



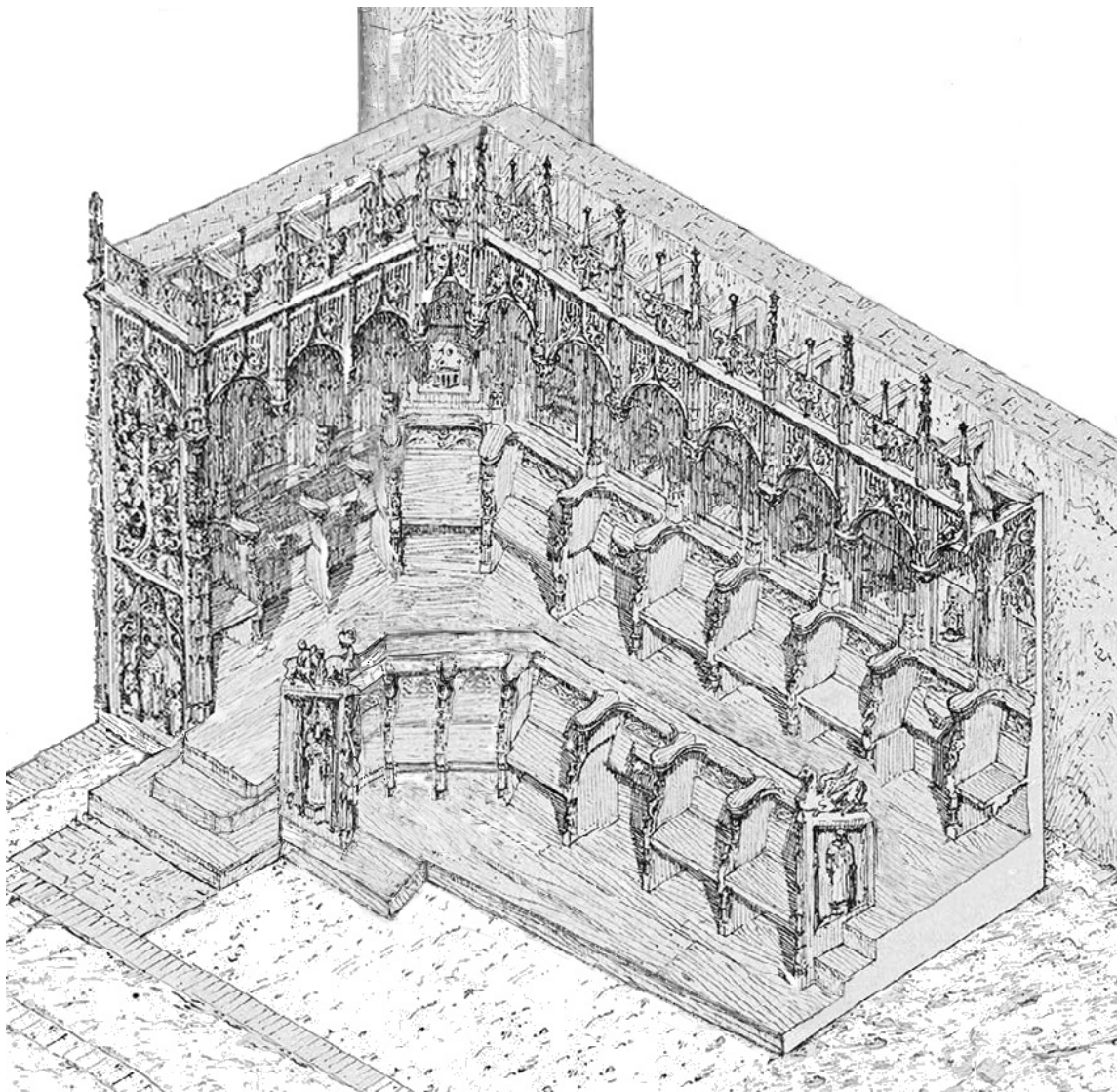
Associazione
**AMICI DELLA FONDAZIONE
ORDINE MAURIZIANO**
odv

Angela Crosta

Il coro ligneo dell'abbazia di Staffarda

**La storia e
una ipotesi di ricostruzione virtuale**

Prefazione di Guido Gentile



Si ringraziano per la collaborazione i soci Afom:

Valter Bonello

Feliciano Della Mora

Patrizia Figura

Alfredo Norio

e in particolare Marco Invrea per la
revisione del capitolo sette.

L'autrice ringrazia sentitamente il dott. Guido Gentile
per l'accurata rilettura del testo e per la presentazione.

Fotografie,

se non diversamente indicato, le immagini sono dell'autrice o dell'archivio AFOM

Schizzi e disegni, compreso quello di copertina,
sono di e su progetto di Angela Crosta,
se non diversamente indicato.

ISBN 9788899282394



MEDIARES Edizioni

Copyright © Angela Crosta 2024

Stampato a gennaio 2025 Seconda edizione febbraio 2025

Tutti i diritti sono riservati; è vietato ristampare e riprodurre con qualsiasi mezzo meccanico, digitale o di altra natura qualunque parte di questo libro. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma delle vigenti leggi.

Associazione Amici Fondazione Ordine Mariziano odv
www.afom.it info@afom.it

INDICE

Prefazione di Guido Gentile	4
Introduzione	5
1 Giovanni Ludovico di Saluzzo e la committenza del coro e degli altri manufatti lignei per Staffarda	7
2 La situazione odierna delle altre opere lignee fatte realizzare da Giovanni Ludovico: a) quelle ancora a Staffarda	9
2.1 Il pulpito	9
2.2 Il polittico di Oddone Pascale	11
2.3 Il gruppo scultoreo del Crocifisso, Maria dolente e san Giovanni	14
3 La situazione odierna delle altre opere lignee fatte realizzare da Giovanni Ludovico: b) quelle al Museo Civico d'arte Antica	15
3.1 L'ancona con <i>Storie della Vergine</i>	15
3.2 La residenza liturgica e il badalone	16
4 Il coro ligneo di Staffarda	20
4.1 Dove era posto in origine il coro?	20
4.2 Lo spostamento del coro nel Settecento	21
4.3 La spoliazione attuata da Carlo Alberto	23
5 Le modifiche del coro per adattarlo all'abside di Pollenzo	26
5.1 I decori, le misericordie, il badalone	30
6 Le vicende dei pezzi non usati dal Capello e la loro sistemazione al Museo d'Arte Antica	34
6.1 Dai magazzini dell'Amministrazione della Real Casa al Museo Civico, 1849 – 1871	34
6.2 Quali pezzi giunsero al Museo Civico nel 1871?	35
6.3 L'allestimento di Vittorio Viale, 1932	37
6.4 Le parti del coro di Staffarda al Museo Civico di Palazzo Madama	39
7 Proposta di ricostruzione virtuale	42
7.1 Gli stalli maggiori e minori	42
7.2 Ricostruzione delle fiancate maggiori e minori lato jubè	46
7.3 Ricostruzione delle fiancate lato altare	54
7.4 Ricostruzione delle fiancate dei passaggi laterali e degli scalini di accesso	59
7.5 Il programma iconografico delle fiancate	62
7.6 Ricostruzione globale della posizione coro	63
7.7 Lo jubè	64
Bibliografia	69

Prefazione

Sono stato sempre affascinato da quel monumento dell'arte dell'intaglio e dell'arredo ecclesiastico che è rappresentato dal coro dell'abbazia di Staffarda. Sono quindi lieto che sia qui indagato e illustrato dalla dottoressa Angela Crosta, con molta attenzione e con una chiarezza che giova alla comprensione del singolare complesso anche da parte di osservatori non specialisti. Questo lavoro offre uno strumento utile alla visitazione e al coordinamento delle strutture superstiti e dei loro corredi figurativi. L'indagine si sviluppa infatti, anche in una dimensione virtuale, attraverso la ricomposizione dell'insieme originario, ora suddiviso e diversamente sistemato, rispettivamente nel Museo Civico d'Arte Antica di Torino e nella parrocchiale carloalbertina di Pollenzo. Il complesso che si delinea nel confronto e nell'analisi dei pezzi conservati nelle due sedi è un'universo, quasi un summa dell'immaginario figurativo e della produzione d'intaglio al trapasso tra l'ultimo Gotico e i primi, cauti sentori di Rinascimento, con una forte prevalenza di modelli francesi. Se pensiamo all'arco di tempo in cui l'opera dovette essere realizzata, tra gli anni venti e trenta del Cinquecento, a corredo di un'ampia sistemazione dello spazio liturgico nella chiesa abbaziale, vi appare quasi sintomatico il carattere di compendio di un'epoca, quella dell'autunno del gotico d'ispirazione transalpina, in un'area per più versi storicamente intermedia tra i due versanti delle Alpi. Questo ultimo trionfo del gotico *flamboyant* fu celebrato mentre il marchesato di Saluzzo e la sua dinastia volgevano al tramonto, ormai coinvolti nel conflitto tra la Francia, che finirà per annettersene l'eredità, e l'Impero. In quel conflitto fu travolto lo stesso committente, Giovanni Ludovico di Saluzzo che proprio in quel torno d'anni visse una sua tormentata vicenda tra detenzioni e momentanee insorgenze, nel ripetuto e fallito tentativo di impadronirsi del marchesato. Questa vicenda lo tenne a lungo lontano dall'abbazia di Staffarda, di cui era commendatario, e quindi non dovette permettergli di seguire direttamente tutto l'allestimento dell'ampio arredo, che pure egli doveva volere, con i suoi gusti compositi e le sue scelte d'ambito europeo: tuttavia le sue disposizioni e le rendite dell'abbazia poterono consentire la realizzazione del ricco complesso. Il cantiere del coro occupò maestranze di varia estrazione, la cui cultura Silvia Piretta ha confrontato, in particolare, con quella di scultori attivi in Provenza, ad Aix, ma anche nella Francia settentrionale; non mancò peraltro il contributo di una congerie di linguaggi figurativi che risente dell'apporto di varie regioni, non senza contatti anche con l'area svizzero-germanica, quali si rivelano nel repertorio bizzarro delle misericordie. A Staffarda la varietà delle componenti culturali riflette la varia provenienza e la mobilità professionale degli artisti specializzati che furono richiesti dall'opera cospicua, pur entro un progetto coerente e articolato. Dunque, un mondo complesso, attorno alla cui esplorazione gli studi non sono cessati, così come non cessano attorno al vasto mondo dei cori dell'area alpina e d'oltralpe, a cui quello di Staffarda si connette con una particolare interpretazione delle tipologie correnti. Di quel mondo, fatto di rovello tecnico e di un'immaginazione lussureggiante di tradizione monastica, insieme con i primi riflessi di un Rinascimento internazionale, possiamo cogliere quasi uno specchio in questo magnifico arredo corale, per certi aspetti forse il più grandioso, anche se smembrato e trasformato, tra quelli che sussistono sul versante piemontese e aostano: una sacra selva, all'interno della quale Angela Crosta ci conduce esaminando, nelle connessioni e funzioni originarie, gli elementi che la compongono nonché le figure che l'abitano.

Guido Gentile

Introduzione

L'associazione AFOM odv, “Amici della Fondazione Ordine Mauriziano” sorse nel 2000 e (art. 2 Statuto): “... *si prefigge come scopo quello di contribuire alla valorizzazione ed alla fruizione dei beni artistici dell’Ordine Mauriziano, anche attraverso l’assistenza all’accoglienza dei visitatori, lo studio, la promozione e la divulgazione del Patrimonio stesso.*”

Info sulle attività passate e in corso su <https://www.afom.it/profilo/>.

Tra le altre attività, l'Associazione negli scorsi anni aveva provveduto ai restauri dell'antica acquasantiera della chiesa di Santa Maria di Staffarda a Revello (CN), bene Mauriziano, e poi a quello dell'affresco dell'*Ultima Cena* di Giorgio Turcotto nella sala del refettorio della stessa abbazia.

L'interesse per il monumento continuava e, alla fine del 2022, alcuni Soci vollero approfondire le vicende del coro ligneo che era in origine nella chiesa di Staffarda.

Quindi iniziarono a redigere una bibliografia e a consultare i testi specifici e i documenti in particolare quelli conservati nell'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano.

Il coro fu fatto realizzare da Giovanni Ludovico del Vasto di Saluzzo negli anni 1520-30 circa insieme al altri preziosi manufatti per adornare la chiesa dell'antica abbazia cistercense di cui era abate commendatario. Il coro aveva due ordini di seggi e raffinate sculture, presumibilmente opera di una bottega di intagliatori francesi e fu posizionato, come era uso all'epoca, nella navata.

Nel Settecento fu eliminato l'antico altare nell'abside e se ne realizzò uno nel presbitero, quindi si dovette spostare il coro nell'abside.

A metà Ottocento il coro ligneo era in cattive condizioni a causa dell'umidità che risaliva dal pavimento; il re Carlo Alberto, a capo dell'Ordine Mauriziano che aveva assunto la proprietà dell'abbazia, ordinò di asportarlo da Staffarda e di riadattarlo per l'abside della chiesa reale di Pollenzo.

Le poche parti che avanzarono dalla discutibile rielaborazione furono in seguito donate al Museo Civico di Torino e nel 1932 furono assemblate e ricostruite per una esposizione museale, oggi visibile al Museo Civico d'Arte Antica a Palazzo Madama, che alludeva all'antico coro, ma non era una ricostruzione fedele anche per la mancanza di parti essenziali.

I Soci AFOM, analizzata la storia del manufatto, cercarono di comprendere quale aspetto avesse avuto il coro in origine e dove fossero collocate le varie parti poi disassemblate.

La consigliera dott.a Angela Crosta iniziò i sopralluoghi a Pollenzo, al Museo Civico torinese e a Staffarda per eseguire fotografie e misurazioni, coadiuvata da alcuni Soci, in particolare per le misure della chiesa di Staffarda, dal socio ing. Marco Invrea.

In seguito la dott.a Crosta elaborò una ipotesi di ricostruzione grafica – oggetto di questa pubblicazione – cercando di integrare le parti del coro purtroppo mancanti anche con il confronto con manufatti coevi.

I soci ritengono che sarebbe utile e interessante eseguire una ricostruzione virtuale in 3D, che però richiede risorse finanziarie che l'AFOM per ora non possiede.

Intanto proponiamo questo studio corredato da schemi, schizzi, misure e proposte metodologiche per ipotizzare e illustrare la struttura originaria, lasciando gli specifici accertamenti e disegni tecnici computerizzati agli esperti che in futuro potranno realizzare una ricostruzione virtuale 3D.

dott.a Patrizia Figura, presidente AFOM
arch. Alfredo Norio, presidente emerito AFOM



Abbazia di Staffarda, interno della chiesa. Foto Valter Bonello AFOM

1 Giovanni Ludovico di Saluzzo e la committenza del coro e degli altri manufatti lignei per Staffarda

Staffarda, abbazia cistercense la cui fondazione fu promossa nel 1144 dal marchese Manfredo del Vasto di Saluzzo¹ e dai suoi familiari, nel XIII e XIII secolo visse il suo maggior splendore ed ebbe un ruolo importante nei territori circostanti.

Molti membri della famiglia marchionale furono sepolti nell'Abbazia che diventò luogo di memoria del Marchesato. In seguito vi fu una lenta ma inesorabile decadenza della vita religiosa, politica, sociale ed economica della zona. Il numero dei monaci si ridusse; nel 1463 si passò all'istituzione della "commenda" che dal 1750, fu assegnata in perpetuo – con bolla di papa Benedetto XIV – all'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro.

Oggi Staffarda appartiene alla Fondazione Ordine Mauriziano che nel 2004, per legge dello Stato, ha assorbito il patrimonio dell'Ente Ordine Mauriziano.

Nel XVI secolo l'abbazia era ancora di patronato dei marchesi di Saluzzo che ne nominarono abati commendatati diversi esponenti della Famiglia. Nel 1510 fu nominato abate, – a 14 anni come era consuetudine all'epoca – Giovanni Ludovico (Saluzzo, 21 ottobre 1496 – Beaufort-en-Vallée, 1563, dove fu sepolto nella chiesa di Notre-Dame), secondogenito del marchese Ludovico II. Egli desiderava ridare all'abbazia lo splendore perduto e dopo essere diventato maggiorenne e aver potuto disporre dei fondi necessari per abbellire la chiesa abbaziale, intorno al 1520 ordinò la realizzazione del **coro ligneo** a due ordini di stalli, del **pulpito**, di un'**ancora lignea scolpita** con Storie della Vergine – la chiesa abbaziale è intitolata a Santa Maria – e della grande macchina d'altare o **politico con sculture e dipinti realizzata da Oddone Pascale** tra 1531 e 1533.

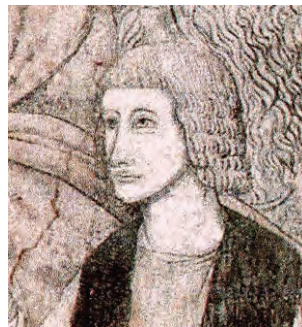
Nonostante le travagliate vicende personali dell'abate, i manufatti furono realizzati e posti in opera nella chiesa di Staffarda presumibilmente nel decennio 1520-30. Giovanni Ludovico infatti fu osteggiato dalla madre Margherita di Foix-Candale nell'ottenere il Marchesato alla morte del fratello maggiore, poi addirittura imprigionato, per ordine della tirannica genitrice, prima nella rocca di Revello, poi, più a lungo, in quella di Verzuolo. Nell'ottobre 1528 riuscì a diventare marchese di Saluzzo, ma per soli sette mesi perché a giugno 1529, il re Francesco I di Francia, istigato dalla marchesa Margherita, concesse l'investitura del marchesato al figlio terzogenito Francesco e fece imprigionare il deposto Giovanni Ludovico. In seguito, lo liberò per cercare di servirsene come strumento per la propria politica. Il Marchese, nonostante l'appoggio dell'imperatore Carlo V, non riuscì più a riprendere il potere e visse una misera esistenza prima ad Asti e successivamente in Francia dove morì nel 1563, a 67 anni, ultimo della famiglia marchionale, nel castello di Beaufort.

Giovanni Ludovico però conservò il diritto sull'Abbazia di Staffarda sino al 1538, quando rinunziò a favore del fratello quintogenito Gabriele; la cessione fu approvata da papa Paolo III il 4 maggio 1538.²

1 Provero L., *Marchesi del Vasto*, lemma dal *Dizionario biografico degli Italiani - Treccani*, vol. 98, 2020, reperibile in: [https://www.treccani.it/enciclopedia/marchesi-del-vasto_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marchesi-del-vasto_(Dizionario-Biografico)/)

Comba R.; Merlo G. G. (a cura di), *L'abbazia di Staffarda e l'irradiazione cistercense nel Piemonte meridionale, atti del convegno (Abbazia di Staffarda, 17 e 18 ottobre 1998)*, Cuneo 1999

2 Savio C. F., *L'Abbazia di Staffarda*, Fratelli Bocca, Torino 1932, ristampa F.lli Gribaudo, Torino 1999, p. 170
Gentile G., *Orizzonti europei del gusto di un abate commendatario e marchese dalla vita travagliata : Giovanni Ludovico di Saluzzo*, in: Comba R.; G.G. Merlo, *L'abbazia di Staffarda*, cit., pp. 347-367.



Particolare del probabile ritratto di Giovanni Ludovico (da Wikimedia)

Nella Cappella Marchionale di Revello (CN), un ambiente tardo gotico situato in una torre cilindrica nell'attuale municipio della città, un tempo Castello Sottano e dimora prediletta dai Marchesi di Saluzzo Ludovico II (1438 - 1504) e della moglie Margherita di Foix-Candale (1473 - 1536), vi sono affreschi del 1516-19, probabilmente opera di Hans Clemer che ritraggono i Marchesi e i loro cinque figli maschi accompagnati dai loro Santi protettori:

- Michele Antonio (1495 - 1528), marchese di Saluzzo dal 1504 al 1528*
- Giovanni Ludovico (1496 - 1563), marchese di Saluzzo dal 1528 al 1529***
- Francesco (1498 - 1537), marchese di Saluzzo dal 1529 al 1537*
- Adriano, morto infante nel 1501*
- Gabriele (1501 - 1549), ultimo marchese di Saluzzo, dal 1537 al 1548*

2 La situazione odierna delle altre opere lignee fatte realizzare da Giovanni Ludovico:

a) quelle ancora a Staffarda

I secoli hanno lasciato tracce talora pesanti sui manufatti lignei di Staffarda, solo il pulpito e il polittico di Oddone Pascale sono ancora *in situ*, gli altri sono stati spostati o rimaneggiati.

Esaminiamo ciascuno di essi.

2.1 Il pulpito

Esso è tuttora ancorato al secondo pilastro di sinistra della navata centrale.

Ha un'altezza di 270 cm ed è composto da scala, tribuna e baldacchino.

La scala a chiocciola ha 17 gradini e si svolge in due giri attorno al palo centrale che finisce in alto a colonnina. Il parapetto esterno della scala presenta 18 pannelli intagliati con una decorazione a pergamena ripiegata e, sull'orlo inferiore, qualche ornamento a forma di capitello pensile.

Il pulpito è sostenuto da un mensolone dal quale diramano verso l'alto e l'esterno nove costolature rilevate, a sostegno della tribuna che è costituita da un parapetto alto 130 cm con dieci facce divise da contrafforti gotici a guglia e fasciate sopra e sotto da una cornice a foglie di quercia e a ghiande rilevate. Nei pannelli sono finemente intagliate finestrelle sormontate da pinnacoli fioriti che aprono arcatelle molto elaborate.



Particolare della decorazione dei pannelli scolpiti

La tribuna ha forma di segmento circolare di 220 x 140 cm.

Al di sopra vi è un baldacchino con decori molto semplici.

Il pulpito fu staccato e trasportato a Torino in occasione della grande mostra "Gotico e rinascimento in Piemonte" che fu allestita a Palazzo Carignano nel 1939.³ Viale ne diede una datazione al terzo quarto del XV secolo, troppo precoce.

Il pulpito risale, secondo Guido Gentile, intorno agli anni venti del XVI secolo ed è probabilmente opera degli intagliatori che realizzarono il coro dell'Abbazia.

³ Viale V., *Gotico e rinascimento in Piemonte – catalogo*, Città di Torino, Torino 1939, p. 211





Scala del pulpito, dal retro.

Oggi la scala appoggia su un basamento litico con cinque gradini.



Base della scala. Foto Alfredo Norio AFOM

2.2 Il polittico di Oddone Pascale

Questa splendida opera è ancora *in situ*; era stata spostata all'inizio del Settecento sul nuovo altare posto all'inizio della navata centrale, Cesare Berteà, durante i restauri del 1919-27, trovò la base dell'antico altare all'interno dell'abside e vi riposizionò il polittico su un altare in mattoni.⁴

Scrivono Silvia Beltramo: «il posizionamento del polittico all'interno del vano absidale non è casuale, ma è il frutto di un preciso disegno che porta anche alla ridefinizione delle aperture verso l'esterno, visto che gli sportelli aperti coincidono perfettamente con lo sguincio delle finestre. È possibile ipotizzare che lo spostamento delle finestre, visibile sulla muratura e rilevato da Berteà, che riporterà le aperture nella loro posizione originaria, negli anni venti del XX secolo, sia stato necessario per permettere il ribaltamento delle porte della pala. ... L'area presbiteriale fu smontata rimuovendo il pavimento ligneo, voluto dal conte di Gattinara nel 1826, la balaustra e l'altare; furono riscoperte le fondazioni dell'antica mensa (l'altare del XVI secolo o precedente) e su queste si impiantò un nuovo piccolo altare in mattoni in posizione arretrata sotto al catino absidale. Su di esso fu posizionato il polittico di Pascale Oddone.»⁵

Il polittico a valve (660 x 305 x 45 cm) fu eseguito da Oddone Pascale fra 1531 e 1533, in legno dipinto e dorato, e fu commissionato dall'abate Giovanni Ludovico di Saluzzo. Firmato e datato “*Odonus Paschalis D. Trinitate Saviliani 1531*” nel tondo a capo del sarcofago nella scena della *Resurrezione*.

⁴ Beltramo S., *La cura del Medioevo: Cesare Berteà e il patrimonio architettonico del Piemonte occidentale*, in: *Ananke* 83, gennaio 2018, pp. 26-33

⁵ Beltramo S., *L'abbazia cistercense di Santa Maria di Staffarda*, Editrice L'Artistica, Savigliano CN 2010, p. 72

Le ante sono dipinte su entrambe le facce e rappresentano, aperte, a sinistra l'*Incoronazione della Vergine* e la *Resurrezione*; a destra, l'*Ascensione di Gesù* e la *Pentecoste*. Ad ante chiuse in alto vi sono i santi fondatori dell'ordine: *Bernardo* a sinistra e *Benedetto* a destra; in basso l'*Angelo annunciante* e *Maria annunciata*.

La parte centrale ha sette nicchie con lo sfondo dipinto contenenti piccole statue lignee finemente intagliate, policromate e dorate che rappresentano scene della vita di Maria e Gesù. Le sculture, nel primo ordine, in basso, raffigurano: l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Presentazione al tempio* e l'*Adorazione dei Magi*. Nel secondo ordine, la *Circoncisione* e *Cristo fra i dottori*. In alto, la *Morte della Vergine*.

A conclusione del retablo centrale, indicato dalla data del 1533 riportata nei basamenti, due grandi ventole con un basamento a colonna fiorita, lavorato con cornici intessute di girali, fiocchi, cornucopie, e con le figure dipinte dei profeti *Davide* e *Isaia*, legati a Cristo e alla Vergine.

La predella contiene 8 ovali, da sinistra: la *Nascita della Vergine*, il suo *Sposalizio*; la *Fuga in Egitto*; il *Miracolo delle nozze di Cana*; il *Battesimo di Cristo*; la *Trasfigurazione*; la *Predicazione*; l'*Ingresso a Gerusalemme*.⁶



Polittico di Oddone Pascale ad ante chiuse.

⁶ Vedi: <https://www.pascaleoddone.afom.it/polittico-di-staffarda/>



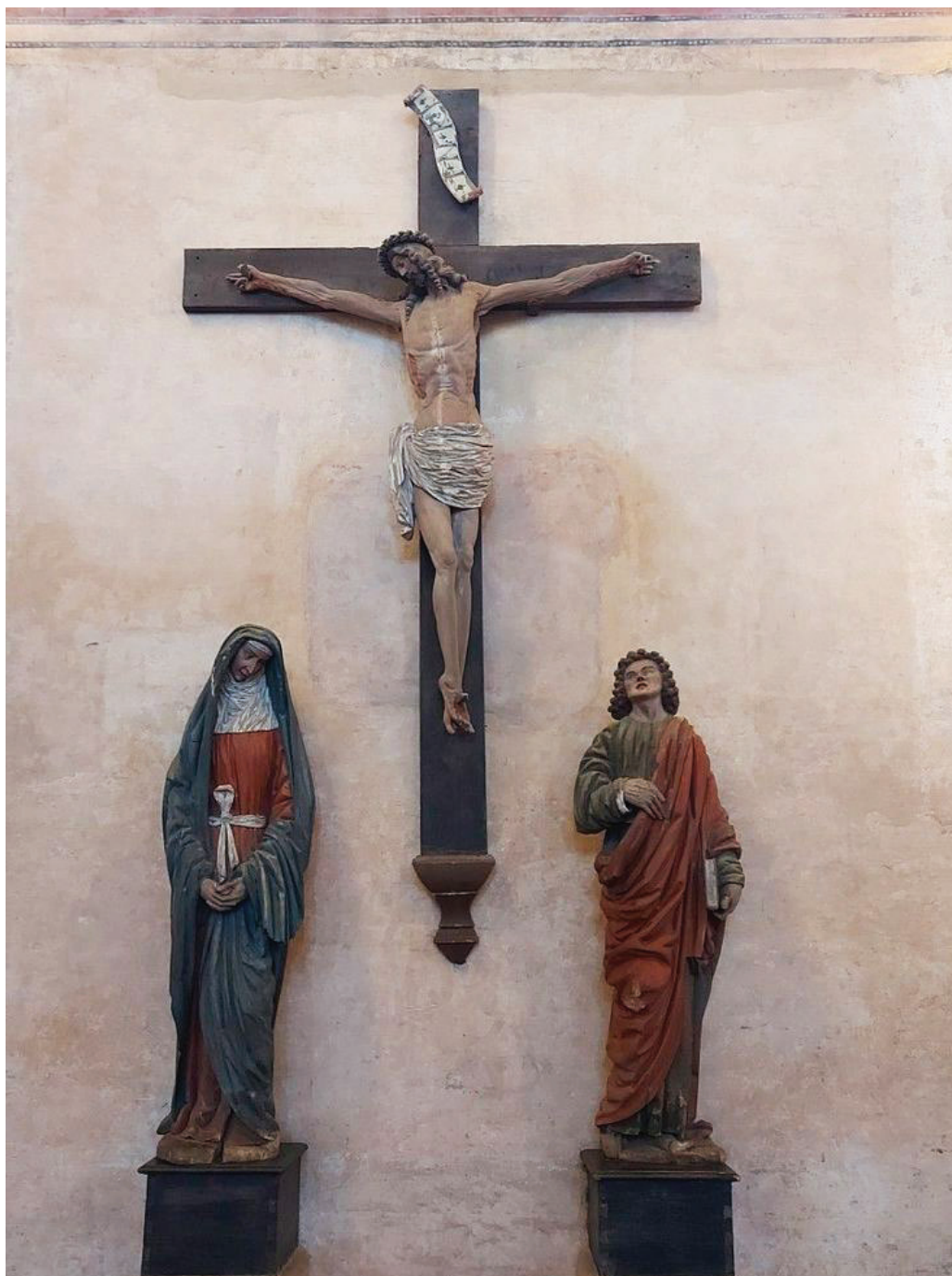
Polittico con ante aperte. Foto di Valter Bonello AFOM

2.3 Il gruppo scultoreo del Crocifisso, Maria dolente e san Giovanni

Lo splendido gruppo scultoreo ligneo, di stile nordico, è composto dalle figure di Gesù crocifisso su una grande croce, la Madonna dolente e san Giovanni.

«Le figure finemente stilizzate e il pietismo dei volti e degli atteggiamenti ricordano la scultura francese e in parte tedesca degli anni trenta XVI secolo».⁷

Attualmente il gruppo è posto sulla parete della terza campata della navata destra, ma in origine era probabilmente sull'antico tramezzo della navata. Era tradizione che sulla sommità degli jubè vi fosse il Crocifisso, per approfondire vedasi cap. 7.7.



⁷ Beltramo S., opera citata alla nota 5, p. 17

3. La situazione odierna delle altre opere lignee fatte realizzare da Giovanni Ludovico: b) quelle al Museo Civico d'arte Antica

3.1 L'ancona con *Storie della Vergine*

Il *retable*, o ancona lignea, con “*Storie della Vergine e dell'infanzia di Gesù*” si trova oggi nel Museo di Arte Antica di Palazzo Madama a Torino (Inventario 1776/L) nella stessa sala in cui è conservato il coro ligneo.

Quest'opera fu tolta dall'abbazia di Staffarda e trasferita a Pollenzo, frazione di Bra (CN), nel 1847, per ordine di Carlo Alberto di Savoia per ornare la cappella del castello dove rimase sino al 1993. Nel 1998 fu acquistata sul mercato antiquario dal Museo Civico torinese.



Ancona lignea proveniente da Staffarda, ora a Museo di Arte Antica di Torino. Immagine da: <https://www.palazzomadamat torino.it/it/archivio-catalogo/storie-della-vergine-infanzia-di-cristo/>

La cassa, di 200 x 180 x 24,8 cm, presenta la tipica struttura dei *retables* della scuola di Anversa, con tre sezioni verticali, di cui la centrale più alta, articolate ciascuna in due registri. Sono sei scene scolpite raffiguranti al centro la *Morte della Vergine*, a sinistra in alto lo *Sposalizio* e a destra la *Presentazione di Gesù al Tempio*; nel registro inferiore, da sinistra, l'*Adorazione dei Pastori*, la *Circoncisione*, l'*Adorazione dei Magi*.

Sono andate perdute le ante dipinte che chiudevano la cassa, ma ne restano i cardini.

Difficile ricostruire la posizione originaria nella chiesa di Staffarda: nel 1846 era in fondo all'abside centrale, sopra gli stalli del coro. Guido Gentile ritiene che quest'opera, insieme al coro e al polittico di Oddone Pascale, possa essere stata commissionata da Giovanni Ludovico di Saluzzo, quindi essere databile intorno al 1535.

3.2 La residenza liturgica e il badalone

Provenienti da Staffarda e oggi conservati nella sala omonima nel Museo di Arte antica di Palazzo Madama a Torino sono altre due opere scultoree provenienti da Staffarda

La **residenza liturgica**, prelevata da Staffarda nel 1846 per ordine di Carlo Alberto arrivò al Museo nel 1871, vedi capitolo 6.2.

Si tratta di un seggio a tre posti senza divisori e con baldacchino (Inventario 1778/L/2) di circa 240 x 350 cm. In legno di noce scolpito, risalente al 1520-30. I dossali dei tre sedili sono intarsiati e divisi l'uno dall'altro da fasci di pinnacoli che si innalzano a sostenere le volte del baldacchino e presentano archi gotici cuspidati. Il fastigio del baldacchino è intagliato e traforato e presenta inferiormente sette acapitelli pensili intagliati con motivi zoomorfi e vegetali.

I sedili non sono quelli originali: al loro posto, in epoca imprecisata – ma prima dell'ingresso del coro in Museo – è stato impiegato e adattato il corpo di un cassone gotico con fronte intagliata (di ignota provenienza). Ipotizziamo che tale “restauro” potrebbe essere stato eseguito dall'ebanista Gabriele Capello, nel cui laboratorio dal 1846 la residenza fu conservata con le parti del coro non utilizzate a Pollenzo, sino al suo spostamento nei depositi della Casa reale e poi al Museo Civico.

La residenza non faceva parte del coro propriamente detto perché era il seggio dei celebranti le funzioni sacre e era posta a destra dell'altare maggiore, anche se erroneamente alcuni documenti del Settecento⁸ numerano i tre seggi come stalli del coro.

8 Documento visita del 1749 (Fondaz. Ord. Mauriziano - mazzo 18 - 1749 camicia 423) di Antonio Viola della Torre del Mondovì che rileva: chiesa a 3 navate con 4 altari laterali, altare maggiore alla romana con dietro “*le 31 sedie in noce per li monaci*”.

Documento di visita 17 novembre 1749 disposta dal Regio Economato dei benefici vacanti, (Fondaz. Ord. Mauriziano - mazzo 18 - 423) del subeconomo canonico Pietro Francesco Becchetto: “...*nel choro dietro l'altare maggiore si vedono circonposte e simultenenti le sedie per li monaci in numero di trent'una fatte di bosco di noce e di scoltura fine e antica, con diverse figure di ogni sorta di intaglio; le sedie medesime abbisognan di riparazioni.*”... “*In mezzo al coro il letturile di noce intagliato con sua portina e varvelle snodate senza serratura avente sopra il necessario portalibro, il tutto in stato medio*”.



*Residenza liturgica proveniente dall'Abbazia di Staffarda.
Immagine da: <https://www.palazzomadamatorino.it/it/archivio-catalogo/coro-di-staffarda-4/>*

Il **badalone**: così è chiamato il grande leggio che di norma era posto al centro del coro monastico per reggere gli antifonari contenenti i brani da cantarsi durante la recita della liturgia ed era costituito dal leggio vero e proprio e, in basso, da uno stipo nel quale conservare i volumi.

Il badalone attualmente esposto nella Sala Staffarda di Palazzo Madama è quello originale proveniente dall'Abbazia e che fu depositato dall'Ordine Mauriziano presso il Museo Civico nel 1889 (vedi nota 23).

Lo stipo ha forma esagonale, con diametro della circonferenza circoscritta di circa 100 cm. Ogni lato è decorato da due riquadri decorati a bassorilievo.

Il leggio ha forma triangolare con due facce, sulle quali era possibile porre due volumi contemporaneamente, e la sommità è decorata da due pinnacoli e al centro la statua raffigurante san Giovanni Battista.



Badalone del coro di Staffarda. Fotografia di Valter Bonello AFOM



*Badalone del coro di Staffarda.
Fotografia di Valter Bonello AFOM*



*Statua di san Giovanni battista. Immagine da:
Gentile Guido, *Il coro della chiesa abbaziale
di Staffarda*, in Romano G. (a cura di), *La
fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in
Piemonte e in Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*,
Fondazione Cassa di Risparmio di Torino,
Torino 2002, pp. 249-282, foto p. 276*

4. Il coro ligneo di Staffarda

Lo splendido coro ligneo fu realizzato da abili intagliatori francesi con **due ordini di stalli, baldacchini e preziose decorazioni su postergali, fiancate e sedili.**

Giovanni Ludovico, nella volontà di abbellire Staffarda, «emulava altri cospicui personaggi coevi quali ad esempio Federico Fregoso, che, abate di Saint Benin a Digione, faceva costruire tra il 1527 e il 1535 un coro di stile classicheggiante ma gremito di satiriche bizzarrie, ovvero Ferry Carondelet, consigliere di Margherita d’Austria, il quale verso il 1527 provvedeva l’abbazia di Montbenôit di stalli di gusto aggiornato, ma istoriati con *moralités* tradizionali; per non dire della stessa Margherita d’Austria che negli anni 1530-32 faceva erigere da carpentieri e intagliatori franco-fiamminghi l’imponente coro *flamboyant* della chiesa-mausoleo di Brou⁹» a Bourg-en-Bresse, il cui coro, conservatosi intatto e realizzato negli stessi anni da maestri franco-fiamminghi, costituisce un termine di paragone per quello di Staffarda. Per approfondire le strutture dei cori vedi anche nota¹⁰.

4.1 Dove era posto in origine il coro?

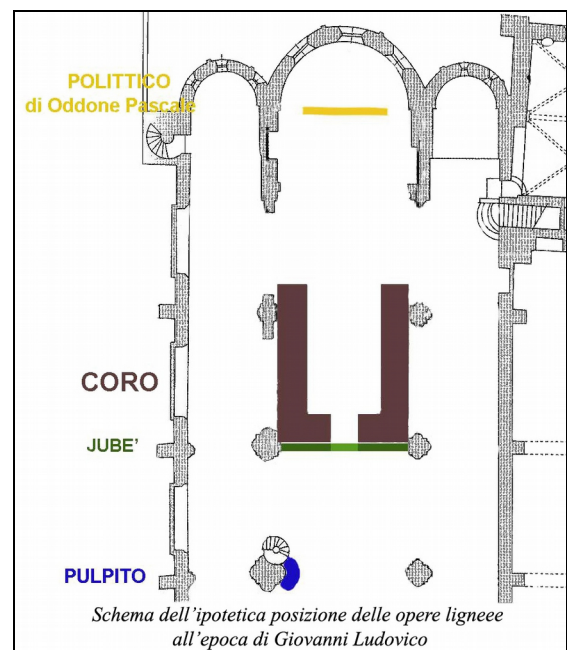
Al quesito si può rispondere esaminando i documenti antichi e i pochi cori che non hanno subito modifiche. Tradizionalmente i cori monastici erano situati **nella navata centrale**, nelle due (o tre) campate davanti all’altare maggiore. Pochi sono i cori rimasti *in situ*, perché molti furono spostati dalla navata all’abside nelle riforme degli arredi liturgici conseguenti al Concilio di Trento (1545 - 1563).

Nelle chiese antiche c’era lo **jubè** (pontile-tramezzo o anche recinto del coro) che separava la parte riservata al clero da quella dei fedeli. Poteva essere in muratura o in legno o un cancellata metallica. A Staffarda era probabilmente una struttura in legno.

Tra lo jubè e l’abside con l’altare vi era la zona presbiteriale o coro. In questa zona erano posti gli stalli lignei del coro.

Anche gli stalli del coro di Staffarda originariamente erano collocati all’interno della chiesa abbaziale, entro il recinto del coro posto al di là dello jubè, ed erano disposti su due file lungo le pareti longitudinali della zona presbiteriale - ciascuna fila composta da un rango di stalli maggiori con baldacchino e da uno di stalli minori (senza baldacchino).

L’interruzione delle semicolonne dei pilastri polistili della navata, tuttora ben visibili (vedi foto pagina seguente), consentiva ai postergali degli stalli maggiori, coronati da baldacchino, di raggiungere circa 4 metri dal suolo.



9 Gentile G., *Ricuperi dell'abbazia di Staffarda, gli stalli corali e il retabile fiammingo*, in: Carità G. (a cura di), *Pollenzo, una città romana per una real villeggiatura*, L'Artistica Editrice, Savigliano Cn 2004, pp. 303-16, citazione p. 307

10 https://www.treccani.it/enciclopedia/stalli-del-coro_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/



4.2 Lo spostamento del coro nel Settecento

Presumibilmente in epoca postridentina, forse nel 1712 quando vi fu una “sistemazione della zona absidale con l'intervento dell'architetto Antonio Bertola”, gli stalli furono trasferiti nell'abside, subendo una nuova sistemazione su tre lati contigui.¹¹

Il re di Francia Enrico II di Valois aveva messo gli occhi sul Marchesato e, deposto il marchese Gabriele il 23 febbraio 1548, lo annesse alla corona francese nel 1549. Saluzzo, con il territorio circostante, rimase francese per poco più di mezzo secolo, fino a quando il duca Carlo Emanuele I di Savoia, al termine della guerra franco-savoiarda, con il trattato di Lione nel 1601, ne ottenne il definitivo possesso, cedendo in cambio al sovrano vittorioso Enrico IV alcuni territori d'oltralpe. Alla fine del XVII secolo, durante le guerre tra il Ducato di Savoia e il Regno di Francia, Staffarda subì gravissimi danni: nell'estate del 1690 le truppe del maresciallo Catinat vinsero l'esercito piemontese, e il Saluzzese fu oggetto di atti vandalici e distruzioni. Anche l'Abbazia fu danneggiata dagli incendi e dal saccheggio¹² compiuto dai soldati francesi il 1 agosto, pochi giorni prima della battaglia decisiva avvenuta nei pressi di Staffarda il 18 agosto.

Finita la guerra, iniziarono lavori di restauro, inizialmente finanziati dall'abate commendatario cardinale César d'Estrées (nel 1714 secondo il Savio) e poi dal duca Vittorio Amedeo II (targa di ringraziamento del 1716 citata dal Savio). I lavori ridettero decoro alla chiesa, all'altare, alla sacrestia, al campanile; ripararono il chiostro e il refettorio. Inoltre furono aumentate le rendite e fu incrementato il patrimonio della biblioteca monastica che aveva subito il vandalismo dei Francesi¹³.

Scrivono Silvia Beltramo: «I lavori di restauro condotti nella chiesa dall'architetto Carlo Gerolamo Re sono documentati da una serie di disegni e di descrizioni rintracciate negli archivi di Stato di Torino e in quello della Fondazione Ordine Mauriziano. Si tratta di un disegno datato 1711 e di una relazione di visita risalente al 1710, firmati da Carlo Gerolamo Re [ASTo, Ministero delle Finanze, *Tipi sezione II*, n. 244, *Indice della chiesa abbaziale di Staffarda*, e ASOM, *Staffarda*, 1711, m. 10, fasc. 276, *Pianta della chiesa abbaziale di Staffarda col parere colorito in giallo per il rimodernamento della medesima e in rosso sono le muraglie vecchie del corpo d'essa da me fatto sotto li 9 settembre 1711*] nei quali sono evidenti gli interventi da attuare per restaurare la chiesa.

¹¹ Gentile G., opera citata alla nota 9, p. 311

¹² Savio C.F., opera citata alla nota 2, p. 136

¹³ Segre Montel Costanza, *Dispersioni e ritrovamenti: i fondi capitolari del Piemonte meridionale e i fondi monastici*, in: Romano G. (a cura di), *Piemonte romanico*, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1994, pp. 352, 385-389

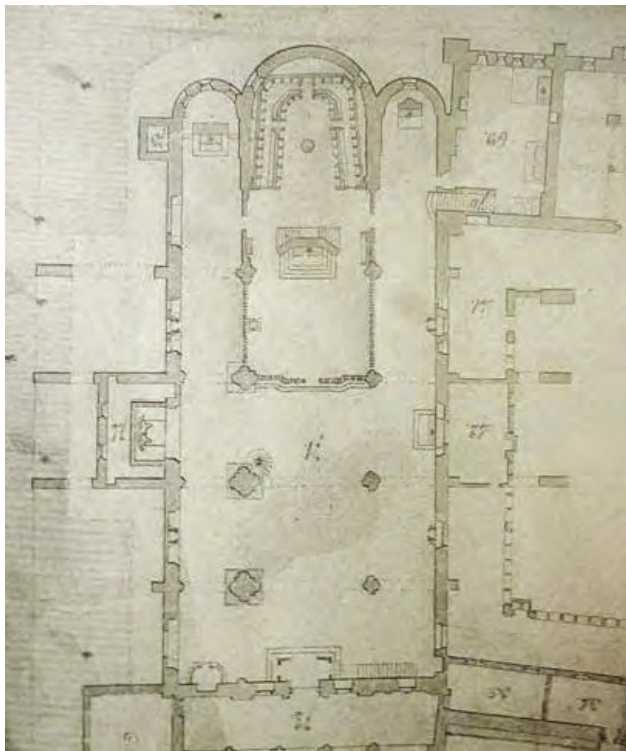
La planimetria del 1711 rappresenta il progetto ideato da Re con le indicazioni a colori degli interventi di nuova costruzione e le preesistenze. La lettura della relazione e lo studio del progetto permette di attribuire a questo cantiere diversi elementi: la creazione di due cappelle laterali, **la sistemazione dell'altare maggiore alla romana, secondo il progetto di Antonio Bertola nel 1712** [cioè posto nella navata e non più nell'abside], eseguito dal *piccapietre* Antonio Casella [Archivio Storico Ordine Mauriziano, *Staffarda*, m. 10, fasc. n. 276, 9 settembre 1711 a 17 giugno 1713], la modifica delle finestre che illuminano il cleristorio, variando la geometria ovale in semicircolare, la costruzione di un fonte battesimale **e il posizionamento del coro ligneo nell'abside centrale dietro all'altare maggiore.**¹⁴

Non tutte le opere indicate nella planimetria furono eseguite, ma è evidente che la nuova posizione dell'altare maggiore, con il grande polittico di Oddone Pascale, non avrebbe consentito al coro di rimanere nella navata.

Purtroppo la piantina non indica la collocazione del coro ligneo né precedente, né seguente il riposizionamento.

L'unica indicazione che abbiamo sulla posizione del coro dopo i lavori di spostamento è un rilievo “*Pianta del piano terreno di tutti i fabbricati componenti l'abitato di Staffarda*” di 96,5 x 109 cm, disegno acquarellato con bordura in tela; scala di 20 trabucchi (1 trabucco = 3,086 m); **firmato e datato 1845 dal geometra Alessandro Goffi** (Archivio Storico Ordine Mauriziano, *Mappe e cabrei* 41, arm. 8).

Il rilievo è attendibile e preciso per i fabbricati ancora esistenti e quindi si assume lo sia anche per quanto riguarda il coro, benché sia un piccolo particolare dell'intera mappa: gli stalli maggiori e minori sono riportati inseriti dell'abside che occupano totalmente e posti con le due



parti angolari al fondo dell'abside e i lati maggiori che divergono leggermente per seguire il semicerchio absidale o, detto in altro modo, **gli stalli sono su tre lati in forma trapezoidale un po' aperta verso l'esterno.**

Sono **disegnati in modo schematico 28 stalli maggiori e 20 stalli minori.**

Il numero di stalli nella chiesa nel Settecento e Ottocento è possibile, anzi è quasi certo, che fosse minore di quello degli stalli che furono realizzati originariamente nel Cinquecento perché l'abside è più piccola della navata.

Approfondiremo questi dati e il problema del numero totale degli stalli nel capitolo 7.

Particolare dalla piantina di A. Goffi, 1845, ASOM

¹⁴ Beltramo S. opera cit. alla nota 5, p. 74. Neretto nostro.

Lo spostamento del coro causò inoltre:

- 1) La demolizione delle pareti laterali in muratura che, come di consueto, racchiudevano il coro. Di esse restano i segni delle immorsature nei pilastri della prima e seconda campata, vedi fotografia a destra.
- 2) L'eliminazione dello jubè.

Il tramezzo o jubè era aperto al centro per consentire la vista dall'altare maggiore; al di sopra, rivolto verso i fedeli nella navata, si alzava il Crocifisso ligneo fiancheggiato dalle statue di Maria e Giovanni dolenti.

Probabilmente era una struttura in legno scolpita e decorata da ornamenti e statue di santi a rilievo, simili a quelli del coro, abbastanza robusta da reggere il gruppo ligneo.

Purtroppo di essa non è rimasto nulla.



Foto dell'autrice

4.3 La spoliazione attuata da Carlo Alberto

Scrivono Gentile¹⁵: «Il 1 maggio 1843 Venceslao Arborio di Breme, primo segretario del Gran Magistero dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro, dà ricevuta al conte Cesare Trabucco di Castagneto, Soprintendente al Patrimonio particolare e Casa di S.M., della comunicazione del divisamento espresso da Carlo Alberto di Savoia di far trasferire gli antichi stalli lignei della chiesa abbaziale di Staffarda nella chiesa parrocchiale di Pollenzo e si riserva di chiedere al sovrano, nella prossima udienza, le ulteriori determinazioni del caso. La risoluzione giunta dal re segue alle preoccupazioni più volte espresse da autorevoli voci riguardo alla sorte di quel cospicuo e prezioso monumento dell'intaglio e dell'imagerie tardogotici. L'intendente Giovanni Eandi, trattando dell'abbazia di Staffarda nella *Statistica della provincia di Saluzzo* (1833-1835) aveva segnalato tra le cose più notevoli che ivi si conservavano il “vecchio coro della piuttosto vasta sua chiesa, lavoro in legno eseguito con particolare maestria, ma ora cadente in rovina”. [...] Da una memoria unita alla lettera sopra citata del di Breme e siglata da Ernesto Melano si apprende che quegli stalli “d'un goût très exquis du stil gotique” (a suo avviso erano databili all'inizio del XV secolo) erano stati ammirati da «connaisseurs-artistes» e tra gli altri dal marchese Roberto d'Azeglio (direttore della Regia Pinacoteca): questi aveva proposto da tempo al sovrano di farli ricoverare in sede opportuna insieme con altre opere rimaste presso l'abbazia. Gli stalli, in origine disposti secondo l'uso monastico nell'area corale antistante l'altar maggiore, poi traslocati a tergo dell'altare “alla romana” verso il 1712, erano stati arrangiati nell'abside della chiesa abbaziale. Privati della loro tradizionale funzione liturgica col definitivo cessare della vita monastica nell'abbazia, soppressa e devoluta

¹⁵ Gentile Guido, *Il coro della chiesa abbaziale di Staffarda*, in Romano G. (a cura di), *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e in Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2002, pp. 256-9

all'Ordine Mauriziano (1750), **gli stalli avevano subito gli ultimi affroni di un ambiente alquanto degradato, segnatamente a causa dell'umidità di cui era impregnato il pavimento della chiesa.** [A Staffarda la falda freatica si trova soltanto a circa un metro di profondità.]

In effetti, già il 18 maggio 1841 il di Breme, obbedendo al desiderio espresso dal sovrano di provvedere alla conservazione e al restauro degli edifici e delle chiese appartenenti all'Ordine Mauriziano, e in particolare della chiesa, allora parrocchiale, di Staffarda, aveva incaricato il Melano di esaminarne lo stato e di riferire sulle opere che ivi risultassero necessarie. [...] Il di Breme, l'11 ottobre, riferiva al Melano che Carlo Alberto, intesa la sua relazione, voleva un nuovo computo delle opere strettamente necessarie e insieme desiderava un parere del regio architetto «circa la possibilità e convenienza di utilizzare gli stalli del coro di quella chiesa siccome risultanti di squisito lavoro per la nuova chiesa da costruirsi a Pollenzo». Il Melano rispondendo il 18 novembre 1841 precisava: «Il trasportare i stalli dell'antica chiesa di Staffarda a quella costruenda in Polenzo è cosa facilissima, e non v'ha dubbio ch'essi potranno adattarsi al nuovo edificio, quantunque d'uno stile ben diverso, ma trattandosi di un mobile, io non incontrerei difficoltà ad abbracciare questa idea; tuttavia io credo di mio dovere di far conoscere all'Eccellenza vostra che s'incontrerà una spesa maggiore di quella da me calcolata, sia perché a quella del ristauo proposta vuolsi unita quella del trasporto dei stalli dall'abbazia a Polenzo, non che quell'altra pel loro adattamento nel nuovo locale proposto, perché non converrebbe adattare la nuova chiesa ai stalli, ma bensì questi a quella».»

Dopo altre richieste di ridurre il costo dei lavori, nel maggio 1843, sentendo che l'Amministrazione della Real Casa avrebbe potuto acquisire il prezioso coro ligneo per ornarne la nuova parrocchiale di Pollenzo, il Melano pensava che tale soluzione avrebbe posto termine al degrado dell'arredo.

«Il 19 maggio 1845 Cesare di Castagnetto informava Venceslao di Breme che le opere edilizie della chiesa di San Vittore erano già a buon punto e quindi lo pregava di esplorare le intenzioni del re riguardo alla traslazione degli stalli, [...]; peraltro il 18 settembre 1845 avvertiva il patrimoniale dell'Ordine, Guinzio, che finché non fossero terminati i lavori della nuova chiesa non si sarebbe potuto provvedere alla collocazione degli antichi stalli e che quindi gli avrebbe inviato gli incaricati del ritiro al momento opportuno. Infine **gli antichi stalli furono rimossi tra i 24 e il 27 marzo 1846.** Il 4 aprile successivo, riferendone al conte di Castagnetto, il di Breme esprimeva qualche perplessità sui rischi dell'operazione. Egli temeva che gli antichi pregevoli arredi fossero esposti a ulteriori vicissitudini, nella misura in cui non li si sarebbe potuti integralmente impiegare nella nuova destinazione.[...].»

Nei carteggi si parla anche della *residenza liturgica* (definita *pezzo isolato di stallo a tre posti*) e di un'*ancona* "al centro del coro": ovviamente, anche se nel carteggio il di Breme non è molto preciso, non si intende il grande polittico di Oddone Pascale che sarebbe stato difficile collocare altrove, ma il *retablo* di assai minori dimensioni con le "Storie della Vergine" che allora era collocato sulla parete dell'abside. Carlo Alberto «aveva autorizzato il di Breme "a far sentire all'Intendente generale della Real Casa, che ove detto pezzo di stallo e detta ancona potessero ravvisarsi appropriati per qualche chiesa reale" il re "ne avrebbe senz'altro permessa la cessione per parte dell'Ordine". Il primo segretario mauriziano scrivendo al conte di Castagnetto il giorno dopo concludeva che l'ancona sarebbe stata posta a disposizione dell'Azienda della Real Casa nel caso

che «potesse ravvisarsi appropriata per qualche chiesa o villeggiatura regia», e così pure il pezzo isolato [la residenza liturgica] di cui sopra. Il conte di Castagnetto, in realtà, aveva modo di ben conoscere gli intendimenti del re unendo all'incarico di intendente generale della Real Casa quello di segretario privato di Carlo Alberto, e quindi, l'8 aprile 1846, pregava senz'altro il di Breme di disporre che coll'intervento del Guinzio entrambi gli oggetti in questione fossero consegnati allo stipettaio Gabriele Capello detto il Moncalvo, il quale stava già eseguendo attorno agli antichi stalli i "restauri necessari per poterne poi adornare il coro della nuova chiesa di Pollenzo". Il Capello provvide così al ritiro dei due oggetti nell'ultima settimana di aprile e proseguì alacramente tutti i lavori occorrenti per l'arredamento della chiesa e degli edifici annessi.

Il 9 dicembre 1846 dall'Ufficio d'Arte dei Regi Palazzi e Fabbriche l'architetto Melano segnalava al conte di Castagnetto che lo stipettaio si trovava creditore di una somma considerevole per le "varie opere erogate [...] per la nuova chiesa, casino e fabbrica parrocchiale di Pollenzo", compresi i confessionali, i banchi, il pulpito, l'adattamento degli stalli provenienti dall'abbazia di Staffarda e i nuovi con cui questi andavano ivi sostituiti nonché altri lavori addizionali stabiliti per contratto. Nuova analoga segnalazione inviava il 7 maggio 1847, quando le opere erano pressoché ultimate per un importo, al momento, di 31.000 lire (il Capello ne aveva sino ad allora percepite 24.800). Il pagamento da parte del tesoriere dei Servizi Segreti – cioè dalla cassa privata del re – seguì con vari acconti entro il settembre 1848.»

L'ancona/retable fu installata nella cappella del castello di Pollenzo, vedi cap. 3.1; invece la residenza liturgica e i pezzi che il Capello non aveva utilizzato per la sistemazione del coro a Pollenzo, rimasero presso la sua bottega per lungo tempo prima di essere spostati e ne racconteremo le vicende nel capitolo 6.

5. Le modifiche del coro per adattarlo all'abside di Pollenzo



Il coro a Pollenzo. Fotografia di Valter Bonello AFOM

Gabriele Capello, detto il Moncalvo, “regio ebanista” non era solo falegname o *minusiere* come indicato nei carteggi dell'epoca, ma era anche un artigiano-artista molto abile che conosceva molto bene l'arte del Medioevo e del Rinascimento. Egli, in obbedienza agli ordini del Re e «quantunque a malincuore, si accinse all'ingrato lavoro», come confidò a Carlo Finocchietti¹⁶, storico delle arti del legno, e procedette ad adattare **gli antichi e preziosi stalli di Staffarda entro la piccola abside della chiesa parrocchiale di Pollenzo, intitolata a San Vittore, in una disposizione curvilinea, o meglio poligonale, e completamente differente dall'impianto lineare nel quale erano stati ideati e realizzati all'origine.**

Il Capello scelse gli stalli meglio conservati e più adatti, ma **dovette rinunciare a installare le splendide quattro grandi fiancate maggiori scolpite e tutti stalli minori con le loro fiancate decorate.** L'ebanista operò qualche intervento di restauro e reintegrazione che secondo Gentile¹⁷: «sembra denunciato dalla levigatezza e dal gusto eclettico di alcune figurette ornamentali applicate alle cuspidi che coronano le arcature dei postergali, per esempio dai due cavalli marini affrontati del secondo stallo da destra».

¹⁶ Finocchietti D.C., *Coro della badia di Staffarda*, in “L'arte in Italia”, IV, 1872, p. 123

Finocchietti D.C., *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi a oggi*, in “Annali del Ministero dell'agricoltura, industria e commercio”, LVI, Firenze 1873, p. 37 dell'estratto.

¹⁷ Gentile G., opera cit. alla nota 9, p. 309

Nell'abside di Pollenzo riuscì a far entrare solo 15 dei più numerosi stalli maggiori prelevati a Staffarda, che assemblò in modo da formare un mezzo triacontagono o poligono di 30 lati, quindi con un angolo tra seggi contigui di 168° .

Gentile scrive che «i cieli dei baldacchini furono accuratamente rifatti» dal Capello, ipotizziamo perché rovinati o per poterli meglio assemblare angolati¹⁸.

I fronti dei baldacchini presentano decorazioni scolpite e trafori tutti diversi tra loro.



18 Gentile G., in Romano G., opera citata alla nota 15, p. 267



Decorazioni dei fronti dei baldacchini, tre fotografie di Valter Bonello AFOM

I postergali maggiori di Staffarda avevano ognuno un **pannello con tarsie lignee**, che però nel XIX secolo erano ormai irrimediabilmente danneggiati e quindi l'ebanista al loro posto inserì, «ad integrazione del sovrastante ricamo delle arcatelle fiammeggianti, nuovi pannelli intagliati con

sottili lesene a rilievo che compongono delle strutture decorative a guisa di finestroni gotici».¹⁹



A sinistra particolare delle tarsie di stalli al Museo d'Arte Antica.



A destra stalli a Pollenzo.

Tra gli stalli di Pollenzo vi sono **setti** con decorazioni tutte uguali.



¹⁹ Gentile G., opera cit. alla nota 9, p. 309

Per le tarsie prospettive dei postergali si veda S. Piretta, *Intagli e tarsie in un'area di frontiera: il caso del coro della chiesa abbaziale di Staffarda*, in G. Donati, V. E. Genovese (a cura di), *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore 30-31 ottobre 2009), Pisa 2013, pp. 239-260; inoltre, S. Piretta, *Fonti grafiche, sculture e trasmissione di modelli: la Provenza ed il Saluzzese al passaggio tra Gotico e Rinascimento*, in *Pratiche del disegno in Piemonte Liguria e Provenza (secoli XV e XVI)*, a cura di G. Romano, Torino 2008, pp. 51-70. Sulla complessa tipologia dei cori presenti tra l'area alpina e il Piemonte, *La fede e i mostri: cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli 14.-16.)*, a cura di G. Romano; saggi di S. Damiano, G. Gentile, A. La Ferla, S. Piretta, Torino 2002

5.1 I decori, le misericordie, il badalone

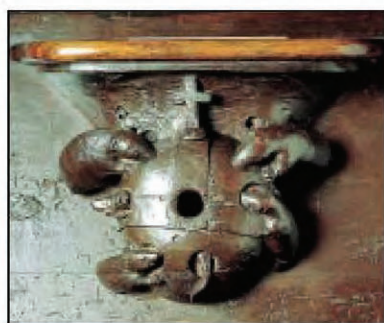
I postergali, nella parte bassa, appena sopra la cornice curva, presentano un pannello di forma rettangolare scolpito con **decori differenti tra loro**.



Per i sedili dei seggi, il Capello utilizzò quelli con le 15 misericordie meglio conservate.

La **misericordia** è la piccola mensola spesso decorata con ornati o grottesche applicata sul lato inferiore dei sedili ribaltabili degli stalli corali. Durante le funzioni e le recitazioni di salmi, inni e laudi, lunghe anche parecchie ore nelle quali i monaci dovevano stare in piedi, servivano per appoggiare le natiche ed erano utili soprattutto ai malati e agli anziani.

I soggetti rappresentati nelle misericordie sono vari: religiosi; decorativi; alcuni di quelli che oggi sono considerati di iconografia secolare, tra essi figure tratte da *bestiari* medievali, ritratti, proverbi, giochi di parole, storie popolari e talvolta motivi licenziosi. Queste raffigurazioni avevano probabilmente lo scopo di distogliere i monaci dalla vita quotidiana laica, dal peccato e dalle opere del demonio.



3.09.05



3.09.06



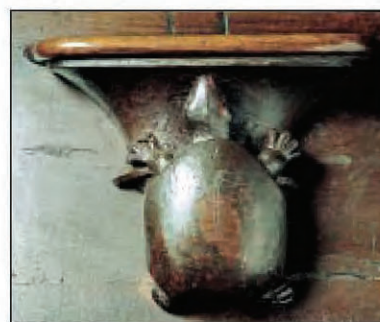
3.09.07



3.09.08



3.09.09



3.09.10



3.09.11



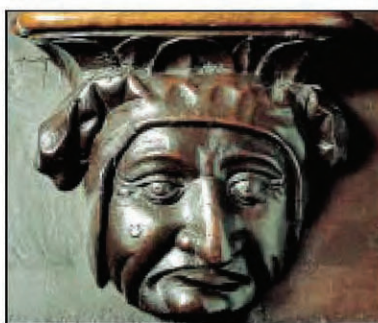
3.09.12



3.09.13



3.09.14



3.09.15



3.09.16

Alcune delle misericordie di Pollenzo, tratto da Gentile 2004, opera cit. alla nota 9, p. 308

Le restanti tre misericordie, non presenti nell'immagine sopra, sono le due con un cuore trafitto e la terza, col medesimo soggetto, che nel 1996 è stata ricostruita perché troppo danneggiata (e sopra sono incisi data e nome del restauratore).

*Pollenzo. Misericordia con cuore.
Foto Valter Bonello*



Per il Capello non fu possibile adattare nell'abside anche gli stalli minori, per evidenti ragioni di spazio, e quindi li eliminò tutti, costruendo ex novo al loro posto **tre** **inginocchiatoi** perché lasciò due passaggi per accedere al coro, quindi 5 + 3 + 5.

Per la decorazione del fronte degli inginocchiatoi usò i fronti di baldacchini non utilizzati (o forse ne costruì alcuni *ex novo*) integrati con arcatelle e lesene.



Si nota oggi che gli inginocchiatoi presentano due tipologie: quelli col fronte tutto decorato (in numero di otto), si alternano a quelli con il fronte liscio, che sono cinque, e risulta difficile comprenderne il motivo di tale variazione.

Ma una fotografia eseguita tra 1917 e 1920 mostra una ben diversa situazione: negli spazi ora vuoti ci sono 5 rilievi con figure di Santi, che però non sappiamo se siano antichi o siano opera del Capello.

La fotografia, dal Catalogo dei Beni Culturali, numero ICCD13488512, da negativo su gelatina bromuro d'argento/vetro, è reperibile sul web in:

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0100262416>

L'abbiamo riprodotta nella pagina seguente migliorandole la nitidezza.

Sono chiaramente evidenziabili le statuette, mentre il resto del coro è come lo vediamo oggi.

Localmente è noto²⁰ che negli anni Settanta del Novecento furono alienati abusivamente alcuni beni mobili della chiesa di Pollenzo, e probabilmente anche le cinque statuette.²¹

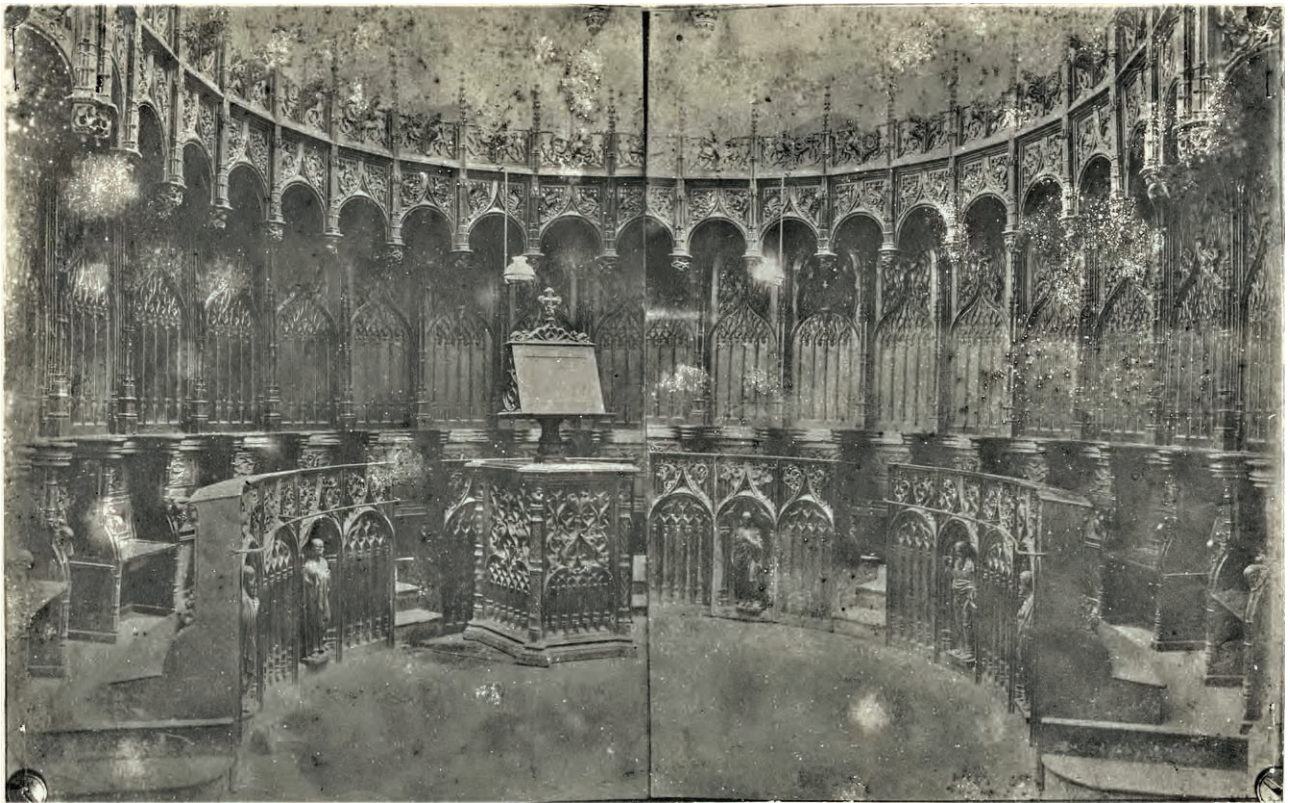
Al posto del **badalone** del coro abbaziale, che non fu rimaneggiato e che è ora conservato a Palazzo Madama a Torino, vedi cap. 3.2, che fu scartato presumibilmente per le dimensioni eccessive rispetto a quelle dell'abside di Pollenzo, il Capello realizzò un badalone più piccolo, a base quadrata, formando lo stipo con quattro fiancate degli antichi stalli inferiori e integrate con straordinaria perizia nei prospetti a finestrati fiammeggianti che in origine erano tagliati obliquamente. Agli angoli pose presumibilmente i quattro bordi scolpiti delle fiancate e aggiunse *ex novo* il leggio con il pilastro intagliato a fogliami neogotici.

Il coro a Pollenzo fu ottimamente restaurato nel 1996, come si evince da una targa posta sulla misericordia all'estrema sinistra.



²⁰ Comunicazione verbale ad aprile 2023 all'autrice da parte di don Mauro Molinaris, parroco di Pollenzo dal 2019.

²¹ Il sig. Giuseppe Galleano, restauratore del coro nel 1996, ha dato all'autrice comunicazione verbale a maggio 2023 che, poiché il Capello usava per unire le parti della colla animale (come è stato in uso per la costruzione di mobili fino agli anni '30 del secolo scorso) che è abbastanza reversibile, quindi le statuette così applicate, erano staccabili facilmente e ormai non si evidenziano più segni sul basamento.



Fotografia del coro di Pollenzo nel 1917-20, dal Catalogo Beni Culturali



Badalone nella chiesa di Pollenzo, stipo elaborato da Gabriele Capello nel 1846 usando elementi del coro di Staffarda; leggìo ex novo.

6. Le vicende dei *pezzi* non usati dal Capello e la loro sistemazione al Museo d'Arte Antica

6.1 Dai magazzini dell'Amministrazione della Real Casa al Museo Civico, 1849 - 71

L'architetto Ernesto Melano, che doveva aver seguito l'inserimento dell'antico e "restaurato" coro nella chiesa di Pollenzo, inviando l'8 luglio 1848 al conte di Castagnetto la nota generale dei lavori eseguiti dal Capello per la parrocchiale, osservava, in quanto responsabile dell'Ufficio d'Arte dei Regi Palazzi e Fabbriche, che «varie parti dell'antico grandioso e maestoso coro furono sopravanzate da quello della nuova chiesa e trovansi tuttora presso il predetto Capello, e sarebbe assai desiderabile che questi sopravanzi di prezioso antico lavoro fossero depositati in qualche locale od accademia, che tornerebbe sempre di somma utilità agli artisti, e potrebbero eziandio, adattandoli, servire di ornamento di qualche sala od altro locale nei reali palazzi o villeggiature».

Il 24 febbraio 1849, in una situazione politica poco favorevole a iniziative artistiche, «il conte di Castagnetto, rimettendo al Melano per il collaudo la nota del Capello relativa all'esecuzione dei nuovi stalli per la chiesa di Staffarda, apprezzava l'opportunità di far ritirare in qualche sito adatto i pezzi dell'antico coro che ancora si trovavano presso il Capello, ma aggiungeva: "Nelle presenti contingenze politiche mal potendosi avvisare al modo di trarne conveniente partito in qualche regio appartamento o villeggiatura, sarà d'uopo limitarsi per ora a farli trasportare in qualche regio magazzino". Il Melano era quindi pregato di proporre un luogo in cui li si potesse riporre e custodire.»²²

I pezzi avanzati, compresa la residenza liturgica a tre seggi, furono poi ricoverati nei depositi dell'Amministrazione della Casa di S.M., presso il Regio Mobiliare in Torino (a Palazzo Reale) dove rimasero per più di vent'anni.

L'ormai anziano regio ebanista Capello, conscio della loro importanza per la storia dell'arte e per la formazione tecnica di ebanisti ed intagliatori, nel 1870 si preoccupò della loro sorte e chiese al Ministero della Casa del Re di concederli al Museo Civico di Torino.²³

Dall'Amministrazione della Lista Civile²⁴, i preziosi resti del coro pervennero al Museo Civico nel 1871.

Il 'Museo Civico di Torino' era stato aperto al pubblico nel 1863 in via Gaudenzio Ferrari: dodici sale che esponevano un'eterogenea collezione, dai reperti archeologici all'arte moderna. Nel 1895 vi fu la prima risistemazione del Museo e la collezione di arte contemporanea fu trasferita in corso Galileo Ferraris a costituire il nucleo della Galleria d'Arte Moderna. Nel 1913 si ebbe la nuova denominazione: 'Museo Civico d'Arte Antica'. Dal 1934 il Museo fu trasferito a Palazzo Madama. Dal 1988 al 2006 il Museo fu chiuso per il restauro del Palazzo e il riallestimento del Museo, riaperto nel 2006 su quattro piani.

²² Gentile G., opera cit. alla nota 9, p. 311

²³ Archivio Storico Torino, Casa di S.M., mazzo 1116, fasc. 6, Lettera del reggente l'Amministrazione della Casa di S.M. al regio mobiliare, 4 luglio 1870.

²⁴ Dall'*Enciclopedia Treccani*: "la lista civile - espressione che trova la sua origine etimologica nel diritto inglese - è costituita dall'assegnazione annua, nel bilancio dello stato, di una somma a favore del re in ragione dell'ufficio da lui esercitato; somma destinata principalmente a coprire le spese connesse all'ufficio medesimo nonché quelle necessarie per l'amministrazione dei beni della dotazione della corona".

6.2 Quali pezzi giunsero al Museo Civico nel 1871?

Purtroppo manca un preciso e ben dettagliato inventario; vi è un documento del 14 luglio 1870 nel quale l'amministratore della Real Casa, consultato il Capello, riferisce sui materiali da consegnare al Museo Civico (Archivio di Stato, *Real Casa*, mazzo 1116 fasc. 6). Egli, non essendo un esperto d'arte, elenca in modo oggi talora non facile da comprendere.

- «Quattro pezzi della lunghezza di cm 80 per metri 3,50 circa, spessore cm 16... » Segue la descrizione delle quattro fiancate maggiori.
- «Grande sedile a tre scomparti che trovavasi nella parte dell'epistola nel presbiterio»: è la residenza liturgica.
- «Due pezzi larghi cm 70 alti in media 1,50 circa, ... uno avente in fondo una statuetta di vescovo e sormontato da putti e motivi i più stravaganti che si possa immaginare». Sono le fiancate minori ora assemblate con i due angolari.
- «Un detto [pezzo], largo cm 50, alto metri 1,20 ... con figura della B. Vergine». Non è citata l'altra fiancata con l'Angelo nunziante.
- «Sei finimenti composti di mostri che si trasformano in maniere curiosissime in più figure molto scadenti, ma preziosi pel modo bizzarro in cui furono immaginati». Si intende gli scivoli delle fiancate minori che probabilmente erano stati staccati dal pannello della fiancata stessa.
- «Sedici specchiature che formavano gli schienali dei stalli inferiormente ai quali havvi un riquadro nudo in cui vi erano dei soggetti intersiati [sic], i quali furono consumati dal tempo e sopra vi sono degli sfondi gotici eseguiti con molta maestria e lusso di varietà nella composizione dei suoi piccoli scompartimenti; otto delle quali conservano ancora delle modanature che terminano in piramide con fogliami egreggiamente [sic] eseguiti [Le basi dei baldacchini?] ed alcuni mostri ideati bizzarramente come tutti gli altri. Quattro ritti ossia montanti composti da diverse piramidi addossate l'una all'altra che formano un bel contrasto senza generar confusione e servivano d'intelaiatura alle suddette specchiature [?]]. Sono i 16 schienali dei seggi maggiori con alcune parti accessorie.
- «Un ammasso d'avanzi diversi in stato molto depresso consistenti in pezzi di piramidi, di medaglioni piccoli e grandi, fogliami di finimento e cose simili ma di poco o nessun valore. Tutti questi oggetti considerati dal lato artistico hanno un valore assai cospicuo, ma siccome non sono oggetti applicabili ad usi famigliari e non possono servire che per deporre in un museo o luogo pubblico per essere ammirati da artisti e da curiosi, si valutano L. 3000, non è men vero però che se fossero esposti in luogo in cui i forestieri e viaggiatori che fan raccolta di antichità, si potrebbe trovare anche la somma di L. 10000. Questo è l'avviso del sig. Gabriele Capello detto Moncalvo ebanista».

Un altro elenco, analogamente poco preciso, è la descrizione entusiastica che ne fece Carlo Finocchietti²⁵ che nel 1872 elencava: 16 postergali (*spalliere di stalli*);

«4 pezzi di 370 x 83 cm » che sono le fiancate maggiori (definite *porte a traforo!*)

Due «altri quadri alti meno delle metà dei precedenti» con l'Annunciazione, che sono le due fiancate degli stalli minori con la Vergine e l'Arcangelo, immagini che l'articolo riproduce.

«Due quadri della stessa grandezza di quelli ultimi citati, in uno dei quali manca una figura e nell'altro vi è rappresentato san Bernardo». Sono le fiancate minori oggi assemblate nei gruppi angolari.

²⁵ Vedi nota 16, articolo del 1872.

Il «seggio dell'Ebomadario» è ovviamente la residenza liturgica. Poi il Finocchietti cita «un pezzo largo quanto la indicata residenza intagliato a fogliami di gran rilievo...», presumibilmente il suo baldacchino che allora era forse staccato dal seggio.

Infine vi sono «una quarantina di pezzi staccati nei quali vi sono effigiati animali ed arpie che debbono aver formati i frontoni degli stalli»: frase ambigua che dovrebbe riferirsi alle sculture degli scivoli e a misericordie. Notiamo che non cita né sedili né baldacchini.

I più grandi di questi *pezzi*, furono esposti allineati in una sala della sede museale di via Gaudenzio Ferrari, e le poche fotografie ne documentano lo stato miserando: **sono completamente disassemblati**, come già si comprendeva dalle precedenti descrizioni, inoltre **mancano i sedili, gli stalli minori e parte dei baldacchini**.

Nel 1889 l'Ordine Mauriziano depositò²⁶ presso il Museo Civico il badalone con stipo a pianta esagonale, già indicato nel rilievo del 1845 da Alessandro Goffi al centro dell'abside.



Fotografia da "Studio di riproduzioni artistiche di Edoardo di Sambuy, 1905"²⁷

26 Gentile G. in: Romano G., opera citata alla nota 15, pp. 261-2 Da: *Archivio Ordine Mauriziano* - 2/119/1919 - Scritture di S. Maria di Staffarda -1882-1883-1889, "Elenco degli oggetti antichi appartenenti alla Chiesa Parrocchiale di Santa Maria di Staffarda stati trasportati a Torino e che vennero consegnati in deposito presso il Museo Civico della Città di Torino..."

27 – Museo Civico di Torino. *Sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti* pubblicate per cura della Direzione del Museo, 1905

6.3 L'allestimento di Vittorio Viale, 1932

In occasione del trasferimento della sede museale a Palazzo Madama nel 1934, il Museo incaricò la ditta 'Fratelli Ferraria' del *restauro* del coro di Staffarda, in vista della collocazione nella Sala del pianterreno occupante la manica nord di Palazzo Madama (attuale “sala Staffarda”). Fu attuato, nel 1932-33, un **restauro pesantemente integrativo in particolare perché furono realizzati ex-novo tutti i sedili, i braccioli e le pedane degli stalli** (come si legge sul sito web di Palazzo Madama), che, secondo le intenzioni dell'allora direttore Vittorio Viale, mirava a ricostruire l'originaria fisionomia del coro di Staffarda secondo l'ottica dei musei “ambientati” di quegli anni, ma la ricomposizione e la reintegrazione espositiva – talora eseguite in modo arbitrario anche se suggestivo – dei pezzi del coro fu una sistemazione in realtà solo «liberamente alludente all'antico assetto del coro»²⁸.

Un ancor successivo posizionamento ha portato all'attuale Sala Staffarda.

I più importanti lavori furono l'assemblaggio dei due gruppi angolari di cinque stalli ciascuno e di due gruppi lineari di tre stalli, privi di baldacchino.

Le due fiancate maggiori artisticamente più significative furono applicate ai due gruppi angolari; le altre due sono oggi appese alla parete della sala.

Furono ricostruite tutte le pedane e gli stalli minori, con un disegno molto schematico e senza ornamenti, probabilmente derivato dai sedili a Pollenzo.

I gruppi angolari di 5 stalli maggiori furono dotati di uno stallo minore ciascuno, soluzione museale molto suggestiva, ma non rispondente alla struttura originaria, vedasi cap. 7.1, anche per l'improbabile angolazione del sedile di forma trapezoidale, che risulta piuttosto scomodo, non attestato in altri cori coevi e, come scrive Gentile, «la cui articolazione mi sembra troppo serrata».²⁹

Le fiancate minori, i cui pannelli furono integrati delle cornici mancanti, furono applicate arbitrariamente ai lati dei due gruppi di tre stalli, mentre in origine esse erano in altra posizione.

Attualmente sono esposti a Palazzo Madama:

- **badalone;**
- **residenza liturgica a tre seggi e baldacchino** (inventario n° 1778/L/2);
- **due gruppi di stalli**, composto ciascuno da tre stalli maggiori e tre minori e da fiancate basse ornate con figure a tutto tondo e a rilievo (1778/L/3 e 1778/L/4);
- **due gruppi angolari** simmetrici, composti ciascuno da cinque stalli maggiori ed elementi di stalli minori (1778/L/5 e 1778/L/6);
- **quattro grandi fiancate** traforate ed ornate, aventi ciascuna per soggetto rispettivamente: l'albero di Jesse (1778/L/7); scene della vita di Maria (1778/L/8); candelabra rinascimentale (albero della vita (?), 1778/L/9); albero allegorico (albero della morte (?), 1778/L/10);
- **due fiancate minori** ornate l'una con un drago (1778/L/11) e l'altra con un'arpia (1778/L/12);
- Scultura isolata raffigurante **sant'Antonio abate** in legno di noce scolpito e parzialmente dipinto, (inventario 4), di 62 x 23 x 3,5 cm, attribuito a “scultore savoiaro” e acquistato dal

28 Gentile Guido, *Il coro di Staffarda*, in Pettenati Silvana; Romano Giovanni, *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra, Allemandi Editore, Torino 1996, p. 36

29 Vedi per approfondimenti: Gentile G. in Romano G, opera citata alla nota 15, pp. 264-65.

Museo nel 2000.³⁰ Datata come il coro, analogamente alla seguente. Vedi cap. 7.6.

- Non esposto, **pannello intagliato con i santi Pietro e Paolo entro nicchie**, legno di noce attribuito a “scultore dello Champagne” (inv. 1025/L) di 94,5 x 61,5 x 12,5 cm, acquistato dal Museo nel 1982. Vedi cap. 7.6

Vi sono inoltre, non esposti, due seggi di stalli minori isolati (1778/L/13) realizzati nel 1933.

Delle **tarsie degli schienali o postergali** rimane solo qualche frammento e alcuni disegni preparatori incisi e inchiostrati nel solco. Erano tarsie prospettiche che raffigurano oggetti letti nella tridimensionalità o che rappresentano spazi urbani tradotti attraverso accurate prospettive architettoniche o interni di chiese, interni domestici con mobili di scorcio ed erano opera di bottega piemontese o lombarda.



Tarsie dei postergali di Staffarda al Museo Civico.

Immagine a sinistra da Gentile G., opera cit. alla nota 15

Dal Quattrocento iniziò la fortuna della tarsia prospettica e in tutta Italia crebbe il numero di cori e studioli arricchiti di pannelli intarsiati; per analogia con altri cori, possiamo immaginare che a Staffarda fossero opere simili a quelle che ancora si sono conservate nei cori, ad esempio, a Verona in Santa Maria in Organo (1490); a Pavia nella Certosa (1486 -1497); a Padula (SA) nella Certosa (1507); a Napoli nel Coro dei conversi della Certosa di San Martino (1520); a Bergamo in Santa Maria Maggiore (primo ventennio XVI secolo); a Milano nella chiesa di S. Maria della Scala in S. Fedele (metà XVI secolo).

Dai pochi resti del coro conservati nel Museo civico, nel 1908 sul periodico *Arte Italiana decorativa e industriale* furono tratti e pubblicati alcuni disegni di ipotesi ricostruttiva³¹.

30 Pagella E. (a cura di); Careddu G., Castronovo S., Corrado F., Pagella E., Soffiantino M.P., Thellung C., *Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Acquisti e doni 1971-2001*, 2004, p. 139 scheda 37.

L'ipotesi di chi scrive è che fosse una delle cinque statue che erano sugli inginocchiatoi a Pollenzo e presumibilmente provenienti dal distrutto jubè.

31 – *Mobili ogivali nell'abbazia di Staffarda*, “Arte italiana decorativa e industriale”, anno 17, maggio 1908, pp. 41-44, figg. 94-101, tavole dettaglio 17-22, prospetto e sezioni 23-24

6.4 Le parti del coro di Staffarda al Museo Civico di Palazzo Madama



Stalli angolari con due fiancate maggiori e due minori, fotografie di Valter Bonello AFOM.

Due delle "misericordie" conservate al Museo





I due gruppi di tre stalli lineari con le fiancate minori, fotografie di Valter Bonello AFOM





*Le altre due fiancate maggiori (albero e candelabra),
fotografia da: <https://www.palazzomadamatorino.it/en/archivio-catalogo/coro-di-staffarda-12/>*

7. Ipotesi di ricostruzione virtuale del coro

7.1 Gli stalli maggiori e minori

Per una ipotesi di ricostruzione virtuale del coro di Staffarda come era all'origine, nel 1520-30, occorre valutare quanto è rimasto, escludere le integrazioni e le modifiche successive ed elaborare quanto è perduto sulla base dell'esistente e di manufatti simili.

Gli stalli maggiori

Quelli a Pollenzo sono in migliori condizioni, forniti di baldacchini e sedili, quindi ci si può basare su di essi, ad eccezione del pannello del postergale con le tarsie, perché, **escludendo le integrazioni del Capello ed essendo impossibile ipotizzare tutte le tarsie, l'unica soluzione per una ricostruzione è lasciare vuoto il riquadro del pannello.**

I fronti dei baldacchini hanno piccole differenze, si possono usare i 15 + 2 laterali di Pollenzo e i 13 negli inginocchiatoi di Pollenzo, quelli degli angolari sono solo da integrare per piccole parti incomplete (pinnacoli e qualche zona dell'intaglio). I mancanti possono essere clonati in modo random.

Gli stalli minori

Purtroppo sono tutti andati persi, ma si possono ridisegnare in base alle caratteristiche di quelli maggiori. Terminano con una cornice curva a somiglianza dei maggiori e sono appoggiati agli inginocchiatoi (che presumibilmente esistevano).

Sopra i sedili vi erano **pannelli rettangolari con ornamenti** come quelli a Pollenzo (a Palazzo Madama vi è nulla), che si possono usare anche per gli stalli minori, clonandoli in modo random.

Le misericordie

Solo i sedili degli stalli minori potrebbero essere rappresentati alzati con le misericordie visibili: ce ne sono 14 a Pollenzo (due col cuore) e 8 a Palazzo Madama (due sono in cattivo stato).

Quelle ulteriori che fossero necessarie possono essere clonate in modo random.

I sedili maggiori, che sono in posizione più nascosta, – ed eventualmente pochissimi minori – possono essere ricostruiti abbassati.

I setti divisorii tra stalli sia maggiori che minori

A Pollenzo i setti / braccioli sono scolpiti con decorazioni abbastanza semplici e tutti con il medesimo modello che quindi può essere utilizzato per ognuno dei seggi.

Rapporto tra stalli maggiori e minori e gli angolari

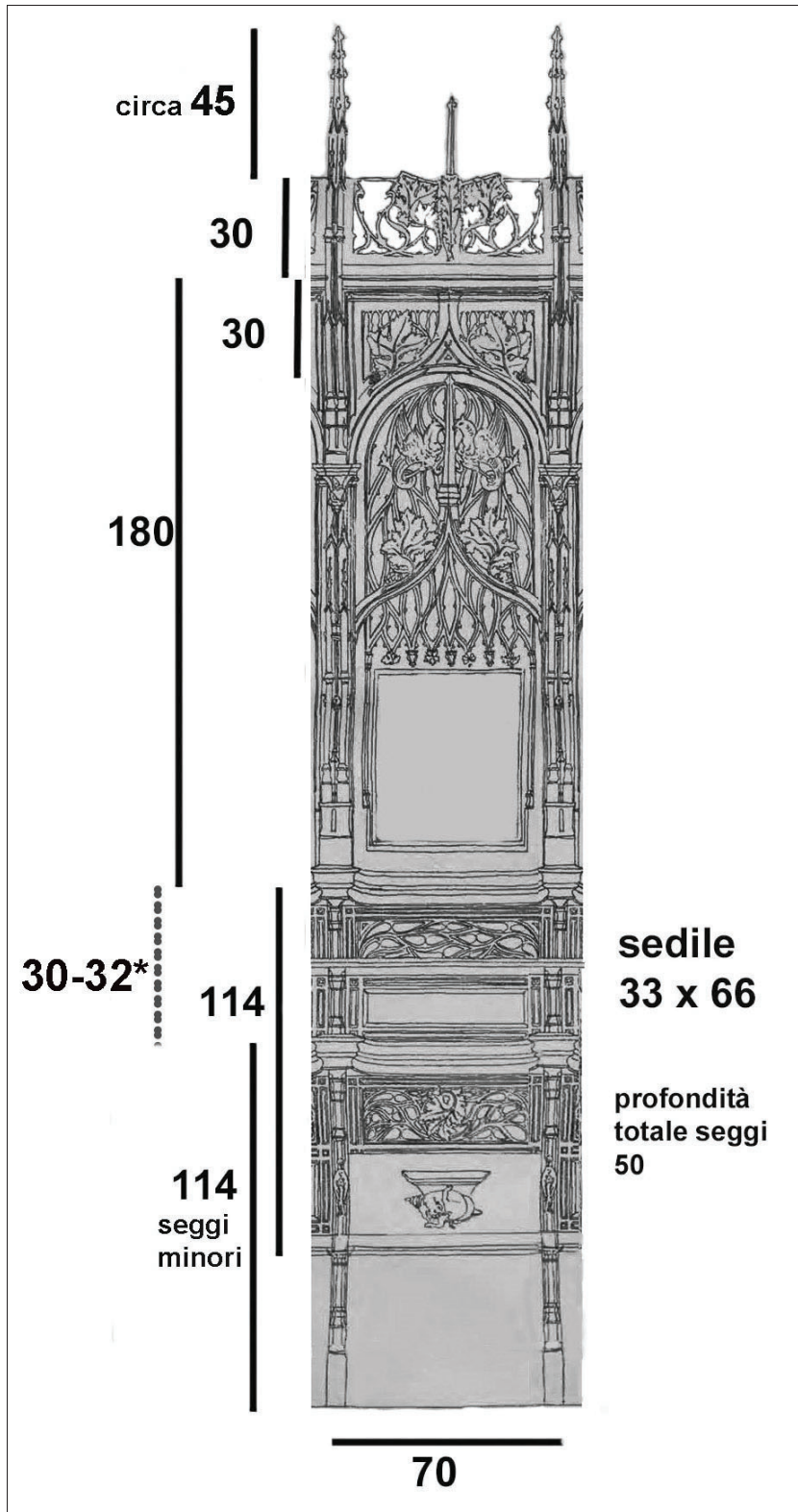
La differenza di **altezza** tra stalli maggiori e minori potrebbe essere di circa 30-32 cm, difficilmente maggiore. Tale misura permetteva ai monaci seduti nei due ordini di avere le teste su piani diversi, Inoltre consentiva di realizzare due comodi scalini per passare dalla pedana dei seggi dell'ordine inferiore al piano di calpestio dei seggi maggiori, come nella maggior parte dei cori antichi che si sono conservati. In base a valutazioni antropometriche, gli scalini non dovrebbero superare l'altezza di 15-16 cm e nell'ipotesi di ricostruzione abbiamo usato la misura di 16 cm. Presumibilmente i seggi maggiori avevano un inginocchiatoio e tale differenza di altezza era adeguata.

A Pollenzo i seggi, pur su un'unica fila, hanno due bassi scalini di accesso perché proba-

bilmente l'ebanista Capello mantenne almeno parzialmente le basi dei seggi maggiori, anche se gli scalini non sembrano essere originali.

Le misure dei seggi

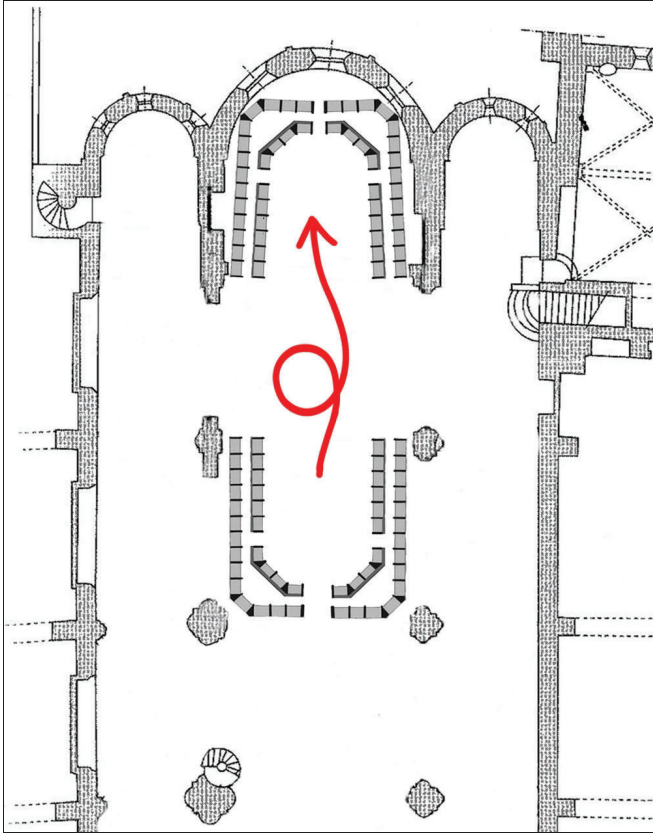
Abbiamo indicato nello schema sotto le misure in cm dei seggi maggiori esistenti e un'ipotesi ricostruttiva dei seggi minori. L'altezza totale, compresi i decori superiori e i pinnacoli, superava di poco i quattro metri. Non è stata indicata la pedana. Vedere anche § 7.6.



Schema di ricostruzione dei seggi in visione frontale con misure in cm e ipotesi ricostruttiva dei seggi minori.

** Schema elaborato da "Arte italiana decorativa e industriale" (cfr. nota 31) dove, per evidenziare i decori dei due ordini di seggi, sono stati disegnati con una notevole differenza di altezza; invece presumibilmente poteva essere di circa 30-32 cm, vedere approfondimento a pagina precedente.*

La **distanza** tra i due ordini di seggi è condizionata dalla conformazione degli stalli angolari e dal loro rapporto tra maggiori e minori. Quando nel 1712 il coro fu spostato dalla navata all'abside e girato di 180°, non c'era alcun motivo o utilità nell'eseguire modifiche alle strutture lignee. Probabilmente, per attuare un più agevole spostamento, si dovettero separare alcuni gruppi di stalli, che poi furono messi di nuovo nelle loro relazioni di contiguità.



Si può ipotizzare che le due parti del coro siano state ruotate di 180° (quindi quella che era a nord fu posta a sud e viceversa). Nell'immagine a sinistra **abbiamo indicato in modo schematico tale spostamento ridisegnando con maggior precisione la piantina Goffi** (cfr. p. 22; per le misure della chiesa, cap. 7.5).

Presumiamo che le fiancate maggiori e minori alle due estremità di ognuna delle due parti del coro (e ovviamente le fiancate minori dei passaggi laterali) non siano state modificate. Probabilmente i seggi in origine erano più numerosi, quindi se ne furono eliminati, lo si fece nella zona intermedia del lato lungo, per evidenti motivi di praticità, evitando di modificare i seggi terminali con le loro fiancate, che avevano funzione non solo estetica, ma anche strutturale in quanto elementi importanti per l'assemblaggio del coro.

I seggi nella piantina Goffi sono 28 maggiori e 20 minori, totale 48, numero comunque di molto superiore a quello dei monaci, compresi eventuali ospiti, che potevano essere presenti nel Settecento a Staffarda. La piantina Goffi non riporta la pedana e gli scalini di accesso, che necessariamente dovevano esistere, ma tale omissione è comprensibile per la schematizzazione del disegno che indica solo le parti più rilevanti.

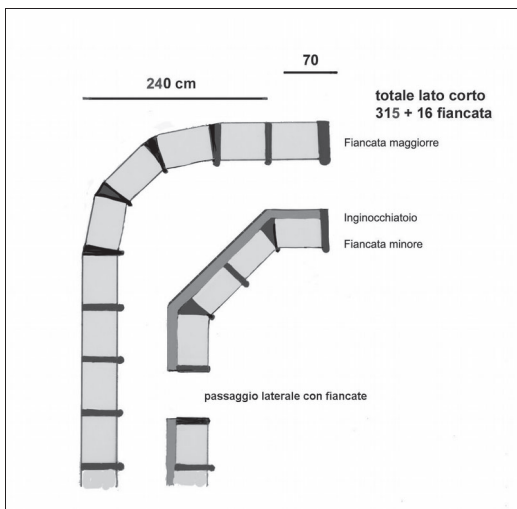
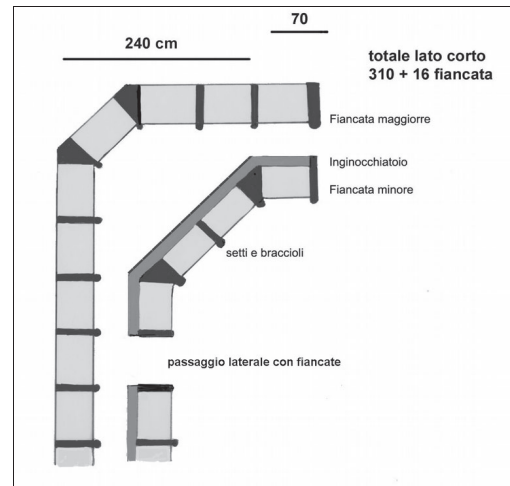
La linea continua alla base tra i due gruppi di seggi angolari nel disegno di Goffi indica presumibilmente delle strutture di connessione tra le due parti del coro, anche perché non è noto se, e in che modo, i seggi fossero stati ancorati alle murature dell'abside. Non poteva essere stato inserito lì un ulteriore e superfluo 49° sedile singolo perché sarebbe stato un inutile e complesso lavoro di falegnameria per aggiungere un posto che risultava compresso e “soffocato” tra le due fiancate maggiori. Nel disegno Goffi, gli angolari sono formati da 4 seggi minori a fronte di 7 maggiori. Lo spazio che rimane nell'angolo permetteva ai monaci che sedevano nei seggi maggiori di potersi muoversi più agevolmente.

Tale sistemazione dei seggi minori è l'unica possibile per allineare le estremità, per evidenti motivi “geometrici” e per mantenere le stesse misure dei seggi, variando solo lo spazio occupato dai setti e quindi poteva essere quella indicata nello schizzo della pagina successiva. Ovviamente per l'altra parte del coro, lo schema va considerato ribaltato sul piano orizzontale.

La realizzazione pratica dell'angolo del coro ligneo poteva essere attuata con metodiche differenti, come si evince dai pochi esemplari antichi che ci sono pervenuti.

Un primo sistema prevedeva, nei seggi maggiori, l'eliminazione di quello d'angolo, sostituito talora da un raccordo decorativo [ad esempio cori della Cattedrale di Barletta, della Chiesa di S. Anna dei Francesi a Napoli, del Monastero reale di Brou], ma il disegno del Goffi invece ne indica l'esistenza e la particolare posizione dei minori.

Un'altra soluzione era modificare il solo seggio maggiore al centro dell'angolo, realizzando un doppio setto con ampio bracciolo, inserendo adatti elementi decorativi verticali di raccordo tra i postergali, soluzione esteticamente poco valida, anche se sembrerebbe essere quella disegnata dal Goffi e che è indicata nello schizzo della pagina precedente e in quello in alto a destra.



Un'altra possibilità poteva essere stata il raccordare almeno i tre seggi maggiori centrali con angolazioni tali da curvare il coro sino a realizzare l'angolo di 90° (schema ipotetico a sinistra), tecnica costosa e complessa perché ogni seggio avrebbe dovuto essere modificato.

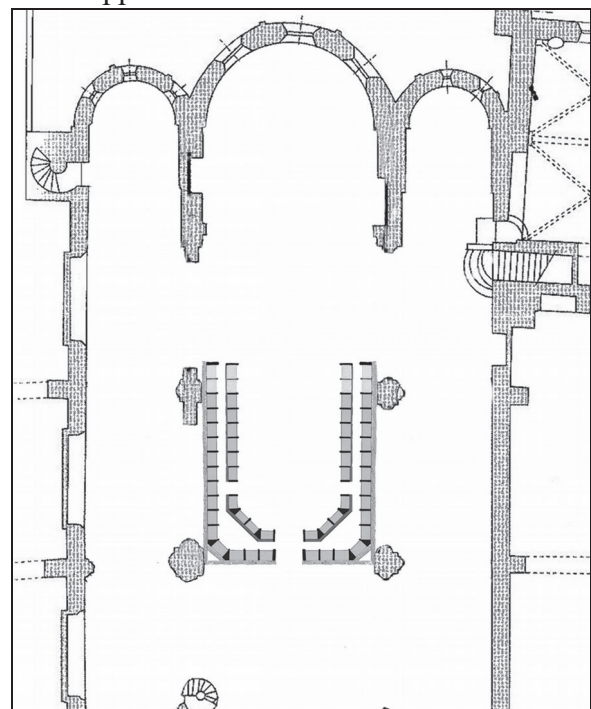
In ogni caso si dovevano adattare e ridurre le misure dei tre cieli e dei baldacchini centrali, come è visibile oggi al Museo di Palazzo Madama, anche se la composizione della struttura è differente (5 maggiori a fronte di 1 minore).

Qualsiasi soluzione fosse stata adottata per i maggiori, i sedili minori, avendo schienali bassi, potevano formare l'angolo retto con varie modalità modificando solo i doppi setti e i braccioli.

Purtroppo, essendo stato completamente smembrato il coro originale, mancano elementi decisivi per definire esattamente quale soluzione avessero adottato gli intagliatori cinquecenteschi.

Nei prossimi paragrafi continueremo a usare l'elaborazione dello schema di Goffi, cfr. pagina precedente. Poiché si presume che il numero dei seggi nei lati lunghi dovesse essere maggiore, vedere cap. 7, ne abbiamo disegnati altri due per lato arrivando a 32 seggi maggiori totali.

Nello schema abbiamo indicato il muro che circondava il coro e si collegava ai pilastri, ma non abbiamo disegnato lo jubè (cfr. cap. 7.6).

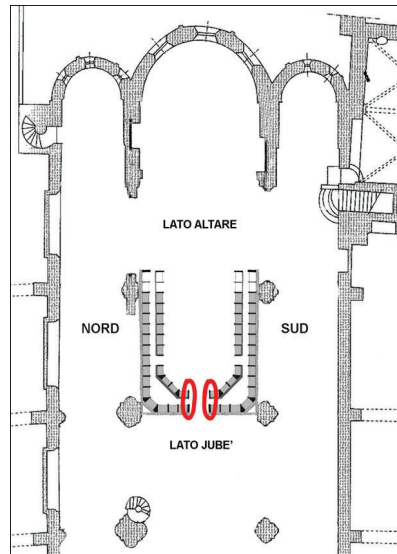


7.2 Ricostruzione fiancate maggiori e minori lato jubè

FIANCATA MAGGIORE
NORD *Albero di Jesse*

lato jubè

Fiancata minore nord
due mostri, manca il Santo



FIANCATA MAGGIORE
SUD *Vita di Maria*

lato jubè

Fiancata minore sud
demone alato e 2 putti
con un Santo



*Fiancate maggiori e minori lato jubè, fotografie elaborate con integrazioni
(Santo monaco a sinistra e busto Vergine a destra)*

La posizione è come al Museo civico di Palazzo Madama. Le fiancate maggiori e minori sono ornate da sculture sul bordo esterno e terminano con un pinnacolo del baldacchino, quindi i lati e i bordi visibili sono determinati.

Altezza delle fiancate maggiori: da piano calpestio stalli maggiori a fine baldacchino, esclusi pinnacoli, circa 370 x 83 x 16 cm di spessore. Tutte sono della stessa altezza.

Da ricostruire anche la base e portarle tutte allo stesso livello.

Occorre integrare figura della Vergine nella fiancata maggiore sud, in basso; aggiungere una figura di Santo monaco nella fiancata minore nord e vari pinnacoli e ornamenti del baldacchini.

FIANCATA MAGGIORE NORD, lato jubè con *Albero di Jesse*

È formata da due pannelli sovrapposti. Il pannello inferiore presenta un santo abate fra due frati inginocchiati sotto un baldacchino di stile gotico. La scena è incorniciata da un'arcata scolpita con motivi di grappoli, tralci e uccelli. Nel pannello superiore è raffigurato Jesse addormentato, dal cui corpo si sviluppa un albero sui cui rami stanno i dodici Re di Giuda.

L'albero presenta alla sommità la raffigurazione della Vergine col Bambino entro una mandorla raggiante. Da foto antica (prima dell'allestimento del 1932; in scheda reperibile nella Sala Staffarda del Museo Civico) si vede che terminava con decorazione come i baldacchini, da inserire in tutte e quattro le fiancate.



Fiancata oggi



Foto antica

A sinistra, elaborazione dello schema da L'arte italiana..., vedi nota 31, con disegno ricostruttivo della fiancata NORD, lato jubè, con Albero di Jesse.



Particolari della fiancata maggiore Nord, lato jubè.

FIANCATA MAGGIORE SUD, lato jubè, con *Vita di Maria*

La fiancata rappresenta tre episodi fondamentali della vita della Madonna.

Sul pannello inferiore, incorniciato da un'arcatura scolpita a rami, pigne, uccelli è raffigurata la scena dell'*Annunciazione*, posta sotto un baldacchino a monofore trilobate; il busto della Vergine è purtroppo mancante.

Nel pannello centrale è raffigurata la *Natività*; la scena, con la Vergine inginocchiata ad adorare il Bambino, presenta anche san Giuseppe, il bue e l'asinello ed è sormontata da un baldacchino composito, ornato più riccamente rispetto a quello inferiore, con teste con elmi posti agli incontri degli archetti lobati. In basso, all'interno di un cartiglio, si legge la frase spesso presente in opere coeve: "QVEM-GENVIT-ADORAM[US]".

Nel pannello superiore è raffigurata l'*Assunzione* della Vergine, sorretta da angeli e cherubini, all'interno di un arco semicircolare sormontato dalla cimasa, molto frammentaria e mancante del pinnacolo destro.



Occorre inserire virtualmente il busto della figura della Vergine, ipoteticamente con un'immagine che potrebbe essere simile a quella dell'*Annunciazione* della fiancata minore.
Da completare la cimasa e la decorazione terminale con i pinnacoli.



Fiancata oggi ... Foto antica a destra, cfr. p. 48



Particolari della fiancata maggiore Sud, lato jubè.

Fiancate minori

Tutte le fiancate minori **hanno forma di trapezio rettangolo** con scivolo a 30°, misura funzionale e facile da realizzare anche per gli antichi artigiani (schema a destra, ovviamente da ribaltare sul piano orizzontale per le fiancate opposte). Tutte sono costituite da un pannello decorato finemente all'esterno e da uno scivolo con sculture di esseri mitologici o mostruosi.

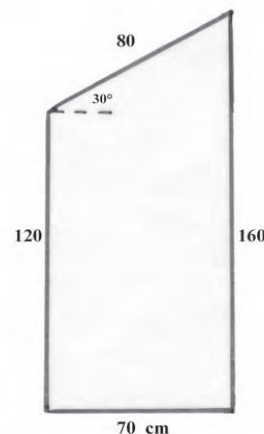
La decorazione del pannello e le sculture dello scivolo saranno esaminate per ognuna delle fiancate

L'**INTERNO** di tutte le **fiancate minori**, verso il seggio, doveva avere qualche decorazione, perché è improbabile che l'*error vacui* degli antichi intagliatori li avesse lasciati disadorni. All'opposto, è difficile pen-

sare che avessero realizzato decori molto complessi in un posizione così poco visibile. Quindi si potrebbero ipotizzare delle semplici arcature simili alla base delle fiancate dei passaggi laterali (cfr. § 7.4), oppure come la parte inferiore delle facce del parapetto del pulpito, o come la zona in basso di postergali e inginocchiatoi rifatti dal Capello a Pollenzo.

I **BORDI** verticali, nello spessore, hanno una decorazione, per il lato esterno (160 cm) con pinnacoli come quelli esistenti; per il lato interno (120 cm) – che non si è conservato – si possono semplicemente arrotondare e lasciare privi di decorazioni.

Misure totali: larghezza 70 cm, più le cornici dei lati verticali di circa 10 cm.



Fiancata minore **NORD**, lato jubè

Lo scivolo presenta una scultura di un **essere in trasformazione** uomo-cavallo che gira il capo verso altro essere acefalo con scudo.

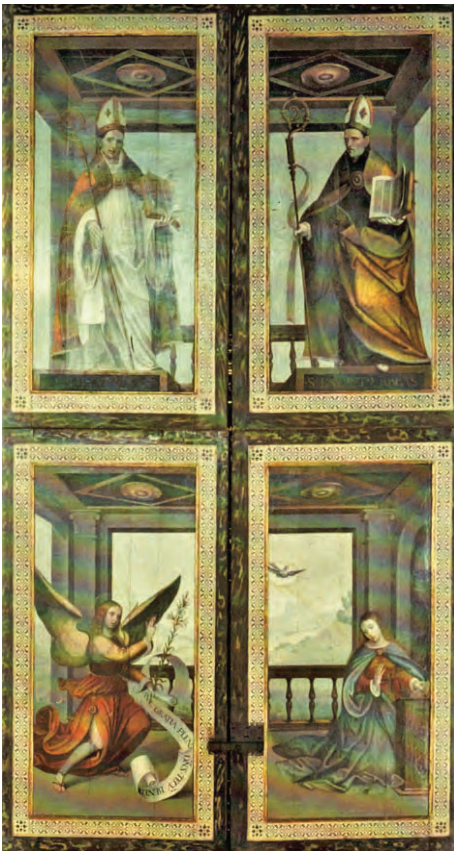
Manca un santo nel pannello, se il programma iconografico era simile a quello del polittico di Oddone Pascale che ad ante chiuse mostra in basso l'*Annunciazione* e in alto le figure dei due santi fondatori dell'Ordine, *Benedetto* (in saio nero) e *Bernardo* (in saio bianco), anche nel coro le due figure delle fiancate minori dal lato jubè potevano essere questi due monaci, entrambi col bastone pastorale, emblema degli abati, e il libro delle regole monastiche tenuto in mano aperto o chiuso. Le iconografie sono molto simili. Il monaco *in situ* è su un alto piedistallo e non reca iscrizioni. Vedi immagini nella pagina seguente.



A Palazzo Madama si conserva una figura isolata, posta nel 1932 su un'altra fiancata minore, il cui scivolo doveva in origine essere posto su uno dei passaggi laterali, che reca sul piedistallo la scritta «S • BENEDITVS». Il modello calligrafico della “D” è un minuscolo corsivo molto particolare.

Non potendosi collocare la statua in altra posizione nel coro (forse era nello jubè) potrebbe essere posta qui, dato che è iconograficamente molto simile anche se sembra di mano diversa.

Un'altra possibile ipotesi è che le due figure nei pannelli rappresentassero gli abati fondatori del monastero o semplicemente simboleggiassero la carica abbaziale.



Ante chiuse del polittico di Oddone Pascale



Figura di s. Benedetto da fiancata al Museo Civico, da Gentile op. cit. nota 15



Ipotetico schema di ricostruzione della fiancata minore nord, lato jubè, con integrazione della figura di un Santo monaco, elab. da Arte Italiana..., op. cit.



Fiancata attuale, priva della scultura sul pannello

Fiancata minore SUD, lato jubè

Il pannello è ornato da una scultura a rilievo (un santo monaco) posta entro una nicchia che, nell'architettura, riprende la decorazione del pannello della fiancata minore nord. Lungo il lato della fiancata corre una decorazione scolpita che riprende ancora i motivi architettonici delle *Storie della Vergine*; al centro, la figura di un Santo che regge un libro aperto. Sopra la fiancata si trova, infine, un gruppo di sculture a tutto tondo, composto da due putti (uno dei due è mutilo della testa) che accarezzano [?] uno la barba, l'altro le ali di un demone alato dalla testa umana.



7.3 Ricostruzione fiancate lato altare

Lo schema è ribaltato sul piano verticale per ipotizzare la visione frontale che si avrebbe avuta con le spalle all'altare. Viste dall'esterno dal lato dell'altare, la posizione delle due fiancate maggiori (a destra il lato nord) è indicata dal loro bordo finemente intagliato e con sculture di profeti.

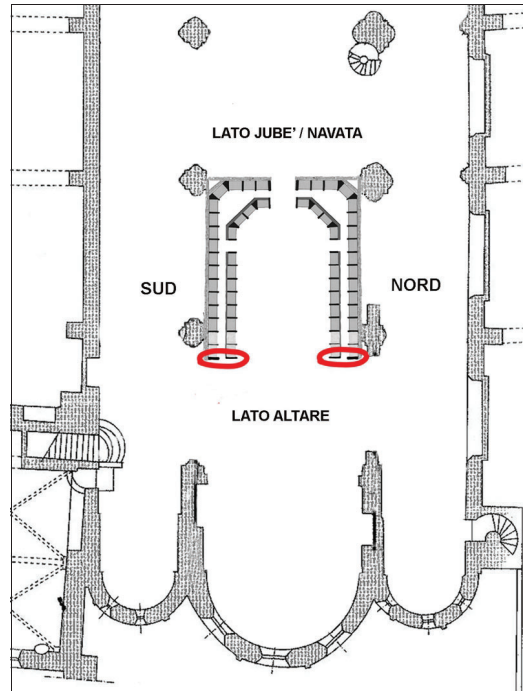
FIANCATA MAGGIORE SUD

*Candelabra
con s. Giovanni battista
(o albero della vita)*

lato altare

Fiancata minore sud

Angelo nunziante



FIANCATA MAGGIORE NORD

*Albero allegorico
con ss. Pietro e Paolo
(o albero della morte)*

lato altare

Fiancata minore nord

Annunciata



Ricostruzione grafica della posizione delle due fiancate maggiori e minori dal lato dell'altare.

FIANCATA MAGGIORE SUD, lato altare, *Candelabra rinascimentale*

Il pannello inferiore raffigura San Giovanni battista sotto un baldacchino. A lato della scena si trova una figura inginocchiata (devoto?) mancante della testa.

Un cartiglio con l'iscrizione: "ECCE AGNUS DEI" segue l'andamento ondulato del cupolotto del baldacchino. Lateralmente vi sono due profeti seduti.

Il pannello superiore raffigura un'alta candelabra rinascimentale reggente tra le volute floreali un baldacchino a tenda circolare al cui interno è collocata la Madonna col Bambino. Ai lati due angeli che reggono la tenda.

Sopra l'arco, che chiude il pannello superiore, vi sono due delfini che sostengono un vaso sul quale è posto un putto.

Da ricostruire il lato sinistro con i delfini, la testa della figura inginocchiata e la base.



FIANCATA MAGGIORE NORD, lato altare, *Albero allegorico*

La fiancata è composta da due pannelli: in quello inferiore sono rappresentati entro due nicchie i santi Pietro e Paolo: sono i fondatori della Chiesa, in accordo con la simbologia di tutto questo lato del coro.

Nel pannello superiore vi è un albero intricato e secco, racchiuso entro una sorta di steccato che rappresenta probabilmente un *hortus conclusus* monastico, dove sono animali che secondo la simbologia dei bestiari medievali rappresentano peccati e vizi diversi.

Sui rami una *lumaca* (simbologia complessa: striscia come un parassita; si porta appresso la sua casa quindi è diffidente; è un animale vorace e di grave danno per le culture, quindi rappresentava l'avarizia; era anche simbolo dell'imbelle, incapace di usare le armi) e due *serpi* (simboli del demonio). Sopra i rami, alcuni angeli sono intenti a cacciare altri animali allegorici con significati per lo più negativi: una *scimmia* (la caricatura dell'uomo in tutti i suoi aspetti peggiori), un'*upupa* (uccello impuro perché si pensava che rovistasse nello sterco), un *corvo* (di colore nero e si nutre di cadaveri) e un *gufo* (rapace notturno, portatore di sfortuna anche per il suo verso che somiglia a un pianto, simbolo del demonio). Sulla cima dell'albero un vaso su cui appaiono tre demoni, quello centrale acefalo. Da ricostruire la testa.

Da terminare con decorazione come i baldacchini e come fiancate lato jubè e da ricostruire la base.

Approfondiremo le simbologie e iconografie nel § 7.6.

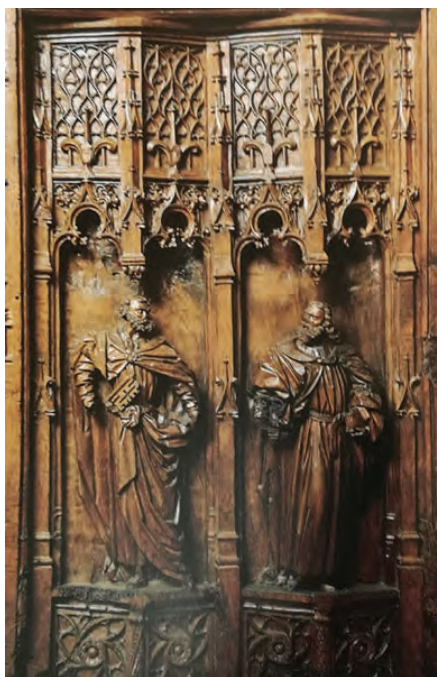


Figure dei ss. Pietro e Paolo, da Gentile G.,
op. cit. alla nota 15, tav. 90



Fiancate minori lato altare

Tra le fiancate minori che sono ci pervenute, le due più belle rappresentano l'*Angelo* e l'*Annunziata*; hanno lo scivolo più elaborato con due sculture di mostri e i pannelli sono molto raffinati anche nelle decorazioni che circondano le figure e, soprattutto, sono di tipologia differente rispetto agli altri.

Inoltre, come già detto nel paragrafo sulle due fiancate dal lato jubè, ci sono somiglianze di programma iconografico (ante del polittico di Oddone Pascale).

La raffigurazione dell'*Annunciazione* era costantemente posta sull'arco santo dell'abside maggiore delle chiese, in particolare quelle romaniche e gotiche. Tutte le ragioni sopra indicate fanno ritenere che su questo lato del coro le fiancate fossero quelle con l'*Annunciazione*.

Sono da completare le decorazioni a fogliame nell'angolo superiore e le basi; da integrare le sculture del bordo esterno e creare il bordo interno arrotondando gli angoli come le precedenti.

Sul lato **sud** vi è l'**Angelo annunciante** e lo scivolo ha un'**arpia** e un **centauro**.

Sulla fiancata **nord** vi né la **Vergine annunciata** e lo scivolo ha il **tritone armato di randello** che tiene in groppa una **naiade**.



Fiancata minore con angelo annunciante, particolare dello scivolo con centauro e arpia, da Gentile G., op. cit. nota 15, tavola 92



Fiancata minore con la Vergine, particolare dello scivolo con tritone e naiade



Pannelli con Annunciazione, elab. da Gentile G., op. cit. nota 15, tavola 88

7.4 Ricostruzione delle fiancate dei passaggi laterali e degli scalini di accesso

Nel coro originale vi erano almeno due passaggi sui lati lunghi, all'incirca a metà: nella pianta Goffi sono indicati in corrispondenza dell'ottavo seggio maggiore a partire dall'estremo angolare. **Delle quattro fiancate rimangono solo i due scivoli**, uno con un drago e l'altro con un'arpia che misurano circa 70 x 150 cm. Si ipotizza di usare i due scivoli per entrambi i passaggi, poiché è evidentemente impossibile inventare altre due figure mitologiche o mostruose!

La decorazione del bordo verticale maggiore delle 4 fiancate dei passaggi era formata dai quattro bordi decorati utilizzati dal Capello nel nuovo badalone di Pollenzo; i bordi verticali minori potrebbero essere come nelle altre fiancate.



Scivoli con drago (sinistra) e con un'arpia (destra)

Gentile scrive che il **Capello per costruire lo stipo del badalone di Pollenzo utilizzò quattro fiancate minori rielaborandole**, evidentemente perché in origine avevano forma di trapezi rettangoli. Le altre fiancate sono alte circa 120-160 cm circa, il lato del badalone oggi, senza cornice, è 103, quindi è stato tagliato. La larghezza dei lati del badalone è 50 cm senza cornici, perciò è adattabile alla fiancata. Le pareti dello stipo costituiscono quindi – opportunamente integrate nei fogliami in alto a formare il trapezio rettangolo (vedi p. 51) – i lati esterni delle quattro fiancate dei passaggi laterali.

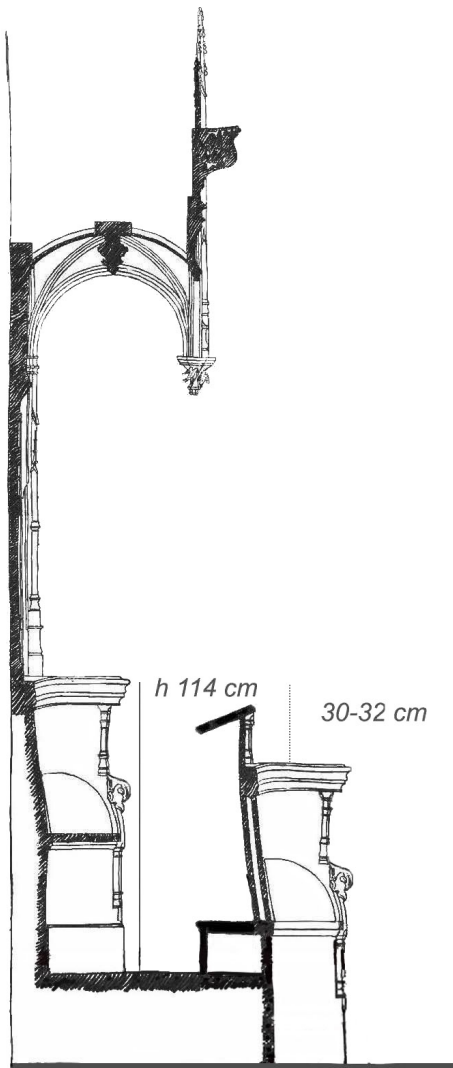
Ricostruzione della base delle fiancate dei passaggi e dei loro scalini.

Le fiancate dei passaggi hanno il lato esterno contro gli scalini, quindi, a differenza delle altre fiancate minori, si può iniziare la decorazione dalla base del gradino più in alto e si lascia privo di decori il piccolo rettangolo (35 x 16 circa) sottostante. I due gradini possono essere alti circa 15 - 16 cm, dipende dalla differenza di altezza tra seggio maggiore e minore, che è stata ipotizzata in circa 30 - 32 cm. La pedana base potrebbe essere alta circa 5-10 cm. (Pollenzo non c'è pedana perché non era necessaria in quanto vi sono solo i seggi maggiori.)

Vedi schemi nella pagina seguente.



*Un lato dello stipo a Pollenzo
foto Valter Bonello AFOM*

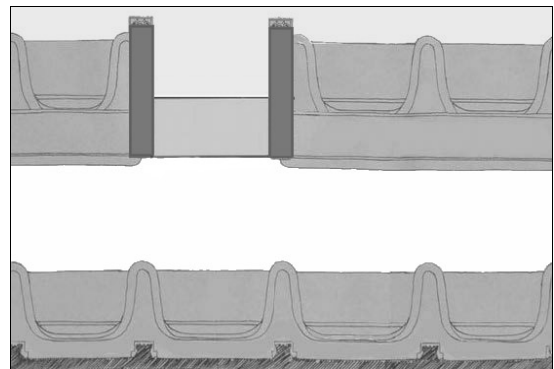


*Elaborazioni di disegno da L'arte italiana....,
vedi nota 31*

*Sopra, schema ricostruttivo di sezione verticale
dei seggi delle due file, sul lato lungo.*



*Sopra, schema ricostruttivo di sezione verticale
dei seggi delle due file di un **passaggio laterale**,
con il pannello esterno della fiancata.*



*Sopra, schema della sezione orizzontale delle
due file di seggi di un **passaggio laterale**.
Non è disegnata la pedana.*

La pedana

Gli stalli appoggiavano su una pedana che si può ipotizzare fosse alta circa 5-10 cm, e che sui lati lunghi sporgesse circa 30 cm dal filo dei seggi minori col sedile abbassato.

Invece sui lati terminali la pedana era più larga perché doveva accogliere gli scalini e poteva sporgere dall'ultimo di circa 20 cm.

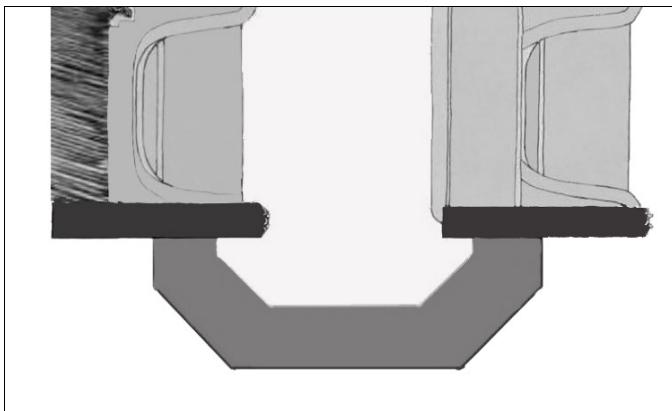
I passaggi tra le fiancate maggiori e minori lato jubè e lato altare e i loro scalini di accesso

Anche i quattro passaggi tra le fiancate maggiori e minori, due dal lato jubè e due dal lato altare, dovevano avere degli scalini per permettere l'accesso ai seggi maggiori.

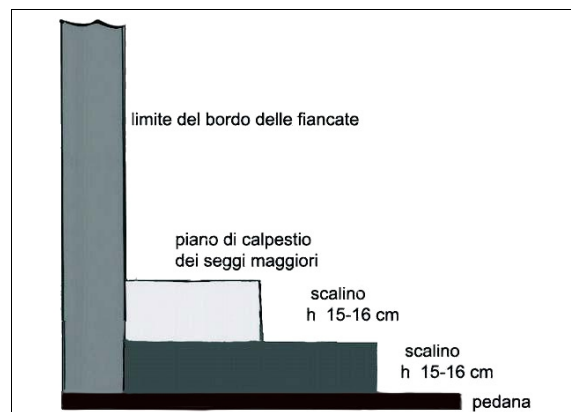
L'altezza degli scalini è la stessa di quella dei passaggi laterali, ma la differenza è che devono sporgere dal filo degli stalli e quindi essere più larghi e lunghi.

Le fiancate minori erano affiancate ai seggi minori. Invece ipotizziamo che quelle maggiori dovessero sporgere solo pochi centimetri (circa 10) dai seggi maggiori per non impedire il passaggio, già abbastanza ridotto. Essendo larghe circa 80 cm (sul bordo esterno vi erano rilievi di vario spessore) e i seggi profondi 50 cm, i circa 20 cm eccedenti sporgevano sul lato esterno, per nascondere lo spessore dei postergali e delle strutture murarie di sostegno.

Per l'altra parte del coro, gli schemi sottostanti vanno ribaltati sul piano orizzontale.



*Schema del passaggio terminale con i due gradini.
Sezione orizzontale con le due fiancate allineate.
Non è disegnata la pedana.*

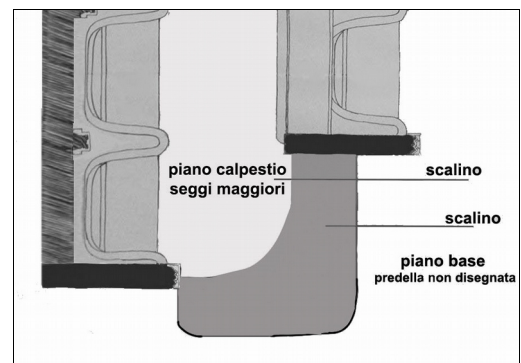


*Schema del passaggio terminale.
Sezione verticale con pedana*

Abbiamo proposto la soluzione con le fiancate maggiori e minori allineate perché è indicata nella piantina Goffi; è quella realizzata per gli angolari a Palazzo Madama ed è molto valida esteticamente.

Però sono teoricamente possibili altre soluzioni per le terminazioni lato altare; una sarebbe quella di eliminare l'ultimo seggio minore³² ma questa soluzione richiede di realizzare i gradini con forma e posizione particolari.

Nella figura a destra, schema di un ipotetico passaggio terminale lato altare, privo dell'ultimo seggio minore.



³² Tale ipotesi compare in un disegno del 1908 ne *L'arte italiana...*, vedi nota 31, ma presenta lo spazio tra i due ordini di seggi molto ristretto e la fiancata maggiore troppo avanzata.

7.5 Il programma iconografico delle fiancate

Si può tentare di ricostruire, almeno a grandi linee, quale doveva essere stato il programma iconografico del coro: sicuramente il tema era mariano, legato all'intitolazione della Chiesa abbaziale e all'importanza di tale culto nella vita di san Bernardo e quindi nell'ordine dei Cistercensi.

Dal lato dello jubè, le fiancate maggiori presentano, dal lato nord, Jesse e i progenitori di Maria e Gesù e, da quello sud, gli episodi della vita della Vergine: *Annunciazione*, *Nascita di Gesù*, *Assunzione di Maria*.

Le fiancate minori potrebbero essere state in qualche modo legate al simbolismo di quelle maggiori (progenitori di Gesù e vita di Maria) perché forse avevano le figure dei Santi fondatori del monachesimo occidentale (Benedetto) e dei Cistercensi (Bernardo).

Dal lato dell'altare le fiancate minori riprendono l'episodio basilare della vita di Maria, *l'Annunciazione*, e le fiancate maggiori riportano al fondamentale concetto cristiano di bene e male, con i due *alberi*: Luigi Mallè³³ identificò la fiancata sud come “L'Albero della vita”, mentre Guido Gentile³⁴ la interpretò come “candelabra rinascimentale”; Mallè identificò nel soggetto dell'altra fiancata “L'Albero della morte”, mentre Gentile la interpretò come “Albero allegorico”.

Nel pannello inferiore della fiancata maggiore nord lato altare sono rappresentati entro due nicchie san Pietro e san Paolo, i fondatori della Chiesa, in accordo con la simbologia di tutto il lato settentrionale del coro. L'albero è in dialogo con l'*albero di Jesse*, all'altra estremità del coro: la genealogia di Maria e Gesù.

Dall'altro lato, la candelabra/albero della vita ha alla base san Giovanni Battista, il grande profeta che additò Gesù come “colui che toglie i peccati del mondo” e prosegue con simboli del peccato e quindi raffigura la lotta che i cristiani devono combattere contro il male e le tentazioni di Satana «che possono allignare anche in una comunità monastica simboleggiata dall'albero entro l'*hortus conclusus*»³⁵.

I vari *mostri* ed esseri mitologici sugli scivoli e le figure delle misericordie con ornati e grottesche appartengono ancora all'immaginario medievale e forse servivano a ricordare ai monaci di fuggire la vita quotidiana laica, il peccato e tutte le tentazioni demoniache, ma non sembra possano avere uno specifico rapporto con le iconografie delle fiancate.

33 Mallè Luigi, *Le sculture del Museo d'Arte Antica*, Museo Civico di Torino, Torino 1965

34 Gentile G., *Tra ultimo gotico e rinascimento settentrionale. Arredi intagliati e sculture lignee per la chiesa abbaziale*, in: Sergi G.; Carità G.; Boano G., *Guida all'Abbazia di Staffarda e al Parco fluviale del Po*; CDA 1999, p. 90

35 Gentile G., *Orizzonti europei del gusto di un abate commendatario*, in: Comba R.; Merlo G., *L'abbazia di Staffarda e l'irradiazione cistercense nel Piemonte meridionale*, a cura della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, storia e storiografia, XXI, 1999, p. 352

7.6 Ricostruzione globale della posizione del coro

La posizione originaria era nella navata tra le prime due campate.

Il **numero totale degli stalli** è incerto, perché Goffi ne disegna 28 maggiori, ma quello era il massimo numero che poteva essere inserito nell'abside, vedi p. 45.

Oggi ci sono 15 seggi a Pollenzo e 16 maggiori al Museo Civico, quindi 31. Sappiamo però che il numero degli stalli doveva essere pari perché erano su due file gemelle, quindi **al minimo erano 32**. È anche possibile che ce ne fossero di più, ma non ci sono notizie riguardo a quanto spazio occupassero nella prima campata.

Per quanto riguarda i frontali dei **baldacchini**, 15 + 2 laterali sono a Pollenzo e parte dei fronti utilizzati per i 13 inginocchiatoi, più i 10 baldacchini presenti a Palazzo Madama.

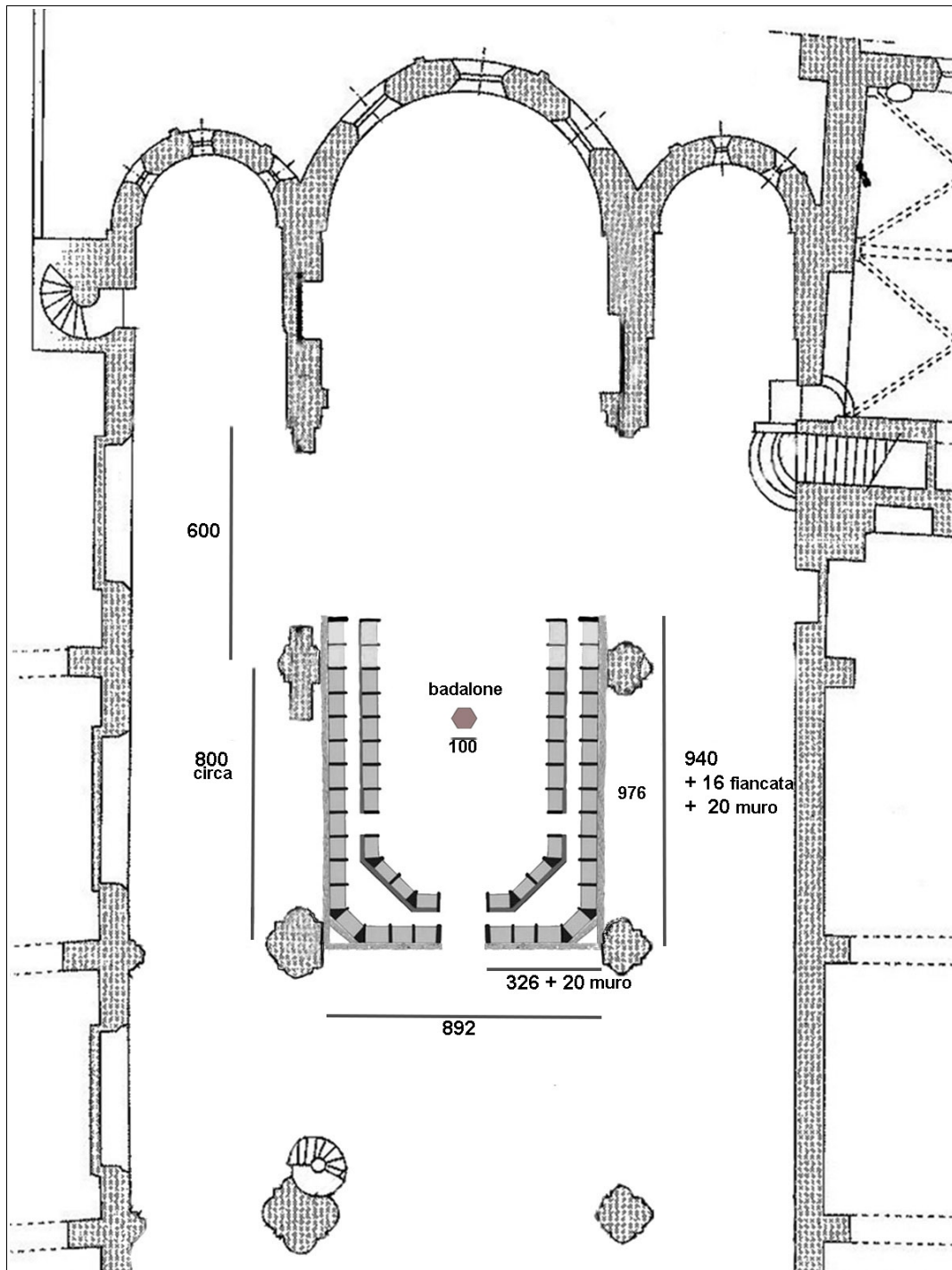
Difficile riuscire a quantificare quali e quanti siano i frontali dei baldacchini originali e quelli rifatti interamente o parzialmente dal Capello a Pollenzo e dalla ditta dei Fratelli Ferraria al Museo Civico torinese; occorrerebbero specifiche analisi dei legni usati e dello stile degli intagli, ma tale informazione non è indispensabile per una ipotesi di ricostruzione.

Gli stalli maggiori lignei erano circondati da un **muro di sostegno**, i segni sulla parte interna dei pilastri della prima campata o immorsature, indicano il collegamento tra essi e il muro nella parte terminale del coro. Anche nella seconda campata vi sono analoghe tracce all'interno dei pilastri, vedi fotografia di p. 23, ma doveva esserci un collegamento anche col lato corto del coro e si possono fare varie ipotesi su come fosse stato realizzato tale vertice che, qualunque fosse la struttura degli stalli maggiori angolari, doveva presumibilmente formare un angolo retto appoggiato al pilastro. In una ricostruzione virtuale comunque tale struttura interna non è visibile.

I **pilastri** di Staffarda sono polilobati e, per avere una superficie piana su cui inserire il muro del coro, fu tagliato (sul lato interno sulla navata) un lobo dei pilastri della prima e seconda fila a partire dall'abside. L'altezza di tale *troncamento* – nonostante le variazioni delle quote del pavimento avvenute nel corso dei secoli e le molte dissimmetrie tipiche dell'architettura cistercense, particolarmente evidenti anche nei pilastri di Staffarda – è compatibile con le dimensioni dei seggi, la cui altezza (cfr. p. 43, misure 114 + ~ 30 + 180) è circa 324 cm, cui si deve aggiungere la pedana di ~ 10; quindi si arriva a ~ 334 cm, esclusi i decori superiori dei baldacchini.

I quattro *peducci* che attualmente ornano la base del *troncamento* del lobo di ciascun pilastro, sono tutti di forma e dimensioni differenti; se già esistenti quando il coro era nel sito originale, erano probabilmente nascosti dalle strutture murarie e lignee.

Nella pagina seguente abbiamo disegnato schematicamente il coro come doveva essere in origine con le misure. Non è stato indicato lo jubè, che sarà trattato nel paragrafo successivo.



Schema ricostruttivo del coro in origine, con 32 stalli maggiori e misure in cm

7.7 Lo jubè

Non essendo rimasta alcuna traccia di strutture in muratura o in pietra e marmo, lo jubè, posto davanti ai lati corti del coro, verso la navata, doveva essere di legno e di dimensioni adeguate alla distanza tra i due pilastri della seconda campata – che è di 892 cm – e alle dimensioni di ogni lato corto del coro – che abbiamo calcolato essere circa $(315 + 16) 331$ cm, vedi p. 45.

Calcolando lo spessore del muro che circondava il coro, circa 15-20 cm, sarebbe rimasta un'apertura di $[892 - (331 \times 2) - \sim 30]$ circa 200 cm, misura accettabile perché dalla navata i fedeli potessero vedere l'altare.

Appare estremamente improbabile che lo jubè a Staffarda avesse al di sopra un camminamento, sia perché avrebbe comportato la realizzazione di una struttura in legno troppo ampia e poderosa, sia soprattutto perché non se ne vede l'utilità: tali opere erano presenti in grandi cattedrali, non in chiese monastiche di dimensioni limitate. Un camminamento poteva servire come pulpito, ma a Staffarda vi era già quello ligneo che è stato descritto al cap. 2.1.

Alcuni antichi jubè, in cattedrali e grandi chiese, presentano ai lati dell'apertura, verso la navata, due altari, ma qui a Staffarda ci si chiede se fossero necessari o utili, essendoci già i due delle navate laterali; inoltre all'inizio del XVI secolo l'abbazia aveva un esiguo numero di monaci.

Come la maggior parte degli jubè, aveva al centro, rivolto verso la navata, una **scultura con il Crocifisso** ed eventualmente altre figure. Tra i pochi pervenutici ancora *in situ*, ricordiamo quello a Venezia nella chiesa dei Frari; in Slovenia nella Certosa di Pleterje e in Francia nella cattedrale di Albi.



A sinistra: Venezia, chiesa dei Frari, coro del 1468
da: <https://www.basilicadeifrari.it/opere/coro/>

In basso: Slovenia, Certosa di Platerje,
coro del XV-XVI secolo, foto di J.D.



Francia, Cattedrale di Albi, inizi XVI secolo,
a sinistra dal lato del coro; a destra dal lato della navata
da Wikimedia



Lo jubè a Staffarda doveva essere una struttura in grado di sostenere il gruppo scultoreo ligneo della *Crocifissione* descritto nel cap. 2.3; le statue lignee hanno un'altezza di circa 180 cm.

Si può ipotizzare che le pareti del jubè fossero spesse da 15 a 20 cm circa, mentre la parte centrale che contornava l'apertura ad arco acuto e aveva un piattaforma per sostenere il gruppo della Crocifissione, fosse più larga, arrivando a circa 40 cm, e avesse un appoggio nel muro che circondava il coro. L'apertura doveva essere decorata da cornici scolpite che servivano anche a nascondere lo spessore del muro.

Riguardo alla decorazione della parete verso la navata, purtroppo non sono rimasti né documenti, né disegni. Sembra sia stato smembrato quando venne eliminato nel 1712 e poi andò disperso.

È possibile che il pannello con santi santi Pietro e Paolo, che è stato ricordato a p. 38 (inv. 1025/L), facesse pare dello jubè, perché non appartiene alle fiancate, inoltre è molto simile al pannello alla base della fiancata maggiore nord sul lato altare³⁶.

Frammento di coro di Staffarda con due Santi entro nicchie,
inv. 1025/L 94,5 x 61,5 x 12,5 cm. Da:

<https://www.palazzomadamatorino.it/en/archivio-catalogo/coppia-di-santi/>



Anche la statuette di sant'Antonio abate, esposta nella Sala Staffarda del Museo Civico torinese, non è collocabile sulle fiancate del coro, probabilmente faceva pare anch'essa dello jubè. Immagine sotto a sinistra.



Statua di s. Antonio abate
(esposta al Museo Civico)

Nella speranza della ricomparsa sul mercato di altre opere – le statuette scomparse dagli inginocchiatoi da Pollenzo o altre parti dello jubè – è possibile solo fare congetture su quale aspetto esso potesse presentare.

Questo tramezzo, oltre a recare il gruppo scultoreo della Crocifissione, poteva essere scolpito sulle pareti in modo simile al coro, cioè con **specchiature** verticali ciascuna con un pannello scolpito e decorato nella parte alta da arcatelle fiammeggianti e sottili lesene.

36 Gentile Guido, *Il coro della chiesa abbaziale di Staffarda*, in Romano G. (a cura di), *La fede e i mostri...* op. cit alla nota 15, p. 274 nota 69. Ne trattano anche: Gentile Guido, *Il coro di Staffarda*, in Silvana Pettenati, Giovanni Romano (a cura di), *Il Tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama, catalogo della mostra*, Allemandi Editore, Torino 1996, scheda 54 p. 39; Pagella E. (a cura di); Careddu G., Castronovo S., Corrado F., Pagella E., Soffiantino M.P., Thellung C., *Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Acquisti e doni 1971-2001*, 2004 p.139 scheda 37

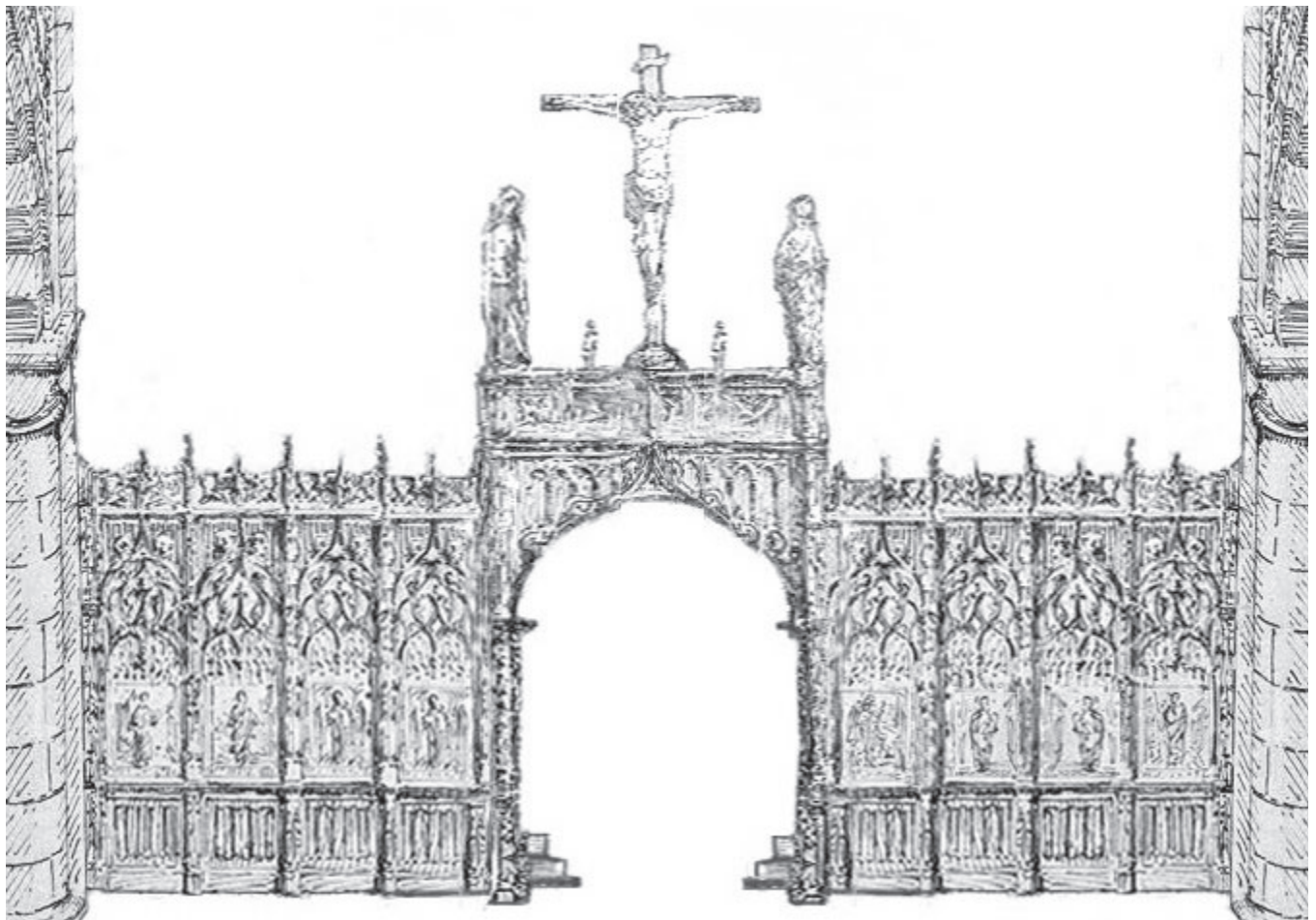
La sommità aveva probabilmente decorazioni traforate e pinnacoli simili a quelli degli stalli.

Quali soggetti potessero essere rappresentati è problematico da definire: figure di santi, di monaci e di profeti o altre immagini sacre; dato che il pannello con i santi Pietro e Paolo è praticamente ripetuto, forse erano duplicati anche i pannelli posti nelle fiancate del coro.

Ogni specchiatura, o modulo, poteva essere larga circa 70 cm, come gli stalli corali e come il sopracitato pannello isolato con i santi Pietro e Paolo, che manca della cornice.

Poiché sul lato corto gli stalli sono tre più quello d'angolo, ognuno dei due lati che si affacciavano sull'apertura poteva avere 4 specchiature contornate da cornici per arrivare alla misura di circa 331 cm (dimensione del lato corto del coro).

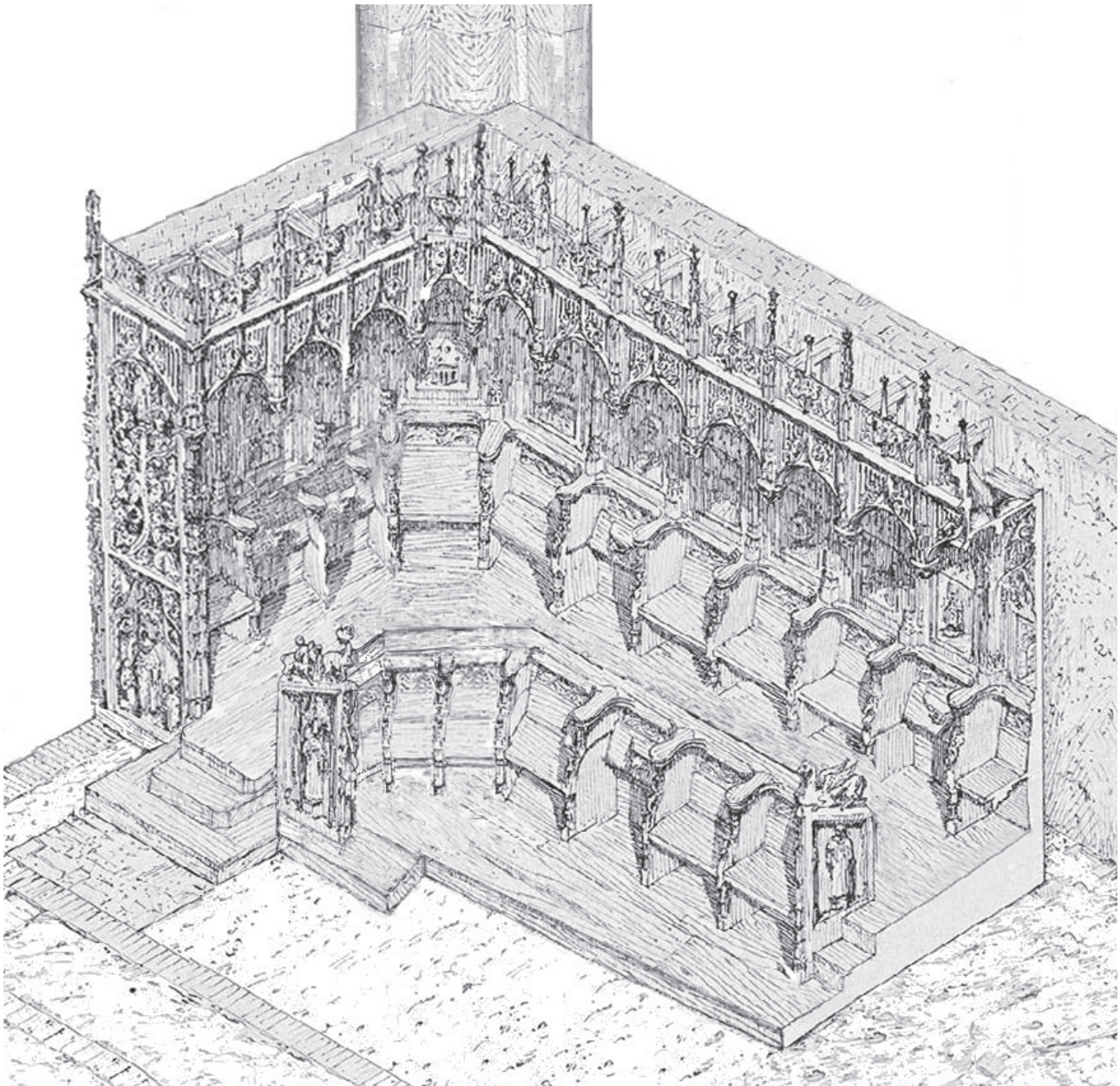
Si possono fare varie ipotesi³⁷, ne proponiamo una nel bozzetto sottostante.



Bozzetto di ipotesi ricostruttiva dello jubè di Staffarda

37 L'ingegnere Cesare Berteà, che nel 1922-26 eseguì i lavori di restauro della chiesa abbaziale di Staffarda, in un bozzetto ipotizzò un possibile jubè con tre specchiature, ma che risulta troppo stretto, o con pannelli troppo larghi, in riferimento alla larghezza della campata tra i due pilastri.

Vedi: Beltramo S., *La cura del 'Medioevo: Cesare Berteà e il patrimonio architettonico del Piemonte occidentale*, in: "ANAKE" 83, gennaio 2018, p. 29



Bozzetto con la ricostruzione ipotetica dell'angolo e di parte della parete nord del coro

BIBLIOGRAFIA

- *Mobili ogivali nell'abbazia di Staffarda*, in: “*Arte italiana decorativa e industriale*”, anno 17, maggio 1908, pp. 41-44, figg. 94-101, tavole dettaglio 17-22, prospetto e sezioni 23-24
- *Museo Civico di Torino. Sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti*, pubblicate per cura della Direzione del Museo, 1905
- BELTRAMO Silvia, *L'abbazia cistercense di Santa Maria di Staffarda*, Editrice L'Artistica Savigliano, Savigliano CN 2010
- BELTRAMO Silvia, *La cura del 'Medioevo: Cesare Bertea e il patrimonio architettonico del Piemonte occidentale*, in: “*ANAKE*” 83, gennaio 2018, pp. 26-33
- BERARDI VARVELLO Carla, *I manoscritti di Staffarda conservati nella Biblioteca Nazionale di Torino*, in: “*Bollettino della Società per gli Studi storici, archeologici e artistici della Provincia di Cuneo*”, 60, (1969), pp. 35-53
- COMBA Rinaldo; MERLO GRADO Giovanni, *L'Abbazia di Staffarda e l'irradiazione cistercense nel Piemonte meridionale. Atti del Convegno, Abbazia di Staffarda - Revello, sabato 17 e domenica 18 ottobre 1998*. [Collection] Storia e storiografia XXI
- DE LA TOUR Guillaume, *Alla ricerca della biblioteca misteriosa di Staffarda. Archeometria e geometria sacra del complesso abbaziale*, Alzani, Pinerolo TO 2010, p. 43
- DI PIRAMO Patrizia, FIORINI Carola, SANSOTTA Alessandra, *L'architettura di Staffarda tra Sette e Ottocento: documenti e disegni d'archivio*, in COMBA, MERLO 1999, pp. 369-380
- FINOCCHIETTI Demetrio Carlo, *Coro della badia di Staffarda*, “*Arte italiana*” 1872, pp. 121-21; riportato in: “*Della scultura e tarsia in legno...*”, Tipog. G. Barbera, Firenze 1873
- GABOTTO Ferdinando; ROBERTI Giuseppe; CHIATTONE Domenico, *Cartario della abazia di Staffarda*, Chiantore-Mascarelli, Pinerolo 1901-1902
- GARIS E.; BONANSEA M.; BONGIOVANNI B., (a cura di) *Fonti scritte e materiali sull'abbazia di Santa Maria di Staffarda (1300-1420)*, Soc. Studi Stor. Archeologici, 2012
- GENTILE Guido, *Orizzonti europei del gusto di un abate commendatario*, in: COMBA R.; MERLO G., *L'abbazia di Staffarda e l'irradiazione cistercense nel Piemonte meridionale*, a cura della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, storia e storiografia, XXI, 1999, pp. 347-367
- GENTILE Guido., *Ricuperi dell'abbazia di Staffarda, gli stalli corali e il retable fiammingo*, in: CARITA' G. (a cura di), *Pollenzo, una città romana per una real villeggiatura*, L'Artistica Editrice, Savigliano Cn 2004, pp. 303-16
- GENTILE Guido, *Il coro della chiesa abbaziale di Staffarda*, in Giovanni ROMANO (a cura di), *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e in Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2002, pp. 249-282
- GENTILE Guido, *Il coro di Staffarda*, in Silvana PETTENATI, Giovanni ROMANO (a cura di), *Il Tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra, Allemandi Editore, Torino 1996, pp. 36-39
- GENTILE Guido, *Tra ultimo gotico e rinascimento settentrionale. Arredi intagliati e sculture lignee per la chiesa abbaziale*, in *Guida all'Abbazia di Staffarda* 1999, pp. 89-96 in: SERGI G.; CARITÀ G.; BOANO G., *Guida all'Abbazia di Staffarda e al Parco fluviale del Po*; CDA 1999
- MALLÈ Luigi, *Le sculture del Museo d'Arte Antica*, Museo Civico di Torino, Torino 1965
- MERATI Patrizia, *Documenti dell'Abbazia di Santa Maria di Staffarda. Integrazione al cartario*, Soc. Studi Stor. Archeologici, 2007
- PAGELLA Enrica (a cura di); Careddu G., Castronovo S., Corrado F., Pagella E., Soffiantino M.P., Thellung C., *Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Acquisti e doni 1971-2001*, 2004 p.139 scheda 37 (s. Antonio abate) e scheda 38 (due santi)
- PIRETTA Silvia, *Intagli e tarsie in un'area di frontiera: il caso del coro della chiesa abbaziale di Staffarda*, in Donati G.; Genovese V. E., (a cura di), *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore 30-31 ottobre 2009), Pisa 2013, pp. 239-260

- PIRETTA Silvia, *Fonti grafiche, sculture e trasmissione di modelli: la Provenza ed il Saluzzese al passaggio tra Gotico e Rinascimento*, in: *Pratiche del disegno in Piemonte Liguria e Provenza (secoli XV e XVI)*, a cura di G. Romano, Torino 2008, pp. 51-70
- ROMANO G. (a cura di), *La fede e i mostri: cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli 14.-16.)*; saggi di S. Damiano, G. Gentile, A. La Ferla, S. Piretta, Torino 2002 (Sulla complessa tipologia dei cori presenti tra l'area alpina e il Piemonte)
- ROTUNNO Edoardo, *L'abbazia di Staffarda*. Ediz. Illustrata L'Artistica editrice, Savigliano CN 2011
- SAVIO Carlo Fedele, *L'abbazia di Staffarda (1135-1802)*, Fratelli Bocca, Torino, 1932; ristampa Gribaudo 1999
- SCHOMANN H., *L'antica abbazia cistercense di S. Maria di Staffarda*, Tipografia Nichelino, 1968
- SCOLARIA C., *L'abbaye de Staffarda*, in “*Congrès archéologiques de France*”, CXXIX, 1971, pp. 443-450
- TARAMELLI Antonio, *Stalli e mobili gotici del Piemonte*, in: “*Arte italiana decorativa e industriale*”, anno 8, vol. 11, novembre 1899, pp. 90-92, tavole 51-52
- VIALE Vittorio, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Catalogo 2^a Mostra d'arte e palazzo Carignano, Città di Torino, Torino 1939
- VITALE BROVARONE Alessandro, *Un antico frammento dell'Ilias latina e gli esordi dell'abbazia di Staffarda*, in “*Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*”, 76 (1978), p. 313-332

<https://www.afom.it/archeologia-architettura-agricoltura-astronomia-a-staffarda/>

<https://www.palazzomadamatorino.it/it/archivio-catalogo/coro-di-staffarda-3/>