo la sua refezione, si sia recato nel luogo ora descritto; il solo fatto purtroppo certo si è che una delle tavole che coprivano il vano si ruppe, verso il suo mezzo, ed il Monticelli precipitò al suolo della Chiesa, da un'altezza di circa dieci metri urtando probabilmente contro le lastre di marmo per il rivestimento dei piedistalli che si trovavano accumulate in quella località. La tavola di pioppo la cui rottura determinò la caduta, trovavasi in buonissima condizione di servizio ed aveva una lunghezza di metri 3,10 e grossezza di metri 0,036 che è la grossezza usuale delle tavole... io credo che non si possa spiegare altrimenti l'avvenuto, salvo col supporre che il Monticelli, od inciampando, od in altro modo, abbia urtato violentemente contro la medesima e ne abbia così determinato la rottura”.

23 settembre 1859. In una lettera indirizzata a Camusso, forse in risposta alla sua precedente missiva, ma non firmata leggiamo: *“Sul sinistro occorso nella Magistrale Basilica che ha occasionato la morte dell'indoratore Monticelli... Dal rapporto ... sulla disgrazia di cui fu vittima jeri l'altro nella Magistrale Basilica l'infelice Monticelli, questa R. Segreteria, comunque forte le dolga un tanto infortunio ha però rilevato e con sua grande soddisfazione che quello che non sia da attribuirsi ad incuria di chiacchieria, né ad altre circostanze, ma solamente al caso; imperocchè Ella ha esattamente riconosciuto che la tavola di pioppo, la cui rottura determinò la caduta, trovavasi in buono stato e non presentava il benché minimo indizio di guasto”.*

27 ottobre 1859. Morgari chiede per l'ennesima volta un acconto sul pagamento concordato e aggiunge: *“Non mi rimane che la parte della croce da terminare, cioè l'ultima e principale... si potrebbero togliere i ponti per la metà di dicembre per potere da ultimo innalzare dalla chiesa il baldacchino... come parimenti gli 8 stores alle finestre ai quali mio fratello già si occupa preparare”.* E con questa affermazione si conferma l'ipotesi delle tende dipinte da Rodolfo per le finestre del tamburo, come vedremo con la fattura del 2 gennaio 1860.

Il 3 dicembre 1859. Morgari invia a [nome illeggibile] una lettera dove dice che, avendo finito i lavori, si stanno smontando i ponteggi della cupola. Afferma di aver dedicato tre anni ai dipinti (non certo gli otto mesi decantati da altri!), di non aver guadagnato abbastanza e si lamenta del lavoro svolto da Gallo: *“non trovai che urti col primo [Gallo], ed un gran tempo gettato ... a rifare i suoi ostinati, cocciuti, insufficienti lavori”.* Ma soprattutto cita con grande benevolenza gli altri **suoi collaboratori**: *“...agli altri miei due collaboratori ajutanti i quali si meriterebbero ben più per la loro assistenza... per il loro merito ed attività le quali non posso abbastanza lodare mentre all'opposto”* non ebbe che problemi con Gallo.

Come nella lettera del 7 giugno 1859 (dove però lo definisce allievo), Morgari parla di nuovo del suo **“buon ajutante Mosselli”** (o **Masselli?** o **Musselli?**).

Tra i pittori piemontesi Ottocenteschi è annoverato un certo **Pietro Maselli**¹⁹ (del quale però non troviamo informazioni), ma non potrebbe invece trattarsi di uno dei fratelli **MOSSELLO**? Il più famoso Placido, nasce nel 1835, all'inizio dei lavori (1857) aveva 22 anni e si sa poco dell'esordio della sua fortunata carriera. I meno noti fratelli **Carlo e Domenico**, che erano più vecchi di lui, fondarono la ditta Fratelli Mossello Pittori, e morirono a breve distanza l'uno dall'altro nel 1877. Proprio nel necrologio dedicato a Domenico nella Gazzetta Piemontese si legge *«Il giorno 5 corrente moriva in Torino il pittore Domenico Mossello, fratello del compianto Carlo Michele, morto pochi giorni prima, lasciando nel più desolante cordoglio una numerosa famiglia[...]. Domenico Mossello fu artista nel vero senso della parola e del suo valore attestano le molte sue opere, fra le quali i dipinti eseguiti nelle chiese della Consolata e della Basilica Magistrale, il magnifico salone dell'Albergo di Torino, i numerosi e pregiati lavori che adornano gli splendidi palazzi di molti mecenati torinesi. Spirò tra le braccia del fratello Placido, a cui sia di conforto il sincero compianto degli amici, e l'appassionato culto dell'arte, nella quale occuparono degno posto i rapitigli fratelli»*²⁰. Possiamo supporre che Morgari si riferisse a Domenico Mossello quando parlava del suo *buon ajutante*? Placido collaborò con Rodolfo Morgari nel 1880 alle decorazioni per la IV Esposizione

¹⁹ <https://www.adartepublishing.com/dizionariodellapitturapiemontesedellottocentoelencoartisti.asp>

²⁰ Giulia Beltramo, Enrica Bodrato, Chiara Devoti (a cura di) *“Placido Mossello. Progetti di decorazione”* Edizioni del Politecnico di Torino - 2023

Nazionale di Belle Arti, svoltasi a Torino²¹ e insieme ai fratelli lavorò in luoghi dove contemporaneamente dipinse Paolo Emilio. Sicuramente i Morgari e i Mossello si conoscevano. Sarà interessante approfondire l'argomento in seguito.

2 gennaio 1860: pagamento a Rodolfo Morgari per le otto tele con angeli da apporre alle finestre del tamburo: misure altezza m 3,70 larghezza m 1,60 – £ 800.

4 gennaio 1860: saldo per “affresco eseguito sulle pareti della cupola dal valente professore Morgari incominciato nel 1858 e mandato a compimento or sono pochi giorni; esso rappresenta il Trionfo del Cristianesimo, e la casuta dell'idolatria, grandioso quadro o per meglio dire capo lavoro formato da più di trecento figure. In sulle prime erasi pensato di conservare la forma della cupola divisa quale era in otto scomparti... da altrettante lezzene le quali credevansi necessarie per la solidità dell'edificio, e di formare così otto quadri rappresentanti le otto beatitudini, ma essendosi poscia riconosciuto che per tutta facilità, e senza danno dell'edificio si potevano togliere le lezzene in allora si determinò di eseguire il grandioso dipinto che è degno d'ammirazione, imperocchè se è pregievolissimo per l'insieme molto più pregievole è riguardato dal lato dell'arte esaminando a parte ciascun gruppo di figure e meglio ancora osservando attentamente ogni figura. Il prezzo venne convenuto il £. 20mila compresi ancora tutto l'ornato del sottostante tamburo; però il medesimo venne basato sul primitivo progetto nel quale trionfava la parte ornamentale e comprendeva solo trenta figure, ed è (?) se si confronta col prezzo dei dipinti del Cavaliere Gonin. Il Professore Morgari ispirato di genio, appassionato dell'arte sua, abbenchè abbia dovuto nel periodo del lavoro consumare il prezzo della opera sua per sostenere la numerosa sua famiglia e per far fronte alle ingenti spese dei collaboratori e delle provviste non ha tuttavia intralasciato né la fatica, né cure e spese per condurre a termine l'impresa e vi aggiunse ancora oltre a sessanta figure che per l'irregolarità nella forma della volta si resero necessarie e venne così a formare un vero capo lavoro d'arte, motivo per cui lo reputo meritevole di un maggior compenso: il quale propongo alla M. V. di accordare mediante una gratificazione sul tesoro dell'ordine di Lire 4mila”.

Gennaio 1860: a fine lavori è stata stilata una lunga lista di spese accessorie per l'inaugurazione. Tra queste, particolarmente copioso, l'elenco di mance e regalie. Tra questi, tutti gli operai che presero parte ai lavori di restauro, ma curiosamente non sembrano comparire i pittori; in compenso vennero elargite “*al caffettiere Bestente [?] Leone per caffè, gelati, confetti, cioccolatte, liquori, vini, ecc.*”, “*agli agenti della questura per il servizio d'ordine*” e poi ai tamburini, ai cocchieri, ecc...

7 febbraio 1860: pagamento a **Todeschini Bensperando, impresario mastro da muro che ha fornito** tavole per i ponteggi delle cappelle, ma anche “*la corda con la quale si è portato alla parte superiore della cupola il baldacchino che ora copre il sovrastante cupolino*”.

24 febbraio 1860: viene pagato il pittore **Gioanni Gallo** “*Per aver fatto provvedere sabbia della dora Baltea per l'intonaco della cupola della R. Basilica dei Santi Maurizio e Lazzaro importo totale £. 40,0*”.

28 marzo 1860. Camusso risponde a Ghezzi che chiede ulteriori soldi; Ghezzi afferma “*che in diversi luoghi la cupola fu scalpellata, ed in altri si eseguì il reticolo con chiodi e fil di ferro*”. Camussi risponde: “*Si ammette che in alcuni tratti si dovettero scalpellare le parti sporgenti dell'intradosso, ed in altri eseguire un intonaco di grossezza assai superiore all'ordinaria nelle parti rientranti della cupola la cui superficie presentava molte irregolarità*”; “*essendosi dai pittori espresso il desiderio che alla calce e sabbia ordinaria si mescolasse calce di Cogoletto e sabbia di Dora Baltea*” verrà riconosciuto un ulteriore compenso perché i materiali sono più cari.

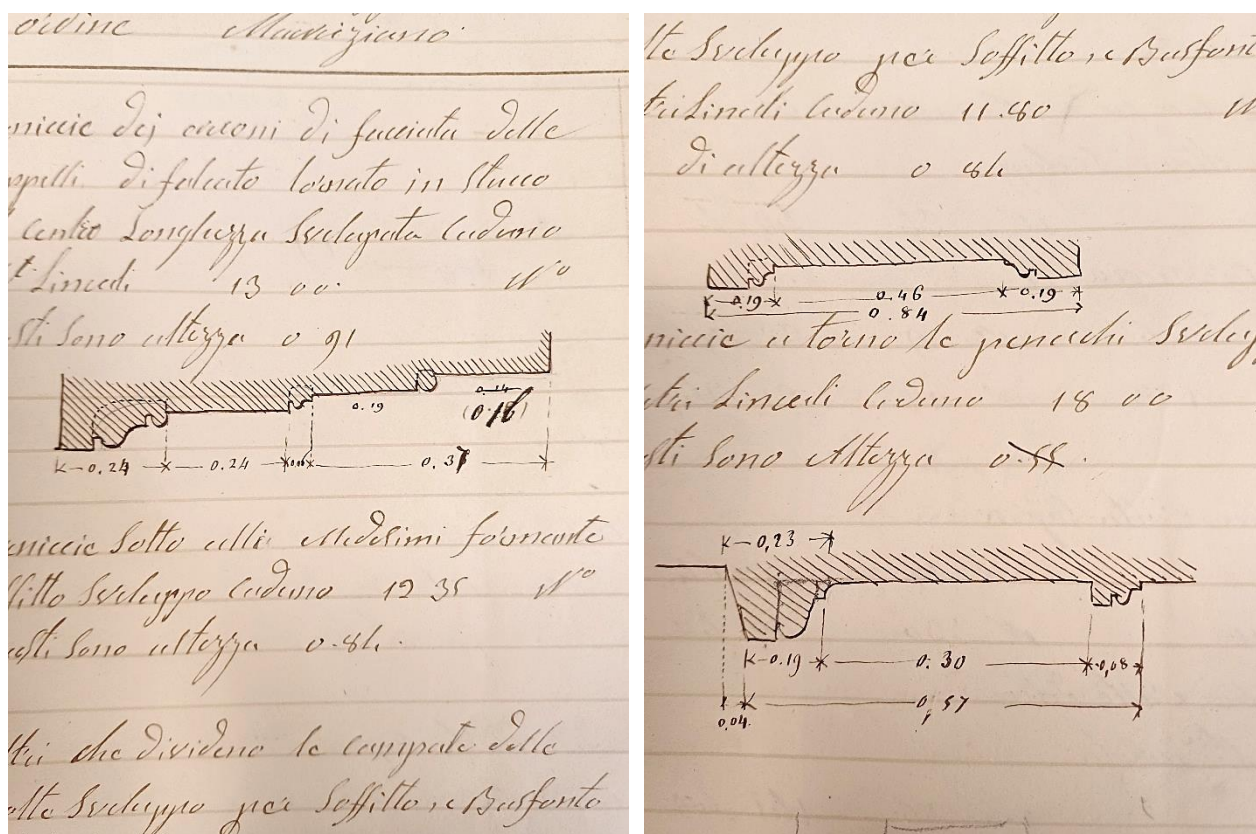
27 aprile 1860. Ghezzi torna a chiedere soldi per operazioni che avrebbe svolto in più rispetto a quanto pattuito nel contratto. Camusso in questa data risponde alla sua ennesima richiesta concedendo solo una parte del compenso preteso con questa motivazione: “*L'intonaco destinato a ricevere i dipinti a fresco essendosi eseguito circa un anno dopo che era computa l'imboccatura, non si poté dare al medesimo la solatenne grossezza che si assegna ordinariamente alle arricciature,*

²¹ https://art.siat.torino.it/wp-content/uploads/2024/02/A_RT_LXXVII-2-3_recensioni-mostre.pdf

poiché ne sarebbe seguito un asciugamento troppo repentino, che era necessario di evitare pel buon successo dei dipinti. Si dovette così eseguire a piccoli tratti una seconda imboccatura, sulla quale si distese poi l'intonaco”.

20 agosto 1860. Il falegname Giuseppe Falchero viene pagato £ 950 per aver costruito un **modello in scala della cupola** destinato a Morgari e fornito il **telarone che venne poscia elevato all'altezza superiore di detta cupola a foggia di baldacchino per l'otturamento del sovrastante cupolino e pel concentramento della luce proveniente dalla stessa”**.

18 settembre 1861: vengono chiusi i conti generali dei lavori svolti per un importo totale di £ 186.217,89. I primi preventivi si attestavano tra le 78 e le 100.000 lire, mentre più realisticamente Mosca si avvicinò alla cifra definitiva ipotizzando una spesa di £ 170.000.

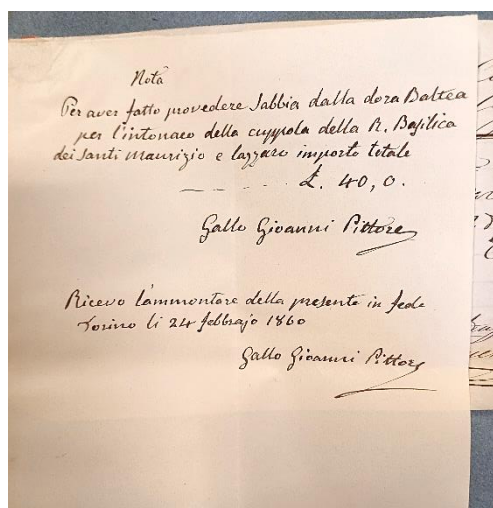
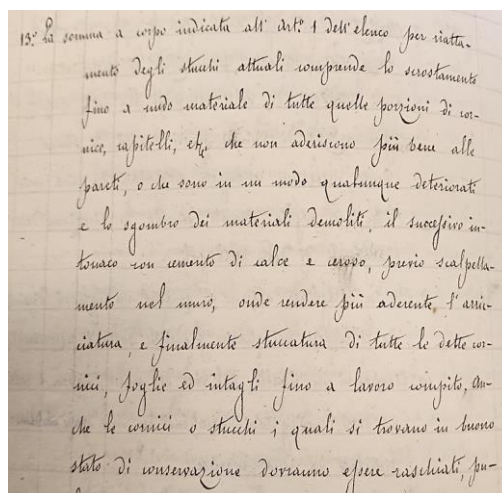


I disegni con le misure per alcune cornici in stucco.

I MATERIALI CITATI NEI DOCUMENTI

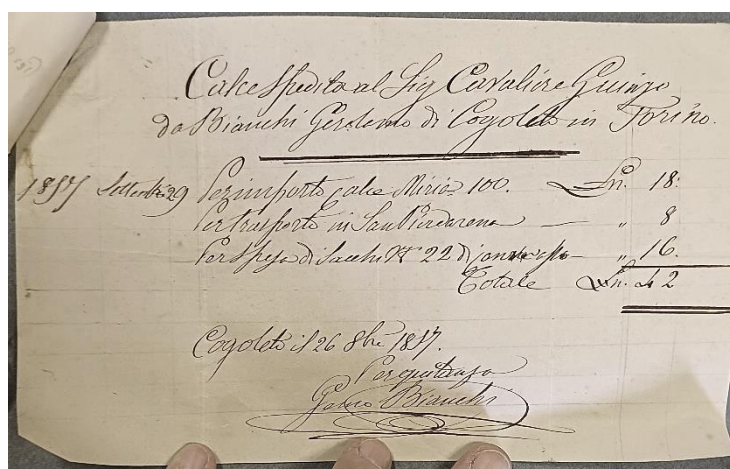
Per i lavori su stucchi, intonaci e dipinti murali i documenti riportano diversi materiali, molti dei quali comuni, altri meno scontati, alcuni curiosi. Abbiamo estrapolato quelli più significativi.

- “I migliori colori in commercio”.
- Calce “mista” o “fatta” (misurata in *secchie*). Non si parla, come ci si potrebbe attendere, di calce spenta o viva: sarà interessante proseguire gli studi per comprendere il significato dei termini *mista* e *fatta*.
- “Cemento di calce e **ceroso**”; questo fantomatico *ceroso* viene citato anche per gli intonaci esterni del lanternino insieme alla calce idraulica: per ora ce ne sfugge la composizione (v. foto).
- Gesso (tanto gesso!) e scagliola. I documenti citano questi materiali soprattutto, ma non solo, per la realizzazione degli stucchi. Sappiamo che il gesso purtroppo è stato usato anche per gli intonaci della cupola.
- Sabbia di Stura e di Po, indicate come meno costose di quella di



Dora (in più casi si specifica che si tratta di quella Baltea). Non è stato ancora possibile stabilire quale particolarità rendesse quest'ultima preferibile alle altre due (v. foto)

- Mattoni nuovi e antichi. La specifica non è infrequente, sottintendendo che la distinzione non è affatto casuale e l'impiego degli uni o degli altri costituiva una scelta specifica.
- Polvere di marmo, della quale però non si indica la provenienza.
- “Boscamento, chioderia e cordame” per ponteggi.
- “Pozzolana per il Bitume attorno ai tubi del cesso”: possibile che si facesse arrivare un materiale così tanto da lontano per un impiego così poco nobile?! O per pozzolana s'intendeva altro?
- Calce di Cogoleto, di cui è stata trovata una fattura datata 29 settembre 1857 emessa da tal Gerolamo Bianchi (v. foto).



Il piccolo paese di Cogoleto in provincia di Genova era in passato dedito alla pesca e alla produzione della calce. Vi operarono sino a dieci fornaci, l'ultima delle quali ha chiuso negli anni Sessanta del secolo scorso. La fornace Bianchi è stata recentemente restaurata, resa accessibile e musealizzata.

Per ora non abbiamo reperito informazioni che documentino quale particolare caratteristica di questa calce fosse così speciale da valere la spesa di un viaggio dalla Liguria a Torino (per altro non sfornita di fornaci che fornivano calci eccellenti).

PRIMA E DOPO: alcuni appunti

Ma prima, cosa c'era?

Malgrado il faldone consultato nell'archivio sia riferito al periodo 1855 – 1861, quindi sostanzialmente ai restauri della Basilica svolti in quegli anni, spesso al suo interno sono stati rinvenuti diversi documenti degli anni Quaranta (riguardanti progetti non realizzati o sviluppati in seguito) e un paio Novecenteschi (riferiti ai lavori di manutenzione post-bellici).

I documenti più vecchi ci hanno aiutato, come abbiamo visto nella cronologia, a comprendere l'aspetto della cupola e del tamburo prima di Morgari, ma l'archivio conserva tanto altro materiale ancora da studiare che può fornire un'immagine abbastanza precisa di come dovesse essere prima l'intera chiesa.

Nel suo volume manoscritto “*RELAZIONE DELLO STATO ATTUALE DELLA BASILICA ...1845*”, il Priore Don Michele Angelo VACCHE'TTA descrive approfonditamente tutto ciò che vi è contenuto, facendo luce su ciò che decorava la base della cupola e la sua sommità: “*Negli angoli della Cupola vedonsi i quattro Evangelisti dipinti a secco; S. Luca dal Franceschini²², e gli altri tre da Francesco Meiler²³. I quadri fra gli intercolumnii rappresentanti S. Maurizio e S. Lazzaro su tela, sono di Sebastiano Tarico. Sul volto del Cupolino sono effigiati varii angioletti che portano la croce in trionfo*”.

Per noi l'ultima affermazione è la più importante, perché rivela che gli angeli dipinti sul lanternino non sono di Morgari, ma precedenti, come già suggerito dallo stile. L'invenzione del baldacchino del resto, che ne copriva la luce, ne rendeva inutile anche la decorazione.

E dopo?

Finita per motivi sconosciuti nel faldone relativo ai restauri realizzati tra il 1857 e il 1860, due documenti in una piccola cartellina illustrano alcuni lavori svolti dopo la seconda guerra mondiale per ovviare ai danni bellici:

Tra le spese ordinarie sono annoverate:

nel 1949 la rimozione delle finestre della cupola e la provvista dei vetri;

negli anni 1950-51-52-53 prosegue la sostituzione vetri nella chiesa.

Tra le spese straordinarie troviamo invece:

nel 1950 la sistemazione dell'intonaco esterno e la tinteggiatura di cupola e campanile;

nel 1952 la riproduzione della statua di San Maurizio e la sua posa in opera; precedentemente la statua originale era stata segnalata per essere caduta dal suo piedistallo sulla via a causa di eventi bellici ed aver perso braccia e naso;

nel 1949 l'originale è indicato come accantonato nei depositi.

²² FRANCESCHINI, Mattia (notizie tratte da [https://www.treccani.it/enciclopedia/mattia-franceschini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mattia-franceschini_(Dizionario-Biografico)/)). Nacque a Torino nel 1715. Divenuto allievo del pittore C.F. Beaumont, apprese il mestiere svolgendo per il maestro una serie di mansioni quali la collaborazione alle decorazioni pittoriche d'ambienti, il restauro o l'ingrandimento di tele già eseguite, nonché la copia di suoi bozzetti per l'arazzeria. L'attività continuò poi autonomamente con commissioni di quadri da parte della corte, soprattutto per il castello di Venaria (esistono pagamenti per gli anni 1750-1755), nonché di tele a soggetto religioso per diverse chiese di Torino e della provincia. Morì il 3 luglio 1758 a Torino.

²³ Notizie tratte da <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/295/#98>. “*Il pittore Francesco Antonio Mayerle (1710-1782). Il nome di famiglia del pittore di cui si danno informazioni, s'incontra scritto in molti e svariati modi: Mayerle, Mayerles, Mayesle, Mairles, Mayler, Maysle, Meiler, Mejerle, Meyer, ecc. La forma Mayerle sembra essere la buona. Anche nei suoi nomi di battesimo vi è molta variazione. Al solito è chiamato Francesco Antonio ed una volta Pietro Francesco. A pag. 69 della Descrizione del Real Palazzo di Torino, il Rovere, enumerando gli artisti che nei loro inizi furono sussidiati dal re Carlo Emanuele III nomina un Giovanni Francesco Maisle, il quale sembra essere una sola persona con Francesco Antonio Mayerle.*” In Eugenio Olivero “*La chiesa di San Francesco di Assisi in Torino e le sue opere d'arte*” 1935.

IL BOZZETTO DI VACCA – 1848?





CONCLUSIONI

La ricerca svolta nella fase progettuale, da l'avvio a uno studio che potrà essere completato durante i lavori, ma fornisce sin da subito elementi fondamentali per comprendere i dipinti murali e gli stucchi della cupola e del tamburo. La consultazione dei documenti d'archivio ha risposto alla gran parte dei quesiti sorti durante l'analisi preliminare dei manufatti, lasciando irrisolti o parzialmente senza risposta solo pochi elementi di conoscenza non direttamente collegati allo stato di conservazione e al loro restauro. Restano quindi da indagare per lo più aspetti squisitamente connessi alle vicende storico artistiche, come i nomi dei due collaboratori che hanno lasciato la loro firma insieme a quella di Paolo Emilio Morgari (solo parzialmente svelati), i bozzetti preparatori dei dipinti (documentati, ma non ritrovati, ammesso che esistano ancora) e l'aspetto finale del lanternino alla conclusione dei lavori nel dicembre del 1859 (che ha riservato un'incredibile sorpresa).

Concludiamo con una sintesi degli elementi più significativi di quanto abbiamo illustrato nella presente relazione:

1. In Basilica lavorano entrambi i fratelli Morgari: Paolo Emilio realizza l'esteso affresco della cupola, mentre Rodolfo, impegnato prima nel restauro del dipinto murale Seicentesco di Federico Bianchi nel catino del coro, dipinge otto “**stores**” per le finestre del tamburo, di cui restano solo alcuni brandelli strappati caduti sul cornicione. Si conferma quindi quanto ipotizzato nell'allegata relazione CONTESTO STORICO E PRIMI DATI SULLA TECNICA, ovvero la presenza di *tende* dipinte applicate davanti alle finestre del tamburo fissate su telai lignei, non troppo spesse da impedire alla luce di entrare, ma sufficientemente sottili da filtrarla. Quanto sinora rilevato non ci concede di sperare nella ricomposizione di una tela intera, ma il recupero e il corretto stoccaggio dei frammenti di tessuto sopravvissuti è comunque parte integrante dell'attuale progetto.
2. I documenti confermano anche un espediente unico, di cui non conosciamo eguali, ovvero l'apposizione di **un grande telo “a foggia di baldacchino”**, appeso alla base del lanternino, al colmo della cupola, le cui corde sono ancora presenti (rette da due angeli dipinti con mani a rilievo e fissate sotto le finestre), per distribuire la luce ed evitare che la sua concentrazione “accechi” l'osservatore disturbando la fruizione del dipinto.
3. Un'ulteriore conferma è relativa alla finitura pittorica del **tamburo**, che abbiamo appurato non essere frutto di una ridipintura più tarda, ma realizzata dal pittore Giovanni Gallo su incarico di Morgari, il quale pagò il lavoro senza lesinargli ampie critiche e affermando che fu costretto a rifarlo parzialmente.
4. Sempre nel tamburo, gli **stucchi** già esistenti sono stati restaurati, arricchiti e dorati; questo dato ne spiega le particolari caratteristiche compositive e l'anomalo stato di conservazione, che durante i lavori sarà possibile indagare in modo approfondito per distinguere le preesistenze.
5. La cupola era originariamente suddivisa in otto spicchi irregolari (a causa di una forma ellittica atipica) da **lesene** doppie in rilievo, che vengono smantellate insieme a tutto l'intonaco deteriorato dalle infiltrazioni di umidità. Un primo strato di malta viene steso già nel 1857, a ridosso della rimozione delle lesene, ma passerà quasi un anno prima della realizzazione dei dipinti murali e l'impresario edile lamenta il fatto che l'attesa gli ha imposto la stesura di un ulteriore strato prima di quello che doveva accogliere l'affresco di Morgari. Forse questo elemento può spiegare la presenza del gesso nell'impasto che le analisi stanno rilevando.
6. Uno dei documenti rintracciati elenca le lavorazioni, tutte significative, per le quali viene pagato l'impresario edile Ghezzi. Con questi dati abbiamo modo di comprendere le **modifiche** apportate alla struttura e agli intonaci durante i restauri e comprendere con le preesistenze le differenze conservative:
 - intonacatura degli sguinci delle finestre nel tamburo della cupola;
 - realizzazione dello zoccolo sotto le medesime finestre;
 - intonacatura degli sguinci delle finestre e dell'interno del cupolino;

- realizzazione della muratura in mattoni nuovi nello zoccolo sotto la cupola;
- “*otturamento rami [?] fra i pilastrini nel parapetto sopra il primo cornicione*”. Questa operazione deve essere compresa meglio perché data la situazione osservata si presta a diverse interpretazioni. Le buche pontaiere non sono state chiuse, quindi non si riferisce a quelle: potrebbe trattarsi dei tamponamenti delle basi tra le paraste che si possono ora riconoscere a causa del degrado degli intonaci? Lo verificheremo;
- apertura di una nuova finestra nel cupolino e messa in opera del telaio per il relativo infisso (sul numero delle finestre nel lanternino torniamo nel punto seguente);
- rimozione delle vecchie finestre in legno nel tamburo della cupola e sostituzione con nuovi infissi metallici;
- collocamento delle grappe metalliche per gli addobbi liturgici, che sono presenti numerosi sui bordi dei cornicioni.

7. Quando Morgari finisce di dipingere la cupola il lanternino ha quattro finestre aperte; una la aprono durante i lavori perché sino ad allora ce n'erano solo tre. Le altre quattro restano chiuse presumibilmente sino alla fine degli anni Novanta del '900. Questo spiega il particolare andamento a croce delle **colature** di acqua piovana infiltrata, così importanti e visibili sugli affreschi – foto in basso a sinistra. A quanto pare, la fiducia riposta sui telai in metallo dal progettista, che li fa sostituire a quelli lignei già esistenti, è stata tradita.



8. Gli angeli dipinti sul **cupolino** del lanternino (foto sopra al centro e a destra) non sono da attribuire a Morgari perché quando lui comincia a dipingere erano già presenti. Stilisticamente, per quanto degradati e ritoccati, possono collocarsi alla fase realizzativa della cupola, tra fine '600 e inizio '700. Probabilmente Morgari sul lanternino non fa proprio nulla perché lo copre col baldacchino in tessuto descritto al punto 2, rendendolo invisibile.
9. Per comprendere caratteristiche e degrado dei manufatti si rivela di particolare importanza quanto reperito nei documenti in merito ai materiali e alle procedure tecniche impiegate. Questo ci consente di indirizzare in maniera più puntuale le indagini scientifiche, di spiegare comportamenti anomali della materia costitutiva, e di individuare con maggiore certezza le tecniche esecutive. I dati raccolti aggiungono inoltre tasselli importanti rispetto alla conoscenza dei materiali impiegati nell'800 nei cantieri decorativi piemontesi, sui quali gli studi pubblicati sono scarsi se non del tutto assenti. Molto interessanti sono i continui riferimenti:
- ai vari tipi di calce: *mista, fatta, di Cogoletto* (certamente da approfondire);
 - ai materiali potenzialmente rischiosi, come le grandi quantità di gesso e scagliola;
 - ai vari tipi di sabbie: di Stura, di Po, di Dora, di cui sarebbe assai intrigante studiare le differenze;
 - così come lo sarebbe capire quale significato dessero alla distinzione tra mattoni nuovi e antichi

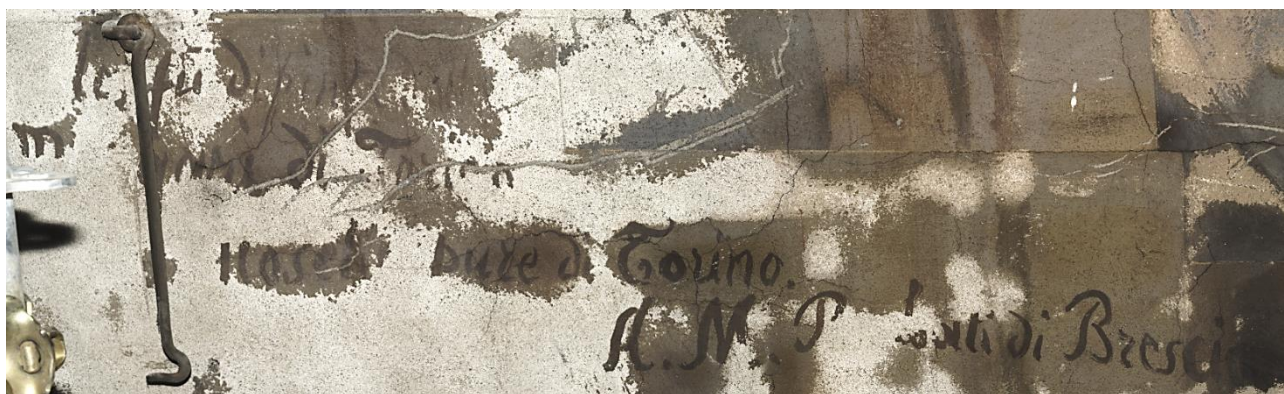
- o cosa intendessero per “*ceroso*”
- e forse scopriremo quali erano i “*migliori colori in commercio*” richiesti a Morgari.

Ma sono altrettanto utili le descrizioni delle varie lavorazioni, i tempi e i costi che le quantificano, gli schizzi progettuali, le misure e l'elenco di quelle effettivamente svolte.

10. In questo contesto s'inserisce lo splendido documento col quale si descrivono in modo particolareggiato i ponteggi che dovranno essere impiegati per lavorare sulla cupola, con tanto di misure delle assi, altezze dei piani, punti d'appoggio, materiali, con tanta precisione che non facciamo fatica a immaginarli. Senza parlare poi dei due scritti che ci raccontano dell'incidente mortale che su quei ponteggi si è consumato.
11. Nel 1860 la chiesa è ancora detta di S. Croce, ma ufficialmente perde questa titolazione nel 1729. In futuro approfondiremo l'argomento.
12. Alla base della cupola sono state rinvenute scritte che indicano i nomi di tre pittori che vi lavorarono. Il primo è quello di Morgari, il secondo e il terzo presumibilmente quello di due collaboratori, ma dei loro nomi si leggono solo poche lettere mentre è chiara la provenienza: Torino e Brescia. Nelle varie lettere scritte durante il cantiere (soprattutto per chiedere soldi), Morgari cita spesso i suoi collaboratori (per lodarli certo, ma soprattutto per dire che gli costano e che anche loro hanno bisogno di denaro), definendoli variabilmente “*collaboratore, ajutante, allievo*”. In alcuni casi fa i loro nomi, ma la calligrafia del pittore è disordinata, certo non bella e piena di correzioni, quindi di difficile interpretazione. Uno dei nomi potrebbe essere Mosselli, Masselli o Musselli, che come abbiamo visto potrebbe corrispondere a Pietro Maselli, a uno dei fratelli Mossello o ad altra figura ancora da identificare. L'altro aiutante che compare sarebbe un certo San Pietro, ma anche qui l'interpretazione della scritta è incerta, pertanto la ricerca documentale dovrà continuare. In realtà, a sinistra di queste iscrizioni sono presenti le tracce di ulteriori scritte, ma ancor meno decifrabili e più incomplete (v. foto a destra).
A seguire le lettere che si leggono nell'iscrizione più completa:

“...fu dipinto dalli ...

... M.,gari di Torino	[Morgari]
... ose[?]. ... pure di Torino	[Mosselli?]
A. M. P.....ti di Brescia	[???



13. Con grande interesse abbiamo potuto riconoscere i nomi di tutte le maestranze coinvolte nei lavori, leggere i loro contratti, le tante missive, le offerte e i ribassi, le raccomandazioni e le lagnanze, anche apprezzare l'italiano dell'epoca e le diverse calligrafie, i termini desueti e i conti, le fatture e persino i convenevoli eccessivamente ossequiosi in uso nell'Ottocento nonché la vena poetica, a tratti lamentosa e a tratti bizzarra di Paolo Morgari.

Con altrettanto interesse abbiamo scoperto con quali tempi si sono svolti i lavori, sia quelli generali che delle singole lavorazioni. Dai documenti risulta che il *restauro* è iniziato il 25 maggio 1857 e si è concluso negli ultimi giorni di dicembre 1859 (due anni e sette mesi), ma in realtà, per quanto la Basilica sia stata inaugurata nel gennaio 1860, alcune attività minori si sono protratte sino al 1861. Paolo Emilio Morgari firma il contratto per i dipinti della cupola il 9 aprile 1858 e termina i lavori alla fine di dicembre del 1859, quasi ventuno mesi: ben più degli otto decantati da Bertoldi²⁴! In compenso suo fratello Rodolfo sembra aver restaurato i dipinti della volta del coro in meno di un mese!!! “...lavori eseguiti dal sottoscritto per restauro dei dipinti a fresco della volta del coro della Basilica Mauriziana in Torino a cominciare dal 19. 7mbre al 15. ottobre 1857...”.

14. L'ultima vicenda che vogliamo citare è relativa all'incidente in cantiere (21 settembre 1859) che ha provocato la morte del figlio dell'indoratore Monticelli, caduto da dieci metri di altezza durante la pausa pranzo, per la rottura di un'asse alla base della cupola. Non vennero ravvisate responsabilità o negligenze e probabilmente il fatto fu archiviato come una tragica fatalità. Due lettere ne parlano. La prima a poche ore di distanza dall'accaduto è del direttore lavori, e descrive con rammarico l'accaduto: “*Compio all'ufficio ben doloroso per me, di annunciare che stamane... il signor Monticelli ... precipitando dal ponte reale collocato sopra il primo cornicione dopo poche ore miseramente periva*”. La seconda è la risposta di due giorni dopo e replica con sgradevole cinismo “*questa Regia Segreteria, comunque forte le dolga un tanto infortunio ha però rilevato e con sua grande soddisfazione che quello che non sia da attribuirsi ad incuria di chicchessia, né ad altre circostanze, ma solamente al caso*”.

Dalla Cupola della chiesa 7.6.59.

Malgrado le giornate piovose scorse e come ancora tuttora all'aspidotto, e nella stessa mia condizione trovandosi i miei due principali collaboratori, il bravo fig. Sanfelice ed il mio buon allievo fig. Monticelli che mi chiedono acqua, per cui son costretto anch'io come le rane, di affondare il benigno orecchio della JV-fm col mio gracioso acqua acqua acqua, invocando ora dalla di lei provvidenza un 600 goccie che al momento mi sono sufficienti per estinguere i primi bisogni della sete. Presto che intanto si aggraverano i miei ferri della mia profonda anticipata gratitudine e dell'alta mia stima e considerazione. piana ed quella mi protetto indelibilmente.

Il ch. fmo Morgari Paolo Emilio

Uno stralcio della lettera di Paolo Emilio Morgari “Dalla Cupola della chiesa 7.6.59.” con l’ennesima richiesta di denaro piuttosto “originale”.

²⁴ “Noi pertanto che conosciamo come quest’opera – la quale ricopre cinquecento e più metri di superficie, contando circa trecento figure, tra lontane, vicine, grandi e piccole, venne eseguita con tanta maestria in circa otto mesi – compresi gli studi preparatori, i primi schizzi, bozzetti, cartoni, ed altri disegni che si resero necessari per quelle leggi prospettiche che esigono di far deformi gli oggetti onde appaiano naturali veduti dal piano: senza tema d’esser tacciati di piacerteria siamo costretti di gridare al miracolo, e di dichiarare ch’egli [Morgari] ha diritto a quella fama, alla quale non ha mai ambito, per troppa spinta, e troppo rara modestia” in **G. Bertoldi** “*Sui dipinti a fresco eseguiti dal professore Morgari e dal cavaliere Gonin nella R. Basilica Mauriziana in Torino*” Tipografia Nazionale Biancardi, Torino 1859.

Digitalizzato <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/140/#1>