



Sistema Museale Diocesano

# Museo Diocesano di Susa



Breve guida  
alla mostra permanente

## Valle di Susa

# Sistema Museale Diocesano



L'essere da sempre un'area naturale per il transito attraverso l'Europa ha fatto sì che nel corso dei secoli la Valle di Susa sia stata testimone di importanti momenti storici e custode di un immenso patrimonio di arte e cultura alpina il quale, insieme alle bellezze naturali, ha creato un territorio unico.

La facile percorribilità dei valichi, l'ampio fondovalle adatto allo sviluppo di nuclei urbani, uniti alle peculiari caratteristiche orografiche del territorio, dove si sviluppano anche altissime vette affiancate da profondi e articolati canali ricoperti da fitti boschi, ha fatto sì che la Valle abbia svolto nei secoli un'importante ruolo nelle vicende che hanno portato alla nascita e allo sviluppo dell'Europa cristiana. Tale caratteristica consente di poter rintracciare lungo i secoli la presenza di una tipica espressione di discepolato: quella degli evangelizzatori; uomini e donne cristiani, monaci, frati predicatori e poi canonici regolari.

Le strade che le popolazioni celto-liguri utilizzavano, vennero ampliate dai Romani e percorse fin dall'epoca imperiale dai primi evangelizzatori che intendevano raggiungere l'Europa transalpina e che, passando per la nostra Valle, diedero inizio alla presenza cristiana sul nostro territorio.

In epoca tardo-antica ed alto-medievale sempre le strade, denominate dopo l'XI secolo "francigena" o "romea", favorirono, per l'assistenza spirituale e fisica di quanti vi transitavano, l'insediarsi nell'area di importanti presenze monastiche, come l'Abbazia della Noalesa (726), l'Ospizio del Moncenisio (814) e la Sacra di San Michele (983-987).

Nel contesto del primo rinascimento europeo, tra XI e XII secolo, si svilupparono in Valle due forme religiose apparentemente antitetiche: i Certosini (1189) da una parte, i Canonici regolari (1045) e i Frati francescani (1244) dall'altra.

Strada, montagna e discepolato cristiano nelle sue varie articolazioni, costituiscono dunque le suggestioni rintracciabili nelle espressioni dell'arte e dell'architettura sacra nella Valle di Susa, caratterizzate di conseguenza da una duplice anima: l'internazionalità e la contemplazione.

Internazionalità degli artigiani, dei committenti, degli elementi e degli strumenti di realizzazione degli oggetti e dei monumenti, delle idee ispiratrici. Contemplazione di Dio attraverso le bellezze del creato, manufatte dall'uomo o espressioni della natura.

Oggi ci troviamo di fronte a questo immenso patrimonio di fede e cultura e uno degli obiettivi della Diocesi di Susa, attraverso il Sistema Museale Diocesano è quello di sviluppare un moderno laboratorio per individuare e valorizzare i molteplici itinerari di ricerca e dialogo culturale, che permettano ai nostri contemporanei di ascoltare la voce non solo e non tanto dei singoli artigiani, quanto delle comunità cristiane che li hanno preceduti, le loro attese, le paure, la fede, attraverso le tante testimonianze artistiche che il loro vissuto ha ispirato e prodotto.

L'arte sacra oggi può portare da un lato il credente a prendere coscienza di appartenere ad un popolo che nella storia cerca di rimanere fedele al suo Signore, ricercandone la Sua presenza nell'operare degli uomini; dall'altro può stimolare il non credente ad indagare il significato, o meglio, i molteplici significati dell'esistere.



## Museo Diocesano di Arte Sacra

### Susa

---

Il Museo Diocesano di Arte Sacra ospita gli oggetti d'arte più preziosi e significativi appartenenti al Tesoro della Cattedrale di San Giusto e al Tesoro della Chiesa della Madonna del Ponte, affiancati dalle oreficerie, dalla statuaria lignea e dai dipinti provenienti da varie zone della Valle di Susa, oltre ad una preziosa collezione di paramenti liturgici. Spiccano, all'interno delle collezioni, alcune opere di valore internazionale tra le quali il Trittico del Rocciamelone (1358), la Madonna del Ponte (XII secolo), la croce processionale di Johannes Bos (1360 circa).



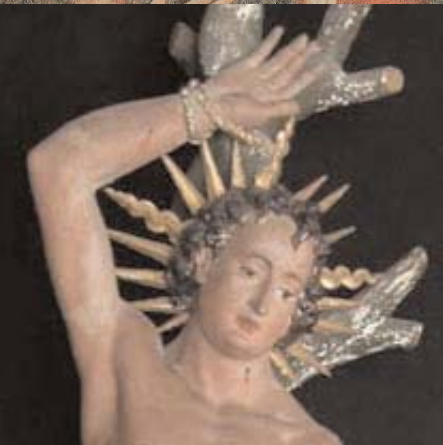
## Museo di Arte Religiosa Alpina di Melezet

### Bardonecchia

---

Il Museo ospita opere di argenteria, statuaria lignea, dipinti e paramenti provenienti in particolare dalle parrocchiali di Melezet, Les Arnauds, Rochemolles, Millaures e Savoulx e dalle cappelle di San Sisto, San Sebastiano, San Rocco, del Sacro Cuore, di Notre Dame du Coignet e del Carmine. Le testimonianze artistiche vanno dal XV al XX secolo.

Tra gli oggetti esposti spiccano le tavole dipinte provenienti dalla cappella del Coignet (1490-1500); la croce processionale opera dell'orafo brianzonese Yppolite Borrel (1520-29); la Madonna col Bambino, opera del Maestro della Messa di San Gregorio (1510 circa); l'ancona lignea portatile raffigurante San Sisto e la Madonna col Bambino (fine XV secolo e 1575).



## Museo di Arte Religiosa Alpina

### Giaglione

---

Il Museo è ospitato nei locali adiacenti alla parrocchiale di San Vincenzo Martire.

L'esposizione museale raccoglie le testimonianze artistiche di maggior pregio provenienti da numerosi siti presenti sul territorio di Giaglione. In particolare, il Museo espone una rilevante collezione di statuaria lignea alpina datata dal XV al XX secolo, opera per gran parte di prestigiose scuole di intaglio della vicina Maurienne, come quella dei Clappier di Bessan o di Claude Simon di Bramans. Accanto a queste opere, sono esposte oreficerie e paramenti sacri che arricchiscono questo piccolo ma preziosissimo museo di arte alpina.





## Museo di Arte Religiosa Alpina

### Novalesa

Il Museo è ospitato nei locali della cappella della Confraternita del SS. Sacramento, adiacenti alla seicentesca parrocchiale di Santo Stefano, collocata nel cuore del paese. Esso raccoglie le opere d'arte sacra di maggior pregio provenienti da questa conca alpina, da sempre importante tappa nei collegamenti tra il nord e il sud d'Europa.

Il Museo ospita una straordinaria rassegna di oggetti d'arte, tra i quali un reperto di epoca tardoantica, un cofanetto longobardo, alcune pissidi carolingie e ottoniane. Tra tutti, spicca per pregio e importanza l'urna reliquiario di S. Eldrado, abate di Novalesa nel IX secolo, opera di argenteo renano-mosano del XII secolo. La visita comprende anche l'adiacente parrocchiale, che ospita tra l'altro preziose tele della scuola del Caravaggio, del Rubens, di Le Moyne e di Daniele da Volterra, trasferite per volontà di Napoleone da Parigi all'ospizio del Moncenisio, e di lì a Novalesa.

## Cappella di San Lorenzo

### San Giorio di Susa

La sede di San Giorio di Susa è costituita dalla cappella di San Lorenzo (detta del Conte).

Fu nel 1328 che il castellano di S. Giorio, Lorenzetto Bertrandi, fece completamente affrescare sia all'esterno che all'interno della cappella da un pittore franco - piemontese. All'esterno ormai non rimane che un frammento sul lato sud, ma l'interno offre un ciclo affrescato, recentemente restaurato, di appassionante profondità teologica. Le storie rappresentate sono un monito ed una guida per ogni cristiano (erano una sorta di "Bibbia dei poveri"), trattando i temi della Salvezza (Crocifissione), della Redenzione (leggenda dei tre vivi e dei tre morti) e della vita santa (vicende di S. Lorenzo).





Ingresso

Introduzione al Museo

in principio, a patre deum. Omnia, p ipsum facta sunt, et sine ipso factu, et  
ad factu est. ipse uita erat. Et uita erat, lux hominu. & lux u. et ne t  
ebre ea non e p hender. Fuit homo mis sus adu, cui nom erat iohs. h  
stimoniu, ut astrimoniu p hiberet, de lumine, ut omis crederent p il  
m ei et alle lux, sed ut testimoniu am p hiberet de lumine. Erat lux uera.  
rante omni homine u. ente, in hunc mundu. In mundo erat, & mundu  
us, e. & mundus eu n cognouit. In ppria uenit, et sui eu n receper. Quot q  
per eu, dedit eis potetate fieri filios dei fieri. his q, credunt in nomine ei.  
san qui mi. Neq. ex uoluntate carnis, neq. ex uoluntate uestri, sed ex  
ti sunt. Et uestru caro factu e. & habitauit in nobis. Et uidimus gl  
am, quasi unigeniti a patre, plenū grā, & ueritatis. +++



### Note artistiche

L'iconografia è tradizionale: una *Immacolata* vestita con una tunica in blu ultramarino lumeggiata d'oro, è raccolta in preghiera; la circonda una mandorla d'oro raggiata ed è attorniata da angioletti, con una fiammella sul capo. Gesù fa la sua comparsa al colmo del dipinto, incoronando sua Madre. Le due figure sono separate da un cartiglio che reca la scritta, ricca di segni di abbreviazione: "TOTA PULCH(RA) E(ST) AMIC(A) MEA ET MACULA NO(N) E(ST) IN TE".

La tavola rettangolare (con la superficie dipinta centinata) è priva di cornice originale ed è stata decurtata, nella parte inferiore, di un terzo della dimensione originale e, forse, anche degli scomparti laterali che l'accompagnavano.

Non si sono reperiti documenti che possano dare un nome all'autore, ma è certo che fu un pittore di notevole levatura professionale, che operò per chiese (parrocchiali, conventuali o monastiche che fossero) del ducato sabauda.

L'attività dell'anonimo artista può essere ricondotta nella sfera di influenza del pittore chivassese Defendente Ferrari, anche se la distanza tra i due è immediatamente percepibile dalla diversa impostazione del volto della Vergine frutto di una diversa concezione della figura. I visi femminili di Defendente si caratterizzano per la forma allungata, i suoi volti affilati si

aguzzano verso il mento; l'autore di questo sembiante, invece, crea un viso dall'ovale perfetto, di una notevole pienezza di carne e delicatezza di carnagione.

Se, come è probabile, lavorava nella sua bottega, la sua pittura raffinata è la cifra di una autonomia operativa, dimostrata anche dal fatto che diede seguito a committenze personali, sganciate dalla bottega di Defendente. Il nostro realizzò anche la pala centrale, una *Annunciazione*, del politico della Madonna del Laghi di Avigliana.

Nonostante le differenze, sono numerosi gli accorgimenti iconografici comuni ai due maestri, riscontrabili soprattutto in alcune opere di Defendente realizzate tra il 1510 e il 1520 e ora conservate a Ciriè e Vercelli.

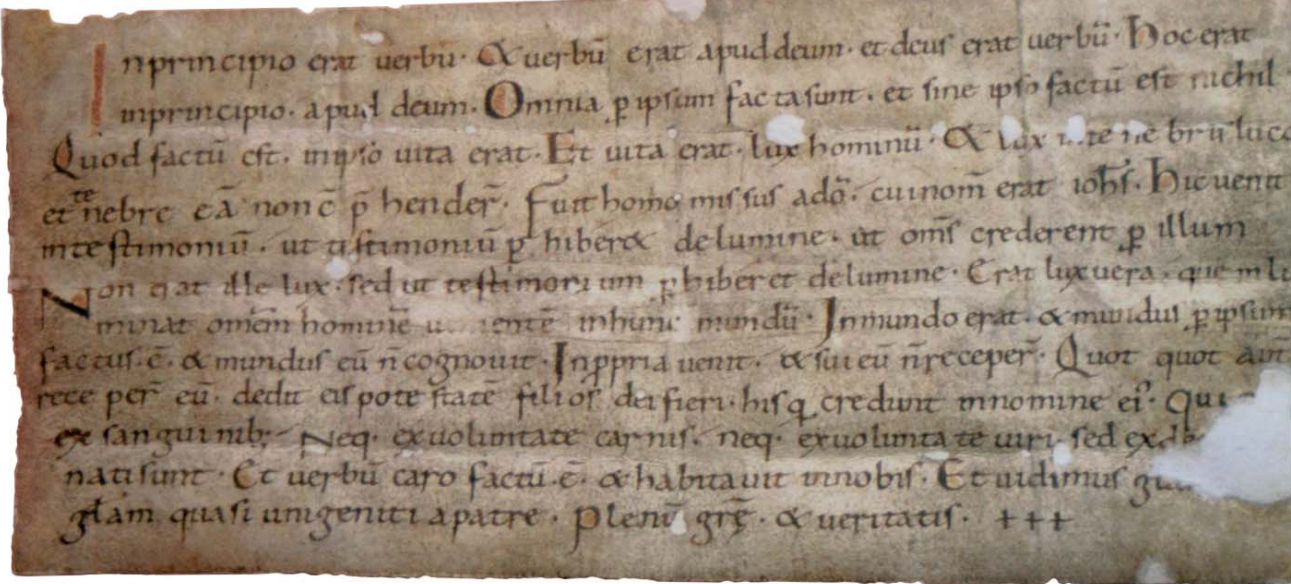
Una connotazione che invece differenzia il Maestro della *Immacolata* di Novaretto dal Ferrari è il valore sostanziale che il primo annette alle lumeggiature in pastiglia dorata, alle passamanerie cariche di pietre preziose: pare che i preziosismi decorativi nella sua pittura concorrano a dare consistenza alla forma delle figure.

Il periodo di esecuzione della tavola può essere compreso tra il 1510 e il 1520, anni questi della produzione dei dipinti per Ciriè e Vercelli da parte di Defendente.



## Immacolata

*Pittore piemontese,  
1510-1520.*



## Scriptorium dell'Abbazia di Noalesa

*Manoscritto  
pergameneo,  
prima metà sec. XI.*

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

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

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

Il Vangelo, declinato in una prassi culturale e liturgica, ha contribuito a nutrire la storia dell'arte e dell'architettura europea.

C'è nel Cristianesimo una

celebrazione costante dello spazio e della materia come luogo e strumento di incontro con il divino, partendo da quel tempio supremo che è l'universo.

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

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



Sala

Cappella Madonna  
Addolorata

# I mesi dell'anno

*Pittore piemontese,  
seconda metà sec. XIII.*



## *Note artistiche*

L'affresco proviene dalla casa dei canonici del priorato di Santa Maria Maggiore, chiesa ormai sconsacrata e adibita ad abitazione privata. L'opera, realizzata al di sopra di un'ornamentazione monocroma a riquadri contornati di cui ancora si leggono le tracce, risulta essere mutila del mese di marzo. Soggetto dell'affresco sono le personificazioni dei mesi, inserite in tondi posti su tre differenti livelli alternati ad alcuni stemmi. La maggior parte delle immagini riproduce scene di vita contadina: febbraio si riscalda davanti al fuoco, giugno falcia l'erba, luglio miete il grano, agosto batte le spighe per separare i chicchi del grano dalla pula, settembre pigia verosimilmente l'uva con un bastone nei pressi di un filare di vite, ottobre sta seminando, novembre procura le ghiande al maiale o cinghiale che sta allevando allo stato brado per poi ucciderlo a dicembre, come pare di poter osservare nel tondo successivo. A tali scene si accompagnano, però, anche

immagini di natura cortese: aprile afferra con le due mani delle piante fiorite, simbolo del ritorno della primavera, della rinascita della vegetazione, della fecondità, mentre maggio è rappresentato da un cavaliere che si appresta ad andare a caccia, accompagnato dal falcone posato sul suo pugno. Particolarmente interessante la raffigurazione di gennaio, che mostra il Giano bifronte seduto ad una tavola imbandita intento a rifocillarsi. Si tratta di una divinità pagana caratterizzata da due volti, dio del principio e di ogni passaggio, assorbita dalla cultura cristiana per raffigurare la personificazione del tempo, rivolto con un viso verso il passato e con l'altro intento a guardare il futuro.

L'incertezza esecutiva delle scene ha permesso di ipotizzare che il pittore o, più probabilmente, i pittori, si sia servito, per la realizzazione della composizione, di modelli ben precisi.

## *Simbologia*

L'iconografia del ciclo dei mesi

assume valenze particolarmente complesse, soprattutto se inserito nel programma iconografico di un edificio religioso. Ad ogni mese corrisponde un'attività precisa e oltre alle scene di vita contadina si ritrovano alcuni episodi ricavati dal mondo nobile, anch'essi comunque legati alla ciclicità annuale. Lo scorrere del tempo è poi concretamente rappresentato e condensato nell'immagine comune di Giano bifronte, collocata nel mese con cui si faceva convenzionalmente iniziare l'anno.

Proprio per questa loro ripetitività, le attività ora descritte erano il mezzo ideale per rappresentare un tempo ciclico, divino, un ordine cosmico superiore all'interno del quale doveva inserirsi il tempo degli uomini. Tali raffigurazioni avevano il compito di far comprendere al fedele che stava per varcare una soglia oltre la quale il tempo umano non aveva più alcun senso, se non nel suo essere parte del tempo divino.

### *Note artistiche*

L'affresco, strappato nel 1972 per effettuarne il restauro, si trovava in origine in un'edicola esterna sul lato destro della Chiesa della Madonna del Ponte. In esso è rappresentata centralmente la Crocifissione, alla cui destra sono Maria Maddalena inginocchiata e San Giovanni, mentre a sinistra sono raffigurate la Madonna, con le mani incrociate sul petto, e due donne velate alle sue spalle (Vangelo di Giovanni 19,25-27).

Nella sua struttura compositiva, l'opera denuncia una volontà di arcaismo, rendendo ipotizzabile un'apertura verso le forme conservatrici dei pittori attivi nelle Hautes-Alpes nei primi decenni del XVI secolo.

Nella sua collocazione originaria, tale rappresentazione ben si prestava a fungere da stazione processionale durante la Settimana Santa. Non è dunque da escludere che nel periodo pasquale fosse collocato nelle sue vicinanze il gruppo scultoreo settecentesco della Pietà, tappa immediatamente successiva durante le processioni.



## **Crocifissione**

*Pittore piemontese,  
1555.*



Sala Sacrestia

Il tesoro della Chiesa del  
Ponte

# La Chiesa della Madonna del Ponte

Il primo documento a menzionare la Chiesa di *Sancta Maria de Ponte* è un legato testamentario del 24 agosto 1250. Tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo si dovette sviluppare un piccolo oratorio, dove si venerava l'antica statua lignea della Madonna del Ponte, qui esposta, ritenuta miracolosa.

Importante dipendenza dell'Abbazia di San Giusto collocata nel borgo d'Oltre Dora, la Chiesa del Ponte venne affidata tra il 1573 e il 1580 alla Confraternita del SS. Nome di Gesù. Dal 1596 venne invece affidata alla Confraternita dello Spirito Santo, la quale la riedificò due anni più tardi dedicandola alla Madonna della Pace e ne fece la propria sede per oltre tre secoli.

La confraternita ebbe un ruolo di spicco all'interno della vita sociale e religiosa di Susa in età moderna, il quale è testimoniato anche dalla ricchezza degli apparati liturgici e dalle opere d'arte che, acquistate o ricevute in dono, furono utilizzate a decoro della chiesa. Questo patrimonio, costituente il Tesoro della Chiesa del Ponte, è oggi esposto qui in gran parte.



# Paramenti liturgici



Con il termine *paramenti* ci si riferisce all'insieme degli indumenti e, per estensione, degli arredi sacri in stoffa utilizzati nella liturgia, ossia nel complesso degli atti di culto della Chiesa. Gli abiti dei ministri ecclesiastici non nascono, in realtà, come invenzione cristiana, ma derivano dalle antiche vesti civili greco-romane. Nei primi secoli del cristianesimo, infatti, gli indumenti abitualmente indossati nei differenti ambiti della vita sociale venivano utilizzati anche durante i servizi liturgici, benché per le celebrazioni venissero verosimilmente prescelti gli abiti migliori. Dunque, non esisteva in origine alcuna differenziazione tra costume civile e costume liturgico, identità che permette di sostenere l'inesistenza di particolari significati simbolici racchiusi nei primi indumenti ecclesiastici.



Esistono vari tipi di paramenti. La dalmatica è il paramento che caratterizza il diacono. Originaria della Dalmazia, tale veste fu introdotta a Roma dall'imperatore Commodo (180-192 d.C.) ed in breve tempo divenne indumento civile abituale dei ceti più elevati.

La pianeta o casula (piccola casa) è, invece, la sopravveste propria dei sacerdoti e dei vescovi, benché nei primi secoli venisse indossata da tutti i ministri sacri. Essa deriva dall'antica poenula, specie di mantello da viaggio romano divenuto nel III secolo di uso comune, utilizzato sia dai popolani, sia dai ceti più elevati, arricchito in quest'ultimo caso da stoffe preziose e da ricami.

A partire dall'VIII e dal IX secolo comparve un'ulteriore tipologia di sopravveste, il piviale, oggi utilizzato da diaconi, sacerdoti e vescovi in sostituzione della pianeta durante le liturgie che non appartengono ai rituali della messa, come ad esempio le processioni.



Ad accomunare i diversi ordini maggiori (diacono, sacerdote e vescovo) è l'utilizzo della stola, una lunga fascia di stoffa da indossare tra l'alba (camice) e la sopravveste certamente già utilizzata a Roma tra la fine dell'VIII secolo e l'inizio di quello successivo. L'origine della stola è piuttosto oscura: secondo alcuni, nata fin dalle origini come segno distintivo degli ordini maggiori, potrebbe anche essere l'evoluzione di un semplice panno avvolto intorno al collo, utilizzato per proteggersi da freddo o, nei periodi caldi, per detergersi il collo e il volto. Certamente, nei primi secoli un simile accessorio veniva adibito proprio a tale uso dalle persone distinte: definito *orarium* o *mappa*, esso aveva il medesimo nome utilizzato, nei documenti più antichi, per indicare la stola liturgica.

## Frammento di tessuto operato con leoni



Bisanzio,  
802 - 811 (?).

### *Note artistiche*

Il frammento venne ritrovato nel 1998 all'interno dell'urna di S. Eldrado.

Sotto il profilo tecnico il manufatto è uno sciamito, tipologia questa documentata dalla tarda antichità al Medioevo e caratterizzata da un intreccio dei fili d'ordito con le trame producente un effetto simile a un fitto tratteggio diagonale. Il frammento della Novalesa è bicromo; in una faccia, sopra un fondo violaceo, il soggetto si evidenzia in ocraverde (in origine, probabilmente giallo-ocra), mentre nell'altra i colori si scambiano il ruolo. Una figura e un'iscrizione compongono il soggetto del tessuto. La prima è incompleta, ma da quanto si è conservato si identifica con sufficiente chiarezza l'immagine di un leone. Dell'animale si vede la parte superiore della testa, raffigurata quasi di fronte con evidenti margini orbitali, un orecchio a punta e l'altro coperto in parte dalla criniera. Gli occhi hanno uno sguardo

umanizzato. Quindi si scorge la linea arcuata del dorso e la coda ritta, terminante in un ciuffo di peli che assume una forma decorativa, a mandorla, diversamente dalla testa e dalla criniera dell'animale che risultano trattati in modo "realistico". Manca la parte inferiore del leone, ma la posizione della coda consente di escludere che possa essere accucciato. Inoltre dalle pur modeste dimensioni del frammento è possibile risalire all'"impaginazione" del tessile, ovvero ricostruire quante volte e come il modulo decorativo (animale più iscrizione) si riproduce nell'altezza del tessuto, in senso orizzontale. Nel reperto si osservano tre ripetizioni, ma è probabile che il manufatto completo ne contasse perlomeno quattro, disposte a coppie speculari, come si propone nella restituzione grafica apposta nella vetrina. L'iscrizione che corre la figura del leone è composta da lettere maiuscole dell'alfabeto greco, non tutte

comprensibili a causa della consunzione delle fibre tessili. Tuttavia è stato possibile procedere almeno in parte alla trascrizione, che risulta la seguente: **+ EP <\_> NIKH FORU =** sotto Niceforo / **ORQOD <\_> \_IA E ... =** per l'ortodossia.

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

## **Pianeta del cardinale Delle Lanze**

### *Note artistiche*

La presente pianeta fu donata alla cattedrale di Susa nel 1782 unitamente ad un stola, una borsa ed un velo da calice, dal cardinale Carlo Vittorio Amedeo Delle Lanze, abate di San Giusto dal 1743 al 1749. Di particolare preziosità, tale paramento è caratterizzato da un fondo bianco con ricamo in oro su disegno in argento. L'ornamento è simmetrico rispetto all'asse verticale, offrendo un'impressione di ordine ed eleganza di impostazione classicistica, con motivi vegetali a voluta e lo stemma del cardinale posto al fondo della fascia centrale e sormontato da tre complesse inflorescenze. Al di sopra dello scudo del Delle Lanze è raffigurato il cappello rosso da cardinale, particolare che permette di datare il manufatto dopo il 1747, anno in cui l'abate fu insignito della dignità cardinalizia.

## **Pianeta del vescovo Lombard**

### *Note artistiche*

Il paramentale, in origine costituito da pianeta, quattro dalmatiche, paliotto, velo omerale, stola pastorale e due piviali, fu donato alla Cattedrale di San Giusto da mons. Francesco Vincenzo Lombard, vescovo di Susa dal 1824 al 1830.

Alla dotazione iniziale, contraddistinta dalle armi del vescovo, il capitolo volle aggiungere altri due piviali muniti del proprio stemma, oggi non più reperibili, e due ne aggiunse la sacrestia della cattedrale, privi di emblema. Questi ultimi furono eseguiti dal ricamatore torinese Pietro Battistolo, il quale fu probabilmente chiamato a completare l'opera avviata su committenza del vescovo da un altro artigiano. Il paramentale di mons. Lombard era utilizzato per la processione del Corpus Domini: al vescovo e all'arcidiacono erano destinati i due piviali con l'arma Lombard; al preposito, al canonico teologo, al penitenziere e al tesoriere, verosimilmente, gli altri quattro piviali realizzati in un secondo tempo.



## **Pianeta del cardinale Delle Lanze**

*Ricamatore torinese,  
terzo quarto sec. XVIII.*

## **Pianeta del vescovo Lombard**

*Ricamatore torinese,  
sec. XIX (1824-1830).*



# Paliotto del Corpus Domini

*Manifattura piemontese,  
seconda metà sec. XVI.*



## *Note artistiche*

Il paliotto, proveniente dalla cattedrale di San Giusto ed utilizzato durante le celebrazioni del *Corpus Domini*, è caratterizzato da un fondo in velluto viola, certamente non originale, e da alcune immagini dal significato simbolico accompagnate da cartigli e distribuite simmetricamente ai lati di un altare su cui compare un ostensorio. Alle estremità due figure maschili a mezzo busto poste di tre quarti sovrastano, a sinistra, una coppa con tre pani ed un'anfora e, a destra, un leone circondato da alcune api. Sotto l'altare due viticci carichi di grappoli d'uva si pongono ai lati dell'agnello apocalittico, accovacciato su una catasta di legna infuocata posta al di sopra di un altare.

Di particolare interesse risulta la tecnica con cui è realizzata la composizione iconografica del paliotto. Infatti, l'artista ha saputo rendere l'effetto pittorico attraverso la combinazione di stoffe di qualità e di colorazioni differenti, intervenendo con il pennello esclusivamente per leggere sfumature di colore. I particolari sono stati delineati ricamando i tessuti con fili

variopinti, utilizzati ad esempio per evidenziare le ciocche delle barbe e descrivere la preziosità delle vesti ed i dettagli dei copricapo.

## *Simbologia*

Ogni immagine del paliotto si collega simbolicamente alle altre e rimanda al significato racchiuso nella raffigurazione dell'ostensione, centro iconografico e semantico dell'opera. Infatti, sulla sinistra è rappresentato re Davide nell'atto di trattenere con una mano un cartiglio su cui è riportato un versetto del Salmo 110, prefigurante il sacrificio eucaristico; la stessa prefigurazione ritorna nel cartiglio sottostante, che contiene alcune parole del Salmo 109. Tale scritta circonda la coppa con il pane ed il vino, alimenti nei quali ritorna simbolicamente il sacrificio di Cristo. Ugualmente, dalla parte opposta il medesimo tema è evocato dalla presenza del profeta Ezechiele e dai versi tratti dal capitolo 16 del suo libro, mentre il leone con il favo e le api sono prefigurazione della resurrezione del Cristo e dell'Eucarestia, sintetizzando l'episodio descritto in Giudici 14,

5-20 relativo all'uccisione del leone da parte di Sansone. Il giorno dopo tale evento, Sansone ritorna sul posto e trova all'interno della carcassa dell'animale un favo con del miele, che egli mangia offrendone dalle proprie mani anche al padre ed alla madre: chiara evocazione, dunque, della rinascita del Cristo dopo la morte e del sacrificio eucaristico. Il medesimo concetto, inoltre, ritorna nel versetto avvolto intorno all'immagine, tratto dal Salmo 67 e contenente la predizione della redenzione dopo il peccato originale. Lo stesso concetto è poi ripetuto nella parte centrale attraverso la rappresentazione dei grappoli d'uva e dell'agnello apocalittico. Infine, i cartigli che circondano l'altare riportano alcune parole che sintetizzano l'Inno del Mattutino composto da San Tommaso d'Aquino per la festa del *Corpus Domini*. Accentuato anche dalla simbologia del colore viola dello sfondo, il messaggio finale appare così in tutta la sua evidenza, perfettamente coerente con l'uso che del paliotto doveva essere fatto, esposto davanti all'altare durante le celebrazioni del *Corpus Domini*.



Sala Mons. Severino Savi

Le oreficerie

# Le oreficerie

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

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

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

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

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

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

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

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

### Note artistiche

Il trittico presenta nello scomparto centrale la Vergine coronata, seduta su un trono a cassone, con il Bambino in braccio che le accarezza il mento. Negli sportelli laterali sono raffigurati, a sinistra, san Giorgio a cavallo in atto di uccidere il drago, a destra, il committente, Bonifacio Roero (Rotario) inginocchiato in preghiera, accompagnato da un santo scalzo, con un manto indosso, secondo alcuni studiosi da identificarsi con san Bonifacio di Tarso, per altri, più probabilmente, con san Giovanni Battista. Le figure, collocate sotto arcate trilobate e traforate, si stagliano contro un fondo a racemi. Sullo scudo e sull'armatura di Bonifacio è ancora visibile, nonostante la rasatura, l'arme dei Roero. In basso, corre sui tre scomparti l'iscrizione dedicatoria in minuscola gotica, disposta su due righe entro uno spazio scrittoria rettangolare e realizzata con lettere risparmiate su fondo inciso. L'iscrizione recita *Hic me aportav/it Bonifacius Rotarius civis Aste/nsis in honore // D(omi)ni n(ost)ri Yh(ies)u C(hristi) et / beate Marie virginis an(n)o D(omi)ni MCCCL/VIII die p(ri)mo [sic] septe(m)ber* (Qui mi portò Bonifacio Roero, cittadino di

Asti, in onore di Nostro Signore Gesù Cristo e della Beata Maria Vergine nell'anno del Signore 1358 il giorno primo settembre).

Probabilmente commissionato da Bonifacio Roero, ricco mercante astigiano, durante il suo soggiorno a Bruges, documentato nell'aprile 1358, il trittico, un altarolo portatile, è l'unico oggetto di arredo liturgico conservatosi prodotto dalle botteghe fiamminghe specializzate in monumentali lastre tombali in ottone. Opera di altissima qualità e di stile fortemente innovativo, denota, oltre a profonde affinità con altre lastre coeve, rimandi all'arte di Jean Pucelle e alle vetrate normanne, alle miniature fiamminghe, nonché accenti anticipatori della cultura di Jean de Bondol.

Il trittico fu portato da Bonifacio Roero sulla vetta del Rocciamelone per adempiere ad un voto, probabilmente legato alla liberazione di Asti dalla dominazione viscontea. Fu custodito in una cappella lignea sulla vetta del Rocciamelone fino al 1673, quando venne trasferito nella chiesa di San Paolo di Susa, ora soppressa, quindi nella Cattedrale di San Giusto.

Accanto al Trittico del



## Trittico del Rocciamelone

*Bottega fiamminga,  
1358.*

*Susa, Museo Diocesano.*

Rocciamelone sono esposte quattro **corone**, utilizzate per la sua solenne incoronazione tenutasi nella Cattedrale di San Giusto il 10 agosto 1930. Furono realizzate dall'orafo Ferdinando Venesia di Torino grazie alle offerte della popolazione valsusina. In particolare, le corone in platino e brillanti furono utilizzate per l'incoronazione solenne avvenuta in Cattedrale, mentre quelle in oro, rubini e brillanti furono utilizzate per la replica della cerimonia, avvenuta sulla vetta del Rocciamelone il 15 agosto 1930.

Nella vetrina posta alla destra del Trittico, infine, si conserva un altro curioso manufatto proveniente dalle pendici del Rocciamelone. Si tratta di una **forchetta** in ferro e ottone, finemente lavorata, rinvenuta nel 2002 a pochi passi dal sentiero in località Crocetta, a 3.200 metri di quota. Il manufatto è databile per motivi stilistici ai secoli XIV-XV e può essere considerata una testimonianza della precocità delle ascese alla vetta dopo l'impresa di Bonifacio Roero.



## Corone per il Trittico

1930



## Forchetta in ferro

*Secolo XIV-XV  
Susa, Museo Diocesano.*

### *Note artistiche*

Proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Oulx, questo calice in argento è stato attribuito all'argentario Yppolite Borrel di Briançon grazie al marchio del suo punzone impresso sotto il piede.

La coppa è decorata con racemi a giglio di Francia, mentre il nodo è caratterizzato dalla presenza di otto rombi entro i quali sono raffigurati fiori a quattro petali. Il piede, di forma polilobata, presenta in rilievo l'immagine del Cristo crocifisso, mentre sul retro troviamo alcune pietre dure incastonate.

La mano di Yppolite Borrel è stata identificata su vari oggetti ritrovati sia nell'Alta Val di Susa (ad esempio la croce processionale di Rochemolles, esposta al Museo di Melezet), sia sul versante francese del Monginevro. Si tratta dunque di un'importante testimonianza dell'omogeneità culturale che caratterizzava i due versanti, posti sotto il medesimo potere politico.



## **Calice**

*Yppolite Borrel,  
inizio sec. XVI.  
Oulx,  
Cappella di Jouvenceaux.*

### *Note artistiche*

Calice e patena provengono dalla chiesa della Madonna del Ponte. Di fattura parigina benché non di mano del medesimo artista, si fanno risalire agli anni 1625-1626 grazie all'impressione su entrambi di un punzone raffigurante una E coronata, marchio utilizzato a Parigi negli anni ora indicati e, successivamente, a scadenze ricorrenti ogni 24 anni.

I due pezzi furono donati nel 1628 alla Confraternita dello Spirito Santo da Marie de Montlaur, nobildonna parigina vedova del Maresciallo di Francia Jean Baptiste d'Ornano, morto nel 1626: a quest'ultimo, infatti, appartiene lo stemma che si ritrova al di sotto del calice, fatto probabilmente applicare dopo la realizzazione dell'oggetto dalla vedova o dai beneficiari della donazione.

Il calice fu eseguito verosimilmente da un orafo attivo presso la corte di Francia: a dimostrarlo, soprattutto, l'alta qualità artistica che lo contraddistingue e che lo pone in collegamento con alcuni capolavori francesi del '600, il cui confronto con il presente manufatto permette di confermare anche a livello stilistico la datazione fornita dall'impronta del punzone. In

argento dorato, il pezzo presenta scene della Passione di Cristo, tra le quali citiamo l'Ultima Cena sul nodo, la cattura ed il giudizio sulla sottocoppa e la Crocifissione sul piede.

Benché appartenga al medesimo servizio per il culto e risulti essere coeva del calice, la patena è attribuibile ad un diverso artista, come appare evidente osservando le differenze stilistiche tra i due oggetti e la minore raffinatezza del secondo se confrontata con l'altissima qualità del primo.

Nel piatto si ripropone il medesimo soggetto iconografico: al centro è raffigurata, infatti, la deposizione dalla croce, intorno alla quale prendono posto i simboli della Passione. Di particolare interesse risulta essere la fonte dell'immagine centrale, derivata da un'incisione raffaellesca di Marcantonio Raimondi.

### *Simbologia*

Le scene descritte nel calice si riferiscono ai racconti della Passione di Cristo presenti nei quattro Vangeli (Vangelo di Matteo dal cap. 26 al cap. 27; Vangelo di Marco dal cap. 14 al cap. 15; Vangelo di Luca dal cap. 22 al cap. 23; Vangelo di Giovanni dal cap. 18 al cap. 19).



## **Calice con patena**

*Argentiere parigino,  
1625-1626.*

*Susa, Chiesa  
della Madonna del Ponte*

### *Note artistiche*

Il calice è in argento sbalzato, cesellato e dorato e proviene dalla cappella della Madonna delle Grazie a Susa. Presenta sul piede tre medaglioni raffiguranti scene della vita della Vergine: la Visitazione (Vangelo di Luca 1,39-45), la Natività di Gesù (Vangelo di Luca 2,1-20) e l'Assunzione. Il nodo e la corolla sono decorati con volti di cherubini e vasellame dal quale fuoriescono frutti e racemi, secondo uno stile ancora barocco, nonostante il manufatto sia stato realizzato in un periodo che vide già le prime avvisaglie del rococò. L'oggetto presenta forti analogie con un calice custodito presso la chiesa della Misericordia di Carignano (TO) ed è riconducibile all'oreficeria di area torinese che iniziò a diffondersi in modo capillare anche in alta Valle di Susa dopo il trattato di Utrecht (1713) e la conseguente annessione di quest'area al Regno di Sardegna. Ne è testimonianza un calice analogo a quello ora descritto presente presso la parrocchiale di Rochemolles.

### *Simbologia*

I cherubini erano posti, tra le schiere angeliche, nel secondo coro, dopo i serafini. La loro raffigurazione nel testo biblico è varia, benché generalmente vengano indicati come angeli dotati di quattro ali in opposizione ai serafini che ne posseggono sei. I

principali riferimenti sono al libro dell'Esodo (25,18-20) - nel quale sono indicati come simili ai grifoni guardiani della Mesopotamia - e alla visione di Ezechiele (1,4-15) - il quale vide figure con quattro facce e quattro ali affiancate da ruote luccicanti -. Altre loro apparizioni si ritrovano nell'Apocalisse (4,7-8). Nel Rinascimento, con la perdita della distinzione delle schiere angeliche, vennero raffigurati come testoline infantili alate.

Per quanto riguarda, invece, le scene mariane, una particolare attenzione deve essere rivolta all'Assunzione che, unitamente all'episodio della morte della Vergine, deriva da un testo apocrifo del IV secolo: il *Transitus Mariae*. In esso si narra che, dopo la morte di Maria, il suo corpo fu trasportato dagli Apostoli nel cimitero della Valle di Giosafat, dove apparve il Cristo avvolto da una schiera di angeli che fece riunire l'anima della Vergine al corpo e la condusse in Cielo. Tale tema fu particolarmente amato dalla Chiesa soprattutto nel periodo controriformista, quando venne usato come vero e proprio manifesto della dottrina cattolica in opposizione alle religioni protestanti. In tal senso è significativo che molte chiese ed opere d'arte d'epoca barocca collocate in aree a prevalenza cattolica del mondo tedesco siano dedicate all'Assunta.



## **Calice**

*Argentiere torinese,  
prima metà sec. XVIII.  
Susa,  
Cattedrale di San Giusto.*

### *Note artistiche*

In rame argentato e dorato su di un'anima in legno, il crocifisso proviene dalla parrocchiale di Bussoleno. Il suo stato di conservazione non è ottimale, avendo perduto alcuni elementi ed essendosi succeduti nel tempo vari interventi di restauro, che il più delle volte hanno alterato la composizione originaria dell'opera con sostituzioni azzardate, impedendone una chiara ed esaustiva lettura.

Trattandosi di una croce processionale, è stata lavorata su entrambi i lati, permettendo in tal modo ai fedeli che osservavano l'opera durante le processioni di ammirarne i soggetti sia durante il suo avvicinamento, sia dopo che essa era passata loro di fronte.

Da una parte troviamo il Cristo crocifisso attorniato dai simboli dei quattro evangelisti: tra essi manca l'aquila di San Giovanni, che doveva certamente trovarsi sul braccio superiore della croce. All'apice di quest'ultimo è stata fissata una placchetta con il Cristo nel sepolcro, mentre tra i piedi del crocifisso ed il leone di San Marco doveva in origine essere collocata un'altra immagine del cui soggetto nulla rimane, essendosi conservati esclusivamente i fori per fissarla

alla croce.

Sul lato opposto è stata centralmente applicata la figura della Vergine, di fronte alla quale si inginocchiano due angeli, posti agli estremi dei due bracci laterali della croce. Infine, al di sotto di quest'ultima è stato inserito un tempietto a tutto tondo nelle cui otto nicchie erano in origine collocate otto figure femminili, delle quali se ne conservano esclusivamente tre, da ritenersi forse delle profetesse.

Osservando il manufatto nella sua globalità, si ha l'impressione di avere di fronte un oggetto ricomposto con pezzi eterogenei: il Cristo e la Madonna, di qualità non particolarmente elevata, risultano essere infatti di mano trecentesca, mentre l'angelo simbolo di San Matteo, morbidamente costruito e avvolto da vesti fluenti e leggere, evoca le figure tardo-gotiche di maniera franco-fiamminga. Se poi le tre profetesse appartengono certamente al Quattrocento inoltrato, alquanto successivo è l'angelo alla sinistra della Vergine, di epoca barocca, accompagnato da un'altra figura angelica anch'essa molto probabilmente manomessa.



## **Croce processionale**

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

### *Note artistiche*

L'oggetto, realizzato in argento cesellato, proviene dalla parrocchiale di Thures. Sul piede, ornato di fiori e grappoli d'uva, trovano collocazione una rappresentazione dell'Ultima Cena con due soli apostoli sul fronte, l'immagine dell'agnello dell'Apocalisse sul retro, e, ai lati, due stemmi contenenti in un caso il monogramma della Vergine, nell'altro il trigramma di Cristo. All'altezza del nodo è raffigurato un pellicano con i suoi tre piccoli, ai lati dei quali troviamo due testine angeliche. A questi simboli si aggiungono i grappoli d'uva e le spighe di grano, collocate immediatamente al di sotto del ricettacolo. La teca centrale è circondata da alcune teste di angelo tra le nubi, a loro volta poste al centro di un'ampia raggiera. Su basi stilistiche è databile alla seconda metà del XIX secolo.

### *Simbologia*

L'agnello è il simbolo cristologico per eccellenza, utilizzato principalmente per rappresentare il Cristo sacrificato e trionfante. Infatti, il suo uso come vittima sacrificale in molte delle culture antiche basate sull'allevamento ed in particolare nel mondo ebraico, dove l'agnello immolato aveva valore sì propiziatorio, ma soprattutto espiatorio, ne fece l'emblema della sorte di Cristo, ucciso dagli uomini per espiare i propri peccati. Così, la sua figura ritorna

più volte nel testo biblico, definita *agnus Dei* – agnello di Dio – nel Vangelo di Giovanni e dominante nelle visioni trionfanti dell'Apocalisse, dove viene più volte palesemente riproposta l'analogia agnello - Figlio di Dio, risorto dopo il suo sacrificio. Nel testo profetico di San Giovanni l'animale ha il compito di aprire i sette sigilli del libro preso dalle mani di Dio, contenente il piano divino della Salvezza. Quest'ultimo non può essere infatti letto da nessuno se non da Gesù, immolatosi per gli uomini e poi resuscitato, l'unico in grado di realizzare il piano salvifico. Le ultime immagini apocalittiche dell'agnello lo presentano trionfante, in trono a fianco a Dio: tali visioni, unitamente a quella che lo vede rompere i sigilli del libro divino, sono alla base delle molte raffigurazioni dell'animale apocalittico, accovacciato il più delle volte su un libro aperto appoggiato sul sedile di un trono. Tuttavia, è possibile trovare delle varianti, con l'agnello sul libro aperto o chiuso dai sigilli avvolto dalle nuvole o posto su un altare simbolo del sacrificio dal quale è risorto, concetto sottolineato in alcuni casi dalla presenza di una catasta di legna infuocata sull'altare, catasta da cui concretamente risorge l'animale. Quest'ultimo può anche essere rappresentato senza il volume, posto per lo più tra le nuvole e avvolto dalla luce: è l'immagine dell'*agnus Dei*, del Figlio di Dio al culmine del suo trionfo.



## **Ostensorio a raggio**

*Argentiere torinese (?),  
prima metà sec. XIX.  
Thures, parrocchiale.*



Sala

Tesoro della Cattedrale

# Il tesoro della Cattedrale di San Giusto

I preziosi oggetti raccolti all'interno del Tesoro della Cattedrale di San Giusto coprono un arco cronologico di oltre mille anni e testimoniano l'importanza dell'edificio da cui provengono.

Consacrata il 18 ottobre 1027, la basilica di San Giusto divenne chiesa abbaziale del monastero benedettino fondato il 9 luglio 1029 e assunse la funzione di Cattedrale della Diocesi di Susa nel 1772. L'importante ruolo religioso e politico svolto dall'abbazia è testimoniato anche dall'internazionalità delle opere d'arte che fanno parte del suo Tesoro, qui esposte. Risalgono al XII secolo i picchiotti dell'antico portale, i quali denotano un intreccio di influenze padane e renane che rispecchiano la bipolarità di riferimenti dell'orizzonte figurativo valsusino; altri due capolavori, risalenti al XIV secolo e realizzati nel periodo di rinascita dell'abbazia dopo un periodo di decadenza testimoniano il respiro europeo della cultura figurativa valsusina: la croce processionale di Johannes Bos de Zuinich e il Trittico del Rocciamelone, ora esposto come emblema nella sala delle oreficerie.

Accanto a questi capolavori riferibili a culture geograficamente assai lontane, si collocano affascinanti esempi della produzione artistica locale, i quali rappresentano un significativo spaccato delle radici culturali e artistiche alpine della Valle di Susa.

L'identità religiosa della Basilica di San Giusto è espressa in tre sue caratteristiche.

La prima è rintracciabile nello stile architettonico che la connota in modo preponderante: il romanico.

L'arte romanica invita a considerare la presenza di un qualcuno o qualcosa che è più grande e che sta oltre ciascuno di noi. Ciò deriva, certo, dalle linee, dalle forme e dai volumi dell'architettura, ma non meno dalla teologia che l'arte romanica cela e rivela attraverso i suoi simboli. Anche nella cattedrale segusina questi ultimi esprimono la

concezione di Dio e del mondo concepita da un cristiano dei secoli XI e XII: a lui infatti veniva insegnato a contemplare il mondo visibile e fugace come una metafora del vero mondo, invisibile ed eterno, consentendogli di sviluppare una mentalità simbolica con la quale imparò a costruire e contemplare la chiesa materiale come una copia della Gerusalemme celeste.

Le altre due caratteristiche della Basilica di San Giusto derivano dalla peculiarità della sua storia: l'essere stata per oltre cinque secoli la chiesa di un monastero benedettino e dal 1772 Cattedrale della Diocesi di Susa.

Un'abbazia benedettina è il luogo dove la vita si struttura per acquisire la perfezione interiore. San Benedetto nella sua Regola paragona il monastero ad una palestra dove i fratelli imparano a leggere la storia con gli occhi di Dio, avendo per attrezzi il Vangelo di Cristo.

La cattedrale è la chiesa principale della diocesi dove è la cattedra del vescovo.

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

### *Note artistiche*

In legno, ricoperto da placche di osso inciso, punzonato e dipinto. Sono presenti, in corrispondenza delle croci poste sul lato lungo, due sottili lamine in oro. È mancante di uno degli spioventi. La decorazione è composta da punzonatura a cerchi concentrici e linee parallele di varia ampiezza. La cromia è rossa e nera. Il motivo della decorazione, detto “ad occhio di dado”, è particolarmente diffuso in area longobarda. In origine questo reliquiario doveva avere un gemello, di dimensioni di poco superiori, venduto dal prefetto di sacrestia ad un antiquario milanese nel 1880.

### *Simbologia*

Si tratta di un reliquiario ad arca, di forma simile ad una piccola casa. Tale caratteristica ha fatto immaginare che potesse trattarsi di un reliquiario da viaggio, portato dai viandanti dell'epoca per propiziare un felice esito del proprio viaggio.



## **Reliquiario in osso**

*Ambito merovingio  
o longobardo (?),  
sec. VII.  
Susa,  
Cattedrale di San Giusto.*

### *Note artistiche*

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

### *Simbologia*

I due picchiotti raffigurano in forma allegorico-simbolica due

animali, un bue ed un leone, emblemi rispettivamente degli evangelisti Luca e Marco. Il primo si presenta come composto da due corpi, uniti in un'unica testa dagli occhi grandi, fissi e vuoti, inserita su uno sfondo vegetale. Il secondo, invece, è composto da una testa di leone ruggente, attorno alla quale sono sdraiate due piccole figure. Quella di sinistra presenta il corpo per metà maculato e per metà liscio, con le due parti separate da un breve tratteggio verticale a simboleggiare un'ideale criniera. Si tratta dunque di un leone maschio. La figura di destra presenta invece il corpo interamente maculato, e raffigura una leonessa. Il battitoio è composto da due figure di leone alato affrontate.

Il tetramorfo nella tradizione cristiana indica una figura composita alata dalla quadruplici natura, avente appunto testa di leone, bue, aquila e uomo, essere che compare nella visione di Ezechiele (1,4-15) e che viene interpretato come simbolo dei quattro evangelisti a partire dal II secolo d. C. Tuttavia, anche la rappresentazione separata dei quattro simboli viene indicata come tetramorfo, immagine anche in questo caso derivata dalla Bibbia. Infatti, nell'Apocalisse (4,7-8) San Giovanni dichiara di aver visto ai lati del trono divino quattro esseri viventi alati aventi l'aspetto di un leone, di un vitello, di un uomo e di un'aquila.



## **Picchiotti dell'antico portale di San Giusto**

Simboli degli evangelisti Marco e Luca

*Bronzista lombardo-piemontese, terzo decennio sec. XII. Susa, Cattedrale di San Giusto.*

### *Note artistiche*

La croce è costituita da un'anima in legno, ricoperta da lamine di argento sbalzato e parzialmente dorato. Sotto i piedi del Cristo in maestà è inserita la firma dell'autore: "Iohannes Bos de Zuinich me fecit", "mi ha fatto Iohannes Bos de Zuinich". Il toponimo *Zuinich*, unitamente allo stile della croce, fa propendere per una provenienza lombarda dell'opera, prodotta comunque in loco dall'artista. La tradizione ha identificato nel tempo questa croce con quella donata da Carlo Magno a Novalesa e trasferita, in epoca imprecisata, a San Giusto.

### *Simbologia*

Il *recto* è dominato dalla figura del Cristo crocifisso, accompagnato ai lati dalle figure inginocchiate di Maria, in preghiera con le mani giunte, e di San Giovanni evangelista, che porta la mano destra all'orecchio per ascoltare le parole del Vangelo (che egli tiene nella mano sinistra) dal Cristo morente (Vangelo di Giovanni 19,25-27). La piccola croce di quest'ultimo è composta da due tronchi d'albero grezzi,

dai quali si dipartono i rami fioriti che costituiscono lo sfondo della croce grande. La croce del Cristo si trasforma dunque simbolicamente nell'albero della vita, l'albero, cioè, che Dio fece germogliare al centro del giardino dell'Eden unitamente a quello della conoscenza. La collocazione di questa pianta alle spalle di Gesù rende evidente ed accentua il legame inscindibile tra Vecchio e Nuovo Testamento, rispettivamente condensati nell'immagine dell'albero, posta all'inizio del Testo Sacro, ed in quella del Cristo crocifisso, culmine degli Scritti Evangelici.

L'albero, inoltre, è un simbolo dell'immortalità, un simbolo che quindi permette di vedere oltre la Crocifissione, sino alla futura Resurrezione del Cristo, concretamente rappresentata ai piedi della croce. Infatti, in tale posizione è collocata l'immagine del Figlio di Dio che esce dal sepolcro, raffigurato nell'iconografia dell'Uomo dei Dolori, nell'atto, cioè, di mostrare le proprie piaghe, inflitagli durante l'interrogatorio e sulla croce.



## **Croce processionale**

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

Ipotizzando verosimilmente ed infine il suo trionfo, che la figura angelica posta al culminante nel Giudizio alla culmine del braccio superiore fine dei tempi. della croce suonasse in origine una tromba, è possibile interpretare tale immagine come un angelo apocalittico, che annuncia l'avvento del Figlio di Dio quale giudice degli uomini alla fine dei tempi.

Il tema del trionfo divino ritorna sul *verso* dell'opera, dove è collocato centralmente il Cristo in maestà, assiso in trono e inserito in una mandorla. In grembo reca il libro della Parola aperto, con incise l'omega e l'alfa, ad indicare la fine e l'inizio. Infine, attorno al Cristo in maestà sono posti, al termine dei bracci, i simboli dei quattro Evangelisti: un'iconografia che, nel suo insieme, fa nuovamente riferimento ad una visione contenuta nell'Apocalisse. L'opera racchiude dunque tutta la storia dell'uomo, condensata nei suoi momenti più significativi: la creazione del giardino dell'Eden, dal quale gli esseri umani sono stati cacciati per loro colpa, il sacrificio di Gesù in redenzione del peccato originale, la sua resurrezione

### *Note artistiche*

Nel 1818 la Confraternita dello Spirito Santo della Madonna del Ponte riceve in dono una piccola stauroteca (reliquiario della Croce) in argento a forma di croce, contenente sette minuti frammenti di reliquie, tra cui parti della Croce, della Corona di Spine, della Veste, della Spugna con cui furono bagnate d'aceto le ferite del Cristo, e della Colonna su cui fu fustigato.

Per contenere tale dono fu prescelto un reliquiario in legno intagliato e dorato a forma di croce, che dai documenti sappiamo essere già stato realizzato per esporre reliquie in altre occasioni. La croce si innalza su una riproduzione del Monte Calvario, sul quale risaltano alcuni oggetti legati alla Passione di Cristo ed un serpente minaccioso. Altri simboli della Passione, come la Corona di Spine o i Chiodi, trovano posto sui bracci cilindrici della croce, al centro della quale è posta la stauroteca, contornata da una ghirlanda e da teste di cherubini.

L'opera risulta essere piuttosto raffinata, confrontabile, anche per la cura nell'intaglio dei particolari, con la produzione piemontese di botteghe come

quella di Giuseppe Maria Bonzanigo, attivo tra la fine del '700 e l'inizio dell'800, e di Giuseppe Antonio Gianotti, entrambi ancora attivi nel 1818.

### *Simbologia*

L'opera in questione risulta carica di simboli, tutti in rapporto con la tipologia delle reliquie che in essa sono contenute. Infatti, se il reliquiario contiene alcuni frammenti degli oggetti legati alla Passione del Cristo, gli stessi sono riprodotti alla base e intorno alla croce lignea, che si innalza simbolicamente proprio sul luogo della morte di Cristo: il Monte Calvario (Vangelo di Luca dal cap. 22 al cap.23).

Oltre a tali oggetti carichi di significato per il fatto di aver avuto un proprio ruolo nella Passione, si aggiunge un elemento che apparentemente sembra fuori contesto: il serpente del peccato originale. In realtà, però, la presenza di questo infimo animale non fa altro che rievocare il senso della morte di Cristo, il suo sacrificio compiuto per salvare l'umanità macchiata dal peccato di Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre (Libro della Genesi dal cap. 1 al cap. 3).



## **Stauroteca**

*Intagliatore piemontese,  
1818.*

*Susa, Chiesa  
della Madonna del Ponte*

### *Note artistiche*

Il reliquiario, proveniente dalla chiesa della Madonna del Ponte, è stato realizzato in legno intagliato e dorato; all'interno è stata inserita una capsula in legno dorato contenente una seconda capsula più piccola con una reliquia di San Rocco ed un cartiglio con la scritta a penna S. ROCHI CON.

L'intaglio è stato eseguito con grande cura, dando forma ad una figura molto rara di angelo barbuto, che indossa, inoltre, una tunica ricoperta di piume, rievocante l'immagine tardo-medievale dell'angelo-uccello. L'angelo conserva soltanto più un'ala: sui lati sono però visibili i fori d'innesto delle parti mancanti, fori il cui numero fa supporre che si trattasse in origine o di un serafino, angelo con sei ali, o di un cherubino, dotato invece di quattro ali. Tale distinzione non deve però considerarsi troppo netta, in quanto nei secoli le due figure tesero a confondersi e spesso risulta difficile identificarle con chiarezza.

### *Simbologia*

I serafini, abitualmente di colore rosso, sono gli angeli che si trovano al cospetto di Dio, come si ricava dalla visione nel libro del profeta Isaia. Diversamente, i cherubini compaiono nella visione di Ezechiele (Ezechiele 1,4-15) e tradizionalmente vengono considerati i custodi del giardino dell'Eden e del trono di Dio, spesso rappresentati al di

sopra dell'Arca dell'Alleanza (Libro dell'Esodo 25,18-19).

La rarità della raffigurazione, che pone in legame l'angelo con i geni antropomorfi barbuti e dotati di ali del mondo assiro-babilonese, ha fatto pensare ad una citazione colta di modelli del Vicino Oriente, rievocati anche dal motivo a frange con cui termina la tunica indossata dall'angelo. Tale rivisitazione può essere ben spiegata ricordando l'interesse manifestatosi nel XIX secolo per la civiltà medio-orientale, esploso soprattutto dopo i ritrovamenti archeologici in Mesopotamia a partire dagli anni '40 del secolo.

Per quanto riguarda San Rocco, nato da una nobile famiglia di Montpellier nel XIV secolo e presto attratto dalla vita eremitica, egli decise di donare tutti i suoi averi ai poveri e di partire per un pellegrinaggio a Roma. Durante la strada, offrì la propria assistenza ai malati di peste, epidemia che infuriava in quegli anni in tutta l'Europa. Conquistatosi la fama di taumaturgo, non tardò comunque ad ammalarsi lui stesso, non ricevendo però cure da nessuno al di fuori di un cane che, secondo la tradizione, ogni giorno gli portava del cibo. Si rifugiò così in una foresta e lì guarì miracolosamente, prendendo così la via per la sua città natale, dove secondo alcuni non riuscì mai ad arrivare, venendo arrestato con l'accusa infondata di essere una spia e morto poi in carcere.



## **Reliquiario a statuetta**

*Intagliatore piemontese,  
prima metà sec. XIX.  
Susa, Chiesa  
della Madonna del Ponte.*

### *Note artistiche*

La croce è in legno intagliato e dorato, mentre il Cristo è in avorio scolpito. Essa è stilisticamente confrontabile con la croce di Les Arnauds, ora esposta presso il Museo di Arte Religiosa Alpina di Melezet, attribuita da Guido Gentile ad un intagliatore di Grenoble, che ha realizzato tale manufatto in stile delfinale. Entrambe le croci presentano terminazioni riccamente decorate in forma arrotondata. Il Cristo, eseguito certamente da uno scultore piemontese, è caratterizzato da un'iconografia tipica dell'ambiente giansenista, attorno al quale gravitava anche l'abate di San Giusto Carlo Vittorio Amedeo Delle Lanze.

### *Simbologia*

L'iconografia che qui assume il Cristo è piuttosto inconsueta nell'ambiente cattolico, risultando invece più diffusa nella cerchia giansenista. Egli è raffigurato sulla croce con gli occhi aperti e la testa rivolta al cielo, verso il Padre, al quale sono protese anche le braccia benedicienti, in contrapposizione all'immagine consueta nella quale il Cristo morente ha il capo reclinato verso l'umanità ai piedi della croce, mentre le braccia sono allargate ad accogliere il genere

umano. L'originale iconografia è spiegabile evocando le dottrine del Giansenismo, eresia sviluppatasi in Francia nella prima metà del XVII secolo fondata sull'idea che Cristo si fosse sacrificato non per tutti, ma solo per pochi prescelti.



## **La croce con Cristo in avorio**

*Intagliatore del Delfinato  
e scultore piemontese (?),  
prima metà sec. XVIII.*



Sala statue



La statuaria lignea  
e lapidea



# La statuaria lignea e lapidea

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

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

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

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

In questa sala, contestualmente a rare e preziose testimonianze d'arte di livello europeo, troviamo sculture lignee create da artigiani locali strettamente legati, nei materiali impiegati e nello stile espresso, al contesto alpino in cui operano.

Emblematica è la statua di Dio Padre del sec XVIII proveniente da Bousson: una figura dai lineamenti arcaici e severi, con le zampe di un orso, l'animale più forte nel bosco, già significativo nella mitologia precristiana. Essa incarna in sé un ulteriore elemento che caratterizza in genere le

produzioni di arte sacra in Valle di Susa: il profondo legame con il passato precristiano, sempre incluso e mai rigettato.

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

### *Note artistiche*

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

### *Simbologia*

Lo schema strutturale della Madonna del Ponte si

avvicina a modelli la cui tipologia è quella della *Sedes Sapientiae* o Trono della Saggezza. Tale definizione racchiude complesse simbologie che si condensano nell'evocazione di una Madonna non tanto o non solo madre di Gesù Bambino, ma prima di tutto Madre di Dio. In questa chiave, viene ripreso un chiaro modello di origine bizantina, la Vergine Theotokos, il cui ruolo come Madre di Dio è sottolineato, nell'opera qui descritta, dalla ieraticità della figura, dalla simmetria del gruppo, dalla fissità dello sguardo sul fedele, che probabilmente anche in origine era obbligato ad ammirare la statua dal basso. Gesù è certamente ancora un bambino, ma la sua postura, il suo sguardo e il viso da adulto, nonché le sue mani sproporzionate protese in avanti in un gesto benediciente evocano già in modo chiaro la sua divinità, il suo essere culmine di saggezza. La Vergine è Trono di tale Saggezza, sede della *sapientia* del figlio, che ella tiene sì nel proprio grembo, ma senza che sia manifestato alcun rapporto affettivo, senza alcun gesto di tenerezza



## **Madonna del Ponte**

*Scultore pirenaico (?),  
sec. XII.  
Susa,  
Chiesa della  
Madonna del Ponte.*

condivisa.

La ieratica maestà delle figure e la forza divina da esse emanata non potevano non attrarre i fedeli, forse intimoriti dal senso di grandiosità trasmesso dall'icona, ma nello stesso tempo coinvolti in un rapporto vicino e diretto dallo sguardo e dalle grosse mani della Madonna e del Bambino, protese verso di essi a simboleggiare la misericordia divina. Il culto per questa statua era sorto intorno alla credenza che la Madonna potesse temporaneamente far tornare alla vita i bambini nati morti, infondendovi un debole soffio vitale che avrebbe permesso di impartire loro il battesimo. A ciò si aggiungeva la devozione degli epilettici, che si radunavano il 7 settembre di ogni anno per vedersi liberati dal male per almeno altri 12 mesi, a condizione che per un'intera notte c a m m i n a s s e r o incessantemente all'interno della chiesa segusina intitolata alla Madonna del Ponte. La devozione per questa icona durò fino a tutto l'800 ed è testimoniata attraverso gli ex-voto che ancora si

conservano, a dimostrazione del culto duraturo e radicato a cui fu soggetta la statua lignea conservata nel Museo.

### *Note artistiche*

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

con figure di quel complesso, quali la Primavera, alcuni Mesi, i personaggi della Presentazione al Tempio. La presenza di un'immagine di una tale qualità può forse porsi in relazione colla Certosa di Monte Benedetto, insediata «super montaneam Villarum Fulcardi» tra il 1200 e il 1201. La fortuna del modello così proposto ad alto livello è attestata dai casi studiati da Mor 2006, nonché da una piccola Madonna col Bambino conservata presso la Curia Vescovile di Novara.



## **Madonna in trono col Bambino**

*Scultore padano,  
inizio sec. XIII.  
Villarfochiardo,  
Cappella della Madonna  
delle Vigne.*

# Scultura lignea.

## Alta Valle di Susa tra Quattrocento e Cinquecento



### Santa Lucia

*Maestro della Messa di San Gregorio, 1500 circa.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dall'evoluzione di questo ambiente artistico si stacca un altro importante scultore, anch'esso anonimo e noto come Maestro della Messa di San Gregorio, che tra la fine del Quattrocento e l'inizio del

Cinquecento, forte di più vaste esperienze, si impone nell'ambiente valligiano, nel Briançonnais e nella vicina alta Maurienne.

Tra le sue prove più antiche, databili verso il 1475/80, si colloca la bellissima Madonna con Bambino proveniente dall'Istituto Suore Francescane Missionarie di Susa. Il timido riserbo dell'espressione, il disegno netto del panneggio, a pieghe compresse, e la raccolta postura, sembrano riflettere alcuni caratteri della scultura dell'ambito "savoiaro" in senso lato, con rimandi ai cori intagliati di Jean de Vitry e Jean de Chetro. Alla medesima fase produttiva di questo artista si può riferire anche il notevole San Rocco conservato nella parrocchiale di Chiomonte e, in questa sala, la piccola Madonna col Bambino movimentata da un manto a falde svolazzanti, proveniente da Desertes. Una seconda tappa nell'evoluzione dello stile di questo maestro è riscontrabile nelle figure di Santa Lucia, San Tiburzio e San Valeriano, dove la compressione dei volumi e il fissarsi delle espressioni dei volti denotano l'intervento di uno o più allievi.

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

L'inizio del Cinquecento segna, per questo maestro, una rottura degli schemi compositivi tradizionali, rintracciabile soprattutto nella Madonna col Bambino proveniente da Rochemolles e conservata presso il Museo di Arte Religiosa Alpina di Melezet, e nella Madonna col Bambino proveniente da Vazons, esposta in questa sala. In entrambi i casi, alcuni tratti incoerenti del panneggio e la durezza di certi particolari fanno intravedere una collaborazione di bottega.



## **Madonna col bambino**

*Bottega del maestro  
della Messa  
di San Gregorio,  
inizio sec. XVI.*

## Scuole dell'Alta Maurienne. Tra Seicento e Settecento



### Madonna del latte

*Scultore  
dell'Alta Maurienne,  
seconda metà sec. XVIII.*

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

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

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

Scultore dell'alta Maurienne, *Madonna del Latte*, inizio secolo XVIII

Dopo i travagliati anni della seconda metà del Cinquecento, durante i quali la Valle della Dora fu tormentata da occupazioni militari e da violenti scontri a sfondo religioso che videro opposti i cattolici e gli ugonotti, nel corso del Seicento si registrò una ripresa che, anche grazie alla sollecitazione dell'autorità ecclesiastica, portò al recupero o alla ricostruzione degli ambienti di culto e al loro adeguamento ai dettami della normativa liturgica scaturita dal Concilio di Trento.

Attraverso la Val Cenischia, meno tormentata dagli scontri religiosi rispetto all'alta Val di Susa, giungono opere di vario carattere realizzate da artisti della vicina alta Maurienne, di cui è testimone il gruppo esposto in questa sala.

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

### *Note artistiche*

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

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

### *Simbologia*

La statua raffigura la Maddalena nell'atto di correre a dare l'annuncio della resurrezione agli Apostoli (Vangelo di Giovanni 20,11-18). La figura, che presenta i lunghi capelli sciolti sulle spalle in segno di lutto, si sta infatti allontanando dal sepolcro aperto, rappresentato sullo sfondo alla sua destra con la pietra di chiusura posta accanto all'apertura. Un teschio, posto sempre sulla destra ma più in basso rispetto al sepolcro, indica il luogo della sepoltura. La Maddalena stringe al petto, con una mano, il vasetto contenente gli unguenti che avrebbe utilizzato per imbalsamare il corpo del Cristo morto, mentre con l'altra si solleva la gonna per facilitarsi la corsa, lasciando intravedere una ricca sottoveste ricamata e due scarpette col tacco. Proprio il contrasto tra alcuni elementi dell'abbigliamento di Maria Maddalena ricorda che la donna ha vissuto un momento di lutto -rappresentato dai simboli di morte e dai capelli sciolti- a causa della morte del Cristo, che però sta lasciando il posto alla gioia per la resurrezione, testimoniata dalla ricchezza degli abiti e dal motivo floreale che sovrasta il capo della figura.



## **Santa Maria Maddalena**

*Maestro di Bousson,  
prima metà sec. XVIII.*

### *Note artistiche*

La statua, proveniente dalla parrocchiale di Bousson presso Cesana Torinese, è dipinta in toni rossi e bruni e risulta certamente essere una schematizzazione di un modello gotico, forse quattrocentesco, da cui lo scultore deve aver preso ispirazione. A darne conferma sono l'impianto piramidale dell'opera, la verticalità delle nette pieghe dell'abito e la stilizzazione del volto, caratterizzato da una barba divisa in ciocche ondulate e incorniciato da capelli mossi divisi simmetricamente dalla riga centrale.

L'opera è mutila delle mani, perdita che impedisce una lettura esaustiva del soggetto, impugnante forse lo scettro e il globo, simboli dell'universalità del potere di Dio, o, più probabilmente, il Cristo crocifisso.

### *Simbologia*

Accettando l'ipotesi che Dio Padre sorreggesse tra le sue mani il Cristo crocifisso, il gruppo integro proponeva in origine un'immagine della Trinità, in un'iconografia a struttura piramidale particolarmente diffusa in epoca tardo-gotica e

conosciuta anche nell'ambito alpino, come dimostrano altre opere dal medesimo soggetto appartenenti a tale area. Questa iconografia si caratterizza per la figura imponente di Dio Padre seduto in trono, il Cristo sulla croce tra le sue braccia - come per essere mostrato ai fedeli - e lo Spirito Santo rappresentato dalla colomba, posta all'apice oppure immediatamente sopra il volto di Cristo: in quest'ultima posizione la Terza Persona poteva forse trovarsi anche nell'opera ora descritta.



## **Dio Padre**

*Maestro di Bousson,  
prima metà sec. XVIII.*

### *Note artistiche*

Il busto, in marmo bianco con alcune tracce di doratura, proviene dalla cattedrale di San Giusto. Forse immagine di un santo o di un apostolo, non è possibile sapere se in origine il pezzo fosse inserito all'interno di un gruppo scultoreo o se fosse stato progettato fin dall'inizio per essere una figura isolata.

Stilisticamente, richiama la produzione artistica parigina dell'epoca di Carlo V, rendendo evidenti i legami che nel XIV secolo univano il Piemonte, terra di confine e di passaggio, ai territori d'oltralpe, dove il gotico stava dominando incontrastato.



## **Busto di uomo barbuto**

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

### *Note artistiche*

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

Il riconoscimento dell'arenaria di colore grigio

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



## **Madonna col Bambino**

*Scultore franco-piemontese, 1360-1365. Collezione privata, in deposito presso il Museo Diocesano di Susa. Da una casa demolita di Susa.*

## Fornella di ancona raffigurante l'Assunzione

*Bottega inglese,  
seconda metà del sec. XV.*



### *Note artistiche*

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

I caratteri stilistici ed iconografici dell'opera, come anche le sue dimensioni ed il materiale da cui è stata tratta, hanno permesso di porla in relazione con un'altra formella di alabastro appartenente al Museo Civico d'Arte Antica di Torino e raffigurante l'Incoronazione della Vergine, acquistata nel 1954 dalla collezione Chiapusso di Susa.

Le due formelle, insieme ad altre perdute, facevano in origine

parte di un'ancona d'altare lignea in cui erano appunto incassati alcuni pannelli di alabastro, che si trovava nella cappella della Madonna posta nell'ultima campata della navata destra dell'abbazia di Novalesa. Tale cappella fu fondata nell'ultimo quarto del XV secolo dal priore commendatario dell'abbazia Giorgio Provana di Leinì, che la fece affrescare dal tolosano Anthoine de Lonhy. È possibile supporre che anche il polittico d'alabastro fosse stato voluto da Giorgio Provana, che con tale acquisto rafforzava ulteriormente il messaggio trasmesso dalle immagini del de Lonhy affrescate alle pareti.

L'analisi stilistica ha permesso di collocare l'opera in ambito inglese, attribuzione che trova una conferma nella vastissima diffusione che gli oggetti d'alabastro prodotti in Inghilterra ebbero nell'Europa del XV secolo, soprattutto nelle zone costiere e lungo i grandi fiumi.

### *Simbologia*

Come in precedenza indicato, il

pannello era parte di un polittico raffigurante scene della vita della Vergine, scelte consapevolmente per sottolineare il ruolo da lei avuto nell'incarnazione di Dio e testimoniare la sua glorificazione dopo la morte. In tale ciclo ben si colloca

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

Sala Can. Natalino Bartolomasi

La pinacoteca

# La pinacoteca

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

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

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

Al pieno Ottocento, infine, si possono ricondurre gli ex voto esposti, testimonianza di un'arte semplice al servizio della devozione, e la pala della Visitazione, realizzata nel 1865 da Enrico Reffo, fondatore della Scuola degli Artigianelli, per la cappella di San Giusto sulle pendici della Grand Hoche, presso Beaulard.

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

Nel clima della controriforma cattolica, che riaffermava sia la realtà ontologica dei sacramenti, sia il culto dei santi e il relativo utilizzo delle immagini, l'arte era uno degli strumenti di santificazione

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



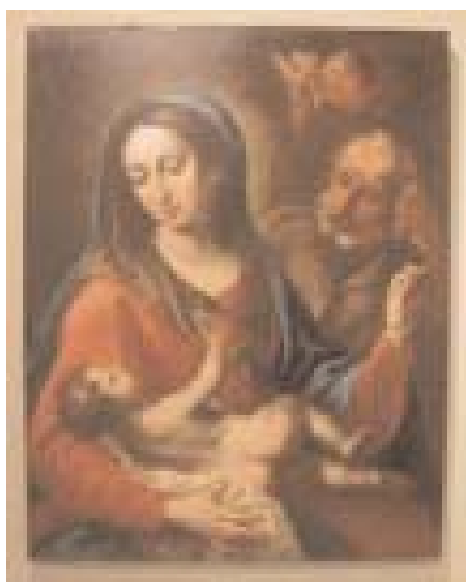
## **Madonna del Rosario**

*Pittore franco-piemontese,  
inizio sec. XVII.  
Sauze di Cesana,  
Parrocchiale di S. Restituto*



## **San Claudio**

*Pittore franco-piemontese,  
inizio sec. XVII.  
Sauze di Cesana,  
Parrocchiale di S. Restituto*



## **Madonna della Ciliegia**

*Pittore piemontese,  
metà sec. XVII.  
Susa, Chiesa del Ponte.*



## **Bottega di San Giuseppe artigiano**

*Pittore piemontese,  
inizio sec. XVIII.  
Susa, Chiesa del Ponte.*



## Estasi di San Felice da Cantalice

*Ignazio Nepote (1706?-1780),  
terzo quarto sec. XVIII.  
Susa, Chiesa del Ponte.*



## Collezione di ex voto

*Pittori piemontesi,  
1754-1881.  
Susa, Chiesa del Ponte  
e Santuario di Mompantero.*



## Collezione di ex voto

*Pittori piemontesi,  
1754-1881.  
Susa, Chiesa del Ponte  
e Santuario di Mompantero.*



## Collezione di ex voto

*Pittori piemontesi,  
1754-1881.  
Susa, Chiesa del Ponte  
e Santuario di Mompantero.*

## Incredulità di San Tommaso

*Pittore caravaggesco,  
inizio sec. XVII.  
Susa, Chiesa del Ponte.*



### *Note artistiche*

Proveniente dalla chiesa della Madonna del Ponte, il dipinto è un olio su tela inserito in una cornice della prima metà del XVIII secolo attribuita, su basi stilistiche, ad un intagliatore piemontese.

Il soggetto, copia di un celebre quadro di Caravaggio, rappresenta San Tommaso nell'atto di toccare con un dito la piaga del Cristo resuscitato, dopo che l'Apostolo aveva dichiarato che avrebbe creduto alla resurrezione del Figlio di Dio soltanto toccandone le ferite.

Anche lo stile riprende l'opera caravaggesca, non solo nel suo naturalismo, ma anche rievocando l'effetto chiaroscurale dei quadri del Maestro, con le figure che sembrano sorgere dall'oscurità.

### *Simbologia*

L'immagine, di brutale naturalezza, porta alla luce il

conflitto insito in ogni uomo tra il bisogno di avere prove concrete per poter credere e la necessità della fede, il completo abbandono della mente umana di fronte alla religiosità. Tommaso è l'emblema di ogni uomo, è l'immagine del bisogno di "toccare con mano", ma nello stesso tempo rappresenta il passaggio da tale stato all'esperienza di fede, alla quale l'Apostolo si abbandona dopo il monito di Gesù a "non essere più incredulo ma credente" (Vangelo di Giovanni 20,24-29).

### *Note artistiche*

Utilizzato in origine come icona dell'altare posto sulla cantoria al di sopra del portale della Madonna del Ponte, questo olio su tela è opera di un artista di buona cultura, erede delle tradizione pittorica cinquecentesca del Piemonte orientale.

### *Simbologia*

L'opera rappresenta la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli, che dopo tale evento si rendono conto di poter parlare, senza averla mai appresa, ogni lingua conosciuta. Questo miracolo permetterà loro di diffondere il cristianesimo in ogni luogo, avendo ormai superato l'ostacolo linguistico e dando così avvio alla missione evangelizzatrice della Chiesa. L'opera, come l'evento che essa raffigura, sono dominati dalla presenza dello Spirito Santo: appare ovvio, a questo punto, lo stretto legame esistente tra la Confraternita dello Spirito Santo insediata presso la Chiesa del Ponte ed un simile soggetto, che ripropone in una veste "trionfale" quello che era il simbolo della Confraternita.



## **Pentecoste**

*Pittore piemontese  
1620-1630 (post 1612).*

### *Note artistiche*

Il quadro rappresenta la visione di San Lorenzo da Brindisi, al quale appare Gesù Bambino durante la celebrazione della messa. In primo piano è inginocchiato un francescano, mentre due angioletti avvolti dalle nubi appaiono dal cielo portando in mano un giglio bianco, simbolo di purezza.

Su base stilistica il dipinto è stato attribuito ad Ignazio Nepote, che probabilmente ebbe la commissione dai padri cappuccini della chiesa dei SS. Sebastiano e Rocco. Tale supposizione si basa sul fatto che, se la devozione per San Lorenzo da Brindisi risulta essere piuttosto rara negli ambienti regolari, essa fu alquanto diffusa proprio tra i cappuccini, francescani riformati dalla regola del 1528: ed un francescano è inginocchiato di fronte alla scena mistica, nella posizione che abitualmente assumono i committenti.

Ignazio Nepote doveva essere certamente molto apprezzato dai cappuccini segusini, che gli commissionarono infatti altre opere, alcune delle quali ammirabili in questa stessa

sala.

### *Simbologia*

Entrato nell'ordine dei cappuccini nel 1575 e divenutone anche ministro generale, San Lorenzo da Brindisi si distinse particolarmente nella predicazione, fondando varie case di cappuccini in Europa. Autore di molte opere e dottore della Chiesa, spesso faceva esperienze di estasi e di altri fenomeni fisici durante le sue celebrazioni della messa. Morì nel 1619 e fu beatificato nel 1783, data dopo la quale la sua venerazione ebbe un particolare impulso.



## **Estasi di San Lorenzo da Brinisi**

*Ignazio Nepote (1706? - 1780),  
terzo quarto sec. XVIII.  
Susa, Chiesa del Ponte.*

### *Note artistiche*

Il quadro era posto in origine sopra l'altare della cappella di Beaulard presso Oulx, dedicata alla Visitazione, a San Giusto e San Luca. Esso raffigura l'incontro tra Maria e Sant'Elisabetta, alle spalle della quale compare Zaccaria. La scena si svolge sotto l'arcata di un porticato aperto dal quale si possono ammirare le cime delle montagne innevate che si stagliano sul cielo azzurro. In primo piano, seduti su un gradino, compaiono a sinistra San Luca, intento ad osservare la scena per poi trascriverla sul Vangelo posto sulle sue ginocchia, e a destra San Giusto impugnante un pastorale e rivolto verso la scena centrale; ai suoi piedi sono raffigurati il pugnale e la palma del martirio. I due santi sono posti sullo stesso piano degli spettatori, che possono così condividere più facilmente lo stupore e l'emozione dei due personaggi, quasi colti di sorpresa dalla scena che appare davanti ai loro occhi, scoperta dall'ampio panneggio verde che, come un sipario teatrale, si apre per

mostrare l'incontro tra le due donne in atto alle loro spalle.

Autore del quadro è Enrico Reffo, importante pittore religioso piemontese la cui firma compare nell'angolo in basso a destra. Il suo nome è legato alla scuola di scultura e pittura fondata nel Collegio degli Artigianelli di Torino, scuola di cui egli fu il direttore.

### *Simbologia*

Sia il tempo che lo spazio rappresentati nell'opera conducono lontano da Nazareth, sede dell'incontro tra Maria ed Elisabetta, guidando lo spettatore ai luoghi ed alla storia della Valle di Susa. Infatti, se la figura di San Luca evangelista ben si inserisce nel contesto storico del quadro, sia per la sua vicinanza cronologica all'evento sia per esserne stato il principale cronista (Vangelo di Luca 1,39-45), la presenza di San Giusto riporta l'osservatore nella nostra valle, nella quale il santo visse e dove ancora oggi sono conservate le sue reliquie. Egli, infatti, fu monaco all'abbazia di Novalesa durante il X secolo e custode della stessa durante le



## **Visitazione di Maria a S. Elisabetta**

*Enrico Reffo (1831-1917),  
1865.  
Beaulard,  
Cappella di San Giusto.*

incursioni saracene nella valle delle ben note montagne  
dopo la fuga di tutti i religiosi. valsusine.

Quando il pericolo divenne imminente San Giusto trovò rifugio, insieme a San Flaviano, in una grotta nelle alture di Beaulard, grotta intorno alla quale fu costruita la cappella da cui il quadro proviene.

Ucciso dai Saraceni, il corpo di San Giusto fu inizialmente gettato in un pozzo ad Oulx; attorno al 1027 le sue spoglie vennero ritrovate e traslate alla cattedrale di Susa, fatta erigere dal marchese Olderico Manfredi proprio per custodire le reliquie del santo.

La presenza di San Giusto nell'opera del Reffo, dunque, amplia la dimensione temporale dell'evento, collocandola anzi fuori dal tempo umano grazie anche alla presenza del tendaggio. L'osservatore viene così coinvolto dallo spettacolo divino, al quale si avvicina anche grazie alla possibilità offertagli di identificarsi in qualche modo nei due santi, anch'essi spettatori di fronte all'evento. E la sensazione di vicinanza provata non poteva che accentuarsi di fronte all'apparizione sullo sfondo