

ALBERTO LUPANO

DUE DIPINTI PER DUE CODIFICAZIONI

IL CODICE CIVILE ALBERTINO E IL  
*CODEX IURIS CANONICI* PIO BENEDETTINO



EDITRICE TIPOGRAFIA  
BAIMA - RONCHETTI & C.

ISBN: 9791255570585

© 2024. Alberto Lupano, diritti riservati.

Editrice Tipografia Baima - Ronchetti & C. s.n.c.  
Vicolo Cassano, 3 - 10081 Castellamonte (Torino)  
Tel. e fax 0124 581209 - E-mail: [tipobaima@gmail.com](mailto:tipobaima@gmail.com)  
[www.baimaronchetti.it](http://www.baimaronchetti.it)

ALBERTO LUPANO

## DUE DIPINTI PER DUE CODIFICAZIONI

IL CODICE CIVILE ALBERTINO E IL  
*CODEX IURIS CANONICI* PIO BENEDETTINO





## PREMESSA

### UNO SGUARDO NELLA 'CURIA MAXIMA' E NELLA CURIA ROMANA

Innovativo e geniale in guerra e in pace, Napoleone promulgando il Codice civile dei francesi superò il sistema del diritto comune e avviò l'età della codificazione, come è universalmente noto.

La consapevolezza della svolta era ben presente in primo luogo allo stesso imperatore. Relegato a Sant'Elena egli soleva ripetere che la sua maggior gloria non derivava dalla vittoria in quaranta battaglie ma dal *Code civil*<sup>1</sup>. Era cosciente non soltanto di avere mutato il corso della storia con straordinaria azione militare e politica, ma di avere innovato per sempre anche il diritto e la tecnica legislativa proprio attraverso l'avvio della codificazione del diritto<sup>2</sup>.

Napoleone, benché abbia lasciato adolescente la Corsica avviandosi agli studi al collegio militare di Brienne, doveva avere percepito qualcosa dei sostanziosi problemi connessi al sistema giuridico d'antico regime nell'ambiente familiare e verosimilmente ne tenne ben conto una volta arrivato al potere. Infatti suo padre, Carlo Bonaparte<sup>3</sup>, studente *in utroque iure* nell'Ateneo di Pisa nella seconda metà

1. Emmanuel De Las Cases, *Mémorial de Saint'Hélène*, V, Paris, Dépôt du Mémorial, Rue du Bac, N° 55 [...], 1824, 3 ed., *dimanche 4 aout 1816*, p. 222.

2. Superando la tecnica della consolidazione, come ha rilevato Mario Enrico Viora, *Consolidazioni e codificazioni. Contributo alla storia della codificazione*, Torino, Giappichelli, 1967. Sulla codificazione di Napoleone pp. 34-44, sulla codificazione nella Restaurazione italiana pp. 49-55. Nonostante punti di vista diversi, l'impostazione a suo tempo elaborata da Viora, forse anche sotto l'influenza della mitizzazione del *Code civil* (che considera il primo codice rispetto alle precedenti consolidazioni), ha incontrato nel complesso buona accoglienza in Italia e pure presso alcuni studiosi stranieri attenti alla nostra storiografia. Negli ultimi decenni, anche per la contemporanea crisi del codice e per un appannamento della sua diversificazione rispetto alle altre fonti, è venuta perdendo parte della sua incisività, ma conserva tuttora pur sempre un suo valore nella storiografia giuridica.

3. Fiorella Bartocchini, *Bonaparte, Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, poi citato DBI, XI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1969, pp. 548-549. Sul cognome si veda l'opera decisiva dell'accademico di Francia Octave Aubry, *Napoleone*, trad. it., Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1965, p. 5 in cui è pubblicata la riproduzione del testo originale dell'atto di battesimo di Napoleone, redatto in italiano: Ville de Ajaccio, Archives, *Libro dei battezzati 1769*, II, atto n. 3, in cui compaiono sia la grafia Bonaparte sia la grafia Buonaparte; il padre di Napoleone sottoscrisse il documento come <<Carlo Buonaparte>>. A p. 8 dell'opera di Aubry è pubblicata la lettera di nomina, firmata da Luigi XVI, di <<Napoleone de Buonaparte>> alla carica di <<lieutenant en second>> nel reggimento di La Fère.

del XVIII secolo, fu avvocato. Altrettanto fu per Giuseppe<sup>4</sup>, il fratello maggiore del futuro imperatore, che studiò a Pisa come il padre dedicandosi poi alla professione forense. Pure il prozio paterno, Luciano Buonaparte, canonico arcidiacono della cattedrale di Ajaccio, dovette in qualche misura studiare diritto onde ricoprire degnamente le cariche capitolari.

La rievocazione della codificazione napoleonica si è svolta sotto differenti profili: storico-giuridici, politici, sociali, di costume, tra la mitizzazione e la critica che ha condotto a nuove importanti riflessioni sul diritto codificato nella cultura giuridica<sup>5</sup>. Recentemente uno splendido saggio di Stefano Solimano<sup>6</sup> ha ragionato in maniera analitica sia sul valore tecnico della codificazione napoleonica sia su un aspetto meno considerato: il rapporto tra il codice, nella dimensione della propaganda celebrativa, e la rappresentazione artistica del suo successo.

La lettura del testo di Solimano mi ha richiamato alla memoria due dipinti a olio su tela, anch'essi collegati al diritto codificato, che ho avuto occasione di vedere in tempi diversi. Il primo è il quadro collocato nella sede storica della Corte d'appello di Torino, la *Curia maxima* secondo l'epigrafe assai pomposa collocata sul frontone dell'antico palazzo<sup>7</sup> dei supremi magistrati sabaudi: il Senato di Pie-

4. Alfonso Scirocco *Giuseppe Bonaparte, re di Napoli (poi re di Spagna)*, in DBI, LVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 130-133.

5. Sul tema mi limito a segnalare: Stefano Solimano, *Verso il Code Napoléon. Il progetto di codice civile di Guy Jean-Baptiste Target (1798-1799)*, Milano, Giuffrè, 1998; Pio Caroni, *Saggi sulla storia delle codificazioni*, Milano, Giuffrè, 1998; Adriano Cavanna, *Mito e destini del Code Napoléon in Italia*, in «Europa e diritto privato», 1 (2001), pp. 85-129; *Codici. Una riflessione di fine millennio*, Atti dell'incontro di studio, Firenze, 26-28 ottobre 2000, a cura di Paolo Cappellini, Bernardo Sordi, Milano, Giuffrè, 2002; Paolo Cappellini, *Il codice eterno. La Forma-codice e i suoi destinatari: morfologie e metamorfosi di un paradigma della modernità*, in *Codici. Una riflessione di fine millennio* cit., pp. 11-68; Jean-Louis Halpérin, *Code et traditions culturelles*, in *Codici. Una riflessione di fine millennio* cit., pp. 223-261; Riccardo Ferrante, *Dans l'ordre établi par le code civil. La scienza del diritto al tramonto dell'illuminismo giuridico*, Milano, Giuffrè, 2002; Ugo Petronio, *La lotta per la codificazione*, Torino, Giappichelli, 2002; Paolo Grossi, *Code civil: una fonte novissima per la nuova civiltà giuridica*, in *Il bicentenario del Codice napoleonico*, Atti dei convegni Lincei (Roma, 20 dicembre 2004), Roma, Bari, 2006, pp. 19-42; Giovanni Cazzetta, *Codice civile e identità giuridica nazionale*, Torino, Giappichelli, 2011; Riccardo Ferrante, *Un secolo di legislativo. La genesi del modello ottonevicesco di codificazione e la cultura giuridica*, Torino, Giappichelli, 2015.

6. Stefano Solimano, *Ei fu... il codice (anche). La costruzione del mito attraverso le immagini*, in <<Law Art Rivista di Diritto, Arte, Storia. Journal of Law, Art and History >>, 2 (2021), pp. 19-42.

7. Il palazzo fu progettato da Filippo Juvarra e iniziato nel 1720, poi proseguito da Ignazio Michela tra 1830 e 1838 che conferì all'edificio, specialmente nella decorazione degli interni, una impronta di stile neoclassico molto vicina ai modelli alla moda diffusi dalla scuola milanese di Brera. Tuttavia il magistrato e storico Dionisotti brontola contro il prodotto finale e critica, oltre <<l'indecenza del mobilio>> e <<il cattivo servizio>>, soprattutto l'assetto interno del palazzo <<così male compartito, che imperfettamente risponde all'uso>> Carlo Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese*, II, Torino, Roux e Favale, 1881, p. 130. Si tratta di osservazioni che, curiosamente, in parte ritorneranno nel giudizio impietoso dei posteri di fronte alla disposizione dei locali d'udienza e d'ufficio del palazzo di giustizia di Roma inaugurato nel 1911, il Palazzaccio per antonomasia dei romani, tanto massiccio e sgraziato all'esterno, quanto incoerente all'interno, poco funzionale alle necessità giudiziarie.

monte e la Camera dei conti. La tela, di dimensioni notevoli<sup>8</sup>, appesa in una sala d'udienza civile fastosamente decorata in gusto neoclassico nel corpo centrale del palazzo, dietro la facciata principale, mi incuriosì fin dagli anni in cui frequentavo professionalmente la Corte d'appello e non trascuravo di visitare quest'aula, sempre deserta, silente e gelida, che mi appariva una sopravvivenza del passato, immersa com'era in una dimensione tutta sua che mi ricordava certi interni coevi di San Pietroburgo.

Il quadrone in questione raffigura la presentazione del testo del Codice civile del Regno di Sardegna a re Carlo Alberto<sup>9</sup> fatta da Barbaroux, Montiglio, Musio e Starra, dipinto indicato, secondo l'uso corrente, col titolo *Promulgazione del Codice civile del Regno di Sardegna da parte di re Carlo Alberto il 20 giugno 1837*. È stato eseguito dal pittore nizzardo Giovanni Battista Biscarra<sup>10</sup>. Le fonti concordano nel sottolineare che la tela fu ideata e realizzata, verosimilmente con la collaborazione di numerosi aiuti, tra il 1837 e il 1841, da Biscarra, *primo pittore del Re di Sardegna* di sua iniziativa, con slancio patriottico, e offerta al sovrano legislatore. Carlo Alberto poco dopo, nel 1845, l'ha donata alla sede dei supremi magistrati dove è rimasta fino a oggi.

Il secondo dipinto, non inferiore al precedente nelle dimensioni<sup>11</sup>, ritrae la consegna a papa Benedetto XV del primo esemplare del *Codex iuris canonici* da parte del cardinale Gasparri ma è anche noto sotto il nome di *Promulgazione del Codice pio benedettino*. L'esecuzione del quadro fu richiesta dallo stesso sommo pontefice al pittore pugliese Cesare Antonelli<sup>12</sup>. La tela, lavoro notevole che impegnò

8. Misura cm 600 x 400. Un dipinto di simili proporzioni è costoso negli elementi costitutivi, telaio, tela, imprimitura della tela, consumo di pennelli, colori, vernice finale, cornice.

9. Giuseppe Talamo, *Carlo Alberto, re di Sardegna*, in DBI, XX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 310-326.

10. Biscarra (Nizza di Provenza, 1790 – Torino, 1851) si formò a Firenze sotto la guida del pittore Pietro Benvenuti. Proseguì gli studi in Roma con Vincenzo Camuccini immergendosi nel clima neoclassico coevo. Nel 1812 fu nominato primo pittore di corte da re Carlo Felice e iniziò la docenza. Proseguì fino alla morte sia il servizio per i re di Sardegna sia l'insegnamento nell'Accademia torinese divenuta Accademia albertina. Si distinse come ritrattista e per le composizioni di carattere storico e le pale d'altare. Cfr. Paolo Venturoli, *Biscarra, Giovanni Battista*, in DBI, X, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 663-664. Sul clima culturale non sempre esaltante dell'area subalpina rimane famoso il giudizio di Massimo D'Azeglio che scrisse <<Volendo io attendere gli studi e l'esercizio dell'arte, a Torino c'era da morir tisico; le arti vi erano tollerate come gli ebrei in ghetto>> (*I miei ricordi*, Torino, Einaudi, 1971, cap. 30, p. 477). Circostanza che spiega il lungo e spensieratissimo soggiorno di D'Azeglio nello Stato pontificio. Cfr. anche i fondamentali contributi in *Cultura figurativa e architettura negli Stati del re di Sardegna (1773-1861)*, a cura di Enrico Castelnuovo e Marco Rosci, Torino, I-II-III, Regione Piemonte, Provincia di Torino, Città di Torino, 1980.

11. Infatti misura cm 600 x 400.

12. Cesare Antonelli (Putignano, 1857 – Monopoli, 1940) in gioventù studiò all'Istituto di Belle Arti in Roma dove ricevette una corretta formazione accademica. Dopo svariate esperienze lavorative, compreso un soggiorno negli Stati Uniti, si dedicò completamente alla ritrattistica in Roma. Eseguì anche i ritratti di

necessariamente degli aiuti, venne terminata nel 1927, dopo la morte del papa committente. Forse non riscosse troppo entusiasmo da parte del successore, Pio XI, e fu infine collocata nell'anticamera della sala Bologna del palazzo apostolico vaticano<sup>13</sup>.

Si tratta di due dipinti risalenti a epoche e contesti storici e culturali differenti, distanti quasi un secolo l'uno dall'altro, però collegati dalla medesima intenzione celebrativa verso la codificazione. Impresa normativa somma, intesa in senso ampiamente positivo, e degna di essere tramandata attraverso rappresentazioni iconiche nelle dimensioni più grandi possibili.

re Umberto I e di re Vittorio Emanuele III. Cfr. Carlo Villani, *Scrittori ed artisti pugliesi antichi, moderni e contemporanei*, Trani, V. Vecchi Tipografo Editore, 1904, p. 58, p. 315; Agostino Mario Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani moderni e contemporanei*, I, Milano, Luigi Patuzzi Editore, 1970, 4 ed., *ad vocem*. Una serie di riferimenti su Antonelli sta in *IBN Index Bio-Bibliographicus Notorum Hominum*, edidit Jean-Pierre Lobies, Pars C, 6, Osnabrück, Biblio Verlag, 1976, p. 5006.

13. Non, come pur talvolta si legge per una svista, nella stessa sala Bologna. Questa, realizzata nel 1575 su commissione di papa Gregorio XIII a ricordo della sua città natale, è interamente decorata da un ciclo di affreschi manieristici di Lorenzo Sabatini e della sua cerchia.



1.

## IL CODICE CIVILE PER GLI STATI DI SUA MAESTÀ IL RE DI SARDEGNA

Il Codice civile<sup>14</sup> promulgato da Carlo Alberto nel 1837 ha rappresentato una tappa importante nella storia della codificazione italiana preunitaria. La maggior parte dei sovrani degli altri Stati italiani della Restaurazione aveva già scelto di migliorare la legislazione adottando il diritto codificato. Come è noto primo fra tutti fu Ferdinando I re delle Due Sicilie, seguito da Maria Luigia duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla, e dal granduca di Toscana. Nel Regno Lombardo-Veneto dal 1816 si applicò la codificazione austriaca. Papa Pio VII iniziò l'emanazione dei regolamenti pontifici, completata da papa Gregorio XVI<sup>15</sup>.

Il Regno di Sardegna si distinse nella Restaurazione a causa di una politica conservatrice, anche a livello legislativo. Nel 1814 re Vittorio Emanuele I abrogò i codici napoleonici ripristinando le Regie Costituzioni del 1770<sup>16</sup>. Finalmente Carlo Alberto fin dai primordi del suo regno nel 1831 nominò una commissione, suddivisa in quattro sottocommissioni, presieduta dal guardasigilli Giuseppe Barbaroux, per la redazione dei Codici destinati agli Stati di Terraferma. Sui progetti dei codici espressero il loro pareri i Senati, la Camera dei conti, e il Consiglio di Stato. Questi vari passaggi allungarono i tempi di preparazione del Codice civile che fu promulgato nel 1837; il Codice penale uscì nel 1839, il Codice di leggi penali militari nel 1840, il Codice di commercio nel 1842, il Codice di procedura criminale nel 1847. Soltanto nel 1848 la codificazione sabauda fu estesa alla Sardegna. Il

14. Per tutti cfr. Federigo Sclopis, *Storia della legislazione italiana*, III, Torino, Unione tipografica editrice, 1864; Gian Savino Pene Vidari, *Un centocinquantesimo: il codice civile albertino*, in <<Studi Piemontesi>> XVI/2 (1987), pp. 315-324; id., *L'attesa dei codici nello stato sabauda della Restaurazione*, «Rivista di storia del diritto italiano», LXVIII (1995), pp. 107-52.

15. Cfr. in generale Sclopis, *Storia della legislazione italiana* cit., III; per il Regno delle Due Sicilie parte II, lib. V, capp. 4-5, p. 651 ss.; per il Regno sardo p. 199 ss.; lib. III p. 314 ss. per il Regno Lombardo Veneto; p. 380 ss. per il Granducato di Toscana; lib. IV, p. 423 ss. per lo Stato pontificio; p. 414 ss. per Parma e Piacenza.

16. Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese* cit., II, p. 5 ss. Sulle Regie Costituzioni cfr. Mario Viora, *Le Costituzioni piemontesi (Leggi e costituzioni di S. M. il Re di Sardegna) 1723-1729-1770*, Milano-Torino-Roma, Fratelli Bocca Editori, 1928.

Codice di procedura civile fu promulgato da re Vittorio Emanuele II nel 1854<sup>17</sup>.

Destò sorpresa in Europa il fatto che la commissione per la codificazione civile nominata da Carlo Alberto nel 1831 lavorasse sei anni alla redazione di un codice ispirato al modello del *Code Napoléon*, ricalcandone in buona parte i contenuti, salvo importanti eccezioni nella materia delle acque, nel diritto d'autore e in qualche altro aspetto in cui si tenne conto delle tradizioni legislative patrie. Il Codice civile albertino si apre con un Titolo preliminare contenente principi generali di diritto che si chiude all'art. 17 il quale prevede che le sentenze dei supremi magistrati non avranno mai forza di legge. Norma che fu molto osteggiata dai Senati sabaudi, soprattutto da quello di Piemonte. Il Codice si divide in tre libri come il *Code Napoléon*: Delle persone; Dei beni e delle diverse modificazioni della proprietà; Dei vari modi in cui si acquista la proprietà.

Gli aspetti innovativi del Codice albertino, imitati anche dalla legislazione di altri Stati, riguardano il diritto di proprietà delle opere dell'ingegno, il regime dotale, il sistema ipotecario e soprattutto la materia delle acque, fondamentale nell'agricoltura e nella nascente industria. In questo settore fu determinante il contributo dell'avvocato Giacomo Giovanetti<sup>18</sup>, allievo di Gian Domenico Romagnosi, autore di un fondamentale trattato sulle acque sull'esempio di quello del maestro. La codificazione rientrava nei progetti di prudente riformismo avviati da Carlo Alberto, da realizzarsi senza clamori e senza rigide cesure col passato, dando l'impressione di lavorare per soddisfare nel modo migliore le esigenze della opinione pubblica<sup>19</sup>.

17. Viora, *Consolidazioni e codificazioni cit.*, pp. 34-44.

18. Franco Della Peruta, *Giovanetti, Giacomo*, in DBI, LV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 447-450.

19. Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese cit.*, II, p. 52 ss.

2.

## IL DIPINTO DELLA PROMULGAZIONE DEL CODICE CIVILE ALBERTINO



Il dipinto presenta una composizione ambiziosa che sembra plasmata sull'annuario di corte, detto nella prassi il *Palmaverde*. La scena è ambientata in una sala aulica del palazzo reale torinese, rimodellata da apparati di architetture effimere e con le pareti ornate da motivi a candelabra e busti di legislatori sabaudi. Al centro sta re Carlo Alberto in piedi sulla predella, davanti al trono sovrastato dal baldacchino che, pretenziosamente, ha le tende d'oro e di porpora, i colori dell'imperatore romano poi passati per tradizione alla città di Roma e alla Santa Sede, ma adottati pure da quasi tutti i sovrani dell'antico regime. Il re veste l'abito di gran maestro dell'Annunziata, supremo ordine cavalleresco dinastico. A destra accanto al monarca sono i due figlioli, Vittorio Emanuele di diciassette anni e Ferdinando di quindici anni, dall'altra parte sta il principe Eugenio di Savoia Carignano, cugino del regnante.

La scena mostra due gruppi di personaggi disposti attorno al sovrano. Sul lato a sinistra dell'osservatore, a formare una vistosa macchia di colore, sono schierati soprattutto i supremi magistrati sabaudi, rivestiti degli abiti di scena, in toga rossa i senatori, in toga nera i membri della Camera di conti e gli altri addetti giudiziari.

È il gruppo più spontaneo e meglio riuscito perché raffigura i giuristi solenni sì ma vitali nei loro diversi stati d'animo, animati da una certa concitazione, i volti sono molto realistici per lo più colti in espressioni di compiacimento e di mal celata soddisfazione per l'evento legislativo. La simpatia del pittore, fattosi cronista del costume e dell'umanità dei rappresentati, sembra riservata soprattutto a loro.

Sul lato destro prevalgono i componenti della corte e altri soggetti di elevato rango istituzionale: ministri, consiglieri di Stato, funzionari, tutti ingessati nelle rispettive eleganti e variegiate divise cerimoniali. Pure costoro sono realistici ma assai più compassati, contegnosi, appaiono coscienti della loro altissima dignità e distaccati da tutto. Sono raffigurati con tinte più scure e, in definitiva, più severe, convenienti a chi è più vicino al potere. In lontananza, al fondo della sala si scorgono degli spettatori sia in basso sia su un palco retto da colonne. Appoggiato al parapetto un araldo con una tromba in mano attende il momento d'annunciare al popolo, al di fuori del palazzo, l'avvenuta promulgazione del Codice civile<sup>20</sup>.

Giovanni Battista Biscarra rimase a lungo primo pittore del re di Sardegna, durante i regni sia di Carlo Felice sia di Carlo Alberto. Insegnante accademico in Torino, esercitò, pur tra le critiche<sup>21</sup>, una influenza determinante sulla pittura piemontese del periodo. Spettava sicuramente a lui, per ragioni gerarchiche, realizzare un dipinto così impegnativo. Sulla sua iniziativa personale si deve puntualizzare che, nel regime assoluto della Restaurazione, un simile soggetto non poteva essere affrontato liberamente dall'artista ma doveva preventivamente ottenere il doveroso gradimento del sovrano attraverso opportune proposte. Infatti, sulla genesi e preparazione del quadro concordata col re, si può osservare che presso il Museo del Risorgimento torinese si conservano due bozzetti<sup>22</sup> di Biscarra che presentano differenti versioni del soggetto da dipingere. In un primo bozzetto il sovrano al centro della scena indossa l'alta uniforme dell'esercito e sta seduto non tanto sul trono quanto in una poltrona sotto il baldacchino circondato dai supremi magistrati ritratti in piedi. Il tono della rappresentazione è colloquiale, in una dimensione poco formale, quasi di sapore borghese, dove sono tutti sullo stesso piano. La dignità regia e le convenzioni di corte non sono certo esaltate. Questo bozzetto fu scartato dal sovrano, evidentemente perché giudicato troppo poco cerimoniale. Invece l'altro bozzetto riecheggia il dipinto effettivamente realizzato.

20. Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese* cit., II, p. 132. Lo stesso autore aggiunge che «<Nel secondo intercolonnio, fra gli spettatori, il pittore effigiò e stesso con parecchi della sua famiglia e amici>>.

21. Cfr. Roberto D'Azeglio che giudica Biscarra «<un artiste fort médiocre>>, come riportato da Pierluigi Gaglia, in *Cultura figurativa* cit., II, scheda 719, p. 656.

22. Pierluigi Gaglia, *Giovan Battista Biscarra, Bozzetti per la promulgazione del Codice Albertino*, due dipinti a olio su cartone, cm 50 x 35, Torino Museo Nazionale del Risorgimento, in *Cultura figurativa* cit., I, scheda 360, pp. 380-381.



Il ritratto di gruppo non era un genere molto seguito in area piemontese<sup>23</sup>. Biscarra potrebbe essersi ispirato alle riproduzioni delle scene collettive della grande pittura nordica, olandese e fiamminga, dei pittori veneziani, dei ritrattisti inglesi del XVIII secolo: le incisioni di questi generi pittorici erano ampiamente diffuse

23. Differente era la situazione nel Monferrato e nella capitale Casale dove operava l'influenza della cultura figurativa lombarda e veneta sicché i pittori locali non disdegnavano il genere di gruppo. È sufficiente rammentare lo straordinario, celeberrimo dipinto di Pier Francesco Guala, *I canonici di Lu*, del 1748, oppure la tela conservata nei locali adiacenti la sacrestia della cattedrale di sant'Evasio in Casale che ritrae il concertino dei beneficiati della cattedrale, risalente al XVII secolo, intitolato scherzosamente al registro superiore della tela SI NOMIO, QUI BROMIUS: cfr. Carlenrica Spantigati, *Dipinti sculture e arredi tra dotazioni e dispersioni*, in *Il Duomo di Casale Monferrato storia, arte e vita liturgica*, Casale Monferrato, Diocesi di Casale Monferrato, 2000, pp. 226-227.

in Europa. La critica d'arte contemporanea ritiene che la fonte d'ispirazione del dipinto di Biscarra vada rintracciata nelle solenni composizioni storiche di epoca napoleonica che l'autore aveva conosciuto durante il suo soggiorno didattico in Firenze. In particolare si individua un possibile modello nel dipinto di Pietro Benvenuti raffigurante Elisa Baciocchi Bonaparte, granduchessa di Toscana, circondata dagli artisti di corte in Firenze nel 1811<sup>24</sup>.

Il realismo espresso dalla fisionomia di ciascun personaggio presente nel quadro dedicato al Codice civile suggerisce che Biscarra si sia basato su singoli studi preparatori – schizzi o bozzetti di ritratti individuali – che poi ha inserito nella composizione. Il pittore disponeva già delle sembianze di alcuni dei protagonisti del dipinto. Da primo pittore di corte aveva raffigurato Carlo Alberto più volte. Verosimilmente altri grandi dello Stato si erano rivolti a lui per ritratti ufficiali.

Il linguaggio pittorico della grande composizione finale del pittore nizzardo è accademico e neoclassico. Rivela un cromatismo notevole di bell'effetto grazie alla luce che proviene dall'alto da una sola sorgente luminosa e che va a dare risalto al re e ai comprimari. Predomina una gamma cromatica a tinte calde, specialmente, non per caso, la rossa, visibile nel registro inferiore del dipinto, nel tappeto centrale su cui poggia il trono, nell'esterno del manto regale, a sinistra nelle toghe dei senatori e, per fare da contrappeso tonale, in alto nella tenda rossa che scende sul lato destro del baldacchino. Tuttavia la composizione sembra sbilanciata nella prospettiva e nella scala dimensionale in cui sono rappresentati i soggetti i quali sono disposti in modo teatrale come su un proscenio con visione 'grandangolare'.

Se il lato sinistro del quadro mostra personaggi proporzionati, invece qualche altra parte presenta vistose debolezze. A cominciare dal baricentro del dipinto, la figura centrale e dominante di Carlo Alberto. Il monarca appariva molto alto e snello secondo il ricordo dei contemporanei: così ad esempio attesta Massimo d'Azeglio<sup>25</sup>, ritenuto buon osservatore perché, da pittore dilettante, di misure

24. Gaglia, *Giovan Battista Biscarra* cit., III, scheda 360, p. 381. Il dipinto di Benvenuti misura cm 485 x 325 ed è attualmente conservato a Versailles. Cfr. Claire Constans, *Catalogue des peintures. Musée National du château de Versailles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1980, p. 17, n. 386.

25. <<Il suo aspetto medesimo presentava un non so che d'inesplicabile. Altissimo di statura, smilzo, col viso lungo, pallido.>> Massimo D'Azeglio, *I miei ricordi* cit., cap. 34, p. 556. Il ritratto di Biscarra, risultato di una evidente scelta concordata con la corte, è convenzionale, ingessato, riflette uno stereotipo. Invece giova ricordare che un altro ritratto di Carlo Alberto, realizzato dal pittore Ferdinando Cavalleri, si presenta di differente, migliore qualità, più aderente alle descrizioni coeve del personaggio. Qui il sovrano è sciolto, agile, sembra respirare, e mostra un viso parlante, venato di una certa inquietudine, dagli occhi indagatori. Il bel dipinto, di grandi dimensioni (cm 302 x 199), mostra Carlo Alberto a figura intera in abito di gran maestro dell'Annunziata; è custodito nel castello di Racconigi ed è stato eseguito nel 1832, subito dopo la salita al trono del principe di Savoia Carignano. Cavalleri (1794-1865) era piemontese da parte di padre ma nacque in Roma e fu attivo come valoroso ritrattista e pittore di soggetti storici. Cfr. la scheda

se ne intendeva. Tuttavia nel dipinto di Biscarra il re appare enorme nel busto e nelle membra, sembra affetto da gigantismo. La percezione visiva richiama qualcosa di opprimente, viene in mente la statua del gran commendatore, il convitato di pietra del Don Giovanni della letteratura spagnola. Inoltre il viso presenta l'aspetto inespressivo e convenzionale che la ritrattistica coeva riservava al sovrano<sup>26</sup>. Altrettanto fuori misura appare il trono: scolpito e dorato, rispecchia lo stile massiccio di Pelagio Palagi, ben noto disegnatore di mobili dei palazzi reali e decoratore d'interni. Il seggio è sormontato dallo scudo di Savoia in foggia sannitica ornato di un elmo alato, evidente richiamo all'araldica prediletta dal sovrano; lo stemma è affiancato da una allegoria composta di due statue femminili a figura intera: la Giustizia paludata è in atto di ricevere una supplica sporta da una donna ignuda, emblema della povertà; Carlo Dionisotti riferisce che la scultura rievoca l'istituzione dell'avvocatura dei poveri da parte di Amedeo VI di Savoia <<ed in pari tempo le sollicitudini di re Carlo Alberto per i miserabili.>><sup>27</sup> Sopra lo stemma si vedono disposte a ventaglio le bandiere delle principali brigate militari: Piemonte, Savoia, Genova, Nizza.

Il trono sembra decisamente sproporzionato. È sufficiente osservare i personaggi che gli sono più vicini in piedi nello scorcio destro, effigiati in dimensione ridotta e decisamente inverosimile. La figura dell'arcivescovo di Torino, Luigi Fransoni<sup>28</sup>, facilmente riconoscibile dall'abito prelatizio paonazzo, è quella peggio rappresentata. Appare minuscola, quasi una miniatura addossata a un braccio abnorme del seggio regale. Eppure il presule era di buona statura e ieratico, non era un rachitico deforme<sup>29</sup>. Certo, è legittimo congetturare che l'intenzione del pittore di corte fosse di amplificare la dignità sovrana tanto nella persona del regnante quanto nel simbolo per eccellenza del suo potere, il trono. Allora diventava naturale mettere in secondo piano l'arcivescovo torinese e tutto ciò che egli

del sito Catalogo dei beni culturali: [www.scenedaunpatrimonio.beni.culturali.it](http://www.scenedaunpatrimonio.beni.culturali.it). e Antonio Pandolfelli, *Cavalleri, Ferdinando*, in DBI, XXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 694-695.

26. Questa ricorrente caratteristica iconografica ha trovato espressione pittorica a livello letterario nello scrittore Piero Chiara che scrive della <<faccia di pancotto>> di Carlo Alberto (Piero Chiara, *Viva il re!*, ora in *Racconti*, a cura e con saggio introduttivo di Mauro Novelli, Milano, Mondadori, 2007, p. 731).

27. Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese* cit., II, p. 133. Questo autore, nel descrivere il quadrono, abbozza l'identificazione di un discreto numero di personaggi raffigurati. Al riguardo il professore Mario Enrico Viora soleva osservare però che le simpatie personali di Dionisotti, ottimo storico delle istituzioni e delle fonti legislative, avevano influenzato l'elenco dei soggetti ritratti pubblicato dallo stesso.

28. Giuseppe Griseri, *Fransoni, Luigi*, in DBI, L, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 256-259.

29. Cfr. le sembianze del presule nel dipinto del pittore Amedeo Augero che rappresenta il voto dei decurioni torinesi alla Vergine Consolata per la liberazione della città dal colera nel 1835, tela esposta nella sala consiliare del municipio di Torino: *CittAgorà, periodico del consiglio comunale di Torino*, 16 marzo 2020: <http://www.comune.torino.it/cittagora/>.

rappresentava nella fedeltà alla curia romana contro la quale il giurisdizionalismo di Stato combatteva politicamente. Ma qui si esagera, scadendo nell'errore di prospettiva e iconografico, dipingendo Fransoni, i due cortigiani laterali in abito di corte - e il soggetto in alta uniforme dinanzi ai precedenti - troppo ridotti, in una serie di immagini che non può avere troppa rispondenza con la realtà e che dal punto di vista figurativo dei rapporti dimensionali e prospettici si risolve in una smagliatura alquanto clamorosa. Migliora la qualità della profondità della visione spostando lo sguardo a destra sugli altri cortigiani e gentiluomini che, nel loro contesto, sono realizzati in dimensioni credibili e sono vivaci nelle espressioni del volto e negli atteggiamenti della persona.

Nella composizione di Biscarra la promulgazione del Codice civile albertino viene intesa quale concessione della benevolenza sovrana destinata a essere, ottimisticamente, strumento tangibile di pace, giustizia e progresso idoneo a garantire ai fedeli sudditi prosperità e un futuro sereno secondo le ben note aspirazioni alla pubblica felicità ereditate dal secolo dei Lumi. Il richiamo alla *publica felicitas* è reso esplicito nella medaglia commemorativa del codice coniata in Torino su commissione di Carlo Alberto<sup>30</sup>.

La tela ha indubbiamente carattere storico secondo una tendenza commemorativa di fatti dinastici memorabili ed eroici, tendenza caratteristica anche della cultura della prima età romantica coltivata in area sabauda a partire dal regno di Carlo Felice<sup>31</sup>. È interessante rilevare la forte impronta cortigiana, gerarchica ed elitaria del dipinto. La scena cristallizza le convenzioni di corte e della società di antico regime secondo l'intento di rassicurare sulla stabilità politica del Regno sardo della Restaurazione.

Il re al centro è attorniato fisicamente, in una propinquità che è altresì morale e politica, dalla aristocrazia e dalla magistratura intese alla stregua dei primi fondamenti dell'ordine sociale. Giudici supremi e avvocati sono anch'essi assimilabili alla nobiltà o per nascita o in ragione della carica esercitata. Una porzione, di sicuro assai selezionata, del 'popolo' viene relegata sullo sfondo, ai margini della scena, da spettatore distante dall'evento anche in senso fisico. Corte e popolo sono concepiti come mondi chiusi, non dialoganti fra loro, separati dalla presenza fisica e ideale del sovrano, centro di questo piccolo mondo antico.

Inoltre è interessante notare la quasi assenza di donne, compresa la regina e le dame di corte. In primo piano le uniche figure femminili - ma simboli di un ideale astratto - sono le due statue allegoriche poste a ornamento della cimasa del trono regale; soltanto sullo sfondo si intravedono alcune donne in carne e ossa tra il

30. Cfr. *infra*.

31. Cfr. i tre volumi di *Cultura figurativa* cit.



pubblico. Evidentemente perdura la mentalità dell'antico regime che considera affari riservati agli uomini la politica, il diritto e la guerra.

La cerimonia è rigorosamente laica. Nonostante l'art. 1 del titolo preliminare del Codice civile albertino proclami che <<la Religione Cattolica Apostolica Romana è la sola religione dello Stato>> e che <<il Re si gloria di essere protettore della Chiesa>>, non vi sono simboli religiosi; l'unico ecclesiastico raffigurato nel dipinto di Biscarra, infelicemente come s'è scritto, è l'arcivescovo di Torino, senza la presenza di un seguito, pur previsto dalla prassi dei prelati, di un chierico assistente o di un elemosiniere o cappellano di corte. Nessun altro presule residente nel regno sembra essere stato invitato, nemmeno l'incaricato d'affari della Santa Sede Ambrogio Campodonico, nemmeno i cardinali Placido Maria Tardini, arcivescovo di Genova, e Giuseppe Morozzo della Rocca, arcivescovo-vescovo di Novara, i quali avrebbero illustrato la cerimonia con il prestigio della sacra porpora.

Nel dipinto di Biscarra si può identificare la maggior parte dei personaggi. Procedendo da sinistra a destra si vedono: Luigi Cibrario, sostituto procuratore generale camerale, conte Giovanni Alessandro Pinelli senatore, Giuseppe Siccardi, sostituto avvocato fiscale generale, Cesare Cristiani di Ravarano, sostituto avvocato procuratore generale camerale, Leonzio Massa Saluzzo, avvocato fiscale generale, segretario di Stato, conte Federico Sclopis di Salerano, senatore, conte Alberto Ceva di San Michele, collaterale camerale, *Giuseppe Pettiti, senatore*, conte Placido Chionio Nuvoli, collaterale camerale, conte Luigi Melano di Portula, collaterale, Giuseppe Francesco Roggieri, senatore, barone Maurizio Bichi senatore, Francesco Jano, secondo presidente della Camera dei conti, Gaspare Coller, procuratore generale, Maurizio Gromo Losa di Ternengo, presidente di sezione del Consiglio di Stato, conte Carlo Giuseppe Ceresa di Bonvillaret, avvocato generale, Giuseppe Antonio Nuytz, secondo presidente del Senato di Piemonte, Francesco Peyretti, senatore, conte Lazzaro Calvi, primo presidente della Camera dei conti, ministro di Stato, *Michele Fontana, senatore*, Luigi Montiglio di Montiglio e Villanova, primo presidente del Senato di Piemonte, ministro di Stato, Giuseppe Stara, senatore, Costantino Musio, presidente del Supremo Consiglio di Sardegna, conte Giuseppe Barbaroux, ministro di Stato, guardasigilli, Ferdinando di Savoia duca di Genova, conte Filiberto Avogadro di Collobiano, primo segretario dell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, Vittorio Emanuele di Savoia principe di Piemonte, Cesare Saluzzo di Monesiglio, gran ciambellano, re Carlo Alberto, principe Eugenio di Savoia Carignano, Luigi Fransoni, arcivescovo di Torino, conte Vittorio Sallier de La Tour, presidente del Consiglio di Stato, conte Carlo Giuseppe Beraudo di Pralormo, primo segretario di Stato agli interni, conte Stefano Gallina, primo segretario di finanze, conte Ludovico Peiretti di Condove, primo presidente sezione di giustizia del Consiglio di Stato, ministro di Stato, conte Alessandro Saluzzo di Monesiglio, presidente della

sezione dell'interno del Consiglio di Stato, ministro di Stato, Giacinto Fedele Avet, consigliere di Stato, marchese Giovanni Antonio Raggi, presidente sezione di finanza del Consiglio di Stato, ministro di Stato, Giuseppe Strada, consigliere di Stato, conte Benedetto Andreis di Cimella, primo presidente del Consiglio di Stato, marchese Agostino Lascaris di Ventimiglia, consigliere di Stato, Ilarione Petiti di Roreto, consigliere di Stato per la sezione finanza<sup>32</sup>.

Dalla tela di Biscarra nel 1841 fu ricavata una litografia incisa da Benedetto Buet<sup>33</sup> e edita dallo stabilimento torinese dei fratelli Doyen<sup>34</sup>. Verosimilmente si sentiva la necessità di divulgare l'immagine documentaria dell'evento a scopo di propaganda politica del programma di cauto riformismo del re, pur nella continuità e nella stabilità dell'istituzione monarchica sabauda.



32. I nomi sono stati trascritti sia da Dionisotti sia dalla riedizione della litografia di Buet. I due nomi in corsivo sono un contributo all'identificazione dei personaggi aggiunto da me su indicazione che a suo tempo mi fece il mio primo maestro, il professore Mario Enrico Viora profondo conoscitore della storia giuridica subalpina e dei suoi antichi protagonisti. Sui magistrati sabaudi rinvio a Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese* cit., II, *ad voces*. Su Jano, Michele Fontana e Giuseppe Pettiti, originari di Montanaro, rinvio per alcune note biografiche specifiche a Alberto Lupano, *Antichi avvocati tra le Alpi e il Po*, Castellamonte, Editrice Tipografia Baima – Ronchetti e C., 2021, pp. 96-97, pp. 83-84, 98, 105-106.

33. Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese* cit., II, p. 381. Cfr. Gaglia, *Giovan Battista Biscarra* cit., in *Cultura figurativa* cit., I, scheda 360, pp. 381. La litografia misura cm 48.5 x 20.

34. Una copia della litografia di Buet, forse acquerellata da Biscarra, si custodisce in cornice ebanizzata nel castello di Racconigi e viene qui riprodotta. Cfr. la scheda del sito del Catalogo dei beni culturali: [www.scenedaunpatrimonio.beni.culturali.it](http://www.scenedaunpatrimonio.beni.culturali.it).

Molto più tardi, verosimilmente nel 1911 in occasione del primo cinquantenario dell'Unità italiana, la litografia venne ripubblicata, priva di data e di indicazioni tipografiche<sup>35</sup>, con l'aggiunta in calce dell'elenco numerato contenente l'identificazione della maggioranza degli effigiati.

Sulla tela di Biscarra i giudizi dei contemporanei si ispirano alla prudenza, sebbene contengano, ovviamente, generiche lodi d'occasione. Ma si intuisce una



sfumatura di perplessità, se non addirittura di imbarazzo, nel parlarne, sicché è intuitivo che gli intenditori di buon gusto percepivano come non fosse proprio perfetta la qualità del quadron e, mettendo le mani avanti, avanzavano qualche doverosa riserva senza eccessivi entusiasmi.

È il caso di Luigi Cibrario<sup>36</sup>, personaggio poliedrico, storico e letterato, giuri-

35. Si dice che fu diffusa negli uffici giudiziari italiani, testimonianza iconografica della sapienza legislativa dei Savoia. Un esemplare è visibile nel sito storico della Corte di appello di Torino: [www.distretto.torino.giustizia.it](http://www.distretto.torino.giustizia.it).

36. Cibrario trovò protettori nei sovrani sabaudi di differente orientamento da Carlo Felice a Carlo Alberto fino a Vittorio Emanuele II. In particolare Carlo Alberto lo ebbe sempre caro e ciò spiega il primo piano 'di favore' del dipinto di Biscarra. Cfr. le testimonianze in Barbara Cimelli, *Luigi Magni, Saluto di re Carlo Alberto a Cibrario*, in *Cultura figurativa* cit., II, scheda 714, p. 652.

sta e uomo politico assai avveduto, *homme de qualité*, sempre opportunamente sintonizzato agli umori della vita pubblica contemporanea, sia della Restaurazione sia del Risorgimento. Tra l'altro si ritrovava primo tra gli effigiati sul lato sinistro del quadro. Inoltre era cultore d'arte e il suo giudizio sembra il risultato di cautela tutta cortigiana e piemontese, intuendosi che il dipinto non risulta un capolavoro. Il suo commento esordisce invocando in maniera elementare, quasi ingenua, le difficoltà compositive di una simile rappresentazione: «Non v'era forse soggetto più ribelle che questo a' concetti dell'arte; quella quantità di toghe rosse e nere, d'abiti uniformi militari e civili, collocati non secondo il desiderio dell'arte, ma secondo il rigore del cerimoniale, faceva grande ostacolo al comporlo e al dipingerlo bene [...] molte difficoltà superò felicemente il Biscarra il cui gran quadro storico è offerta generosa del chiaro artista, è un servizio reso alla patria.»<sup>37</sup> Sotto il velo del patriottismo la valutazione di Cibrario copre tutti i difetti e i problemi estetici del quadrone, assolve il chiaro artista che rimane primo pittore del re di Sardegna e non se ne può di sicuro dire altro che un gran bene, epperò giudiziosamente e ragionevolmente, riservando magari *in foro interno* un apprezzamento più libero e svincolato dalle convenienze di corte.

Ancora sul dipinto, lo storico Jean-Baptiste Toselli – concittadino di Biscarra - si ispira alla cautela e alla analisi semplificata, entrambe di candore disarmante, che verosimilmente hanno ispirato pure il giudizio di Cibrario : «L'execution de cete idée présentait à l'artiste, bien certainement, de sérieuses difficultés, principalement pour placer autour du trône plus de cent personnes toutes habillées en grand gala de cour, sans blesser l'effet artistique, sans tomber dans le défaut d'offrir à l'œil une longue ligne uniforme et une masse compacte de têtes, de toges et d'habit de cour. Biscarra sut harmoniser le tout, avec un fini précieux et un tour de couleur remarquable.»<sup>38</sup> Che avrebbero detto sia Cibrario sia Toselli se fossero stati chiamati a commentare le mirabili, talvolta gigantesche, scene di gruppo di età moderna offerte dalla pittura lombarda, genovese, veneziana, bolognese, romana, napoletana, omettendo la citazione degli esempi dei pittori olandesi e fiamminghi? Oppure gli enormi dipinti di carattere storico, eccellenti nella qualità, della Rivoluzione francese, dell'Impero napoleonico o della Restaurazione, primi fra tutti l'*Incoronazione di Napoleone* di David e l'*Incoronazione di Carlo X* di Gérard?

Goffredo Casalis, erudito locale, non si sbilancia e riferisce brevemente del quadro sabauda come «pregiato lavoro del cavaliere Gian Battista Biscarra.»<sup>39</sup>

37. Luigi Cibrario, *Storia di Torino*, II, Torino, Alessandro Fontana, 1846, p. 248.

38. Jean-Baptiste Toselli, *Biographie niçoise ancienne et moderne*, I, Nice, 1860, Imprimerie de la Société typographique, p. 115.

39. Goffredo Casalis, *Torino*, in *Dizionario geografico storico statistico commerciale degli Stati di S. M. il*

Infine va ricordato il giudizio sintetico di Carlo Dionisotti, che, descritto sommariamente il dipinto, si cava d'impaccio osservando obiettivamente, in stile burocratico e contabile: <<Può dirsi una galleria storica dei diversi personaggi dell'epoca che presero parte alla compilazione del Codice; e son cent'otto le persone rappresentate secondo i loro diversi costumi.>><sup>40</sup> In questo caso l'apprezzamento obiettivo sul valore documentario della tela prevale su qualunque eventuale giudizio riferibile alla qualità artistica.

A ulteriore commemorazione della promulgazione del Codice civile fu coniata una medaglia in bronzo definita rarissima da Dionisotti<sup>41</sup>. La medaglia fu modellata dallo scultore Giuseppe Ferraris. Al recto rappresenta il profilo della testa nuda di Carlo Alberto volta a sinistra, contornata dalla legenda CAROLUS ALBERTUS REX SARDINIAE. Sotto il taglio del collo si leggono le iniziali dello scultore G. F. Sul verso della medaglia si vede una scena allegorica: Carlo Alberto, in abito di gran maestro dell'Annunziata, sta in piedi davanti a un trono eseguito secondo il gusto pesante di Pelagio Palagi, in stile greco antico, avente ai braccioli due teste leonine alate. Il re consegna il Codice civile alla Patria, figura femminile drappeggiata all'antica col capo velato, la quale è seguita da un valletto recante uno stemma di forma sannitica inquartato con gli emblemi araldici di Savoia, Piemonte, Genova e Nizza. Altro stemma sannitico con la sola croce di Savoia,



*Re di Sardegna*, XXI, Torino, Presso Gaetano Maspero Librajo e G. Marzorati tipografo, 1851, p. 389. Casalis apprezza molto il palazzo della *Curia maxima*: pp. 388-389.

40. Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese* cit., II, p. 132.

41. *Ivi* p. 61, nota 3.

contornato di allori, si vede su un plinto collocato tra il re e la Patria. La legenda sul contorno della medaglia recita: FELICITAS PUBLICA NOVIS LEGIBUS ADSERTA. Sulla predella del trono: G. FERRARIS F. ET INV. In esergo: XIII KAL. IVL. A. MDCCCXXXVII REGNI VII<sup>42</sup>.

42. La medaglia misura mm 73; un esemplare è conservato in Torino, Museo Civico, S. 61. Ferraris (1789-1869) fu medaglista e incisore di coni attivo in Torino dal 1828 al 1869. Cfr. Anna Serena Fava, *Giuseppe Ferraris, Medaglia coniata in occasione della promulgazione del nuovo codice civile (1837)*, in *Cultura figurativa* cit., III, scheda 1222, p. 983 e p. 1439.

3.

## IL CODEX IURIS CANONICI PIO BENEDETTINO

Il costante aumento delle fonti, nella metà del XIX secolo condusse a valutare anche per il diritto canonico la possibilità di racchiudere tutto il diritto ecclesiale in una codificazione secondo quanto era avvenuto per le legislazioni degli Stati. La questione si presentava molto complessa perché il diritto della Chiesa non sembrava prestarsi facilmente a una simile operazione di semplificazione, di riduzione in norme brevi, chiare, di lettura facile come era avvenuto per le altre leggi. Si sa che l'avvio della soluzione definitiva arrivò dopo la morte di papa Leone XIII, quando fu eletto suo successore il cardinale Giuseppe Melchiorre Sarto, patriarca di Venezia, che assunse il nome di Pio X<sup>43</sup>.

Fu il più grande papa del Novecento. Prese iniziative fondamentali ed energiche a tutti i livelli: si oppose al movimento del modernismo, compì la riforma della curia romana, che era rimasta quasi inalterata dai tempi di Sisto V, avviò finalmente i lavori della codificazione di diritto canonico.

A favorire questa scelta contribuì non poco l'esperienza diretta vissuta in gioventù dal futuro papa: infatti il canonico Sarto era stato per quasi dieci anni cancelliere vescovile a Treviso. Aveva acquisito una certa pratica nel diritto canonico ma conosceva pure di persona le difficoltà nella consultazione e nell'interpretazione delle fonti canoniche. Nel proprio ruolo di curiale doveva consultare rapidamente il materiale e, per accelerare i tempi, seguendo la prassi di parecchi suoi colleghi, utilizzava non tanto le fonti dirette quanto i manuali didattici e i vasti compendi del diritto canonico, come la *Prompta bibliotheca* del francescano Lucio Ferraris da Solero, ristampata decine di volte dalla prima metà del Settecento fino al 1888<sup>44</sup>.

Divenuto papa, sentì l'urgenza della codificazione che nel 1904 promosse con entusiasmo, nominando una apposita commissione, di cui fu animatore Pietro

43. Maurilio Guasco, *Pio X, papa, santo*, in DBI, LXXXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2015, pp. 40-48.

44. Alberto Lupano, *La prompta bibliotheca di Lucio Ferraris: un dizionario canonistico del Settecento*, in *Proceedings of the Eleventh International Congress of Medieval Canon Law, Catania, 30 July – 6 August 2000*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, pp. 341-352.

Gasparri, tra i maggiori canonisti del secolo. La commissione concluse i suoi lavori nel 1917 e il successore di Pio X, papa Benedetto XV, il 27 maggio 1917 promulgò il primo *Codex iuris canonici* della Chiesa latina, detto anche Codice pio benedettino<sup>45</sup>, rimasto in vigore fino al 1983 quando fu sostituito dal nuovo Codice di diritto canonico<sup>46</sup> promulgato da papa Giovanni Paolo II, anche tenendo conto delle innovazioni ecclesiali del concilio Vaticano II.

Il *Codex iuris canonici* del 1917, diviso in cinque libri, è stato frutto di una lunga elaborazione. Esso ebbe carattere di legge generale e modificò il diritto antico soltanto quando fu necessario; quanto fu tratto dal diritto antico e recepito dal Codice venne interpretato in senso tradizionale.

Il Codice pio benedettino diventò l'unica fonte vigente, risultando abrogate le fonti non citate nel Codice stesso. Papa Benedetto XV il 15 settembre 1917 istituì la apposita commissione pontificia destinata a fornire l'interpretazione autentica del Codice. I responsi della commissione ebbero lo stesso valore giuridico delle norme contenute nel Codice stesso.

45. Per tutti cfr. Alfonso Maria Stickler, *Historia iuris canonici latini. Institutiones academicae I. Historia fontium*, Augustae Taurinorum, 1950, pp. 371-397, Carlo Fantappiè, *Chiesa romana e modernità giuridica. Il Codex iuris canonici (1917)*, II, Milano, Giuffrè, 2008; Nicolás Álvares De Las Asturias, *Il Codice di diritto canonico del 1917 quale soggetto storico*, in <<Ius Ecclesiae>>, XXIII (2011), pp. 745-762.

46. Come tutti sanno sovrintese ai lavori della novella codificazione canonica il canonista Tarcisio Bertone, poi cardinale e segretario di Stato di papa Benedetto XVI. Rinvio a Rinaldo Bertolino, *La tutela dei diritti nella Chiesa. Dal vecchio al nuovo codice di diritto canonico*, Torino, Giappichelli, 1983.



4.

## IL DIPINTO DELLA PROMULGAZIONE DEL *CODEX IURIS CANONICI*



La tela ritrae parzialmente la nobile anticamera pontificia e i porporati in Roma mentre il cardinale Gasparri presenta a papa Benedetto XV<sup>47</sup> la prima copia del *Codex iuris canonici* pio benedettino. Si tratta della raffigurazione dei componenti della curia romana più vicini al sommo pontefice.

È una specie di istantanea dipinta. I personaggi effigiati hanno espressioni compunte. Nessuno sorride, una atmosfera di generale malinconia domina la scena. In quel periodo il primo conflitto mondiale dominava la vita politica europea e le immani sofferenze dei soldati e della popolazione imponevano la massima austerità. È ben noto che proprio papa Benedetto XV levava di continuo la sua voce contro la carneficina bellica da lui definita efficacemente <<inutile strage>>. La promulgazione del *Codex iuris canonici*, evento centrale nella storia della Chiesa,

47. Gabriele De Rosa, *Benedetto XV, papa*, in DBI, VIII, Roma, 1966, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 408-417.

avveniva sottotono in segno di rispetto del dolore provocato dalla guerra. Il dipinto di Antonelli riflette la situazione contemporanea e gli stati d'animo di tutti; è testimonianza documentaria di un evento, di un'epoca e, soprattutto, di una rappresentazione della curia pontificia che è profondamente mutata nel tempo.

La scena è ambientata nella sala del concistoro nel palazzo apostolico del Vaticano. La cornice è solenne, segnata da tinte calde, il rosso delle sete delle tappezzerie è predominante. L'ambiente è ornato, secondo la tradizione degli eventi del genere, dalla serie di arazzi, dedicati alla vita di Cristo, conservati nella galleria degli arazzi del Vaticano<sup>48</sup>. Nel dipinto di Antonelli si riconoscono gli arazzi della Cena in Emmaus, della Resurrezione, della Natività, tutti di alta qualità artistica e decorativa.

Tra l'altro è evidente che l'immagine risulta abbastanza convenzionale e rientra nella classica iconografia collegata ai sommi pontefici e alla loro opera sia sovrana sia pastorale. Ad esempio lo stesso schema compositivo, caratteristico delle udienze apostoliche, impostato sul papa in trono che riceve il testo normativo mentre componenti della corte pontificia sono schierati lateralmente, si ritrova in numerose raffigurazioni. Dall'affresco di Raffaello nella stanza della Segnatura in Vaticano - che mostra papa Gregorio IX in atto di ricevere il *Liber Extra* da Raimondo di Peñafort - alle incisioni edite in alcune edizioni del *Corpus iuris canonici*, alle miniature realizzate per decorare i testi delle Decretali<sup>49</sup>. I modelli della rappresentazione si ripetono abbastanza costantemente nell'impostazione di massima e esprimono la centralità del pontificato romano quale autorità al vertice delle istituzioni ecclesiali.

I personaggi identificabili<sup>50</sup> raffigurati nella tela di Antonelli sono, da sinistra a destra: cardinale Francesco Cassetta, sottodecano, cardinale Gennaro Pignatelli, comm. Pietro Costa, reggente la Floreria Apostolica, mons. Raffaele Tedeschini, datario apostolico, marchese Clemente Sacchetti, foriere maggiore, mons. Bonaventura Cerretti, segretario della Commissione per la redazione del *Codex iuris*

48. *Guida ai Musei e alla Città del Vaticano*, Firenze, Scale, 1989, p. 70. Gli arazzi furono tessuti a Bruxelles nella manifattura di Pieter Van Aelst al tempo di papa Clemente VII. I cartoni preparatori furono disegnati da allievi di Raffaello.

49. Esemplare di simile iconografia è la notevole miniatura apposta all'*incipit* di un incunabolo del *Decretum Gratiani* edito a Venezia nel 1474 conservato in Casale Monferrato, Archivio capitolare della cattedrale di sant'Evasio, miniatura descritta da Noemi Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Casale Monferrato, Stabilimento Tipografico di Miglietta, Milano e C., 1935, pp. 136-137 e riprodotta alla figura 192. Il *colophon* del volume recita <<Decretorum codex impressus singulari industria atque impensa Nicolai Jenson Gallici Venetiis MCCCCLIII QUARTO Calendas julias>>.

50. Cfr. l'elenco dei personaggi, con brevi cenni biografici, edito da Giulio Sacchetti, *Benedetto XV riceve la prima copia del Codex iuris canonici*, in <<Bollettino dei Musei Monumenti e Gallerie pontificie>>, X (1990), pp. 54-61, ora in Giulio Sacchetti, *Segreti romani* a cura di Alvar Gonzáles-Palacios, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2005, pp. 114, 272-277.

*canonici*, marchese Giuseppe Cavalletti de Rossi Bellori, Esente della Guardia Nobile, cardinale Raffaele Merry del Val, segretario del S. Ufficio, cardinale Filippo Giustini, della Commissione per l'interpretazione del *Codex iuris canonici*, mons. Luigi Sincero, segretario della Commissione per l'interpretazione del *Codex iuris canonici*, cardinale Vincenzo Vannutelli, decano, cardinale Basilio Pompilj, vicario generale di S. S. per Roma, principe Don Lelio Niccolò Orsini, mons. Giovanni Tacci, maggiordomo di S. S., papa Benedetto XV, cardinale Pietro Gasparri, mons. Riccardo Sanz de Samper, maestro di camera di S. S., una guardia nobile, mons. Carlo Respighi, sottosegretario della S. Congregazione del cerimoniale, cardinale Gaetano de Lai, segretario della S. Congregazione concistoriale, mons. Alberto Arborio Mella di S. Elia, cameriere segreto partecipante, p. Felice Maroto, claretiano, membro della Commissione per l'elaborazione del *Codex iuris canonici*, cardinale Michele Lega, prefetto del Supremo Tribunale della Segnatura Apostolica, mons. Giuseppe Migone, segretario particolare del papa, marchese Francesco Serlupi Crescenzi, cavallerizzo maggiore di S. S., cardinale Andrea Frühwirth, mons. Francesco Marmaggi, sottosegretario della S. Congregazione degli Affari ecclesiastici straordinari, col. Jules Répond, comandante della Guardia svizzera, un mazziere pontificio, cardinale Raffaele Scapinelli di Leguigno, segretario della Commissione per la redazione del *Codex iuris canonici*, mons. Carlo Salotti, assessore della S. Congregazione dei riti, cardinale Vittorio Amedeo Ranuzzi de' Bianchi, p. Alberto Lepidi O. P., maestro del S. Palazzo, Gaetano cardinale Bisleti, membro della Commissione per la redazione del *Codex iuris canonici*, cardinale Louis Billot. Gli ecclesiastici indossano l'abito piano e il ferraiolo, con l'unica eccezione dei prelati accanto al trono i quali vestono la mantelletta.

Hanno altresì assistito<sup>51</sup> all'evento ma non sono stati inseriti nel dipinto di Cesare Antonelli: i cardinali Antonio Vico, Ottavio Cagianò de Azevedo, Aristide Rinaldino, Guglielmo Van Rossum, Domenico Serafini, Giulio Tonti, Giovanni Cagliero, Donato Sbarretti, Tommaso Pio Boggiani, Aidano Gasquet, Niccolò Marini, Oreste Giorgi; tutta la nobile Anticamera Segreta pontificia; gli arcivescovi e vescovi in servizio presso la curia romana.

Nella esecuzione della tela Antonelli ha seguito il tradizionale schema del concistoro con i curiali schierati nella sala attorno al trono papale, circostanza che facilitava il lavoro compositivo. Per quanto riguarda le fisionomie dei singoli soggetti, considerati i tempi, poteva disporre di fotografie sia dei componenti del sacro collegio sia di altri curiali. Tra l'altro l'artista aveva raffigurato in precedenza numerosi protagonisti del dipinto, compresi il papa e il cardinale Gasparri.

51. *L'Osservatore Romano*, 29 giugno 1917, n. 178.

Nella carriera di pittore figurativo di Antonelli il ritratto, soprattutto di soggetti virili, ha rappresentato un vero cavallo di battaglia. Egli si era per così dire specializzato nel dipingere porporati, monsignori e religiosi, decorati pontifici, personaggi laici, sia di ordini cavallereschi sia degli ambienti legati alla cosiddetta ‘aristocrazia nera’ della capitale, in particolare camerieri segreti di spada e cappa partecipanti, camerieri segreti di spada e cappa di numero, d’onore e soprannumerari, nei rispettivi eleganti costumi cerimoniali. Ancora oggi molte famiglie romane legate in passato alla Santa Sede possiedono, eseguito da Antonelli, un ritratto di antenato che svolgeva servizio effettivo o onorario nella famiglia pontificia. Sono tele facilmente riconoscibili dallo stile molto convenzionale e dalla postura dei soggetti, inquadrati di tre quarti o di fronte, di cui si sottolinea l’effetto sontuoso degli abiti di cerimonia ‘alla spagnola’, delle stoffe nere, dei merletti, delle gorgiere bianchissime e delle variopinte decorazioni appuntate sul petto.

La tela dedicata al Codice di diritto canonico impegnò il pittore per cinque anni. Gli fu allestito uno studio luminoso sul piano del portico della basilica di san Pietro, sotto il campanile. Il bozzetto dell’opera è conservato nella sacrestia della chiesa di san Pietro apostolo in Putignano, patria dell’artista. Valgono anche per questo quadroncino le osservazioni già espresse a proposito della tela di Biscarra sui costi, rilevanti, dei materiali di supporto indispensabili alla realizzazione dell’opera.

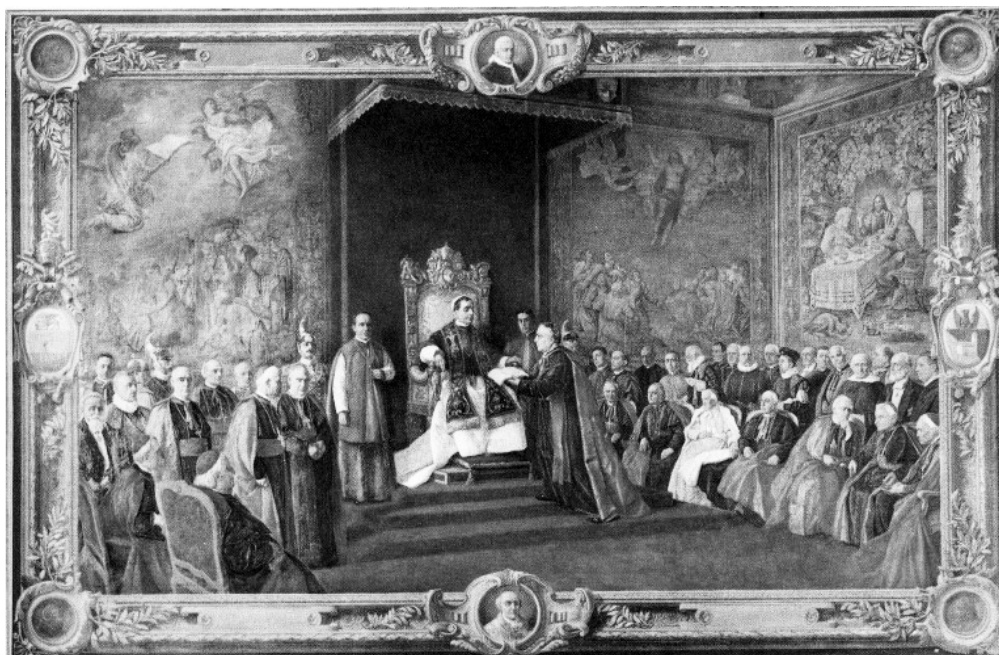
Le stesse intenzioni celebrative del dipinto di Cesare Antonelli si ravvisano nella scena riprodotta, in maniera ovviamente sintetica e circoscritta, sulla medaglia coniata in argento e in bronzo per commemorare la promulgazione del *Codex*. Lo scultore Francesco Bianchi sul recto ha riprodotto di profilo, volto a destra, il papa a mezzo busto in abito da udienza con mozzetta e stola. Il viso ascetico



del pontefice è contornato dalla legenda BENEDICTUS XV PONT. MAX. A. III. Sul margine inferiore della mozzetta si legge il nome dell'artefice: BIANCHI.

Nel verso della medaglia il papa in abito da udienza è ripreso in piedi davanti al trono; la mano destra porge una copia del *Codex* agli astanti che sono, da sinistra a destra: un frate cappuccino, un prelado di fiocchetto vestito in mantelletta, un prelado in abito corale (probabilmente il cardinale Gasparri), una monaca inginocchiata, una guardia nobile in alta uniforme, un ecclesiastico genuflesso ripreso di spalle in talare e ferraiolo, una donna velata genuflessa che accompagna il figlioletto<sup>52</sup>, un prelado in mantelletta, un frate domenicano<sup>53</sup>.

Nel registro inferiore della rappresentazione sta la legenda: NOVO ECCLESIAE LEGUM CODICE PUBLICATO. In esergo si legge: OPUS FRANCISCI BIANCHI.



52. È ovvio rilevare che la curia romana era composta esclusivamente da uomini senza presenze femminili (in merito cfr. i garbati pensieri di Luigi Barzini jr., *Una città dai mille volti*, in <<Capitolium>>, nn. 4-5, XLIV [1969], p. 9). Se il dipinto di Antonelli rispecchia questa situazione, invece la medaglia commemorativa comprende significativamente due donne, la monaca, espressione di spiritualità femminile, e la donna affiancata dal suo bambino, espressione della maternità.

53. A proposito di clero regolare segnalo un mio contributo in occasione del centenario del *Codex iuris canonici*: Alberto Lupano, *Voti religiosi e ordine giuridico nel codice pio benedettino*, al convegno *Il Codex iuris canonici (1917): caratteri e forme di un'esperienza originale nell'età delle codificazioni*, Verona, 22 novembre 2017, di prossima pubblicazione.

La Pontificia Fabbrica-Scuola di Arazzi, fondata da papa Benedetto XV nel 1915 e chiusa pochi anni dopo, fece in tempo a riprodurre fedelmente in arazzo di buona dimensione il dipinto di Cesare Antonelli. La scena fu arricchita da una bordura che funge da 'cornice tessile' ispirata allo stile di quelle della manifattura dei Gobelins ma rielaborata con elementi di gusto Liberty, contenente immagini celebrative. Ai quattro angoli della bordura dell'arazzo sono inseriti i medaglioni tessuti in grisaille di quattro pontefici legislatori, nel registro superiore orizzontale della bordura sta un grande cartiglio contenente il ritratto, in fili colorati, di papa Pio X in abito da udienza, e altro analogo si scorge, in asse rispetto al precedente, nel registro inferiore della bordura, col ritratto di un pontefice; infine, al centro delle due bordure laterali dell'arazzo stanno gli stemmi di Pio X e di Benedetto XV.

5.

## CONCLUSIONE

Alla fine di questo breve saggio si può proporre una riflessione forse non sempre del tutto entusiasmante sul rapporto tra arte e codificazione.

I due dipinti celebrativi di due codici, Codice civile albertino e Codice di diritto canonico pio benedettino, uno destinato allo Stato sabauda, l'altro di portata universale per i cattolici, sono stati realizzati da pittori di non eccelsa qualità: di valore limitato il primo, ancora più modesto il secondo. Fa riflettere il fatto che, al fine di celebrare queste codificazioni non ci si sia rivolti ad artisti di grande fama, nazionale o internazionale. Ci si è affidati a onesti professionisti 'locali' in grado di documentare gli eventi puntando sulla ritrattistica dei personaggi principali che vi hanno preso parte.

Premesso che l'arte è per eccellenza forma di comunicazione, sorge spontanea l'impressione che, per commemorare i codici, almeno nei casi presi in considerazione, non si sia cercata la bellezza fine a se stessa, ma ci si è accontentati di documentare le rispettive promulgazioni visivamente. Per di più senza pretese estetiche raffinate, in una dimensione decorativa 'minimalista' che riuscisse a realizzare una visione tale da riuscire veicolo di facile comunicazione all'opinione pubblica dei contenuti dell'evento-codice. Nel caso del dipinto di Antonelli la circostanza trova probabilmente giustificazione nel contesto storico della prima guerra mondiale che deve avere suggerito una soluzione dimessa, di tono inferiore alle aspettative legate alle nobili tradizioni artistiche della Santa Sede<sup>54</sup>.

È un fatto interessante che segnala come in circostanze commemorative della promulgazione di importanti atti legislativi la dimensione celebrativa e documentaria prevalga su eventuali esigenze di ricerca della più elevata qualità artistica e, di riflesso, di committenza a pittori famosi e competenti. Del resto perfino Napoleone è ricorso al grande Jacques-Louis David per fissare ai posteri la memoria della propria incoronazione imperiale ma non ha cercato artisti altrettanto valorosi per documentare in stile aulico l'emanazione del *Code civil*.

54. Si sa che papa Benedetto XV, sensibile alla tragedia della guerra, dopo l'elezione al soglio rinunciò all'incoronazione nella basilica vaticana, eccessivamente fastosa in periodo bellico, scegliendo di essere incoronato nella cappella Sistina, con rituale essenziale in tono minore.

È da notare che proprio il codice, la norma promulgata stampata in un testo, in ragione delle dimensioni ridotte è soltanto idealmente al centro della scena, perché si intuisce o si intravede appena più che vedersi fisicamente in primo piano. Nella tela di Biscarra il testo del Codice civile albertino è presentato al sovrano in edizione in folio della Stamperia reale, invece nell'opera di Antonelli il testo del *Codex iuris canonici* è consegnato al papa nella dimensione in ottavo dell'edizione ufficiale impressa dalla Tipografia Vaticana.

Biscarra era primo pittore del re, ufficialmente era qualificato a lavorare ai temi storici dello Stato a cui apparteneva. Si poteva considerare pittore alla moda nel Regno sardo. Nei ritratti riusciva dignitosamente, legato com'era ai moduli accademici, ma la composizione estesa forse gli riusciva eccessivamente impegnativa, considerate le vistose debolezze di esecuzione.

Cesare Antonelli nasceva umile artefice, ebbe una esperienza artistica più limitata rispetto a Biscarra, tuttavia col tempo divenne ritrattista di qualche pregio. Fu pittore amato da una ristretta cerchia di romani a cui era familiare. Trascorse l'esistenza – come s'è scritto – a dipingere prelati, cavalieri e decorati pontifici, soggetti dell'aristocrazia nera romana. Invero a quel tempo erano attivi in Italia buoni pittori di soggetti sacri ai quali la committenza papale si sarebbe potuta indirizzare facilmente. Ma durante la guerra e immediatamente dopo erano insorti tanti problemi – inclusi quelli finanziari – di fronte ai quali il papa deve avere preferito un esecutore come Antonelli, già avvezzo alla curia romana e ai suoi elementi, che garantiva una produzione artistica dai risultati collaudati e apprezzati.

Il dipinto di Biscarra risponde a esigenze di propaganda politica e istituzionale della dinastia sabauda. Aspira a esprimere la solidità della monarchia di Carlo Alberto, fondata sull'ordine legale, rappresentato dal Codice civile e dai supremi magistrati, insieme alla corte, all'aristocrazia tradizionale, i pilastri ufficiali e riconosciuti della gerarchia politica di allora.

Il dipinto di Cesare Antonelli raffigura la corte pontificia in modo corretto secondo le tradizioni iconografiche consolidate dalla consuetudine secolare e fissate pure nelle fotografie coeve. Osservando la tela, sembra di leggere il resoconto fatto dall'*Osservatore Romano* delle udienze di 'tabella' o delle udienze plenarie delle congregazioni romane convocate dal papa. È esclusa qualunque partecipazione popolare della massa dei fedeli. L'evento è presentato alla stregua di un atto interno della curia romana presieduta dal pontefice. Inoltre il dipinto unisce un intento celebrativo protocollare, usuale nei palazzi apostolici, a un clima di mestizia causato dal conflitto mondiale in corso.

In fondo, entrambe le tele di Biscarra e di Antonelli condividono lo stesso carattere di rappresentazione visiva - descrittiva di un importante atto legislativo - realizzata attraverso la raffigurazione di una corte e dei rispettivi componenti secondo una tipologia convenzionale. Il fulcro della scena è il sovrano. Subito



dopo l'accento è posto sulla corte, sui suoi protagonisti individuati nei visi e specialmente nelle rispettive insegne simboliche. La gerarchia istituzionale è rispettata e esaltata nella sua realtà. L'obiettivo finale delle due opere è l'osservazione imparziale e la conseguente rappresentazione, tenendo presenti però le intenzioni della committenza. La rievocazione della codificazione attraverso la pittura potrebbe essere interpretata anche come strumento di rappresentazione del gran 'teatro' del potere sovrano collegato all'opera legislativa.

Nelle due opere pittoriche eseguite in due contesti e stili differenti, e a più di settant'anni di distanza l'una dall'altra, sembra potersi percepire un connotato comune: nella celebrazione dell'attività legislativa conta il risultato immediato, importa disporre di una testimonianza iconografica encomiastica, purché sia rispettata la minima qualità artistica, insomma è sufficiente che il contenuto visivo della tela sia riconoscibile facilmente e 'leggibile' da parte del pubblico. Allora si deve riconoscere che sia l'opera pittorica dedicata al Codice civile albertino sia quella dedicata al *Codex iuris canonici* del 1917 svolgono ancora oggi la funzione originaria, conservano il valore di testimonianza e di memoria, sono a modo loro, positivamente, due documenti storici di riferimento di una preziosa attività legislativa e di un'epoca.



## INDICE

Premessa: uno sguardo nella ‘curia maxima’ e nella curia romana.	pg.	5
1. Il Codice civile per gli Stati di Sua Maestà il Re di Sardegna.		9
2. Il dipinto della promulgazione del Codice civile albertino.		11
3. Il <i>Codex iuris canonici</i> pio benedettino.		23
4. Il dipinto della promulgazione del <i>Codex iuris canonici</i> .		25
5. Conclusione.		31

Tip. Baima - Ronchetti & C

Castellamonte

Finito di stampare: aprile 2024



Alberto Lupano, di Casale Monferrato, compiuti gli studi classici, ha conseguito la laurea in giurisprudenza nell'Università di Torino.

Dopo avere esercitato la professione forense si è dedicato alla ricerca nella scuola torinese degli storici del diritto, scuola ripulita dall'autorevole guida del Professore Mario Enrico Viora, primo dei maestri accademici di Alberto Lupano.

Ha pubblicato monografie, saggi e articoli riguardanti diversi argomenti: sui canonisti giurisdizionalisti dell'Ateneo torinese dei secoli XVIII e XIX; sulla legislazione universitaria, sui giuristi subalpini del tardo diritto comune, tra cui, in particolare Angelo da Chivasso, Giovanni Pietro Sordi, Aimone Cravetta; su diversi avvocati del XIX secolo, ad esempio su Luigi Vigna, autore del primo *Dizionario di diritto amministrativo* edito in Italia; sullo *ius proprium* subalpino, sull'autonomismo valdostano; sul Senato di Casale Monferrato analizzato dal medioevo all'età contemporanea, sui giuristi monferrini di età moderna, sulle istituzioni dello Stato del Monferrato, sull'umanesimo tardo rinascimentale caratteristico di questo territorio, sulla storia della Diocesi e dei vescovi di Casale tra 1474 e 2007, sugli aspetti canonistici del culto di sant'Evasio, vescovo e martire.

Ha collaborato, componendo numerose voci, al *Dizionario biografico dei giuristi italiani* e al *Dizionario biografico degli italiani*.

Ha svolto cicli di lezione nelle Università di Cordoba (Argentina) e di Vitoria (Brasile). Attualmente è docente di Storia del diritto medievale e moderno nel dipartimento di giurisprudenza dell'Università di Torino. Nel 2014 ha ottenuto l'abilitazione nazionale a professore ordinario, rinnovata nel 2019.