LE COLLEZIONI DEL MUSEO CIVICO DI CASALE MONFERRATO

LA PINACOTECA RADDOPPIA

CATALOGO DELLE NUOVE OPERE ESPOSTE

Museo Civico
di Casale

IN COPERTINA:
Maestro spanzottiano, *Stendardo del "Corpus Domini"*,
c. 1500 (particolare)

Il volume integra il precedente catalogo *Le collezioni del Museo Civico di Casale*, a cura di Germana Mazza e Carla Enrica Spantigati, edito nel 1995 in occasione dell'inaugurazione del Museo.
Nel primo volume sono state presentate le opere appartenenti alle Civiche Raccolte, alla Collezione Mario Levi Graziadi, alla Collezione Mossi Pallavicino, all'Istituto Pia Casa San Giuseppe e al patrimonio storico e artistico, ordinato da Noemi Gabrielli nel 1966, proveniente dal territorio casalese.

Città di Casale Monferrato

LE COLLEZIONI DEL MUSEO CIVICO

LA PINACOTECA RADDOPPIA

CATALOGO DELLE NUOVE OPERE ESPOSTE

a cura di
ALESSANDRA GUERRINI
GERMANA MAZZA

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico del Piemonte

REGIONE PIEMONTE

PROVINCIA DI ALESSANDRIA

Le nuove sale della Pinacoteca ed il catalogo sono stati realizzati con il contributo della Regione Piemonte: si ringrazia Giampiero Leo, Assessore alla Cultura della Regione Piemonte.

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico
e Demoetnoantropologico del Piemonte
Carla Enrica Spantigati, *Soprintendente*
Alessandra Guerrini, *Direttore*.

REGIONE PIEMONTE
Alberto Vanelli, *Direttore Regionale ai Beni Culturali*
Daniela Formento, *Dirigente del Settore Musei e Patrimonio Culturale*
Gian Luca Kannes, *Funzionario del Settore Musei e Patrimonio Culturale*.

COMUNE DI CASALE MONFERRATO
Sandro Ricossa, *Dirigente Settore Cultura*
Germana Mazza, *Responsabile Museo Civico*
Elena Varvelli, *Ufficio Museo*.

Catalogo a cura di
Alessandra Guerrini e Germana Mazza.

Contributi in catalogo
Antonino Angelino
Fulvio Cervini
Stefano Martelli
Germana Mazza
Antonella Perin
Aurora Scotti
Angelo Torre
Maria Carla Visconti Cherasco.

Schede di catalogo

Paola Astrua	[P.A.]
Anna Maria Bava	[A.M.B.]
Virginia Bertone	[V.B.]
Lucia Calzona	[L.C.]
Paola Caretta	[P.C.]
Antonella Casassa	[A.C.]
Fulvio Cervini	[F.C.]
Sonia Damiano	[S.D.]
Giovanni Donato	[G.D.]
Francesco Frangi	[F.F.]
Giorgio Fossaluzza	[G.F.]
Angela Griseri	[A.Gr.]
Alessandra Guerrini	[A.Gu.]
Gian Luca Kannes	[G.L.K.]
Rosanna Maggio Serra	[R.M.S.]
Germana Mazza	[G.M.]
Vittorio Natale	[V.N.]
Antonella Perin	[A.P.]
Sergio Rebora	[S.R.]
Giovanni Romano	[G.R.]
Daniele Sanguineti	[D.S.]
Aurora Scotti	[A.S.]
Guus Sluiter	[G.S.]
Carla Enrica Spantigati	[C.S.]
Michele Tavola	[M.T.]
Maria Ludovica Vertova	[M.L.V.]
Emanuela Zanda	[E.Z.]
Susanna Zanuso	[S.Z.]

Le schede di Guus Sluiter sono state tradotte da Alessandra Cervetti, Casale Monferrato.

Restauri
I restauri sono stati diretti e seguiti dai funzionari della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico del Piemonte (S.P.S.A.D.) responsabili per territorio alla data di esecuzione:
Giovanni Romano
Carla Enrica Spantigati
Bianca Alessandra Pinto
Cristina Mossetti
Alessandra Guerrini.

Emanuela Zanda della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte ha seguito il restauro dei busti romani della Collezione Vitta.

Restauratori
Aghetta Giovanni, Torino (cornici)
Boj Restauri, Albisola
Docilia Restauri, Torino
Giorgio Cavallone, Casale Monferrato (basamenti)
Guido Fiume, Milano
Gabrieli e Traversi, Bergamo
Studio Giovine-De Vero, Torino
Laboratorio di restauro della S.P.S.A.D. del Piemonte (operatore Enrica Carbotta)

Marello & Bianco, Cocconato d'Asti
Luisa Mensi, Torino
Nicola Restauri, Aramengo
Antonio Rava, Roma-Torino.

In occasione della inaugurazione sono stati realizzati interventi di manutenzione su alcune opere a cura della Nicola Restauri.

Referenze fotografiche
La campagna fotografica è stata realizzata da Paolo Robino, Forno Canavese.

Sono state inoltre utilizzate nel catalogo fotografie di
Archivio fotografico della S.P.S.A.D. del Piemonte (operatore Vincenzo Piccione)
Fotolinea 10 di Loris Barbano, Casale Monferrato
Studio Fotografico Gonella, Torino
Stefano Martelli, Alessandria
Giorgio Olivero, Cuneo
Ernani Orcorte, Torino
Antonella Perin, Alessandria
Nicola Pisano, Laboratorio fotografico della Nicola Restauri, Aramengo d'Asti.

Un particolare ringraziamento alla famiglia di Piero Attardo che ha donato al Museo la documentazione fotografica, realizzata da Luigi Prevignano, dei lavori di restauro del convento di Santa Croce dell'inizio degli Anni Ottanta. Le fotografie erano state eseguite a corredo della tesi di laurea di Piero.

Ringraziamenti per crediti fotografici
Archivio di Stato di Torino
Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino
Pinacoteca di Brera, Milano.

Curatori e autori sono grati a
Francesco Bellosi
Daniele Benati
Alessandro Bertori
Bruno Ciliento
Michela di Macco
Elena Ghisellini
Maurizio Gomez Serito
Stéphane Loire
Luigi Mantovani
Manuela Meni
Luigi Milanesio
Tiziana Monaco
Alessandro Morandotti
Mauro Natale
Anna Orlando
Anna Ottani Cavina
Daniele Patrignani
Anne Pingeot
Elena Ragusa
Pierre Rosenberg.

I curatori sono infinitamente grati a Francesco Frangi e a Giovanni Romano.

Progetto e direzione dell'allestimento
Stefano Trucco, Gaetano Mauro, Torino.

Allestimento
Mostre e Fiere, Nichelino.

Progetto grafico dell'immagine pubblicitaria
Studio Livio, Torino.

Progetto ristrutturazione delle sale
Giorgio Rajneri e Franco Fusari
Luigi Deandrea
Giovanni Mombello e Caterina Brezza.

La Sala di Santa Croce è stata allestita con il contributo del Rotary Club di Casale Monferrato.

Un particolare ringraziamento a Roberto Morbelli.

Per il contributo all'inaugurazione della Pinacoteca si ringraziano
Giornale "Il Monferrato", Casale Monferrato
SOFINBI - Gruppo Bonzano, Coniolo
Settimanale "La Vita Casalese"
N.O.V.A.R.I.A. Restauri di Mastrotisi e Segimiro, Novara
Ditta Promel, Rivoli
Ditta P.V.C., Casale Monferrato.

Si ringraziano inoltre per la gentile collaborazione
Don Francesco Belloli, Biblioteca Civica di Casale Monferrato, Demetrio Bincoletto, Paolo Bissacco, Biagio Brunello, don Renato della Costa, don Vincenzo Ferraris, Federico Fontana, can. Antonio Gennaro, mons. Francesco Mancinelli, Cinzia Oliva, Santa Croce s.r.l., Vincenzo Timossi, Maria Volta.

Realizzazione editoriale del catalogo
L'Artistica, Savigliano.

La "Pinacoteca raddoppia" è un concetto espresso in modo felice, riuscito. Con efficacia ci informa di un fatto ormai imminente, anzi già avvenuto. Gli spazi di cui il Museo dispone per la Pinacoteca sono raddoppiati: in sostanza, e concretamente, oggi la Città dispone di un Museo che è il doppio di quanto era un mese fa. Il che vuol dire, però, che sono anche esposti dipinti e sculture in numero doppio rispetto a prima: ma quanto prima? Molto poco, meno di dieci anni. La storia ultima del Museo è molto recente, ma così densa di avvenimenti che in meno di un decennio ha portato al "raddoppio" della sua Pinacoteca.

Inaugurato da Umberto Eco nella nuova sede del convento di Santa Croce alla fine di aprile del 1995 il Museo ha organizzato nell'arco di questo tempo mostre di prestigio, arricchendo le proprie collezioni con l'inaugurazione nel 1999 della Sala Archeologica e solo poco tempo fa, nel 2001, ha celebrato un nuovo ampliamento significativo: l'apertura della quinta sala della Gipsoteca Bistolfi, grazie alla generosità del nipote dello scultore Andrea e della moglie Vanda. Anche in questa circostanza un'altra personalità illustre ci ha onorato della sua presenza: Anne Pingeot, conservatore generale del Museo d'Orsay di Parigi, uno dei più famosi Musei d'arte moderna.

Poi, nell'autunno scorso, ho avuto il piacere e la soddisfazione di collaborare, con il Museo, alle celebrazioni che a villa Vecelli Cavriani presso Verona erano state indette per ricordare il pittore veneto Francesco Lorenzi, attivo a Casale negli anni '70 del Settecento per decorare i soffitti dei palazzi San Giorgio, Treville e le sovrapporte di palazzo Langosco.

E fra non molto, nella primavera prossima, un'altra occasione impensabile sino a non molto tempo fa consentirà alla nostra città di porsi immediatamente alla ribalta culturale: l'esposizione del Polittico di Sant'Andrea, attribuito a Martino Spanzotti, già nella distrutta chiesa di San Francesco a Casale, ricomposto con parti provenienti dalla National Gallery di Londra, dalla Pinacoteca di Brera, dall'Accademia Albertina di Torino e da una collezione privata milanese.

Il raddoppio della Pinacoteca si pone pertanto in un contesto di attività che, grazie al Museo Civico, hanno fatto di Casale un riferimento essenziale nel panorama culturale non solo regionale. Una struttura che ha saputo guadagnarsi l'attenzione degli adetti ai lavori, e la fiducia – ciò che ci rende particolarmente orgogliosi – dei numerosi cittadini che, con i loro depositi ed i loro lasciti, hanno individuato nel Museo Civico il destinatario delle proprie opere più preziose, spesso in ricordo delle memorie più care. Di tutto questo il catalogo ne rende conto ed a loro va la mia personale riconoscenza ed il ringraziamento di tutta la Città.

PAOLO MÀSCARINO
Sindaco di Casale Monferrato

L'apertura di questa seconda sezione della Pinacoteca Civica di Casale porta la superficie del Museo a circa 1680 metri quadrati ed aumenta il numero delle opere esposte di circa 80 unità. Un contributo determinante, sia per l'importanza di dipinti e sculture che vengono riproposti al pubblico (lo stendardo cinquecentesco di ambito spanzottiano e due tele del Guala, una delle quali recentemente acquistata dal Comune); sia per l'opportunità che consente di approfondire il discorso sulla complessità di stratificazioni da cui ha avuto origine il Museo di Casale, in un vivace intreccio tra l'attività di tutela promossa dalle Amministrazioni pubbliche, e le iniziative di committenza e promozione che hanno impegnato nel tempo collezionisti locali o enti di beneficenza ed assistenza.

È bene sottolineare che il procedere della riapertura della Pinacoteca per lotti non implica una distinzione fra opere di prima e di seconda scelta, ma corrisponde a un piano organico di recupero del Museo per nuclei collezionistici. Quanto resta da esporre (in particolare la collezione Vidua, oggetto di una terza *tranche* di lavori prevista per il futuro), non è meno carico di qualità e storia rispetto a quanto è finora stato esposto. Il Museo di Casale non ha del resto mancato, negli anni intercorsi dall'apertura della prima sezione, nel 1995, di rinsaldare la propria identità mediante un'attiva politica di promozione e mostre che gli ha conquistato un ruolo di primo piano tra le istituzioni piemontesi. L'esposizione collegata al restauro del retablo aragonese della collezione Vitta nel 1996; il catalogo della nuova sezione di Archeologia inaugurata nel 1999; quello della Gipsoteca Bistolfi nel 2001, sono state tappe precise di un graduale lavoro di analisi e reinterpretazione del significato delle proprie raccolte.

Lo ha accompagnato una cernita particolarmente accurata di iniziative tematiche (la mostra sul Moncalvo nel 1997; Da Musso a Guala nel 1999) che pure si è posta il compito di chiarire, prioritariamente, aspetti dell'evoluzione culturale cittadina collegati alle opere d'arte presenti nelle collezioni. Se è vero che la vitalità di un Museo Civico si misura oggi dalla sua capacità di proporsi come cerniera tra contesto locale e iniziative a carattere nazionale, il Comune di Casale può ben dire di aver svolto negli ultimi anni un'azione esemplare, proprio per l'attenzione posta a non dimenticare, a favore dell'effimero, la necessaria valorizzazione delle proprie strutture permanenti.

GIAMPIERO LEO
Assessore alla Cultura
Regione Piemonte

Grazie alla prosecuzione dell'impegnativo recupero del complesso dell'ex convento di Santa Croce, il Museo Civico di Casale Monferrato può ora proporre un nuovo allestimento che, con l'ampliata disponibilità degli spazi, consente di meglio apprezzare la ricchezza e l'importanza delle sue collezioni.
Dalla prima, parziale e sospirata, riapertura del 1995 molto lavoro è stato condotto nella vitalissima attività del Museo anche con il dialogo costante con i suoi fruitori, pubblico adulto e ragazzi in età scolare. Un Museo impegnato nel quotidiano della vigile conservazione del patrimonio ed al tempo stesso vivo ed aperto al rapporto con l'esterno, con la capacità di scandire secondo una corretta programmazione gli appuntamenti delle mostre, sempre intese come momento di riflessione e crescita nella conoscenza e come occasioni per recuperi e restauri, con l'obiettivo di stabili esiti positivi – conoscitivi e materiali – per il patrimonio culturale di un territorio dalla storia prestigiosa.
Un Museo che quindi è ormai una realtà importante nel panorama non solo piemontese, come il recente ampliamento della Gipsoteca Bistolfi ha potuto dimostrare evidenziando la dimensione internazionale dell'artista e la straordinaria importanza e complessità del materiale museale a lui collegato.
L'attuale, indispensabile, ampliamento ha consentito una attenta rilettura del patrimonio, indagato attraverso le singole opere, i rapporti di nuclei collezionistici e le modalità di approdo museale, consentendo di strutturare un percorso espositivo che restituisce più compiutamente la storia artistico-culturale di quest'area.
Ed il catalogo che accompagna l'apertura delle nuove sale propone – con l'apporto di tanti specialisti – letture delle opere con scoperte e sorprese e nuovi contributi sulla sede dalle travagliate vicissitudini, nell'armonico rapporto di attenzioni per "contenitore" e "contenuti".
Quanto realizzato testimonia la fruttuosa capacità di collaborazione tra responsabili casalesi e Soprintendenza, e si pone quale modello esemplare delle scelte e degli impegni dell'Amministrazione cittadina nel virtuoso operare in sintonia con la Direzioni Beni Culturali della Regione Piemonte in una concreta condivisione di obiettivi.
Alcune delle ricchezze del Museo, nonostante l'impegnativa realizzazione, non hanno potuto ancora trovare la loro piena visibilità, e ci spronano affinché non abbassiamo la guardia dell'impegno, così come le esigenze delle funzioni vitali dell'istituto ci richiamano alle necessità di servizi e, conseguentemente, di strutture e personale. Ce lo chiedono con forza le recenti normative in materia di standard museali, ma ancor prima ce lo chiede la consapevolezza dell'importanza delle nostre radici.

CARLA ENRICA SPANTIGATI
Soprintendente per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico del Piemonte

Lo slogan che si è usato per comunicare l'apertura della seconda ala del nostro Museo Civico è stato «la Pinacoteca raddoppia»; e in effetti, per quanto riguarda gli spazi adibiti ad esposizione di opere, lo slogan dice la verità in quanto l'area museale è stata effettivamente raddoppiata. Se però si considerano le opere, e quindi la nuova offerta proposta ai visitatori, si può considerare più che un semplice raddoppio: infatti si riorganizzano i percorsi, si rende più completo il discorso espositivo, sarà possibile ammirare una serie di busti "romani", il polittico spagnolo di fine Trecento, lo stendardo di maestro spanzottiano, numerose opere mai esposte, e presto saranno allestite tre sale dedicate al nobile viaggiatore Carlo Vidua (il nostro Alexis de Tocqueville), oltre alla prevista ristrutturazione del quarto lato del chiostro piccolo di Santa Croce con la definitiva collocazione del portale di S. Maria di Piazza (fine sec. XV).

Per un amministratore pubblico è un piacere vedere la propria Città raggiungere questi risultati, accompagnati anche da un aumento di visitatori e dalla richiesta di visita da parte di scolaresche sia locali che provenienti da altre zone. È un risultato importante, tenuto conto che città a noi vicine e di dimensioni maggiori della nostra non hanno ancora un museo o ne ritardano l'apertura; anche per quanto riguarda i visitatori siamo soddisfatti per i risultati che sono incoraggianti, essendo consapevoli che le visite sono significative solo per i grandi musei nazionali mentre sono limitate negli altri casi.

L'importanza dei Musei non è, però, legata al numero di visitatori o agli spazi espositivi; è la qualità che conta ed è l'impegno di una città, di una comunità locale nel saper preservare la propria storia, il proprio patrimonio; l'importanza sta nel saper attrarre (per salvaguardarle dall'incuria del tempo e delle persone, opere che resterebbero abbandonate o dimenticate) donatori e sponsor per i restauri delle opere: desidero a tal proposito ringraziare i privati, le associazioni, le imprese che hanno contribuito nel restauro del patrimonio museale. Tutto questo lavoro è quanto sta dietro all'allargamento del nostro Museo, e di questo bisogna dare atto agli operatori culturali del Comune di Casale (dal Dirigente del Settore, alla Direttrice, e a tutti i collaboratori) oltre che ai rappresentanti della Regione Piemonte e della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico che desidero ringraziare.

Questo catalogo quindi non ha soltanto il pregio, e sarebbe già un ottimo risultato, di presentare le importanti opere esposte con descrizioni e notizie aggiornate e complete, ma vuole anche ricordare l'impegno che per decenni (anche da parte di chi ci ha preceduti sia come Tecnico che come Amministratore) in questa città si è dedicato per preservare, recuperare, valorizzare un patrimonio importante per la nostra comunità; vogliamo anche ripensare a come nei secoli passati (risaliamo al '400) si è arrivati a fare di Casale Monferrato una Città: è l'epoca dei Paleologi quando si costituisce la Diocesi, si fonda l'Ospedale, si organizzano le istituzioni che caratterizzano ancora oggi l'impianto fondamentale della città. Non a caso stiamo realizzando per i prossimi mesi l'esposizione del polittico attribuito a Giovanni Martino Spanzotti ricomponendone le parti oggi divise fra più proprietà (due di queste giungeranno direttamente dalla National Gallery di Londra). Sarà l'occasione per riparlare appunto di un'epoca in cui si formava in senso moderno la Città di Casale Monferrato e del ruolo che in poco tempo il Marchesato e anche le sue istituzioni giudiziarie avrebbe acquistato anche oltre alle Alpi, in quello che oggi, come lo è stato in passato, rappresenta geograficamente il cuore dell'Europa rafforzando il nostro sentirci cittadini europei contando su un patrimonio artistico e culturale di livello europeo.

CARLO BAVIERA
Assessore per la Cultura di Casale Monferrato

Lo slogan che si è usato per comunicare l'apertura della seconda ala del nostro Museo Civico è stato «la Pinacoteca raddoppia»; e in effetti, per quanto riguarda gli spazi adibiti ad esposizione di opere, lo slogan dice la verità in quanto l'area museale è stata effettivamente raddoppiata. Se però si considerano le opere, e quindi la nuova offerta proposta ai visitatori, si può considerare più che un semplice raddoppio: infatti si riorganizzano i percorsi, si rende più completo il discorso espositivo, sarà possibile ammirare una serie di busti "romani", il polittico spagnolo di fine Trecento, lo stendardo di maestro spanzottiano, numerose opere mai esposte, e presto saranno allestite tre sale dedicate al nobile viaggiatore Carlo Vidua (il nostro Alexis de Tocqueville), oltre alla prevista ristrutturazione del quarto lato del chiostro piccolo di Santa Croce con la definitiva collocazione del portale di S. Maria di Piazza (fine sec. XV).

Per un amministratore pubblico è un piacere vedere la propria Città raggiungere questi risultati, accompagnati anche da un aumento di visitatori e dalla richiesta di visita da parte di scolaresche sia locali che provenienti da altre zone. È un risultato importante, tenuto conto che città a noi vicine e di dimensioni maggiori della nostra non hanno ancora un museo o ne ritardano l'apertura; anche per quanto riguarda i visitatori siamo soddisfatti per i risultati che sono incoraggianti, essendo consapevoli che le visite sono significative solo per i grandi musei nazionali mentre sono limitate negli altri casi.

L'importanza dei Musei non è, però, legata al numero di visitatori o agli spazi espositivi; è la qualità che conta ed è l'impegno di una città, di una comunità locale nel saper preservare la propria storia, il proprio patrimonio; l'importanza sta nel saper attrarre (per salvaguardarle dall'incuria del tempo e delle persone, opere che resterebbero abbandonate o dimenticate) donatori e sponsor per i restauri delle opere: desidero a tal proposito ringraziare i privati, le associazioni, le imprese che hanno contribuito nel restauro del patrimonio museale. Tutto questo lavoro è quanto sta dietro all'allargamento del nostro Museo, e di questo bisogna dare atto agli operatori culturali del Comune di Casale (dal Dirigente del Settore, alla Direttrice, e a tutti i collaboratori) oltre che ai rappresentanti della Regione Piemonte e della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico che desidero ringraziare.

Questo catalogo quindi non ha soltanto il pregio, e sarebbe già un ottimo risultato, di presentare le importanti opere esposte con descrizioni e notizie aggiornate e complete, ma vuole anche ricordare l'impegno che per decenni (anche da parte di chi ci ha preceduti sia come Tecnico che come Amministratore) in questa città si è dedicato per preservare, recuperare, valorizzare un patrimonio importante per la nostra comunità; vogliamo anche ripensare a come nei secoli passati (risaliamo al '400) si è arrivati a fare di Casale Monferrato una Città: è l'epoca dei Paleologi quando si costituisce la Diocesi, si fonda l'Ospedale, si organizzano le istituzioni che caratterizzano ancora oggi l'impianto fondamentale della città. Non a caso stiamo realizzando per i prossimi mesi l'esposizione del polittico attribuito a Giovanni Martino Spanzotti ricomponendone le parti oggi divise fra più proprietà (due di queste giungeranno direttamente dalla National Gallery di Londra). Sarà l'occasione per riparlare appunto di un'epoca in cui si formava in senso moderno la Città di Casale Monferrato e del ruolo che in poco tempo il Marchesato e anche le sue istituzioni giudiziarie avrebbe acquistato anche oltre alle Alpi, in quello che oggi, come lo è stato in passato, rappresenta geograficamente il cuore dell'Europa rafforzando il nostro sentirci cittadini europei contando su un patrimonio artistico e culturale di livello europeo.

CARLO BAVIERA
Assessore per la Cultura di Casale Monferrato

Sommario

Presentazione . . . . . pag. 13
Alessandra Guerrini e Germana Mazza

Il Convento di Santa Croce . . . . . » 15
Stefano Martelli

Il Convento di Santa Croce e l'Osservanza Agostiniana Lombarda (1476-1802) . . . . . » 27
Antonella Perin

Trasformazioni e riuso del complesso di Santa Croce dalla soppressione alla fine del secolo XX . » 41
Maria Carla Visconti Cherasco

«Advertentes quod moenia [...] sint principum»: un risvolto della donazione di Guglielmo VIII Paleologo a Santa Croce . . . . . » 55
Antonino Angelino

Lacerti di antichi affreschi in Santa Croce . . . . . » 61
Fulvio Cervini

Alcuni superstiti arredi della chiesa di Santa Croce . . . . . » 65
Germana Mazza

SCHEDE DELLE OPERE ESPOSTE

Civiche Raccolte . . . . . » 77

Angelo Morbelli nel Museo Civico di Casale Monferrato . . . . . » 120
Aurora Scotti

Il deposito don Cesare Falaguerra . . . . . » 127

Collezione Vitta . . . . . » 130

Pio Istituto di Misericordia . . . . . » 157
Angelo Torre

Ospedale Santo Spirito . . . . . » 166
Angelo Torre

Repertorio bibliografico delle schede di catalogo . . . . . » 181

ABBREVIAZIONI

ASAl	Archivio di Stato di Alessandria
ASCM	Archivio Storico Comune di Casale Monferrato
ASCT	Archivio Storico Comune di Torino
ASDC	Archivio Storico Diocesano Casale
ASTo	Archivio di Stato di Torino
ASVe	Archivio di Stato di Venezia

Nell'aprile del 1995, in occasione dell'inaugurazione del Museo nell'ex convento di Santa Croce, dopo oltre vent'anni di chiusura, una certezza ci accompagnava: il Museo Civico disponeva finalmente di una sede stabile. Agli ambienti resi fruibili per l'occasione potevano esserne aggiunti altri; occorreva "la volontà politica" degli Amministratori Comunali per individuare e destinare le risorse al recupero di altri ambienti di Santa Croce. I dipinti e le sculture, noi lo sapevamo, c'erano, anzi erano già in parte restaurati e attendevano di essere posti alla vista del pubblico. Infatti nelle presentazioni del catalogo delle opere esposte nel 1995 si affermava conclusa la prima tranche espositiva alla quale sarebbe seguita una seconda. L'ordinamento allora della Pinacoteca era stato ideato come un primo approccio espositivo, strettamente legato all'ente che commise quadri e statue o li acquisì; un modo per sottolineare più le mancanze che le presenze. Sarebbe stato più semplice, e anche più accattivante, mostrare le opere "più importanti", quelle che, già presenti nel Museo allestito a Palazzo Treville dal Soprintendente alle Gallerie Noemi Gabrielli nel 1966, avevano lasciato un ricordo, seppur solamente nei casalesi, perchè tale fu la scelta riconducibile ad una "dimensione cittadina" fatta dall'Amministrazione Comunale nei confronti del Museo quale struttura su cui investire risorse e personale. Poco, troppo poco per garantire non solo un minimo di funzionalità, ma la sua stessa sopravvivenza, tant'è che il Museo chiuse poco dopo. La scelta operata invece dall'Amministrazione Comunale nel 1995 – allora come partner dell'ordinamento era Carla Enrica Spantigati – fu quella di dichiarare apertamente che non ci si doveva accontentare: il patrimonio storico-artistico della Città di Casale aveva ben altre potenzialità da vantare e pertanto occorrevano nuovi spazi espositivi. Si era solo all'inizio.

Fra i primi ampliamenti vi fu, nel 1999, la Sala Archeologica. Pensata per ospitare i rinvenimenti locali, un ambiente che potesse porre all'attenzione generale l'attività di scavo e di tutela della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte; la sala fu subito utilizzata per esporre i reperti ritrovati nel 1994 nella località di Pobietto, poco distante da Casale.

Alla Gipsoteca invece, per mostrare appieno l'opera di Leonardo Bistolfi, mancava una sala, la quinta, che venne poi aperta al pubblico nel 2001. Lo spazio era necessario per esporre sia una parte della collezione di gessi donata al Comune da Camillo Venesio nel 1958, sia per accogliere alcune delle opere realizzate in materia diversa (terracruda, terracotta, plastilina) che il nipote dello scultore, Andrea Bistolfi, intendeva donare alla città. Queste ultime sculture avrebbero aiutato il pubblico a comprendere il lungo travaglio dell'artista prima di giungere all'opera finale in marmo o bronzo. Nel contempo la donazione esprimeva anche la riconoscenza del nipote verso la Città per l'impegno dimostrato nell'esposizione dei gessi, dopo tanti anni di abbandono.

Nel 2003 un altro ampliamento, e questa volta tocca agli ambienti destinati alla Pinacoteca, la quale può ora rendere manifesta in buona parte la sua reale fisionomia. Accanto alle collezioni che costituiscono il nucleo fondante del Museo, dialogano quelle Civiche Raccolte nelle quali sono confluiti sia i depositi e le donazioni di opere che testimoniano della disponibilità, della generosità e non ultimo del senso civico e dell'amore per la propria Città di singole persone, sia dell'attività di salvaguardia degli uffici di tutela della Soprintendenza e dell'Amministrazione Comunale. Inoltre sono stati ricondotti al patrimonio museale anche i beni storici e artistici appartenuti ad Enti cittadini (Pia Casa San Giuseppe, Pio Istituto della Misericordia, Ente Ospedaliero Santo Spirito, Asilo In-

fantile Città di Casale) che, cessato lo scopo statutario o mutate le situazioni per cui erano stati costituiti, sono andati ad incrementare le raccolte. Questa stratificazione si è esplicitata nell'attuale ordinamento espositivo: ad un percorso cronologico, resosi possibile grazie alle nuove sale, si sono potuti accostare i nuclei collezionistici più importanti. E il catalogo riprende sommariamente questa stuttura.
Da questa indagine non poteva rimanere escluso l'edificio che ospita il Museo: era necessario iniziare ad indagare i sette secoli del complesso monastico agostiniano di Santa Croce. Occorrerà in futuro approfondire le ricerche, ma lo spazio dedicato nel presente catalogo permette già di scoprire e interpretare tanti segni oggi trascurati.

Un brevissimo sunto per il passato, ora un progetto per il prossimo futuro.
Fra breve il Museo acquisirà all'esposizione pubblica anche l'importante portale tardo quattrocentesco scolpito per la chiesa di Santa Maria di Piazza (che si affacciava su Piazza Mazzini, al posto dell'attuale Unicredit) attualmente custodito presso il giardino di Palazzo Leardi. I marmi scolpiti, in cattivo stato di conservazione, troveranno collocazione nel chiostro piccolo, sotto il quarto lato ricostruito per ospitarli; una protezione che li salvaguarderà per il futuro e che consentirà a questa opera di dialogare con i bassorilievi sistemati nel loggiato del chiostro posto a fronte del quarto lato. Anche gli spazi aperti dei chiostri, i cortili, saranno allestiti con un apposito arredo arboreo – ed il chiostro grande è già stato oggetto di una prima ricerca – che ripensi e ricostruisca le specificità botaniche proprie dell'Ordine Agostiniano e, più in generale, delle strutture conventuali.
All'appello espositivo manca ancora la collezione di Carlo Vidua. Dello straordinario personaggio, viaggiatore inquieto come è stato più volte definito, il Museo conserva numerosi oggetti raccolti durante i suoi viaggi intorno al mondo. Il presente catalogo mostra solamente il suo bellissimo ritratto eseguito da Abbondio Sangiorgio; per l'ostensione della sua raccolta dovremo aspettare la terza tranche di lavori. Per fortuna i tempi non saranno necessariamente lunghi, grazie al paziente lavoro di conservazione, restauro e studio che hanno interessato il fondo museale in questi anni. Certo è che l'esposizione della collezione Vidua dovrà mettere in campo molte compenze: dall'esperto di dipinti cinesi allo studioso di manufatti delle tribù irochesi dell'America del nord. Solo con l'allestimento delle sale dedicate a Carlo Vidua si potrà affermare che il Museo Civico di Casale ha mostrato il suo vero volto.
E non abbiamo affatto timore di anticipare che le Collezioni Vidua (perchè tali sono, diverse fra loro) costituiranno una vera rivelazione per i tanti Musei stranieri che saranno necessariamente chiamati a collaborare e con la loro scoperta siamo certe che esse ci verranno invidiate da Istituzioni museali internazionali di prestigio, ben più consolidato di quello del Museo Civico, che non dimentichiamolo non ha ancora compiuto dieci anni di apertura al pubblico.

ALESSANDRA GUERRINI
GERMANA MAZZA

Il Convento di Santa Croce

Stefano Martelli

La fondazione degli Umiliati (1242 - terzo decennio del XIV secolo)

Il primo documento che attesta la presenza di un convento degli Umiliati in Casale è la pergamena datata settembre[1] 1242, oggi conservata presso l'Archivio di Stato di Torino[2], con cui il Comune di Casale cedeva un sedime posto in adiacenza al fossato del Borgo con la licenza di «edificare super murum communitatis» a favore dei frati di quest'Ordine. Sebbene nel testo manchi l'esplicito riferimento a Santa Croce[3], la storiografia sembra essere, *de facto*, da sempre concorde nel legare ad essa l'origine del Convento di Santa Croce[4].

Tuttavia, lo stesso documento riporta la presenza degli Eremitani, al margine del tessuto urbano di Casale, nella regione detta *Borgo Novo*[5], ad un periodo precedente. Probabilmente già all'inizio del '200 quando, provenienti dalla vicina «Paciliano»[6], i frati acquistarono una casa in coerenza del fossato del borgo e vicino ad una piccola chiesa[7] dove, secondo un'antica tradizione riportata nella *Cronaca* di Benvenuto Sangiorgio[8] – mai comprovata da riscontri documentari diretti[9] – si conservava una preziosa reliquia della Santa Croce donata dalla Marchesa di Monferrato Giulia, Madre di Guglielmo detto Longa Spada, al ritorno dalle crociate nel 1181[10].

Fig. 1. Pergamena con cui il Comune di Casale concedeva ai frati Umiliati un sedime per costruire il loro convento, settembre 1242 (ASTo, Corte, Regolari di diversi paesi per *a* e *b*, Regolari di qua da Monti, Casale frati Umiliati, mazzo 4).

Il movimento religioso degli Umiliati, caratterizzato da una predicazione di valori evangelici svincolata dalle strutture ecclesiastiche secolari e dal potere imperiale, si componeva inizialmente soprattutto di laici di entrambi i sessi. Si diffuse nell'Italia settentrionale fin dalla seconda metà del XII secolo[11] fondando numerosi conventi (maschili, femminili[12] e misti), all'interno dei quali i frati svolgevano lavori manuali – con particolare riguardo alla manifattura laniera – e, forse per la loro riconosciuta lontananza dal poteri secolari e feudali consolidati, assumevano spesso, per conto dei Comuni, incarichi nei pubblici uffici[13]. Fu riconosciuto come Ordine solo nel 1201 da Innocenzo III secondo una innovativa tripartizione in Primo ordine (comunità canonicali), Secondo ordine (comunità «quasi-monastiche») e Terzo ordine (raggruppamenti laicali)[14]. Sebbene non vi siano documenti che lo possano confermare, l'esistenza di una chiesa officiata dagli stessi frati induce a ritenere che gli Umiliati presenti a Casale appartenessero ad una comunità canonicale del primo ordine.

In un panorama politico particolarmente travagliato per le istituzioni comunali casalesi[15], l'insediamento iniziale degli Umiliati si inseriva in una realtà suburbana in grande espansione in seguito al progressivo inurbamento dai centri circonvicini[16] a causa delle reiterate repressioni da parte del comune di Vercelli che, alla morte Vescovo Uguccione[17], ritornò con in-

sistenza a pretendere i diritti feudali su Casale. Com'è noto, questi contrasti culminarono nella devastazione di Casale 1215 ad opera degli eserciti congiunti vercellesi, milanesi e alessandriani[18].

Verso la metà del XIII secolo, dopo le conferme dei privilegi da parte del Papa e dell'Imperatore, prese avvio una intensa attività ricostruttiva del Borgo di Casale fortemente caratterizzata tra il 1242 ed il 1248 dall'innalzamento delle nuove mura su un tracciato capace di inglobare il borgo già formato all'esterno delle vecchie fortificazioni[19]. In base al contestuale nuovo riassetto in quattro *Cantoni* dell'abitato di Casale, come dimostrano importanti studi[20], il nucleo conventuale originario si trovò a ridosso delle nuove mura nella zona meridionale entro la Cerchia di Porta Nuova o di Brignano.

È in questo contesto che i frati Umiliati chiesero e ottennero il permesso di espandersi verso le mura per costruire il nuovo convento dando così origine al primo nucleo dell'attuale impianto del Convento di Santa Croce.

FIG. 2. Veduta del chiostro grande durante i lavori di restauro del 1982.

Inserito nel *Catalogo del 1298*[21] in appendice alla Cronaca di Giovanni da Brera del 1419, come *domus fratrum de Casale Sancti Evaxii* posto *in Vercelis fagia*[22], il Convento era abitato da frati che, oltre alla conduzione delle tradizionali attività produttive – di cui nulla conosciamo –, partecipavano alla vita pubblica del borgo. Ne rimane testimonianza negli Statuti comunali dove si legge: «tutte le misure con le quali si misura il vino al minuto in stagno secondo la misura artigiana, cioè mezza pinta, il terzo, il quarto, il quinto, il sesto, l'ottavo, il decimo, il dodicesimo in base alle quali si debbano equiparare tutte le misure delle taverne e di tutti coloro che vendevano il vino al minuto (...) debbano stare e rimanere sempre presso i frati umiliati e nella loro casa»[23].

L'architettura

In assenza di fonti documentali, sia dirette che indirette, ed in mancanza di analisi scientifiche sul costruito, risulta assai arduo riconoscere all'interno dell'attuale impianto tracce dell'antico complesso riconducibile alla presenza degli Umiliati.

A grandi linee, il Convento poteva comporsi di un edificio di abitazione collegato a locali adibiti alle attività manuali e per il ricovero. Quindi, comprendendo, presumibilmente, anche spazi liberi (destinati alla coltivazione o al servizio dell'allevamento), poteva risultare compreso tra l'attuale via Cavour e la via pubblica che correva tutt'intorno alle antiche mura[24], all'incirca sul sedime dell'attuale chiostro maggiore. La presenza di un terreno di proprietà della famiglia Gaspardone, immediatamente a ridosso del convento sul lato occidentale, lascia credere che la chiesa (o oratorio)[25] fosse esterna al corpo conventuale. Da ciò

Fig. 3. Particolare di una campata del chiostro grande.

Fig. 4. Particolare dell'arco e del paramento murario del transetto dell'ex chiesa di Santa Croce.

deriva che, forse, non vi era ancora un collegamento diretto tra la chiesa ed il convento se non attraverso la via pubblica.

La zona conventuale in cui troviamo una maggiore differenziazione di linguaggi stilistici ed una vistosa discontinuità delle strutture murarie sembra essere la manica dell'attuale «sala delle lunette». Tuttavia, gli elementi costruttivi visibili non consentono di confermare l'ipotesi che questo edificio possa inglobare la primitiva casa canonicale. Ancora da verificare è la datazione dell'antico impianto ad «L» del «claustro secondo», comprendente le cinque campate sul lato ovest addossate alla casa canonicale e le sei campate sul lato nord in appoggio al muro di recinzione verso la strada. La raffinata tecnica costruttiva, testimoniata dalle belle colonne formate da conci a profilo sagomato[26] sulle quali si impostano arcate a tutto sesto, un tempo decorate con formelle in cotto sul profilo superiore dell'archivolto[27], sembra potersi inserire in un periodo che vedeva impegnate a Casale maestranze dotate di notevoli capacità artistiche e di mirabile tecnica costruttiva. Il profilo delle colonne sembra richiamare modelli evoluti già presenti a Casale come la modanatura della finestra centrale dell'abside della Cattedrale di S. Evasio.

All'interno della chiesa, l'analisi non può che limitarsi ai soli lacerti visibili del paramento, peraltro già inglobati in strutture più volte riplasmate. Potrebbero essere riconducibili a questa fase, l'arco collocato in corrispondenza del transetto meridionale della chiesa, dal profilo leggermente falcato e composto da conci in arenaria alternati a ricorsi di mattoni[28] (singolare

FIG. 5. Lacerto di arco a tutto sesto a conci alterni inglobato nella muratura dell'ex chiesa.

per il concio in chiave che sporge rispetto al margine superiore dell'archivolto), nonché il paramento murario ad esso sovrapposto[29]. L'insieme ricorda le ghiere in facciata della chiesa di S. Pietro a Viboldone, importante monastero dell'Ordine degli Umiliati del XIII secolo. Non sembrano molto più tarde anche la piccola porzione dell'arco, attualmente annegato in un setto trasversale della zona absidale, e l'apertura verso l'attuale via Cavour conclusa da un arco a tutto sesto a conci alterni. Purtroppo, la frammentarietà di questi elementi unitamente alle ricostruzioni delle epoche successive, non consente di ricondurre la geometria dell'antica chiesa agli schemi compositivi[30] tipici degli edifici di quest'Ordine[31].

La presenza degli Agostiniani conventuali (1330 circa - 1476)

Intorno al terzo decennio del '300[32], gli eremitani di Sant'Agostino[33], detti anche Agostiniani Conventuali[34], subentrarono agli Umiliati prendendo possesso del Convento di Santa Croce.

L'ordine Eremitano di Sant'Agostino, sebbene abbia avuto la maggiore diffusione in altri paesi europei, nacque in Italia[35] in seguito alla «grande unione»[36] promossa e sancita da papa Alessandro IV nel 1256 con la bolla *Licet Ecclesiae catholicae*[37]. In quest'occasione, infatti, fu riunita sotto quest'ordine l'attività pastorale delle cinque congregazioni eremitiche di S. Guglielmo (Guglielminiti)[38], di S. Agostino di Toscana[39], di Fra Giovanni Bono o Buono (Giamboniti o Zambonini)[40], di Berrettino[41] e di Favale o di Monte Favale[42], sviluppatesi in modo indipendente in diversi contesti regionali italiani e già diffuse in tutta Europa. Questi frati rivolgevano il loro impegno alla predicazione e, principalmente, allo studio. Conducevano una vita in comune secondo la regola di S. Agostino[43] e rispettavano le disposizioni dettate da *Le costituzioni di Ratisbona* (approvate dal Capitolo Generale nel 1290), che costituivano la base normativa di quest'ordine fino alla Costituzione del Seripando del 1552[44]. La loro diffusione in Europa era così radicata che verso l'ultimo quarto del XIII secolo superarono per numero i canonici regolari. Si distinsero ed ebbero numerosi riconoscimenti nel mondo universitario della cultura[45].

Gli eremitani di S. Agostino fecero il loro ingresso in Casale in un contesto politico che ormai risultava profondamente segnato, e così per molti anni a seguire, dalla presenza dei Paleologi, Marchesi di Monferrato, a cui fin dal 25 luglio 1303 il Comune affidò la Signoria[46] consegnadola a Giovanni I (ultimo marchese aleramico del Monferrato).

Proprio grazie al sostegno economico dei Marchesi Paleologi, unitamente a quello della Comunità di Casale e di altri benefattori[47], tra i quali spicca la famiglia Gaspardone, tra il 1340[48] ed il 1347[49] i monaci diedero avvio alla costruzione di nuova chiesa e alla riplasmazione del Convento.

L'architettura

La ricostruzione grafica del Convento di Santa Croce, redatta dall'Alghisi sullo schema di quella già citata di Padre Giovanni Maria da Livorno, evidenzia con sufficiente approssimazione la consistenza dell'impianto architettonico all'epoca dei Padri Agostiniani. Questo disegno meglio non può essere descritto se non con le stesse parole dell'Alghisi: «È veramente nel tempo, che questi Padri si partirono, e non fossimo noi introdotti; non era spreggiabile la fabbrica del Convento, benché angosto. Haveva il primo Claustro, c'hora si vede, da noi ingrandito verso le mura della Città, donate dal Marchese. Ove ora è la Biblioteca, v'era un corridore, che cominciava ove di presente si vedono i coppi sopra il volto dietro il Choro , e c'erano stanze per la famiglia, che cominciavano dal campanile, e terminavano al finestrone, che guarda in strada. Ove hora è la scala per salire al sudetto Corridore, con sotto il Pozzo, che s'appella di S. Nicola, per esser stato da noi Padri della Congregazione benedetto a memoria dell'acqua da questo Santo miracolosamente trovata nel nostro Convento di Tolentino. Non aveva questo Claustro Porta per uscir in strada, mà solo per l'ingresso al secondo Claustro, qual termina in sei archi verso la strada, nel primo de' quali v'era la porta come per hoggi in istrada si vede il segno, et sopra d'essi non v'erano stanze; mà terminavano con il tetto. Ove hora sono le foresterie era il Refettorio, il Capitolo, la Cucina, et un riposto per la legna, e forse anche la stalla. Havanti si stendeva una nave di tre archi, il resto era puro muro, così verso alle Case contigue, come verso le mura della Città, dopo il quale eravi la Corte rustica con l'uscita ove al presente è il giardino degl'heredi del Sig. Lodovico Porri Segretario di Stato. Sopra il Refettorio, e li trè sudetti archi, v'era un piccolo Dormitorio con le stanze dell'una, e l'altra parte: et in questa forma terminava il Convento, come hò potuto comprendere dalle fabbriche poi da noi fatte, e ne farò à suo luogo il disegno della pianta»[50].

Il convento

Alla partenza degli Umiliati, tanto la chiesa quanto il convento dovevano avere un aspetto decisamente diverso da quello attuale e, probabilemente, erano fisicamente scollegati da uno spiazzo di proprietà dei nobili Signori Gaspardone[51]. Supponendo, quindi, che le caratteristiche del convento degli Umiliati mal si confacessero alle esigenze degli Agostiniani, ne consegue che, probabilmente fin dal loro arrivo, i monaci di quest'Ordine si prodigarono per ricondurre l'impianto esistente agli schemi conventuali delle loro comunità[52]. Potendo contare sull'appoggio dei Marchesi di Monferrato e della potente famiglia Gaspardone, presumibilmente dopo aver ottenuto il diritto di espandersi sui terreni di quest'ultima tra la chiesa e la vecchia casa canonicale[53], diedero avvio alla costruzione di una nuova chiesa e all'ampliamento del convento per ospitare il «cospicuo»[54] numero di monaci.

I lavori di riplasmazione di tutta la parte orientale del complesso conventuale, presero avvio intorno al 1340. Sembra ipotizzabile che, secondo un preciso programma di riorganizzazione, il chiostro di forma quadrangolare risultò essere il perno di tutta la nuova composizione architettonica. Il primo lato fu colloca-

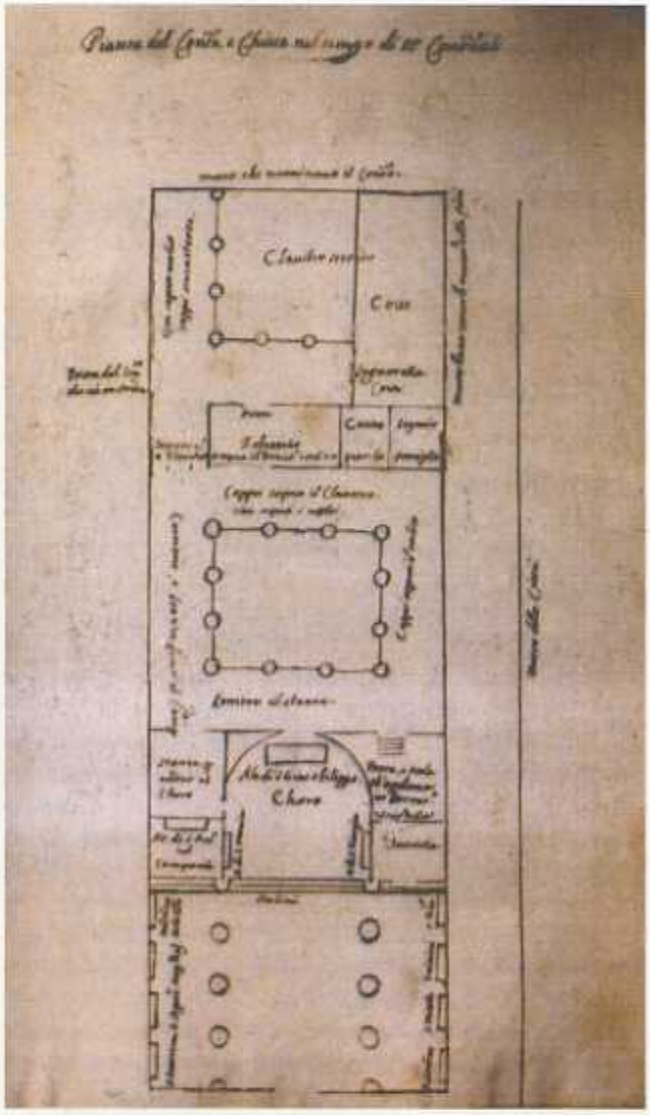


FIG. 6. Giovanni Maria da Livorno, ricostruzione della pianta del convento, primo quarto del XVII secolo (ASTo, Regolari diversi, Agostiniani Casale, mazzo 1).

to in aderenza alla casa canonicale già esistente sul sedime dell'attuale manica della sala delle lunette. Gli altri risultarono compresi tra il corridoio adiacente alle mura cittadine, la via pubblica (l'attuale via Cavour) e la chiesa. Secondo la ricostruzione dell'Alghisi, le maniche del chiostro verso la chiesa e verso la strada pubblica erano distribuite su due livelli. Sui due restanti lati, il chiostro era composto solo da semplici corridoi coperti con tetti in coppi.

I robusti pilastri di forma rotonda poggiavano su plinti e avevano basi modanate dal profilo classicheggiante. Erano sormontati da capitelli cubici, anch'essi in mattoni, da cui si impostavano solidi archi a sesto acuto.

In base alle ricostruzioni schematiche seicentesche, parte di queste strutture sarebbero state successivamente inglobate all'interno del quadriportico attuale (ricostruito in forme più ampie dai monaci della Congregazione di Lombardia e ultimato nel XVI secolo)[55]. Intorno a questa corte si svolgeva la vita quotidiana dei frati e, non a caso, veniva comunemente indicata come «primo claustro». Su di essa si aprivano i locali principali del convento. Tra le due corti si affacciavano la biblioteca, la sala del refettorio e la cucina con dispensa adiacente. Sul lato orientale, verso la chiesa, vi erano le porte che davano accesso alla sacrestia e alla scala che conduceva alle camere del piano superiore. Sotto questa scala, la tradizione del convento riporta la presenza di un pozzo dedicato a San Nicola.

La parte nuova non aveva accessi verso l'esterno, ma era in diretta comunicazione con il vecchio nucleo, caratterizzato dal chiostro ad «L», attraverso un corridoio ricavato nella parte settentrionale della casa canonicale.

La porta di ingresso principale del Convento verso la strada pubblica si collocava all'incrocio dei due

bracci del chiostro grande. L'impianto si concludeva con una piccola corte rustica collocata tra il limite meridionale della corte ed il setto che separava il convento dalla strada che correva lungo le mura.

La chiesa

Giudicando l'edificio religioso preesistente troppo angusto e inadatto per le esigenze liturgiche dell'Ordine[56], e potendo contare su cospicue donazioni, gli Agostiniani ricostruirono la chiesa su un modello basilicale con transetto. La nuova fabbrica fu sviluppata su tre navate scandite da robusti pilastri tondi su cui si impostavano archi e volte a crociera costolonate a profilo archiacuto.

La zona absidale era illuminata da (tre) finestre a sesto acuto con doppia strombatura modanata e a conci alternati di pietra e mattone. Lungo i muri perimetrali delle navatelle, forse già all'inizio del quattrocento, furono aperti i grandi oculi, anch'essi realizzati con strombatura sagomata sia all'interno che all'esterno.

L'interno era completamente intonacato e decorato. Le chiavi di volta della prima campata della navata centrale e del coro riportavano, come scrive l'Alghisi, le armi della famiglia Gaspardone. All'esterno, il paramento in mattoni era provvisto di fasce decorative in cotto sia sul fianco che in facciata. Attualmente sono ancora ben leggibili quelle del cornicione verso l'attuale via Cavour che, per la forte similitudine, riportano alla mente quelli della facciata di Santa Maria Nuova ad Abbiategrasso[57].

Della facciata, completamente ridisegnata nella metà del '700 su progetto del Conte Francesco Ottavio Magnocavalli[58] rimane testimonianza in un rilievo realizzato immediatamente prima della riplasmazione settecentesca ed in alcune brevi descrizioni. L'Alghisi

FIG. 7. Veduta della navata centrale dell'ex chiesa prima della recente trasformazione edilizia.

nel Seicento così la descrive: «La facciata d'essa chiesa dimostra la sua antichità, massima nella porta, con l'ornamento di statue di creta cotta, con Profeti, e Santi del medesimo ordine; la Madonna Santissima con il morto figlio, le Armi de' Marchesi di Monferrato, e della Comunità»[59]. Il De Morani, testimone

oculare della ricostruzione in forme classiche dell'antica facciata scrive: «l'antichità della quale si riconosceva à miei tempi sulla porta e sulle finestre di essa chiesa, dalle statue di creta cotta, dai Bassorilievi e dagli stemma dei Paleologi e della Comunità di Casale, che esistevano ancora nell'anno 1745»[60].

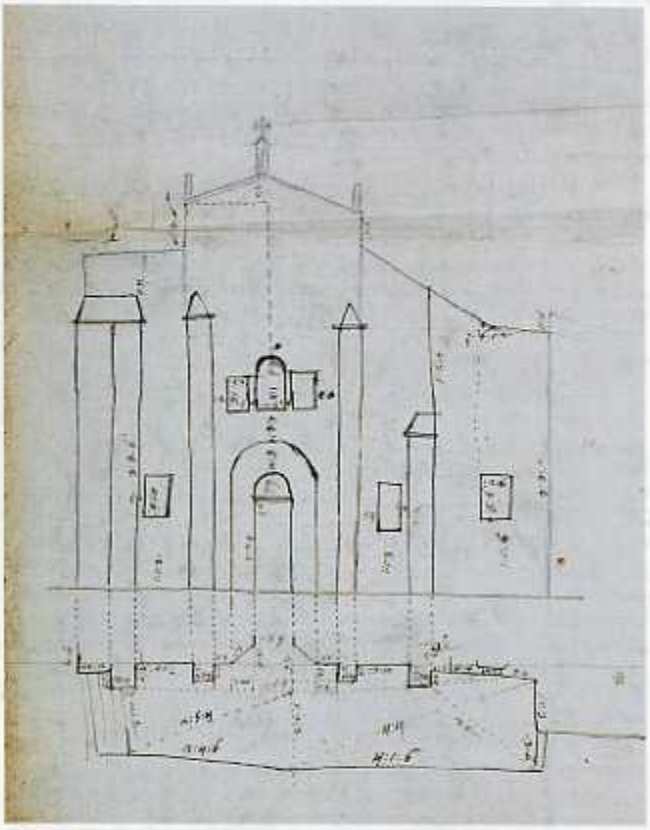


FIG. 8. «Vecchia facciata della chiesa di S. Croce», 4 aprile 1748 (Archivio Storico di Casale, Fondo De Conti, cassetto XVII, faldone 19, fascicolo 24).

La chiesa fu consacrata da Monsignor Emanuele Fieschi, Vescovo di Vercelli, il 22 ottobre 1346[61], quando ancora si stava provvedendo al completamento delle opere, poi concluse l'anno successivo.

Come dimostra la donazione del 19 gennaio 1402[62] ad opera di Guglielmo Scarpa di Breme, in occasione del suo ingresso in Convento, nel corso degli anni furono necessari non solo numerosi interventi di riparazione per mantenere in efficienza lo stato della chiesa, ma anche veri e propri lavori di completamento di alcune parti rimaste inizialmente imperfette.

Riguardo agli altari, oltre all'altar maggiore, il primo ad essere costruito, per iniziativa degli stessi monaci, è l'altare di Sant'Agostino. Esso fu costruito contestualmente alla chiesa nel 1347 in corrispondenza della seconda campata settentrionale. Di questo altare, ancora nel seicento, si conservava presso il Convento «un'antica Incona con sopra la Madonna, S. Agostino e S. Nicola, quale si stima essere stata la prima»[63]. Nella prima campata meridionale si collocava l'altare di S. Lorenzo Martire, realizzato per volontà Signori Gaspardone[64]. Sempre con riferimento al testo dell'Alghisi, l'altare della Madonna delle Grazie risultava nella quarta campata della stessa navata[65]. L'altare di Sant'Antonio fu presente fino al 1365 sotto alla torre campanaria dove, ancora nel seicento, era visibile un affresco con una «immagine grande di Sant'Antonio»[66]. L'altare dell'Angelo Raffaele, eretto nel 1473 da P. Bartolomeo de Raspis di Pavia, Cappellano del Marchese Guglielmo[67], secondo l'Alghisi, rappresenta l'ultima opera riconducibile all'epoca degli Agostiniani Conventuali .

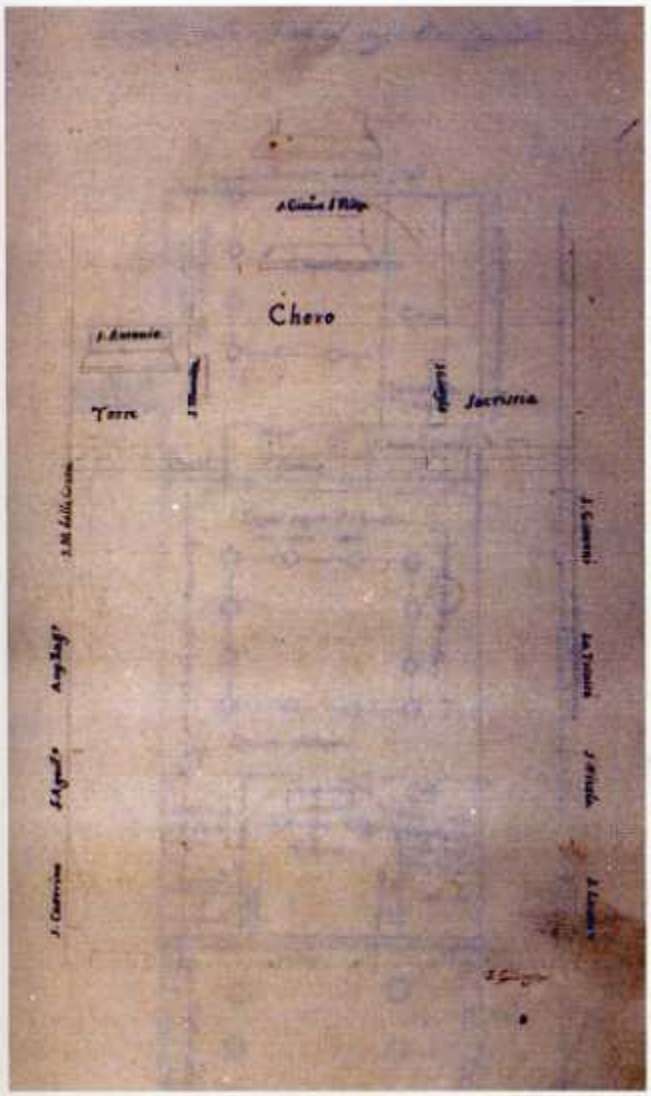


FIG. 9. Giovanni Maria da Livorno, ricostruzione della pianta della chiesa, primo quarto del XVII secolo (ASTo, Regolari diversi, Agostiniani Casale, mazzo 1).

[1] Il De Morani riporta la data 22 settembre 1242. G.A. DE MORANI, *Memorie historiche della città di Casale Monferrato*, manoscritto 1795, vol. I, fol. 3 in Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi ASTo), Corte, Biblioteca Antica, H.V. 35-36. Per il De Conti la data esatta è il 12 settembre 1242. V. DE CONTI, *Notizie storiche della città di Casale e del Monferrato*, Casale 1841, Tomo II, pag. 197, Tomo III, pag. 102.

[2] ASTo, Corte, Regolari di diversi paesi per a e b, Regolari di qua da Monti, Casale frati Umiliati, mazzo 4, 1 fascicolo; 1 pergamena – Umiliati – *1242, settembre* - «*Cessione fatta dal Comune di Casale a favore dei frati dell'ordine degli Umiliati di un sedime situato nel borgo nuovo di detta Città, onde costruirvi il loro convento, colla facoltà ancora di servirsi del muro del Comune*».

[3] «Questo documento potrebbe essere inerente agli atti legali del convento di S.Marco e Bartolomeo in quanto non è riportata la scritta S.Croce ma solo Frati Umiliati e questi, sappiamo, ufficiavano anche quel convento; inoltre per Borgo Nuovo s'intendeva ogni zona abitata di recente costituzione ed in fase di espansione»: S. ALLARA, *Il complesso di Santa Croce a Casale Monferrato*, tesi di Laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatore prof.ssa Maria Grazia Cerri, a.a. 1983-1984, p. 118.

[4] Si deve a Padre Fulgenzio Alghisi di Casale, Vicario Generale della Congregazione di Lombardia dal 1695 al 1698, l'opera critica più completa per la ricostruzione delle vicende storiche del Convento di Santa Croce: F. ALGHISI, *Stato del Convento di Santa Croce di Casale delli PP. Agostiniani della Congregazione di Lombardia dall'origine d'esso convento fino all'anno MDCXXXI*, manoscritto con aggiunte successive (1681), in ASTo, Corte, Regolari diversi, Agostiniani Casale, mazzo 2. L'Alghisi scrisse queste memorie traendo le notizie dai documenti d'archivio e analizzando criticamente altre memorie già scritte e di cui la più importante è la *Raccolta di notizie storiche e di documenti sul Convento di Santa Croce a Casale Monferrato del padre priore Giovanni Maria da Livorno*, manoscritto del primo quarto del XVII secolo con successive aggiunte. Anche quest'opera è conservata presso l'ASTo, Corte, Regolari diversi, Agostiniani Casale, mazzo 1. In questo volume, Padre Giovanni Maria, priore del Convento di Santa Croce dal 1615 al 1617 e poi ancora dal 1623 al 1625, trascrisse in questo volume numerosi documenti conservati presso l'archivio del convento e disegnò l'evoluzione degli schemi degli impianti conventuali, poi ripresi dall'Alghisi, dagli Agostiniani Eremitani a quelli della Congregazione di Lombardia.

[5] G. DE CONTI, *Ritratto della Città di Casale*, Casale 1794, pag. 24; cfr. G.A. De Morani, ms. 1795, fol. 2; cfr. V. De Conti, 1841, Tomo II, pag. 197.

[6] A. SETTIA, *Sviluppo e struttura di un borgo medievale: Casale Monferrato*, in P. CANCIAN (a cura di), *Gli Statuti di Casale Monferrato del XIV secolo*, Alessandria 1978, pagg. 43-44.

[7] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 1. In proposito, sia il De Morano che il De Conti sostengono che il primo nucleo conventuale degli Umiliati, non identificabile con quello di Santa Croce, fosse intitolato a Santa Maria. Rispettivamente scrivono: «(...) e perché ritrovatasi anche fuori di esso Borgo un Convento dell'ordine dei PP. Umiliati colla chiesa sotto il titolo di Santa Maria di porta Nova (...)». G.A. De Morani, ms. 1795, fol. 2; «Trovavansi in questo luogo i Padri Umiliati con Convento e Chiesa sotto il titolo di Santa Maria di porta nuova, i quali avendo comperato una casa attigua alla chiesa di Santa Croce, la chiesero alla comunità, supplicando insieme per il sito verso le mura della medesima, quale di presente vedesi ancora nel già orto dei padri agostiniani, e servono di sostegno di una saletta dei chiostri e della Chiesa». V. De Conti, 1841, Tomo II, pag. 197.

[8] B. Sangiorgio, *Cronica di Benvenuto Sangiorgio cavaliere gerosolimitano*, Torino 1780.

[9] Riguardo all'infondatezza di questa tradizione l'Alghisi in proposito scrive: «Il Padre Giovanni Maria da livorno, che fu priore Benemeritissimo di questo convento nel libro D. fol. 3 et seguenti (a cui si rimanda la lettura - ASTo, Corte, Regolari diversi, Agostiniani Casale, mazzo 1, *Raccolta di notizie storiche e di documenti sul Convento di Santa Croce a Casale Monferrato del padre priore Giovanni Maria da Livorno*, manoscritto del primo quarto del XVII secolo con successive aggiunte, fol. 3) si affatica di produrre, ch'in questa Chiesa vi fosse il prezioso legno della Croce portato da Costantinopoli dalla Marchesa Giulia, (...), e dice, che forse sarà quello (che) nella visita delle Sagre Reliquie, vidi ancora la suddetta Croce con dentro il prezioso legno; et era un piccolo fragmento, e può essere, che fosse maggiore. Hora la particella della sacra Croce portata qua con le altre Reliquie dal predecessore P. Dionisio, come si legge nella suddetta memoria, può essere originata la traditione, ch'in questa Chiesa vi fosse; e che poi alcuni leggendo Benvenuto e persuadendosi che la Croce portata dalla rinomata Marchesa essendo donata alla medesima Chiesa, amplificassero la traditione con dire, che fosse quella e così ogn'altro l'habbia creduto (...)». F. Alghisi, ms. 1681, foll. 3-4.

[10] «(...) una Croce longa un piedi di misura, del nero legno della Santa Croce, sopra la quale morse il commune Redentore, in un ripostorio d'oro finissimo, ornato di statue, con certe lettere greche (...)». F. Alghisi, ms. 1681, foll. 1. Il Tornielli riporta l'origine del convento a tale data. V. Tornielli, *Architetture di otto secoli di Monferrato*, Casale 1962, pag. 14.

[11] G.G. Merlo, *Gli Umiliati nel risveglio evangelico del XII secolo*, M.P. Alberzoni, A. Ambrosioni, A. Lucioni (a cura di), *Sulle tracce degli Umiliati*, Milano 1977, pagg. 130-141.

[12] Secondo V. De Conti, nello stesso periodo, anche le monache Umiliate costruirono un loro Convento in Casale. In particolare scrive: «Con questa occasione ritirarono in Città le monache dello stesso istituto delle Umiliate in una casa contigua ad una piccola chiesa di S. Marco Evangelista, quale poi rifabbricata ed ampliata con altro titolo la nominarono di S. Bartolomeo Apostolo, edificandovi col tempo nobile monastero transferto all'ordine Agostiniano, come vedremo a suo luogo». V. De Conti, 1841, Tomo 2, pagg. 197-198.

[13] L. Zenoni, *Gli Umiliati nei loro rapporti con l'eresia l'industria della lana ed i comuni nei secoli XII e XIII sulla scorta di documenti inediti*, Milano 1911, pagg. 216-243.

[14] Per eventuali approfondimenti sull'Ordine degli Umiliati: G. Tiraboschi, *Vetera Humiliatorum Monumenta*, Milano, 1766, 1768; L. Zenoni, 1911; G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana (secoli XI-XIV)*, Roma 1977 (ed. orig. Firenze 1922); M.P. Alberzoni, A. Ambrosioni, A. Lucioni (a cura di), 1977.

[15] G. Sergi, *Gli statuti casalesi come espressione di autonomia istituzionale in un comune non libero*, in P. Cancian (a cura di), 1978, pag. 5; cfr. A. Settia, 1978, in P. Cancian (a cura di), pagg. 44; A. Settia, *Proteggere e dominare. Castelli in città nell'Italia medievale*, in *Il Castello di Casale Monferrato, Atti del Convegno di Studi Casale Monferrato 1-2-3 ottobre 1993*, Villanova Monferrato, 2001 (ristampa), pag. 16.

[16] «Nell'anno 1241 accendendosi vieppiù la guerra nei luoghi a Casale circonvicini presi dal timore, gli abitanti del borgo di Casale, per salvarsi colle loro sostanze dai saccheggi, in esso si rifugiarono (...)» G.A. De Morani, fol. 2; «(...) onde le genti del distretto non essendo sicure portavano a salvamento il meglio delle loro sostanze in Città, e lo stesso facevano i suburbani». V. De Conti, Tomo II, pag. 197.

[17] G. Sergi, in P .Cancian (a cura di), 1978, pag. 5.

[18] A. Settia, *Casale e il Duomo fra XI e XII secolo: autonomia locale e poteri universali*, in *Il duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, Novara 2000, pagg. 22-23.

[19] Per la comprensione dei tracciati delle antiche mura cfr. A. Settia, in P. Cancian (a cura di), 1978, pagg. 40. Circa l'individuazione dei tracciati delle antiche mura cittadine in sovrapposizione ad una cartografia recente si rimanda al contributo di A. Castelli, D. Roggero, *Casale: immagini di una città*, Casale 1986, pag. 30.

[20] A. Settia, in P. Cancian (a cura di), 1978, pagg. 43-44.

[21] M. Motta Broggi, *Il Catalogo del 1298*, in M.P. Alberzoni, A. Ambrosioni, A. Lucioni (a cura di), 1977, pagg. 3-16.

[22] M. Motta Broggi, 1977, in M.P. Alberzoni, A. Ambrosioni, A. Lucioni (a cura di), 1977, pagg. 31-32.

[23] P. Cancian, *Gli statuti medievali di Casale: codici e traduzione erudita*, in P. Cancian (a cura di), 1978, pag. 469.

[24] Nel disegno *Pianta del Convento, e Chiesa nel tempo dé PP. Conventuali*, a cui poi si continuerà a fare riferimento, Padre Giovanni Maria da Livorno lo definisce come «muro basso verso le mura della città», ASTo, Corte, Regolari diversi, Agostiniani Casale, mazzo 1, fol. 66r.

[25] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 3.

[26] Noemi Gabrielli, considerando unitario l'impianto di questo *secondo chiostro*, riconduce la costruzione al 1476 in contesto stilistico di chiara matrice lombarda. N. Gabrielli, *L'Arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Casale Monferrato 1981 (ristampa anastatica, Torino 1935), pag. 22.

[27] Queste tracce furono riportate integralmente in vista durante l'intervento di restauro del 1983.

[28] A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano 1964, vol. II, tavole 44-49.

[29] Secondo la Gabrielli apparterrebbe alla fase più antica anche «il chiostro che si apriva a destra sulla parete di fondo, ancora con quattro arcate». N. Gabrielli, 1981, pag. 21.

[30] «Lungo tutto il Duecento le costruzioni degli Umiliati, con continuità fedele e piana, non cessarono di attenersi al semplice schema geometrico – fondato essenzialmente sul motivo base di un vano cubiforme – che in Lombardia è tipico della prima fioritura cistercense e comunale, quale sorta nel passaggio tra il XII e il XIII secolo». A.M. Romanini, 1964, vol. I, pag.115. Per una chiara argomentazione sulle caratteristiche architettonico-costruttive dal XIII al XV secolo e per una essenziale bibliografia G. Ieni, *L'architettura religiosa dal XIII al XV secolo*, in AA.VV., *Insediamenti e tipologie architettoniche: note per una lettura storica*, Torino 1983, pp. 125-131.

[31] Pochissime sono le chiese comprese nei complessi monastici degli Umiliati giunte fino a noi. Le principali sono: S. Maria di Brera a Milano, S. Pietro a Viboldone, S. Lorenzo a Monluè, S. Maria di Mirasole e del campanile di S. Maria al Carrobbio a Monza. Per approfondimenti sulle caratteristiche architettoniche di questi edifici si rimanda al contributo della prof.ssa Romanini. Romanini, 1964, vol. I, pag. 114-140.

[32] La datazione riferita alla partenza degli Umiliati dal Convento di Santa Croce si può ricavare solo da notizie di seconda mano e in contraddizione tra loro. L'Alghisi riporta la data 1330; il De Morani – poi ripreso dalla Gabrielli – quella del 1318. Il De Bono e Giuseppe Fabrizio De Conti quella del 1327. Anche Vincenzo De Conti, smentendo la datazione del De Morani riconduce la partenza di questi Eremitani e l'arrivo degli Agostiniani al 1327. Cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 1; cfr. G.A. De Morani, ms. 1795, fol. 4; cfr. G. De Bono, *Origine e progresso della chiesa casalese*, Torino 1734, ristampa anastica; L. Cravino (cura di), Villanova Monferrato, 1986), pagg. 63-64; cfr. G. De Conti, 1794, pag. 24; V. De Conti, 1841, Tomo 3, pag. 102; cfr. N. Gabrielli, 1935, pag. 21.

[33] In questo periodo, venivano chiamati «di S. Agostino» tutti gli eremitani appartenenti a quella classe di ordini chiamati canonicali o «ordo canonicus» per distinguerli da quelli monastici che professavano la regola di S. Benedetto. Cfr. D.Gutierrez, Roma 1986, pagg. 41-43.

[34] Relativamente alla ricerca di fonti archivistiche relative all'Ordine Agostiniano, si desidera ricordare il prezioso contributo di B. van Luijk, *Fonti italiane per una storia generale dell'Ordine Agostiniano*, da *Sources italiennes pour l'histoire générale de l'Ordre des Augustins*, in «Augustiniana», III (1953), n. 1-2, pp. 128-139; III (1953), n. 3-4, pp. 314-327; IV (1954), n. 1, pp. 98-106; IV (1954), n. 2, pp. 185-195. G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti nelle biblioteche d'Italia*, 75 voll., Forlì, 1890.

[35] V. Grassi, *Gli Agostiniani: storia e prospettive*, in V. Grassi, M. Luis, G. Ciolini (a cura di), *Gli Agostiniani: storia e prospettive*, Palermo 1993, pag. 212.

[36] D. Gutierrez, 1986, pagg. 56-57.

[37] La riforma degli Ordini Eremitani segue ad un periodo in cui tra la casa madre e i membri dell'Ordine, ormai distribuiti in vari Conventi anche in Europa, vi erano sempre più spesso dissensi e mancanza di unità di governo. Il fatto, poi, che nel 1250 Innocenzo IV abbia più volte deplorato la disciplina di alcuni Guglielminiti di Germania, induce gli studiosi più accreditati a ritenere che la *grande unione* fu promossa da Alessandro IV, pochi anni dopo, per assecondare le richieste del nipote, cardinale Riccardo Annibaldi, «correttore e provveditore» dei Guglielminiti fin dal 1243. D. Gutierrez, 1986, pagg. 60-61.

[38] Nacque in Toscana nel 1158 ad opera dei discepoli di San Guglielmo di Malavalle. Si estese dapprima in Toscana, poi nel Lazio e nella marca di Ancona. Verso la seconda metà del XIII secolo, valicando le Alpi, si spostarono in Germania ed in altre zone d'Europa. Cfr. D. Gutierrez, 1986, pagg. 58-62.

[39] Già diffusa all'inizio del '200 nel territorio toscano raggruppate in due gruppi principali. Il primo si diffuse inizialmente nelle province di Lucca e Pisa estendendo le fondazioni in Liguria, in Romagna ed in Veneto. Il secondo si sviluppò nella zona di Siena e, ben presto, anche nel Lazio dove questi eremitani fondarono il convento di Monte Cimino. Cfr. D. Gutierrez, 1986, pagg. 62-67.

[40] Costituiscono il gruppo più conosciuto delle cinque congregazioni eremitiche. Questa Congregazione, fondata da Giovanni Bono (proposto per la beatificazione da Innocenzo IV alla metà del '20), in Butrio (o Butriolo) a pochi chilometri da Casena ebbe grande fortuna sviluppandosi già trent'anni prima della morte del fondatore in Romagna, in Emilia, nella Marca Trevigiana, e in Lombardia, costruendo

conventi a Rimini, Faenza, Bologna, Modena, Reggio Emilia, Ferrara, Parma, Mantova, Cremona, Milano, Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Treviso ed altri in città minori. Cfr. D. Gutierrez, 1986, pagg. 67-77. In proposito, si segnala che alla fine del XIII Casale risultava legata all'area lombarda. Prima dell'arrivo di Giovanni II Paleologo, si ritrova in Casale la presenza diretta dei Visconti, con Matteo Visconti in qualità di capitano generale del comune. G. Sergi, in P. Cancian (a cura di), 1978, pag. 7.

[41] Costituivano una Congregazione simile a quella dei giamboniti. Fondata per comune accordo di alcuni uomini devoti che all'inizio del XIII secolo si riunirono nella chiesa di S. Biagio situata nel luogo di Bruttino, si estese nelle Marche e nell'Umbria. Tra i loro principali conventi si possono ricordare quelli di Gubbio, Terni, Orvieto, Narni, Amelia. D. Gutierrez, 1986, pagg. 77-81.

[42] Gli Eremiti di Favale o Monte Favale nella diocesi di Pesaro, per lungo tempo dipendenti dai guglielminiti, furono costituiti in congregazione autonoma nel 1255. Benché citati nella bolla *Licet Ecclestae* non professarono mai la regola di S. Agostino e non si unirono all'Ordine Agostiniano dopo la *grande unione* del 1256, forse perché già legati ai Cistercensi. D. Gutierrez, 1986, pagg. 81-84.

[43] Il cap. 5 della regola tratta dei bisogni legatia alla contingenza della giornata, della «transitura necessitas», ovvero: vestirsi, mangiare, pulizie personali. A tali bisogni quotidiani primari vi era anche il bisogno quotidiano dei codices (i libri) che, ad una determinata ora dovevano essere chiesti all'«armarius» che li aveva in custodia. V. Grassi, G. Ciolini, *Il ministero degli Studi nell'Ordine Agostiniano*, in V. Grassi, M. Luis, G. Ciolini (a cura di), 1993, pag. 241.

[44] Cfr. V. Grassi, G. Ciolini, 1993, pag. 247.

[45] Cfr. D. Gutierrez, 1986, pag. 42.

[46] Cfr. G. Sergi, 1978, pag. 7; A. Angelino, *Il castello di Casale alle origini e nel confronto tra comunità locale e principe*, in *Il Castello di Casale Monferrato, Atti del Convegno di Studi Casale Monferrato 1-2-3 ottobre 1993*, Villanova Monferrato, 2001 (ristampa), pagg. 34-39.

[47] L'Alghisi ricorda, ad esempio, una donazione fatta nel 1347 dalla Guglielmo Clara, di cui aveva trovato memoria nell'archivio del Convento. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 3.

[48] «(...) nel 1340 si posero all'Impresa di fabricar di nuovo la Chiesa, per essere troppo angosta la prima, e loro riuscì felice, concorrendovi la Comunità di Casale». F. Alghisi, ms. 1681, fol. 3r.

[49] Cfr. V. De Conti, 1841, Tomo 3, pag. 103.

[50] Cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 1r-1v.

[51] Cfr. V. De Conti, 1841, Tomo 4, pag. 414; S. Allara, a.a. 1983-1984, pagg.127-131.

[52] «Si sa che i conventi piccoli avevano un chiostro ed un orto, mentre nei conventi medi e soprattutto in quelli grandi i chiostri erano due, con orto e giardino e "viridarium", infermeria, foresteria, biblioteca e altri servizi». Cfr. D. Gutierrez, 1986, pag. 122.

[53] In proposito si segnala che lo studio condotto da Allara riporta la costruzione del chiostro piccolo solo al XV secolo. Cfr. S. Allara, a.a. 1983-1984, pag. 131.

[54] «Fù sempre conspiquo questo convento, così per la qualità, come per il numero de' Religiosi, legendo su ne' strumenti antichi in esso esservi stato trè, e quattro Maestri di S. Teologia, e nella Legge Canonica, Baciglieri, Cursori, Regenti di studio, e studenti, con ventiduoi religiosi». F. Alghisi, ms. 1681, fol. 1v; «Dilatarono anche il convento per potervi abitare 25 Religiosi (...)». Cfr. V. De Conti, 1841, Tomo 3, pag. 103.

[55] Per approfondimenti sulla facciata di Santa Croce, vedi nota 64 del contributo di Antonella Perin.

[56] Cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 1r-1v.

[57] Cfr. Romanini, 1964, vol. I, pagg. 340-341.

[58] Si rimanda al contributo di Antonella Perin.

[59] Cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 3r.

[60] Cfr. G.A. De Morani, ms. 1795, fol. 5.

[61] Cfr. V. De Conti, 1841, Tomo 3, pag. 142.

[62] ASTo. Regolari diversi, Agostiniani di Casale, mazzo 3, *19 gennaio 1402 "Rinunzia fatta da Guglielmo Scarpa di Breme in occasione della sua professione religiosa emessa dal Convento dè Padri eremitani di S. Agostino di Casale, a favore dei detti Padri, di tutte le sue sostanze, per essere impiegate nella riparazione della fabbrica di detto Convento, e nella continuazione delle opere rimaste imperfette"*.

[63] Cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 52r.

[64] Cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 48r.

[65] Cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 58r.

[66] Cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 60r.

[67] Cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 56r.

Il Convento di Santa Croce e l'Osservanza Agostiniana Lombarda (1476-1802)

ANTONELLA PERIN

Il 9 luglio 1476 gli Agostiniani Osservanti di Lombardia presero possesso del convento di Santa Croce alla presenza di Guglielmo VIII Paleologo, sostenitore della loro venuta a Casale[1]. Egli infatti si era adoperato per ottenere il breve pontificio d'assenso, rilasciato da Sisto IV il 9 settembre 1475[2]. Da quel momento la vicenda si svolse per lo più nell'ambiente agostiniano e con il tacito assenso della corte sforzesca. L'Osservanza lombarda – congregazione di notevole importanza all'interno dell'Ordine con sede romana in Santa Maria del Popolo, acquisita nel 1472[3]– avviò a partire dalla metà del XV secolo un' equilibrata politica di espansione[4], che in alcuni casi – si ricorda qui l'emblematico esempio del convento di San Nicola a Tolentino – portò con sé aspri attriti a causa della perdita delle sedi da parte dei padri conventuali[5]. Anche a Casale l'arrivo dei nostri fu vissuto con tensioni, tanto che Guglielmo VIII il 7 agosto 1476 emise patenti con richiesta alle autorità di prestare il braccio secolare e l'assistenza necessaria contro chiunque si fosse opposto all'insediamento degli Eremitani riformati nel convento di Santa Croce[6].

Il favore concesso al movimento osservante, sostenitore di un ritorno alla regola delle origini, rientrava nel quadro di rinnovamento spirituale e culturale promosso dai Paleologi[7]. I conventi di San Domenico, di Santa Croce, di Santa Maria degli Angeli, quest'ultimo sito fuori le mura di Casale, erano poli religiosi, ma anche centri di cultura. Il lavoro di traduzione culturale, che nell'arco del '400 le congregazioni riformate portarono avanti con una predicazione impegnata in un costante dialogo tra valori materiali e spirituali, risulta oggi tema ancora poco studiato[8]; nonostante ciò le analisi compiute a partire dagli anni '80 sull'ambiente religioso e culturale dei conventi di Sant'Agostino a Crema[9] e di Santa Maria Incoronata a Milano[10] – sedi da cui plausibilmente provenivano alcuni dei religiosi che si stabilirono in Santa Croce[11] – hanno dimostrato una particolare attenzione non solo ai testi dei padri dell'ordine e degli autori cristiani, ma anche alle opere degli umanisti[12].

A causa della posizione angusta del convento – sito su di un lotto allungato stretto tra una via pubblica (oggi via Cavour) e le mura medievali, che in quel tratto delimitavano la città prima dell'ampliamento del canton Brignano – il 21 marzo 1480 lo stesso marchese donò agli Agostiniani Osservanti «menia dicte urbis nostre Casalis que ipsa iam dicto monasterio sunt adiacentia, murum videlicet et duas fossas cum barbacana cum vijs suis a porta urbis predicte, que dicitur porta Sancte Crucis usque ad viam communem intra murum urbis sitam iuxta domum Stefani de Ocello (...)»[13]. Nell'atto non si fa mai riferimento alla costruzione di nuove fabbriche conventuali, anche se questo proposito appare implicito e plausibilmente ascrivibile al più vasto progetto dell'addizione urbana, che a quella data doveva forse aver raggiunto un avanzato stato d'esecuzione per quanto riguarda le strutture difensive[14].

L'architettura. Un primo approccio

Le fonti oggi disponibili per tracciare un quadro sull'evoluzione storico-architettonica del convento sono poche e per lo più di seconda mano. La dispersione dell'archivio è la prima causa della scarsezza di materiale documentario, rintracciabile in minima parte presso vari fondi dell'Archivio di Stato di Torino e presso il fondo Culto dell'Archivio Storico del Comune di Casale. Fortunatamente è possibile disporre dell'opera *Stato del convento di Santa Croce di Casale delli Padri Agostiniani della Congregazione Oservante di Lombardia dall'origine d'esso convento fino all'anno*

(...) *MDCLXXXI* di Fulgenzio Alghisi[15], testo che, insieme alla raccolta di notizie storiche di Giovanni Maria da Livorno[16] risalente al primo quarto del XVII secolo, costituisce la base per chiunque si accinga ad affrontare argomenti relativi a Santa Croce. Il lavoro di Alghisi, seppur meritorio perché fornisce un quadro sul convento e sulle sue proprietà relativo a circa quattro secoli, risulta conciso nelle notizie di carattere edilizio. Il padre infatti scriveva di aver avuto come fonte solo i «libri Giornali et altri di Memorie» poiché quelli delle spese di fabbrica erano stati smarriti, denunciando come già ai suoi tempi l'archivio risultasse privo della documentazione primaria per la ricostruzione della storia architettonica del complesso[17].

Lo storico dell'architettura può inoltre contare sull'analisi diretta della struttura, giunta fino a noi nonostante le trasformazioni ottocentesche[18], che se da un lato le hanno inferto irrimediabili danni, dall'altro hanno prodotto una serie di elaborati grafici (schizzi, rilievi) utile talvolta per comprendere lo stato della fabbrica prima delle riplasmazioni.

Il convento

La parte conventuale dovette rivelarsi da subito inadeguata a ospitare gli agostiniani riformati aventi regole di vita più restrittive dei conventuali. L'osservanza della clausura, prescritta nelle prime costituzioni e ribadita nel capitolo del 1507[19], richiedeva la presenza costante dei due chiostri: il primo riservato alla foresteria e il secondo esclusivamente ai frati residenti, che praticavano una vita religiosa comunitaria svolgendo opere manuali, lavoro di studio, di ricerca e di insegnamento. Dunque il secondo chiostro esistente – organizzato su di un impianto a «L» con sei campate sul lato nord e cinque sul lato ovest, elevate solo al piano terra e comunicanti con la strada mediante un ingresso posto in adiacenza al vecchio refettorio (oggi sala delle lunette) – non presentava le caratteristiche spaziali e distributive idonee a ospitare una siffatta comunità. L'intervento attuato dall'Osservanza fu quello di organizzare e mettere in diretta comunicazione con il secondo chiostro (chiostro grande) tutte le funzioni attinenti alla vita interna della congregazione (refettorio, dormitori, stanze priorali, sala capitolare), demandando forse al piano terra del primo chiostro (chiostro piccolo) la funzione di filtro tra il convento e la città. Il piano superiore di quest'ultimo invece dovette probabilmente garantire ai padri il diretto collegamento tra la zona residenziale e il coro della chiesa, al quale si accedeva tramite una scala.

La trasformazione del convento di Santa Croce – avviata plausibilmente a partire dai primi anni del XVI secolo sulla scorta di nuovi indizi documentari[20] – è collocabile in un momento di grande fervore edilizio dell'ordine, che tra il 1450 e il 1510 aveva portato a un diffuso rinnovamento delle sedi[21], secondo un modello con due chiostri, ampia chiesa e zone rustiche andato codificandosi nella seconda metà del XV secolo[22]. Le opere furono finanziate con i denari provenienti dalla vendita a privati di alcuni lotti che insistevano sull'area donata da Guglielmo VIII e in particolare di siti collocati sul lato opposto a quello dove si estendeva la nostra struttura[23], operazione che dovette contribuire alla edificazione della cortina affacciata su uno dei nuovi tracciati viari dell'addizione di Brignano, oggi via Corte d'Appello.

L'ampliamento prevedeva l'estensione dei chiostri sul lato sud con l'occupazione del corridoio (7 metri circa) che in origine correva tra la struttura religiosa e il muro di cinta della città – il cui profilo risulta oggi ancora leggibile in corrispondenza di ciò che resta della manica del chiostro grande abbattuta nel

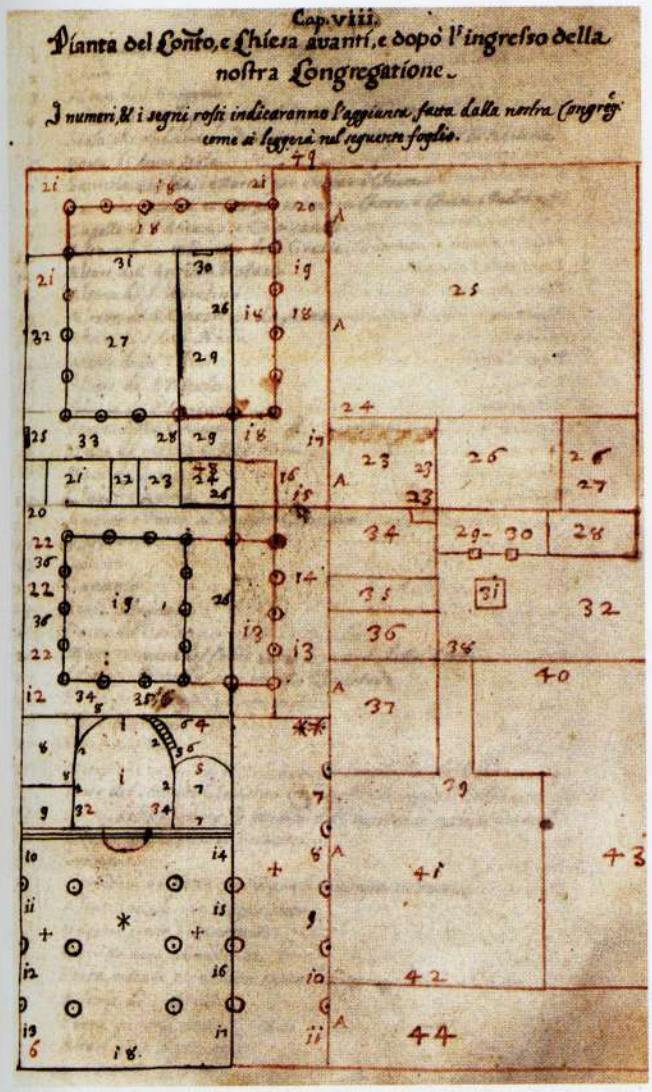


FIG. 1. Fulgenzio Alghisi, ricostruzione della pianta del convento, seconda metà del XVII secolo (Archivio di Stato di Torino, Regolari diversi, Agostiniani Casale, mazzo 2).

1838[24]. L'idea di base fu di rendere omogenei i chiostri per quanto riguarda la larghezza, ricavando il passaggio di comunicazione tra i due sul raccordo delle testate delle maniche meridionali. Le opere dovettero richiedere la distruzione del lato sud del chiostro piccolo con la sua ricostruzione in posizione avanzata a ridosso della originaria cortina difensiva e l'edificazione *ex novo* delle maniche meridionale e orientale del chiostro grande. L'intervento appare attualmente ancora poco distinguibile nel chiostro piccolo a causa delle cattive condizioni di conservazione, mentre risulta leggibile nell'altro. Quest'ultimo, prima delle trasformazioni ottocentesche, doveva presentarsi come un ampio cortile porticato su quattro lati. La manica settentrionale e quella occidentale, preesistenti l'arrivo dell'Osservanza, risultavano caratterizzate da una sequenza di colonne scanalate in mattoni poste su piedestalli e sorreggenti capitelli laterizi di forma cubica smussata alla base su cui si impostavano ampie arcate a tutto sesto. Le altre due, invece, su di un muretto continuo presentavano dei pilastrini in mattoni a sezione ottagonale con capitelli cubici smussati alla base più slanciati dei precedenti e sorreggenti arcate a pieno centro. Alcuni oculi circolari, sfondati rispetto al filo del muro e posti in asse con i pilastri, campeggiavano tra un'arcata e l'altra. L'analisi stilistica della manica orientale, ancora oggi esistente, conferma la datazione al primo quarto del XVI secolo, non tanto per i caratteri dei sostegni e dei capitelli, realizzati in laterizio e in quelle forme plausibilmente per questioni di economia, quanto piuttosto per la presenza dei tondi che indirizza verso un modello decorativo di matrice filaretiana, diffuso a Milano tra fine del '400 e l'inizio del secolo successivo[25].

Il chiostro grande di Santa Croce – luogo dove l'ideale classico agostiniano doveva trovare la sua massima espressione[26] – fu oggetto di una prima campagna

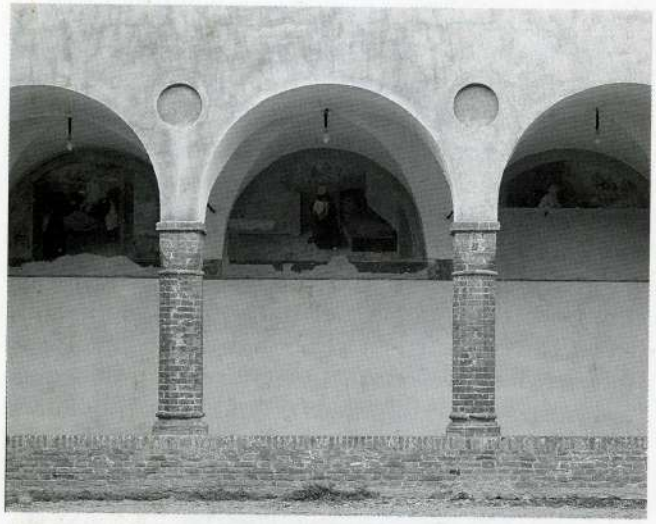


FIG. 2. Chiostro grande, lato orientale, inizio XVI secolo.

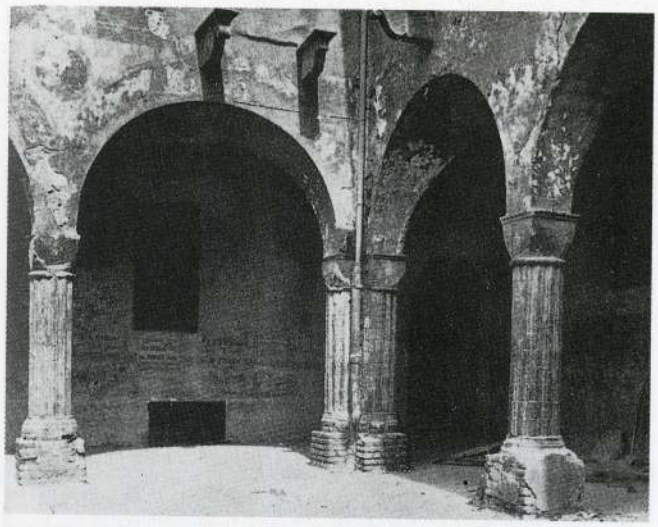


FIG. 3. Chiostro grande, lacerti di affreschi (da N. Gabrielli, 1935).

decorativa che interessò presumibilmente buona parte della parete soprastante le arcate, oggi difficilmente databile a causa della totale perdita degli affreschi. Tracce di decorazioni pittoriche, andate distrutte durante i lavori compiuti negli anni '80 del secolo scorso, sono documentate da una foto pubblicata da Noemi Gabrielli[27] e poi ancora successivamente. L'immagine mette in evidenza come le due ali preesistenti l'intervento cinquecentesco fossero state uniformate all'ampliamento mediante la decorazione ad affresco, che in corrispondenza degli assi dei sostegni mostrava degli oculi circolari dipinti[28].

Durante il XVI secolo si procedette ai lavori di completamento dei chiostri, ultimati nel 1589 con la realizzazione del selciato[29]. Sull'area un tempo occupata dal fossato nel 1543 venne avviata la costruzione del corpo di fabbrica ospitante al piano terreno il nuovo refettorio, terminato nel 1548, e al piano superiore il dormitorio, ridotto ad un unico camerone nell'ultimo quarto del '500 sotto il priorato di Carlo Fera a causa dei cedimenti statici della sottostante struttura[30]. Alla stessa fase costruttiva sembrano appartenere i locali al piano terreno con volte a crociera, posti ortogonalmente alla manica del refettorio e in origine ospitanti la cucina e le dispense (oggi insieme al refettorio adibiti a Gipsoteca Leonardo Bistolfi). Tra il 1551 e il 1586 si affrescò il refettorio[31] dove, si sa dall'Alghisi, era presente un'immagine di Sant'Agostino e forse di altri santi e beati agostiniani, secondo un modello riproposto all'interno dell'ordine e che ha tra i suoi esempi più importanti il ciclo di affreschi del refettorio del convento di Sant'Agostino a Crema[32].

A partire dal 1599 sotto il priorato di Camillo Angelo Alghisi i chiostri furono oggetto di nuovi lavori in parte finalizzati alla decorazione delle lunette con le storie di San Nicola da Tolentino (chiostro grande) e di San Giovanni Bono (chiostro piccolo), commissionati dallo stesso priore a Guglielmo Caccia detto il

FIG. 4. Agostino Vitoli (attr.), grande sala sopra il refettorio, riplasmazione 1787-1790.

Moncalvo in collaborazione con Giorgio Alberini[33]. Si sa per certo che nel dicembre del 1600 i padri erano intenzionati ad avviare opere di muratura e di decorazione al chiostro piccolo, epoca in cui i lavori al chiostro grande possono forse essere considerati terminati[34]. Allo stesso priore si devono la costruzione del dormitorio sopra il portico contiguo al refettorio (oggi Gipsoteca Leonardo Bistolfi) e la decorazione delle porte delle celle dei dormitori «con figure de Santi, et Heroi» agostiniani[35], secondo la pratica degli *exempla*, immagini edificanti di fronte a cui i frati dovevano pregare la sera prima di coricarsi[36]. Nel 1615 Andrea Trevigi eresse un collegio nelle case affacciate su via Roma di proprietà del convento[37], istituzione che nelle intenzioni iniziali avrebbe dovuto essere gestito dagli Agostiniani Osservanti, progetto poi sfumato per il suo passaggio ai padri Somaschi.

Appare utile ricordare ancora la costruzione della biblioteca, voluta da Fulgenzio Alghisi al secondo piano della manica est del chiostro piccolo[38], e i lavori tardo-settecenteschi di cui il De Morani – riprendendo Giuseppe De Conti[39] – così ci parla: «nell'anno (...) 1787 riformarono i detti Religiosi i loro antichi e rovinosi dormitorii, e fecero formare un vago, e vasto salone, essendo priore di quel convento il P. Lettore emerito, e definitore perpetuo Giovanni Agostino De Levis (...). Questo magnifico salone è stato eretto sopra il disegno del celebre architetto Cavaliere Agostino Vituli della città di Spoleti (...)[40]. La sala soprastante il refettorio – avente caratteri da spazio profano – risulta scandita da slanciate paraste scanalate di ordine composito sorreggenti la trabeazione su cui si imposta una volta a botte ribassata con lunette, elementi che sembrano confermare l'attribuzione al Vitoli, per altro già avanzata da Amedeo Bellini[41]. Gli stessi elementi decorativi presenti in Santa Croce quali bucrani e festoni rimandano direttamente all'opera dell'architetto spoletino e in particolare ad alcune decorazioni del fregio della chiesa di Saletta (frazione di Costanzana) e dell'arco d'ingresso dell'ex giardino di villa Mossi a Frassineto, così come a quelle del fondale di palazzo Pico Callori Gonzaga a Casale, progettato da Francesco Ottavio Magnocavalli, ma plausibilmente terminato dal nostro. Per l'impostazione classicheggiante delle pareti, scandite da paraste, sono riferibili al Vitoli la riplasmazione del dormitorio soprastante la cosiddetta sala delle lunette e di quello posto sopra la manica che ospitava la cucina e le dispense, quest' ultimo composto da una serie di stanze aperte su un corridoio, coperto da una sequenza di volte a botte alternate a calotte semiellittiche con lucernari.

La chiesa

All'arrivo degli agostiniani riformati la chiesa di Santa Croce presentava un impianto trecentesco a tre navate coperte da volte a crociera archiacute con una zona presbiteriale – absidale piuttosto allungata, isolata rispetto alle navate dal coro dei frati, secondo un' organizzazione spaziale consona alle chiese degli ordini mendicanti. Essa si era arricchita nell'arco del '400 di nuove cappelle, diventando uno dei più importanti luoghi di sepoltura della capitale paleologa. Il 18 marzo 1476 gli Eremitani di Sant'Agostino donarono a Defendente Suardi la sacrestia[42] – posta sul lato destro della zona absidale e coerente il «claustro dicte ecclesie et murus burgi dicte terre Casalis» – affinché egli potesse «in ipsa errigere unam capellam, ac eam construere sub vocabulo Sanctorum Deffendentis et Sebastiani», mediante pagamento della somma di trecento fiorini coll'obbligo di convertirla nell' acquisto di beni stabili utili come dote per la medesima[43]. Il donatore fu figura di spicco nel panorama politico tra

Quattrocento e Cinquecento per essere stato al servizio dei Paleologi, del Re di Francia e dei Savoia[44]. La sua lastra tombale, originariamente situata in Santa Croce, è oggi custodita presso il Museo Civico di Casale (v. scheda).

Ricostruire anche solo per sommi capi le vicende architettoniche occorse alla chiesa di Santa Croce sotto l'Osservanza agostiniana risulta impresa quanto mai ardua a causa della dispersione di tutti gli arredi fissi e mobili conseguente alla soppressione napoleonica e alle trasformazioni ottocentesche[45], il cui risultato permette di leggere parzialmente lo scheletro di impostazione trecentesca, ma non la struttura e la spazialità della quarta navata dovuta appunto ad un ampliamento della congregazione riformata. In merito a questa vicenda la storiografia risulta di parere unanime: la chiesa venne ampliata in seguito alla summenzionata donazione di Guglielmo andando ad occupare, come del resto il convento, il corridoio che correva tra la struttura religiosa e le mura della città[46]. Plausibilmente tale intervento dovette essere indotto da questioni di proporzionalità dell'impianto, sebbene la dilatazione dell'edificio religioso non dovette essere ragione di poco conto per gli Osservanti dediti ad una predicazione allargata e rivolta ai diversi strati della realtà sociale[47].

Allo stato attuale delle ricerche si può aggiungere poco circa la quarta navata – plausibilmente innalzata tra il 1500 e il 1507-1508 – epoca in cui risulta documentata la costruzione delle case da reddito che andarono ad appoggiarsi contro la sua struttura[48]. Gli esigui resti leggibili, tra cui si ricordano il peduccio di una volta a crociera nella cosiddetta cappella del Crocefisso (ultima in fondo confinante con il chiostro piccolo) e la parte inferiore di uno dei pilastri in mattoni a sezione circolare con elegante base in pietra posti a sostegno della sua copertura, non sono sufficienti per

FIG. 5. Ex chiesa, base di una delle colonne in mattoni a sostegno della quarta navata.

esprimere ipotesi circa possibili ambienti culturali di riferimento. L'apertura di questo spazio determinò lo spostamento lungo il filo del nuovo muro dell'altare di San Defendente, come già ricordato posto nell'ex sacrestia sulla testata della navatella destra, e l'arretramento di tutti quelli che in origine erano addossati lungo il perimetro di quest'ultima (altare di San Giovanni poi di San Tommaso da Villanova, altare della Trinità di patronato Gaspardone, altare di San Nicola da Tolentino di patronato Del Carretto, altare di San Lorenzo di patronato Gaspardone, poi altare della Madonna del Soccorso). Nel 1532 venne sopraelevato il campanile medievale, posto sul lato sinistro del presbiterio (guardando l'altare) e andato completamente

perduto nel XIX secolo quando la struttura divenne sede pubblica con funzioni civili[49].

Nell'ultimo quarto del XVI secolo l'area del presbiterio-coro perse la sua organizzazione tardo-medievale in conformità con le nuove norme liturgiche, tutte tese ad una esaltazione del messaggio eucaristico. La sistemazione definitiva risulta databile tra il 1584 e il 1590 in ottemperanza alla visita apostolica del 1576. L'altar maggiore, dedicato ai Santi Giacomo e Filippo, in origine posto contro la parete absidale, venne spostato in avanti in luogo del vecchio coro dei padri, rifatto nel 1590 sotto il priorato di Giovanni Maria da Livorno e disposto lungo l'emiciclo dell'abside. Nello stesso anno venne realizzato il tabernacolo dell'Eucarestia sistemato sopra l'altar maggiore al centro del presbiterio in posizione ben visibile[50]. Inoltre risale al 1624 la notizia della chiusura di «certe finestre gottiche, et anguste quali erano a lati degl'Altari, e per rendere più chiara la chiesa si fecero le mezzelune sopra i medesimi altari»[51]. Tracce delle finestre termali, plausibilmente tamponate durante i lavori ottocenteschi, sono ancora visibili nel secondo e terzo campo del prospetto affacciato su via Cavour; mentre non è possibile effettuare riscontri sul muro perimetrale della quarta navata.

Fulgenzio Alghisi ricorda come durante il priorato di Ippolito Civalieri (1648-1658) venne rifatta buona parte delle volte della chiesa a causa del cedimento statico di uno dei sostegni limitrofi all'area presbiteriale, occasione in cui molti altari vennero rinnovati con «stucchi, e statue, e nuove icone»[52]. Testimonianza documentaria diretta di questi lavori ci è fornita dal manoscritto del padre Giovanni Maria da Livorno in cui sono menzionati due atti, entrambi datati 1655, relativi all'abbellimento degli altari di San Defendente e di San Nicola da Tolentino[53]. È plausibilmente con questi lavori che prese avvio la trasformazione della chiesa in senso barocco, completata poi grazie alle opere volute dallo stesso Alghisi. A lui si devono una campagna decorativa a stucco che interessò capitelli e sostegni della quarta navata[54], nel

FIG. 6. Francesco Ottavi Magnocavalli, progetto per la facciata della chiesa di Santa Croce, 1748 (Archivio Storico del Comune di Casale Monferrato, fondo iconografico, 21B/12).

1661 – anno in cui il capitolo generale della congregazione venne celebrato a Casale – la ricostruzione dell'altar maggiore in sostituzione di quello tardocinquecentesco e l'abbellimento del coro con stucchi e tele,

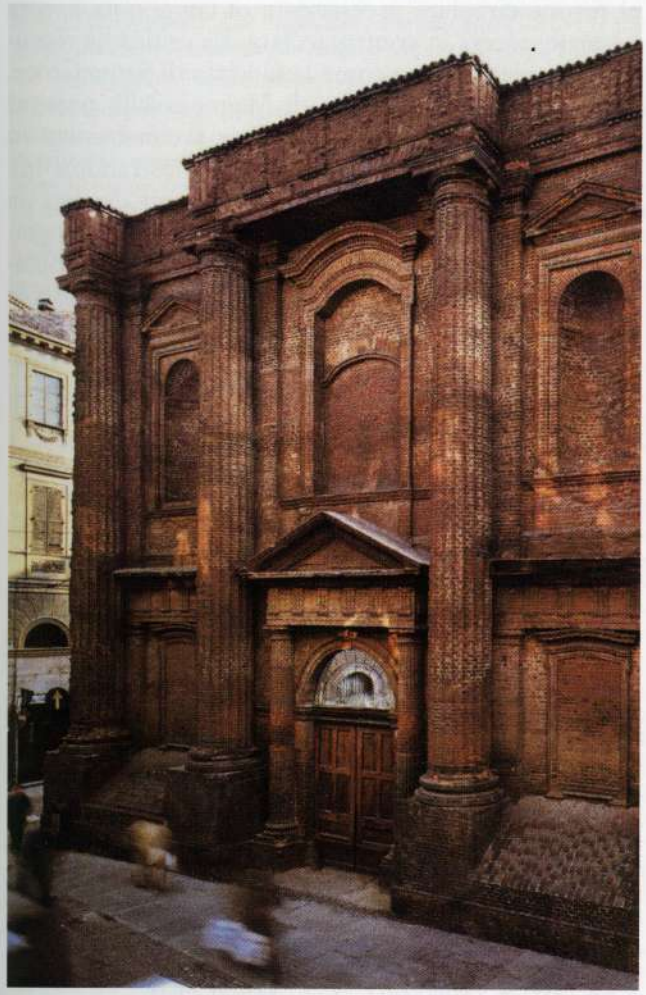


FIG. 7. Ex chiesa, facciata odierna.

queste ultime «fatte fare a Roma (...) da primarij pittori di colà». Fulgenzio Alghisi – priore in Santa Croce dal 1642 al 1647 – fu Procuratore Generale (1654-1658) e Vicario Generale della Congregazione Agostiniana dell'Osservanza Lombarda (1659-1661)[55], residente per anni presso il convento di Santa Maria del Popolo. Egli fu legato da amicizia al pittore Lorenzo Greuter al quale commissionò, direttamente e conto terzi, tele per la nostra chiesa[56].

L'edificio fu nuovamente oggetto di lavori nella prima metà del '700 per volere del padre Michelangelo Foresti, che pagò a sue spese le opere di decorazione a stucco alla navata centrale, al coro e al «sancta sanctorum»[57]. Ne è testimonianza l'iscrizione, datata 1737 e posta sulla cartella racchiusa in una ricca cornice[58], ancora conservata sull'arcata che un tempo separava la zona absidale dal presbiterio. Questo intervento non dovette interessare solo la navata centrale, ma anche il resto della chiesa e configurarsi come il completamento barocco dello spazio interno. I resti di una parasta di ordine tuscanico addossata al primo pilastro di suddivisione tra la navata centrale e la navata laterale sinistra indirizzano verso una datazione a quegli anni. I lavori, già terminati del 1741, risultano completati con la balaustra e il nuovo altar maggiore in marmi policromi, realizzato dalla bottega dei Pellagatta[59] e inaugurato il 15 agosto 1744[60]. Nell'ambito dei lavori di sistemazione dell'area presbiteriale-absidale nel 1745 si decise di costruire un nuovo organo e di rifare gli stalli corali[61] con l'alienazione di quelli vecchi alla chiesa abbaziale di Grazzano Badoglio[62]. Lo stesso anno l'edificio religioso subì un' occupazione militare (inizio 5 novembre 1745) e fu adibito ad ospedale per quattro mesi circa, periodo durante il quale vennero arrecati nuovi danni, tanto che il De Morani menziona una seconda campagna decorativa in seguito all'allontanamento dei militari, avve-

[5] L'11 settembre 1485 Innocenzo VIII aveva disposto l'avvicendamento delle due comunità agostiniane. La congregazione osservante di Lombardia aveva preso possesso del convento di San Nicola da Tolentino la notte del 14 gennaio 1485. Cfr. S. LOPEZ, *Chartularium conventus Tolentinensi ab. an. 1284 ab an 1534*, in "Anacleta Augustiniana", 18 (1941), p. 347, doc. CXXXV. Sugli aspri dissidi che caratterizzarono il trapasso delle sedi dai conventuali agli osservanti si consulti D. GUTIERREZ, *Los Augustinos en la edad media 1357-1517*, in IDEM, *Historia de la orden de San Augustin*, Roma 1977, vol. 1-2, p. 90.

[6] ASTo, Corte, Regolari diversi, *Agostiniani Casale*, mazzo 3.

[7] Il consenso delle diverse signorie nei confronti dell'Osservanza agostiniana lombarda fu unanime. Gli Sforza sostennero gli agostiniani riformati , avendo anche legami famigliari con alti prelati appartenenti all'ordine: basti pensare al cardinale Gabriele Sforza, sepolto all'Incoronata a Milano; Ludovico Gonzaga volle l'Osservanza nel convento di Santa Agnese a Mantova (nuova chiesa consacrata nel 1460), nel 1474 Ercole I d'Este chiese l'ingresso dell'Osservanza nel convento di Sant'Andrea a Ferrara, e nel 1480 Gerolamo Riario introdusse la nostra congregazione a Imola. Cfr. M. L. Gatti Perer, 1980, p. 38. Sulla trasformazione della città di Imola sotto i Riario si consulti: S. ZAGGIA, *Una piazza per la città del Principe. Strategie urbane e architettura a Imola durante la Signoria di Girolamo Riario (1473-1488)*, Roma 1999.

[8] Per quanto riguarda la ricaduta storico-artistica si veda il gruppo di contributi raccolti sotto il titolo *Christiany and the Renaissance: Le osservanze lombarde*, in "Arte Lombarda", n. 76-77, anno 1986, pp. 55-100.

[9] L. CESERANI ERMENTINI, *Crema tra Quattrocento e Cinquecento*, in EADEM, *Tavolette rinascimentali. Un fenomeno di costume a Crema*, Crema 1999, pp. 25-45, sul convento di Sant'Agostino in partic. le pp. 35-39.

[10] M.L. Gatti Perer, 1980, p. 34.

[11] Il frate Paolino da Milano, che il 9 luglio 1476 prese possesso del convento di Santa Croce, fu Vicario Generale dell'Osservanza Lombarda dal 1475-1476 al 1479; egli inoltre ricoprì la carica di Priore del convento di Santa Maria Incoronata a Milano tra il 1470 e il 1471 e poi ancora dal 1475 al 1477. Cfr. M. L. Gatti Perer, 1980, pp. 72 e 106. Frate Marcellino da Milano, Priore in Santa Croce di Casale dal 1481 al 1484 (cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 78) doveva plausibilmente provenire dalla casa madre milanese presso cui fu Priore nel 1486, dal 1497 al 1499 e poi ancora dal 1504 al 1506. Cfr. M.L. Gatti Perer, 1980, pp. 31 e 227 inoltre la nota 4 alla p. 31.

[12] Come sottolinea la Gatti Perer la cultura dell'Osservanza Agostiniana di Lombardia – fin dal suo nascere, e poi a cavallo tra '400 e '500 – è umanistica e vissuta «riscoprendo e meditando i classici: da Platone ad Aristotele a Cicerone a Vitruvio, con attenzione ai moderni: da Petrarca al Barzizza, a Filelfo a Leonardo Bruni». Cfr. M.L. Gatti Perer, 1980, p. 34.

[13] ASTo, Corte, Regolari diversi, *Agostiniani Casale*, mazzo 4.

[14] Alla metà degli anni '90 del XV secolo l'addizione di Brignano doveva già essere edificata in maniera piuttosto diffusa, fatto che presupponeva il completamento almeno da un decennio di tutte le strutture di difesa Cfr. A. PERIN, *Il palazzo tra gotico e rinascimento da Alba a Casale Monferrato,* in M. VIGLINO DAVICO, C. TOSCO (a cura di), *Architettura e insediamento nel tardo medioevo in Piemonte*, in corso di pubblicazione.

[15] F. Alghisi, ms. 1681, vedi nota 1.

[16] Frate Giovanni Maria da Livorno fu priore in Santa Croce di Casale dal 1615 al 1617 e poi ancora tra il 1623 e il 1625 (cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 81). Egli ricopiò innumerevoli documenti allora esistenti presso l'archivio conventuale. Il manoscritto – integrato dai suoi successori e fonte dello stesso Alghisi – è custodito in ASTo, Corte, Materie ecclesiastiche, Regolari diversi, *Agostiniani Casale*, mazzo 1. Poco confortanti, inoltre, appaiono le indagini preliminari per un eventuale approfondimento della ricerca sulle carte dell'archivio generale dell'ordine agostiniano e di altri archivi romani. A questo proposito si consulti: B. VAN LUIJK O.S.A., *Les Archives de la Congrégation de Lombardie et du convent de S. Maria de Popolo à Rome*, in "Augustiniana", XVIII (1968), pp. 101-115

[17] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 10.

[18] Si ricordano qui la demolizione di un'intera manica del chiostro grande, la riplasmazione della quarta navata della chiesa e l'abbattimento di alcuni sostegni e di buona parte delle volte dell' edificio religioso per formare un cortile interno alla struttura (1878). Per un approfondimento sulle trasformazioni ottocentesche si veda il contributo di M.C. Visconti Cherasco in catalogo.

[19] Cfr. D. Gutierrez, 1977, p. 126.

[20] Secondo quanto riporta l'Alghisi, i primi lavori in Santa Croce dovuti agli Osservanti sono da collocare cronologicamente tra il 1492 e il 1493 sotto i priorati di Gaudenzio da Barge e Gerolamo d'Avigliana, che annotarono «la spesa fatta nelle chiavi di ferro, nè materiali et opere de muratori» (cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 10). Mancando del tutto fonti documentarie di prima mano risulta difficile sottoporre a verifica tale affermazione, per altro una delle poche dove l'Alghisi menziona delle quietanze di spesa. Appare possibile dunque ipotizzare che già a partire dagli anni '90 gli Agostiniani avessero avviato una serie di lavori che interessarono l'area del corridoio posto all'interno delle mura, mentre recenti ricerche hanno plausibilmente datato dopo il 1500 l'edificazione dell'area in corrispondenza del fossato originario. Come A. Angelino sottolinea nel suo contributo in catalogo, la donazione del marchese sarebbe stata avvallata dal comune solo dopo il febbraio-marzo di quell'anno, elemento che induce a ri-

tenere improbabile uno sfruttamento del terreno fuori mura a fini edilizi prima di quella data.

[21] Al suo ingresso nel convento romano di Santa Maria del Popolo la Congregazione Osservante di Lombardia aveva avviato i lavori di ricostruzione della chiesa (1472-1477) secondo una tipologia con evidenti caratteri lombardi, in parte cancellati dagli interventi successivi. (Cfr. E. Bentivoglio, S. Valtieri, 1976, pp. 16-22 e C. STRINATI, *L'architettura*, in R. CANNATÀ, A. CAVALLARO, C. STRINATI (a cura di), *Umanesimo e primo rinascimento in S. Maria del Popolo*, catalogo della mostra: Roma 12 giugno - 30 settembre 1981, Roma 1981, pp. 17-28). Così come il loro insediamento a Tolentino aveva portato alla costruzione per opera di maestranze lombarde del secondo chiostro all'interno del convento di San Nicola (a partire dal 1498) (cfr. G. RAPONI, *Notizie storiche della chiesa di San Nicola a Tolentino e i lavori compiuti per iniziativa della Congregazione Lombarda*, in "San Nicola da Tolentino", 64 (1992), n. 2, pp. 59-62 e P.F. PISTILLI, *Ipotesi sulle fasi costruttive degli edifici conventuali due-trecenteschi del monastero agostiniano di Tolentino*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il cappellone di San Nicola a Tolentino*, Roma 1992, pp. 205-212, in particolare la p. 205). Le trasformazioni dei conventi di area lombarda sono innumerevoli, qui se ne ricordano solo alcune: Santa Maria Incoronata a Milano, Sant'Agostino a Bergamo, San Barnaba a Brescia, Sant'Agostino a Cremona, Sant'Agostino a Como (cfr. M.L. Gatti Perer, 1980, p. 43). Inoltre sugli ampliamenti a cavallo tra '400 e '500 dell'eremo di Lecceto, importante centro dell'Osservanza Agostiniana (costruzione del secondo chiostro, refettorio, sala del capitolo) si consulti: L. FRANCHINA, *Il convento di Lecceto: crescita di un organismo*, in *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Siena 1990, pp. 117-162, in particolare le pp. 129-132.

[22] Tale modello era stato indicato come il più adatto per gli ordini mendicanti riformati, e in particolare per gli Eremitani, da Antonio Averulino detto il Filarete, che nel suo progetto di città ideale (1460-64) aveva trattato dei complessi conventuali proprio per il rilevante ruolo civile che essi andavano assumendo nel contesto urbano. A questo proposito si veda: A. AVERULINO detto il FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, Milano 1972, pp. 292-293 e M.L. Gatti Perer, 1980, p. 48.

[23] V. DE CONTI, *Notizie storiche della Città di Casale e del Monferrato*, Casale Monferrato 1939, vol. IV, nota 29 alle pp. 413-414.

[24] Sull'abbattimento della manica meridionale del chiostro grande si vedano: C. SPANTIGATI, *Casale nel primo Ottocento: considerazioni sulle scelte culturali della città*, in G. MAZZA, C. SPANTIGATI (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, Casale Monferrato 1995, nota 19 p. 15 e M.C. Visconti Cherasco in catalogo.

[25] L'uso dei tondi decorativi posti in asse con i sostegni è presente nel portico dell' ospedale maggiore di Milano (Filarete, progetto del fregio 1461-1463) e tra '400 e '500 trova largo impiego in altre fabbriche milanesi: chiostri di Sant'Ambrogio (Bramante, 1495 - inizio XVI secolo), chiostro piccolo di Santa Maria delle Grazie (Bramante, 1498), chiostro del monastero delle Dame Vergini alla Vattabbia (fine XV secolo - inizio XVI secolo), portico del Lazzaretto (Lazzaro Palazzi, 1480-1507 ca.). Cfr. L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 142, 165, 207, 285, 320-321.

[26] M.L. Gatti Perer, 1980, p. 43.

[27] N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Casale Monferrato 1981 (rist. anast. dell'ed. Torino 1935), fig. 7.

[28] Plausibilmente l'intervento dovette prevedere il tamponamento delle profonde scanalature che in origine dovevano ospitare ghiere di formelle in cotto a stampo. Oggi tali scanalature sono state riportate in vista. Cfr. il contributo di S. Martelli in catalogo.

[29] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 10.

[30] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 10.

[31] Durante i restauri che hanno portato all'allestimento della gipsoteca sulla volta del refettorio sono rinvenute tracce di affreschi raffiguranti cartigli con versetti e il sole raggiante, simbolo dell'Osservanza, rappresentato ripetutamente anche sulle volte della biblioteca di Santa Maria Incoronata a Milano. Cfr. M.L. GATTI PERER, *Cultura e spiritualità dell'Osservanza agostiniana: l'Incoronata di Milano*, in "Arte Lombarda", 1999/3, pp. 7-67, in particolare la tavola I.

[32] C. VERGA, *Ricupero di un ciclo di affreschi nel refettorio dell'ex convento degli Agostiniani a Crema*, in "Arte Lombarda", anno 1958, pp. 90-92 e L. Ceserani Ermentini, 1999, pp. 37-38.

[33] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 10. Inoltre A.M. BAVA, scheda su *Storie di San Nicola da Tolentino* e G. MAZZA, *Le storie di San Nicola da Tolentino in Santa Croce di Casale* in G. ROMANO e C. SPANTIGATI (a cura di), *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625). Dipinti e disegni*, Casale Monferrato 1997, pp. 27-33 e 72-75; A.M. BAVA e F. CERVINI (a cura di), *Intorno al Moncalvo: la donazione don Cesare Falaguerra*, Casale Monferrato 2000. Sull'opera di Guglielmo Caccia e di Giorgio Alberini a Casale e in Santa Croce si consulti A.M. BAVA, *La pittura a Casale prima della peste manzoniana*, in G. ROMANO e C. SPANTIGATI (a cura di), *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra, Casale Monferrato 1999, pp. 17-27.

[34] I padri di Santa Croce chiedono alla Duchessa di Mantova e Monferrato un aiuto economico per terminare le opere di muratura e pittura del chiostro piccolo, 2 dicembre 1600. Il documento è custodito in ASTo, Corte, Regolari diversi, *Agostiniani Casale*, mazzo 5.

[35] F. Alghisi, ms.1681, fol. 11.

[36] M.L. Gatti Perer, 1980, p. 41. Lo stesso Alghisi afferma di aver fatto dipingere, mentre era priore in Santa Croce, sopra gli usci delle stanze dei frati «li primi Nostri Padri Riformatori» (F. Alghisi, ms. 1681, fol. 11).

[37] Cfr. De Morani, ms. 1795, fol. 125 e presso l' Archivio di Stato di Alessandria, Notarile del Monferrato, località Casale, notaio Camerini Giovanni Antonio, mazzo 957, fascicolo relativo alla costituzione del collegio da parte di Andrea Trevigi (febbraio-aprile 1615).

[38] F. Alghisi, ms.1681, fol. 11.

[39] G. De Conti, *Ritratto della Città di Casale*, a cura di G. Serrafero, Casale Monferrato 1966, p. 25: «È qui pure considerabile la vasta sala in magnifica architettura costrutta, sul disegno del Cav. Vittoli Spoletano, di recente, al fine di aprirvi un'accademia..:».

[40] G.A. De Morani, ms. 1795, fol. 126.

[41] Cfr. A. Bellini, *L'opera di Agostino Vitoli nell'ambiente casalese di fine Settecento e i progetti inediti per Saletta*, in *Il teatro municipale di Casale Monferrato: questioni storiche e problemi di restauro*, catalogo della mostra, Casale Monferrato 1979, pp. 109-140, in particolare la p. 133. Il teatro (1785) e la grande sala sopra il refettorio di Santa Croce sono considerate le prime opere di Agostino Vitoli a Casale.

[42] ASTo, Corte, Benefizi di qua da monti, *Casale*, mazzo 26, fasc. 5.

[43] *Ibidem*

[44] Notizie su Defendente Suardi sono rintracciabili in: G.P. Longo, *Fonti documentarie sui Francescani a Varallo tra XV e XVI secolo*, in *Sacro Monte di Varallo:spunti storici e devozionali*, atti del convegno di studio, Varallo 27 settembre 1986, editi su "Sacro Monte di Varallo. Quaderni di studio", n. 5, anno 1986, pp. 77-78; A. Perin, *Un inedito capitello rinascimentale*, in "Monferrato. Arte e storia", n. 13, anno 2001, pp. 43-46 e M. Marocco, *A proposito del sigillo sepolcrale di Defendente Suardi già nella chiesa di Santa Croce a Casale Monferrato*, in "Monferrato. Arte e storia", n. 14, anno 2002, pp. 65-71.

[45] Si consulti il contributo di M.C. Visconti Cherasco in catalogo.

[46] F. Alghisi, ms.1681, fol. 21 e De Morani, ms. 1795, fol. 124.

[47] M.L. Gatti Perer, 1980, p. 3.

[48] G.M. da Livorno, ms. primo quarto del XVII secolo, foll. 155-155v, 159v, 160v, 161v, 162v e 163v.

[49] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 21.

[50] F. Alghisi, ms. 1681, foll. 21-22. Da leggere come atto conclusivo di questi lavori è la realizzazione del nuovo organo. Con patto datato 1 aprile 1604 Camillo Angelo Alghisi commissionava ai fratelli Giuseppe e Angelo Vitani, aventi bottega a Pavia, la realizzazione di un organo per la chiesa di Santa Croce di Casale, in sostituzione plausibilmente di quello cinquecentesco. ASTo, Corte, Regolari diversi, *Agostiniani Casale*, mazzo 3. L'incartamento non contiene solo il contratto con gli artigiani , ma anche dei fogli con le annotazioni di spese relative alla venuta dell'organo da Pavia, alla costruzione della cassa, ecc. (aprile-novembre 1605). Per ulteriori informazioni sui Vitani, attivi anche in Santa Maria di Castello ad Alessandria si veda: C. Spantigati, *Dipinti, sculture e arredi tra dotazioni e disperzioni*, in C. Spantigati, M.G. Vinardi, M.C. Visconti Cherasco (a cura di), *Santa Maria di Castello*, Alessandria 1996, p. 126 e nota 79 alle pp. 138-139.

[51] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 23.

[52] F. Alghisi, ms. 1681, foll. 22-23. Sulle campagne decorative della chiesa di Santa Croce nel terzo quarto del XVII secolo si consulti: C. Spantigati, *Pittura a Casale tra la seconda metà del Seicento e gli inizi del Settecento*, in G. Romano e C. Spantigati (a cura di), 1999, pp. 27-42 in particolare le pp. 31-33.

[53] G.M. da Livorno, ms. 1681, foll. 24r e34v.

[54] Cfr. F. Alghisi, ms. 1681, fol. 24. Lo storico così si esprime: «alle colonne tra un altare, e l'altro, vi posi pendenti da caduna una medaglia con detro questi quadri (...) e sotto a caduna di queste medaglie vi facci fare un confessionario di noce in forma tale che aggiustasse l'architettura».

[55] Cfr. C. Spantigati, 1999, p. 31.

[56] Sulle tele di provenienza romana in origine situate nella chiesa di Santa Croce si veda: C. Spantigati, 1999, pp. 31-32.

[57] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 27

[58] L'iscrizione così riporta: RESTAURI ET IN MELIOREM STATUM / REDUCTUM / P.M. AN. FORESTI / CASALEN AERE PERMISSO / AD MAIO DEI CLAM / 1737.

[59] F. Alghisi, ms. 1681, p. 30.

[60] G.A. De Morani, ms. 1795, fol. 126: «I detti PP. Agostiniani poi, concorrendo particolarmente nelle spese il P. Lettore Michel Angelo Nicola Foresti cittadino di Casale, allora priore di quel convento, colla summa di lire tremille, fecero formare l'Altar maggiore tutto di marmo colla consimile balaustrata nella detta chiesa, coll'avervi fatto apporre il di lui stemma gentilizio, ed alli 15 del mese d'agosto dell'anno 1744 fu perfettamente compito, giorno in cui si celebrò la festa solenne in quella chiesa della Beata Vergine Assunta».

[61] G.A. De Morani, ms. 1795, fol. 122.

[62] Archivio Storico del Comune di Casale Monferrato (d'ora in poi ASCM), Culto, I-114, fasc. 341, atto dell'8 gennaio 1745.

[63] G.A. De Morani, ms. 1795, fol. 127.

[64] G.A. De Morani, ms. 1795, fol. 122.

[65] *Ibidem*.

[66] Sulla facciata di Santa Croce si vedano: G. Ieni, *Notizie intorno alla vita, ed agli studj di Francesco Ottavio Magnocavalli conte di Varengo*, in "Arte e Storia", n. 5, settembre 1993, pp. 14-39 e F. Repishti, *Modelli e fonti nell'opera di Francesco Ottavio Magnocavalli: i casi di Santa Croce e di San Germano*, in *Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788). Architettura, letteratura e cultura europea nell'opera di un casalese*, atti del convegno di studi: Casale Monferrato-Moncalvo 11-12-13 ottobre 2002, in corso di pubblicazione.

[67] ASCCM, Amministrazione e Governo, II-6, decreto Braida.

Trasformazioni e riuso del complesso di Santa Croce dalla soppressione alla fine del secolo XX

Maria Carla Visconti Cherasco

Affrontare il tema degli innumerevoli riusi e adattamenti che ha subito il complesso di Santa Croce nei due secoli ormai trascorsi, dalla data di soppressione napoleonica del convento degli Agostiniani ai giorni nostri, è impresa non certo facile dovuta, in prima istanza, alla frammentarietà dei documenti d'archivio ad oggi reperiti. I documenti, infatti, risultano sparsi in vari fondi dell'Archivio Storico comunale e ricucire gli eventi cui fanno riferimento sulla base unicamente delle tracce che forniscono e che, nella maggior parte dei casi, rimangono sospese senza indicazioni relative alla loro evoluzione, complica non poco l'esito della ricerca. Questa, d'altra parte, è una condizione genericamente comune nei lavori di indagine e della quale occorre tener conto a priori nella consapevolezza che una revisione "a tappeto" di tutti i fondi è, il più delle volte e per svariate ragioni, una vera chimera.

In questa sede, pertanto, si intende dar conto di quanto ora emerso cercando connessioni – che rimarranno ancora in parte aperte – con quanto già pubblicato in varie occasioni nella speranza di poter, in tempi non lontani, completare la ricerca e render finalmente "giustizia storica" ad una delle più significative presenze della storia casalese.

L'ovvio punto di partenza per il nostro percorso conoscitivo è dato, nel maggio 1801, dal decreto del Prefetto del Dipartimento di Marengo F. Brayda che, mentre destina alla Sottoprefettura del Circondario di Casale la «Casa presentemente occupata dalla Municipalità», concede in «uso della stessa Municipalità quella già abitata dai P.P. Agostiniani sotto il titolo di Santa Croce, di cui si è soppresso il Convento»[1].

Giuseppe De Conti, nel suo *Giornale storico*, annota al 16 marzo 1801 che la chiesa di Santa Croce, dopo esser stata «denudata», era già stata adibita a «circo delle feste nazionali profane» e il convento era «destinato per residenza della Municipalità»[2].

Da un estimo – compilato, il 6 giugno 1802, dal misuratore Guglielmo Ibertis incaricato di stabilire i «fitti» dei due palazzi – sappiamo come i locali dell'ex-convento fossero stati «devastati e trasformati» sia dalle truppe austriache, che vi avevano allestito il loro ospedale, sia dai Padri Agostiniani che, al momento dell'imposto abbandono, vi avevano asportato «tutti gli uscij, portiere, ante, Caminiere, marmi, Poggioli, Gelosie e altri accessori» tanto che la Municipalità era stata costretta a «non poche riparazioni» per adattare «alla meglio» gli ambienti e poterli «discrettamente abitare»[3].

Nel successivo silenzio per oltre vent'anni delle fonti non possiamo che ipotizzare quali adattamenti abbia subito il complesso per ospitare gli uffici della Municipalità: forse, già a quel tempo, si deve far risalire la realizzazione del solaio che viene a tramezzare orizzontalmente tutta la zona absidale della antica chiesa[4], opera di cui non si è trovato alcun riscontro.

Una prima attestazione di lavori da svolgersi nella manica su via Cavour del chiostro grande è data da una breve relazione, con annessi computo metrico ed elaborato grafico, a firma dell'architetto Giovanni Battista Formiglia[5]: l'intervento riguarda il primo piano dei lati nord ed ovest del chiostro dove si intendono ricavare l'ufficio d'Insinuazione, con il relativo archivio, al posto di granai esistenti, e l'alloggio per l'Insinuatore adattando il preesistente appartamento occupato dall'avvocato Rolando, Segretario della Città. Risulta, quindi, che i granai fino ad allora esistenti nella manica ovest, vengono trasformati in locali civili intorno alla metà del 1823[6]. Nel computo metrico sono indicate, infatti, opere relative all'innalzamento

di un muro esistente «sino al livello delle muraglie della camera a poggiolo», la demolizione del tetto e il suo rifacimento con il «tavellato» in cotto sotto il manto di copertura e la formazione di «volte di 1/4 da costrursi col terzo di monta». Va da sé che il «poggiolo» – le cui mensole di sostegno sono state rimosse solo nel corso dei lavori degli anni Ottanta del Novecento e che risultano ancora attestate in numerose riprese fotografiche[7] – era già esistente, forse, realizzato in occasione della precedente trasformazione dei locali della manica nord per l'alloggio del Segretario comunale Rolando.

Ai lavori del 1823 si deve, invece, far risalire «la formazione del pozzo d'acqua viva con canna sino al primo piano», chiaramente indicato nella pianta in corrispondenza dell'angolo formato dal balcone, probabile causa dei particolari fenomeni "di umidità di rugiada" riscontrati di recente sui laterizi del corrispondente pilastro angolare del porticato: il localizzato, preoccupante, degrado dei materiali – già in parte affrontato – dovrà quindi essere rianalizzato alla luce di questo ulteriore dato.

Cinque anni dopo, il 22 febbraio 1828, lo stesso Formiglia appronta un progetto per la trasformazione dei due piani di granai esistenti sul lato est del chiostro «sopra il porticato del Palazzo di q.a Città verso la casa di abitazione del Sig. Don Vacca», per adattarli ad abitazione delle guardie campestri: ancora l'architetto redige le piante, del primo e del secondo piano, allegando il *Calcolo della spesa*[8]. Essendo raffigurazioni parziali non risultano utili a definire una reale immagine della manica orientale del chiostro grande e, ancora, l'unico dato ricavabile è la trasformazione di locali rustici in ambienti di civile abitazione avvenuta intorno a quell'anno.

Peraltro, data all'aprile successivo una supplica dei Sindaci della Città alla R. Segreteria di Stato intesa ad ottenere finanziamenti per opere di restauro e ampliamento «dell'antico Palazzo di Città... dove stanno anche collocati l'Ufficio ed Archivj dell'Insinuazione, l'Ufficio della Giudicatura Mandamentale, e quello del pubblico Catasto»[9]. Il documento – cui era allegato un progetto corredato da relazione tecnica e perizia a firma del capomastro Vigna, non reperito – accenna ad un'altra richiesta avanzata nell'anno precedente, per «la costruzione di un ampio, grandioso, fabbricato, il quale provvedendo a tutti li suoi bisogni avrebbe anche servito di reddito e di lustro» (di cui si era già formato il progetto) non accolta per l'eccessiva spesa occorrente[10]. La supplica più recente fa quindi riferimento al vecchio Palazzo di Città (attuale Canepa-Spinoglio) «vetustissimo, costrutto a solaj, poco ventilato e abitato per il rimanente dalla Guarnigione», fra l'altro segnalando con preoccupazione la necessità di «traslocare i... voluminosi e preziosi Archivj» dell'Ufficio di Giudicatura Mandamentale che si stanno degradando e «che servono talvolta di pascolo ai topi». La lettura del documento, a questo punto, farebbe intendere che il progetto Formiglia del 1823, cui si è già fatto cenno, per l'adattamento delle maniche nord ed ovest del chiostro grande a ufficio, archivio e abitazione dell'Insinuatore, nei cinque anni trascorsi, non fosse ancora stato realizzato. Certo è che, più avanti nel tempo, troveremo questi uffici ospitati nel complesso ex-agostiniano.

Altrettanto indicativo risulterebbe capire dove era ubicato il «Salone di Codesto Civico Palazzo» di cui il misuratore e perito civico Maurizio Bezzi dichiara, il 9 luglio 1833, la rovinosa condizione del pavimento proponendone la sostituzione in quanto «non suscettibile di essere rappezzato in forma lodevole»[11]. Il calcolo della spesa, preventivata per l'anno successivo, indica la sostituzione della pavimentazione con «quadri d'orifei marmoreggiati tagliati a squadretta»

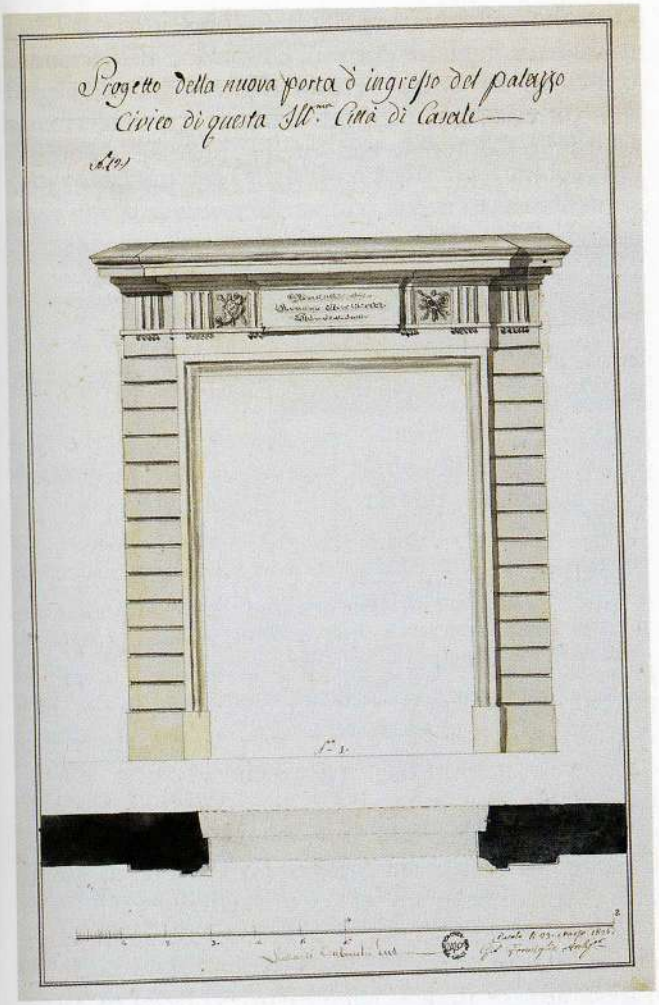


FIG. 1. G.B. Formiglia, progetto per la nuova porta d'ingresso al Palazzo di Città sul fronte dell'attuale via Cavour, 1836.

(bargioline?), la riparazione delle pareti e la tinteggiatura delle stesse.

Circa trentacinque anni dopo, ormai assestato l'insediamento della sede civica negli spazi dell'antico convento, la Municipalità sente il bisogno di dotarsi di un nuovo, più comodo, accesso in quanto l'esistente «Porta d'ingresso... è troppo angusta, poco conveniente e per nulla adatta al decoro che si addice ad un Edificio Pubblico»[12]. L'ingresso avveniva dall'attuale via Cavour tramite una porticina in corrispondenza dell'angolo d'unione fra le maniche nord e ovest del secondo chiostro, documentata ancora in elaborati progettuali della fine dell'Ottocento. Si decide pertanto di aprire un'altra «porta grande che dia in mezzo alla corte attigua all'attuale entrata la quale siccome bastantemente spaziosa, e con un porticato all'interno, presenta tutte le comodità, che vi necessitano». L'incarico viene affidato all'architetto Formiglia che elabora due soluzioni: una più semplice – formata da una spessa incorniciatura bugnata che definisce il nuovo varco, conclusa dall'aggetto di un imponente cornicione – e una seconda, più elaborata, dove l'architrave è risolto con una fascia a metope e triglifi interrotta da una targa centrale[13]. Le forme dell'attuale portale non corrispondono ad alcuna delle due proposte e suggestiva, ma tutta da verificare, è l'ipotesi che per la nuova realizzazione siano stati impiegati elementi decorativi che segnavano il portale d'ingresso dell'antico palazzo Gaspardone[14] – già sede ducale gonzaghesca – prospettante su via Cavour, di fronte al chiostro grande. Una litografia di Francesco Gonin[15] ne restituisce l'immagine: il portale era arricchito da un protiro caratterizzato, nell'architrave, da una alta fascia scolpita racchiusa in cornici i cui partiti decorativi parrebbero riconoscersi negli elementi scolpiti attualmente in opera. Elementi che risultano effettivamente più arcaici rispetto al gusto estetico-decorativo dell'epoca.

Il periodo compreso fra gli anni Trenta e Sessanta del secolo XIX, segna per Casale un grande momento di vivificazione, sia grazie al rivalutato ruolo nell'ambito delle istituzioni sabaude, sia attraverso l'avvio di politiche di riassetto edilizio promosse dall'Amministrazione Civica sulla scia delle nuove esigenze di risanamento e decoro urbano che andavano sempre più affermandosi in quegli anni. Nel 1837, Carlo Alberto concede nuovamente la sede del Senato alla Città, sede che era stata soppressa da Carlo Emanuele III nel 1730[16], e la Municipalità, individuato nell'adiacente palazzo Langosco il luogo dove ospitare i nuovi uffici, delibera anche di «praticare opere di abbellimento e di comunicazione tra il Palazzo Civico e quello del nuovo Senato»[17] programmando, senza remora alcuna, la demolizione della manica sud dell'antico chiostro con i preziosi dipinti moncalveschi nelle lunette[18].

Con l'occasione si discuteva anche sulla localizzazione da dare al monumento al Re, già deliberato, e l'ampio cortile che si veniva a creare con l'abbattimento della manica conventuale era, in quel momento, un'ipotesi suggestiva facilmente praticabile. Infatti, i tre progetti presentati[19] – da Formiglia, dall'Ingegnere Provinciale e dall'architetto Pietro Praga[20] – dovevano prevedere contestualmente sia l'ubicazione individuata per il monumento, sia la risoluzione in modi decorosi dell'area libera che si era creata fra i due palazzi.

L'unico dei tre elaborati a noi pervenuto è quello di Formiglia[21], considerato finora quello prescelto anche se successivamente, a lavori già avviati, abbandonato perché ritenuto troppo oneroso. Il verbale della seduta congiunta, fra la Ragioneria Civica e la Commissione incaricata dei lavori[22], fornisce qualche dettaglio in più: rimandando al Consiglio Comunale la decisione sulla collocazione del monumento, in quella sede, esaminate le tre proposte presentate, la Commissione individua nell'elaborato presentato da Praga il progetto migliore che «all'eleganza e alla leggiadria unisce ad un tempo l'economia nella spesa, la quale non oltrepassa le Lire quattromille» e suggerisce al Consiglio Comunale che «nell'approvare la comunicazione fra i due Palazzi, di cui è caso, possa per simi-

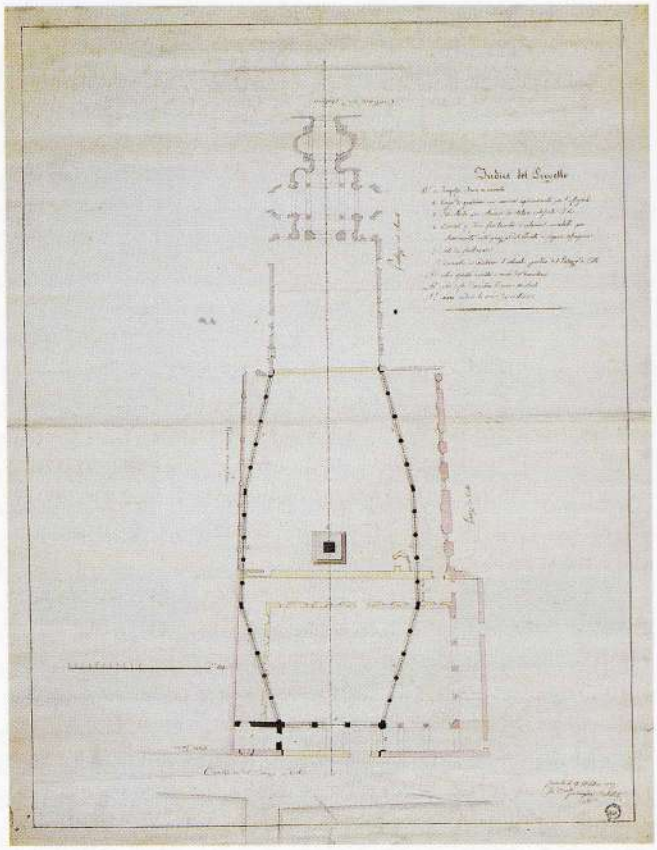


FIG. 2. G.B. Formiglia, progetto per la sistemazione dell'area situata fra il Palazzo del Senato (ora Palazzo Langosco) e il complesso di Santa Croce con l'ipotesi di collocarvi il monumento al Re, 1837.

le uopo scegliere il pred.o disegno del Sig.r Architetto Praga, costruendo ben eretto il colonnato coi proposti cancelli di ferro fuso».

Il progetto, a tutt'oggi, non è stato reperito ma la conferma di tale scelta si ritrova nel verbale della seduta consiliare del 13 febbraio 1838[23] dal quale si desume che si stanno eseguendo i lavori di demolizione della manica claustrale[24] e che, avendo abbandonato l'idea di posizionare il monumento al Re nel cortile fra i due palazzi, non è più il caso di realizzare le opere di sistemazione, comunque dispendiose per le ristrette finanze comunali, volte a rendere più regolare e dignitoso il sito. Si dà, invece, la precedenza alla sistemazione della facciata del palazzo Langosco sulla contrada di Sant'Antonio richiedendo come modifica al progetto del Praga – «già stato approvato da questo Consiglio nonché dall'Autorità Superiore» – la sostituzione degli «ivi proposti cancelli in ferro nanti la facciata del Palazzo Civico ed a quelli nell'interno della corte... [con] piantamenti di acacie così dette a Parasol». Sempre restando nelle quattromila lire preventivate, si sarebbero potuti così realizzare lavori di adattamento dei locali del palazzo per il Senato, di ridecoro della facciata e di sistemazione, comunque, del cortile interno.

Di questa decisione fa fede una bella tavola di progetto dell'architetto Praga, datata 10 novembre 1838[25], nella quale sono indicate in rosso alcune, minime, opere interne al piano terra del palazzo Langosco, riconducibili essenzialmente nell'apertura di un nuovo ingresso dal fronte principale – che consentiva l'accesso diretto al cortile secondario caratterizzato dal «porticato a colonne» –, nella demolizione di una breve scala nello stesso cortile e di un'altra nell'alloggio del portinaio e nella realizzazione di diversi servizi igienici. L'irregolarità dell'ampio cortile del palazzo, disassato rispetto alla geometria dell'adiacente chiostro su cui veniva ad innestarsi, era mitigata da due sinuose «allee di acacie» – con retrostanti «praticelli» – che si attestavano, da un lato, alle costruzioni che definivano il cortile del palazzo senatoriale e, dall'altro, alle due campate della manica sud del chiostro escluse dalla demolizione.

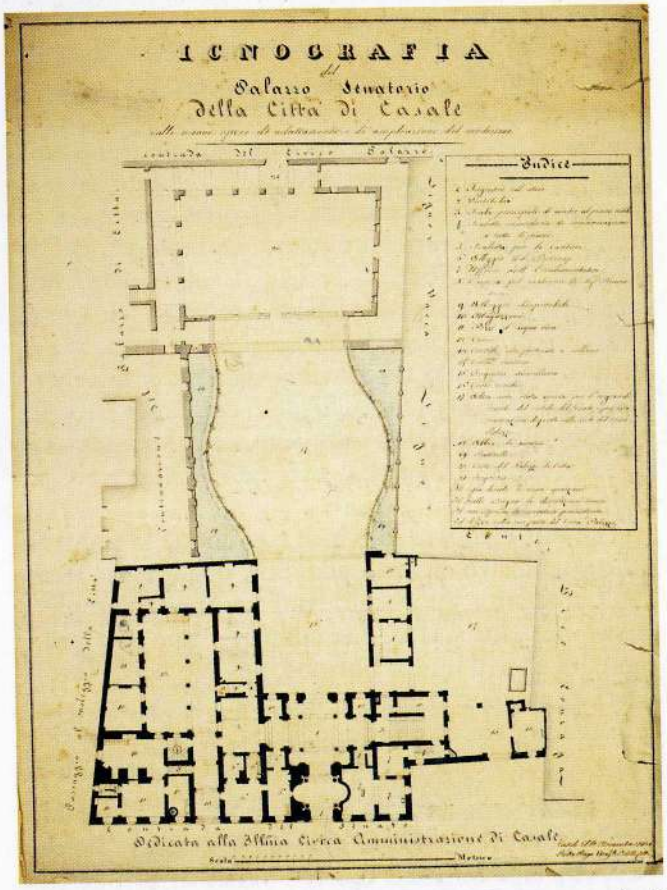


FIG. 3. P. Praga, progetto per la sistemazione dell'area situata fra il complesso di Santa Croce e il Palazzo Langosco con l'indicazione delle opere interne di adattamento a sede del Senato, 1838.

Confrontando le tavole del Formiglia e del Praga, si può facilmente capire la scelta della Municipalità. Il risparmio nella spesa era determinato essenzialmente da un approccio più "cauto" al sito anche se, purtroppo, era comunque prevista la demolizione di una consistente porzione della manica sud del chiostro. Il Formiglia aveva proposto un intervento molto più pesante e violento: le opere di abbattimento avrebbero dovuto coinvolgere totalmente i lati est e sud del chiostro – salvando unicamente la prima campata orientale della manica sud – e circa metà della manica settentrionale. Con ciò si sarebbe ottenuto un rigidissimo spazio pseudo-esagonale, allungato, definito da massicce cancellate – «cancelli in ferro fra tronchi di colonne scanalate per chiudimento della piazza del Senato a figura esagona» – concluso, sull'attuale fronte di via Cavour, da una cancellata arretrata sul limite interno del portico claustrale. Lo stesso portico veniva fornito di cancello sul lato occidentale, attraverso il quale si poteva accedere agli uffici comunali, e manteneva sul lato orientale le ultime due campate per ospitare il «Corpo di guardia con camera superiore per l'Uffiziale».

Dai due elaborati si evince comunque la condizione del chiostro grande alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento: il porticato risultava aperto completamente nel lato sud e, parzialmente, fino alla prima campata oltre il nuovo portone, nel lato nord. I rimanenti fronti sono segnati in muratura piena con le arcate tamponate e munite, ognuna, di apertura finestrata. Nella campata centrale di ciascun lato, è indicato un varco di accesso. Nessuna delle due tavole riporta l'originario ingresso al Palazzo Civico dalla via, posto in corrispondenza dell'incrocio delle maniche nord e ovest, né viene indicata in ricostruzione l'apertura ancora leggibile prima dei lavori degli ultimi anni Ottanta[26].

Dieci anni dopo, nel 1848, si inizia ad affrontare il tema della realizzazione di una nuova grande sala per le adunanze del Consiglio Comunale e, questa volta, è l'aula ecclesiastica a farne le spese. Non avendo al momento reperito relazioni o, comunque documenti illustrativi di corredo, che chiariscano l'evolversi nel tempo della questione, dobbiamo unicamente basarci su alcune tavole di rilievo e di progetto e congetturare la tempistica dei lavori. Per quanto ci è dato di capire, il dibattito si avvia verso la fine degli anni Quaranta e prosegue per oltre vent'anni prima di veder realizzata la soluzione proposta dall'architetto Praga.

Un primo *Progetto di diverse variazioni a farsi nel Palazzo civico di questa Città*, anonimo ma datato 23 febbraio 1848[27], fornisce riscontro sull'organizzazione degli ambienti al primo piano del settore absidale insieme a tutto il fronte sud del complesso, lungo la manica del chiostro piccolo fino alla testata di facciata della quarta navata della chiesa. L'elaborato riporta la pianta e una sezione in corrispondenza del solaio, già realizzato, tramezzante l'abside e le prime campate dell'ex-chiesa. Le opere in progetto, come di consueto indicate in rosso, riguardano lo spazio della quarta navata dove si intende proseguire il nuovo solaio per recuperare un grande salone, chiaramente definito anche in sezione nel tratto corrispondente alla prima campata della chiesa, verso il settore absidale. In demolizione è anche prevista la parete che era stata innalzata, a tamponamento della quarta navata, al tempo della costruzione del tratto di solaio già in opera. Non è prevista la realizzazione di scale che consentano un collegamento diretto con il salone, come poi avverrà, mentre è segnata in demolizione una scala che compare a ridosso della parete destra dell'abside – suggestivamente, nello stesso luogo in cui già l'Alghisi riportava una breve scaletta[28] – da sostituirsi con un'altra, di nuova realizzazione, posta sul fianco op-

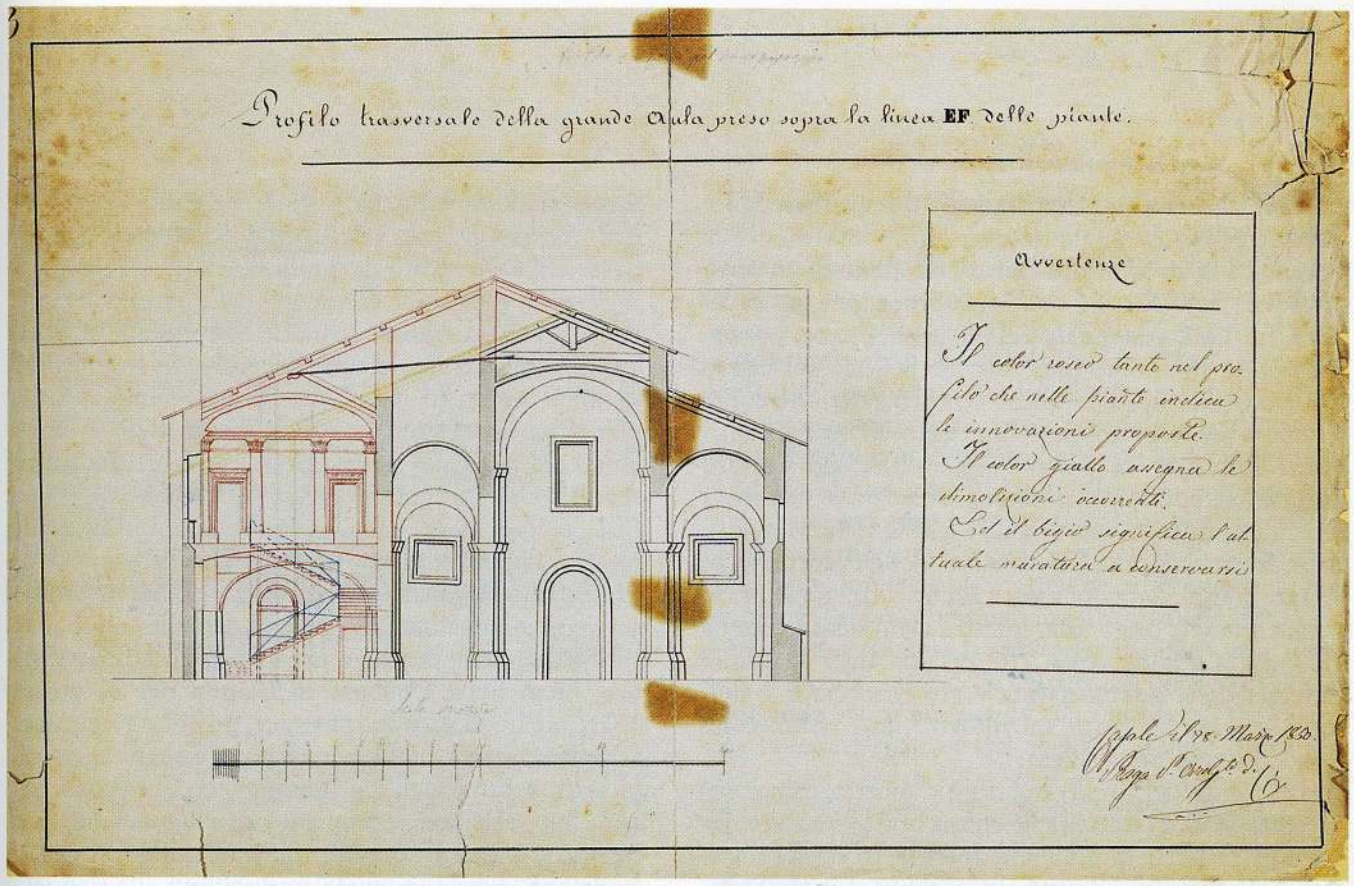


FIG. 4. P. Praga, progetto per la realizzazione dell'aula consiliare, sezione, 1850.

posto verso via Cavour. Questo nuovo vano scala, si inseriva fra le due camere dell'alloggio di un certo Devecchi e ad esse era collegata anche una «trassa» che, appoggiandosi alla retrostante parete absidale, si apriva sul lato ovest del chiostro piccolo. L'ambiente definito dall'interno dell'abside e dalle due adiacenti campate laterali è segnato come «Archivio esistente»: avendo indicato nella «Notificazione» della tavola il signor Devecchi come «Catestuale» è ovvio che si tratti dell'archivio catastale, peraltro ritrovato anche in rilievi successivi. Dal documento possiamo ancora ricavare che, gli ambienti afferenti al chiostro piccolo – dove sono previste minime modifiche di tramezzature – ospitavano, verso il fronte esterno, l'ufficio del segretario comunale, il gabinetto dei sindaci e una, non meglio specificata, sala di cui si può forse ipotizzare l'uso per le adunanze consiliari. In tal caso dovrebbe trattarsi del salone in cui, nel 1833, era stata preventivata la sostituzione del pavimento[29].

Due anni dopo, Pietro Praga elabora una nuova soluzione attestata da una serie di quattro tavole (che saranno oggetto, successivamente, di aggiunte e modifiche di altra mano)[30] in cui raffigura anche la veste decorativa – una successione di lesene corinzie sulle pareti raccordate dal cornicione che segna lo spicco della gran volta, nella più consolidata tradizione neo-

classica – insieme agli arredi, dell'aula consiliare[31]. Le due piante, anche se limitate al settore interessato da questi ultimi lavori programmati, risultano di un certo interesse per riflettere sulle trasformazioni già avvenute. Iniziando da quella del piano superiore, possiamo notare che non è più riportata la scala sul fianco sinistro dell'abside e lo spazio relativo è definito come «camera del tesoriere del Municipio» mentre il retrostante ambiente – segnato come archivio del Catasto insieme all'adiacente porzione absidale – presenta una nuova finestra verso l'aula ecclesiastica. Non pare riconoscersi neppure la "terrazza" del Devecchi, anzi, appare completamente a vista la curvatura dell'abside con la relativa, originaria, finestra centrale. In rosso è indicata la grande scala, che occupa tutta la prima campata della quarta navata verso la facciata, e non sono segnate aperture sul nuovo muro perimetrale verso l'interno della chiesa.

La pianta del livello inferiore dimostra come, ancora nel 1850, l'assetto della chiesa non fosse stato oggetto di sostanziali modifiche mentre, in quella occasione, si prevedeva il tamponamento di tre grandi finestroni sul fianco sud. Non vi è traccia della destinazione a «Cavallerizza» che è invece riportata in un altro elaborato, non datato, ma sicuramente anteriore al 1859[32]. Addossati sul fianco sud, troviamo il «Magazzino e gli Uffici del Moleggio della Città»[33].

Nel 1876, in questa girandola di adattamenti ai vari usi, con piccole e grandi trasformazioni che sempre di più vengono a mortificare l'impianto originario del convento agostiniano, troviamo una nuova destinazione degli ambienti al primo piano del settore absidale, già ospitanti l'archivio catastale, ora modificati per accogliere gli «Archivi Notarili del Monferrato» e i relativi uffici, con l'espansione del solaio a coprire, nelle tre navate, anche le successive, seconde, campate del vecchio organismo ecclesiastico[34]. Dalla stessa tavola si desume anche l'ormai avvenuta copertura, con «tettoia in latta», del cortile del chiostro piccolo destinato a «mercato dei grani».

Così si giunge al momento delle fatidiche opere che verranno a segnare in modo irreversibile la chiesa agostiniana, lasciando una ferita che rimarrà irrimediabilmente aperta. Già Carla Enrica Spantigati aveva accennato ai deleteri lavori deliberati dalla Municipalità nel 1878, nel suo saggio sui restauri degli affreschi del chiostro grande del 1997[35], sulla base di una serie di documenti privi, però, degli elaborati grafici relativi. Quanto ora emerso dallo spoglio di una ulteriore categoria archivistica, ci permette di approfondire e ricucire, almeno in parte, i dati allora pubblicati. Il «disegno e perizia estimativa dello Ufficio d'Arte», citati nella Delibera di Giunta del 21 giugno 1878, ma in allora non rinvenuti, possono riconoscersi nella relazione, nella perizia e nei disegni oggi individuati, a firma dell'ingegnere civico Tommaso Caire[36]. La relazione, estremamente chiara nelle, purtroppo devastanti, opere proposte, evidenzia che gli interventi indicati, mentre erano mirati alla sicurezza del fabbricato «minacciata in alcuni punti», consentivano anche di «meglio adattare gli Uffici dello Stato Civile, del Dazio, l'archivio ed il salone municipale dando a questi e agli ambienti terreni una luce assai maggiore». Questa luce «assai maggiore» si otteneva demolendo il secondo pilastro dall'ingresso che si dichiarava in «stato di rovina». La demolizione – comprensiva anche delle quattro volte che ad esso si appoggiavano fra la navata centrale e la navata laterale sud – era altresì giustificata con la necessità di «dover diversamente disporre il tetto a ragione della sua ampiezza e della difettosa costruzione», criticità che avevano prodotto il cedimento della volta del nuovo salone. In tal modo si veniva a creare un cortile interno «di circa 130 m.q.ti di superficie» che avrebbe porta-

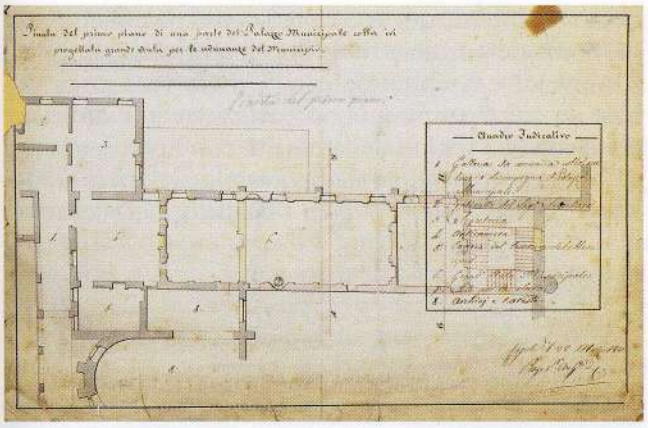


FIG. 5. P. Praga, progetto per la realizzazione dell'aula consiliare, pianta, 1850.

to luce e aria ai locali del piano terreno e al salone consiliare. Altri lavori consistevano nell'abbattimento delle due camere addossate al fianco sud della chiesa – destinate alle guardie campestri e che toglievano luce a due «ampie arcate della chiesa» – e della tettoia del mercato dei cereali, nel chiostro piccolo, che avrebbe dovuto essere rimontata nel cortile dell'Ospedale di Carità dove era stato spostato il mercato stesso. Ulteriori dettagli sui lavori occorrenti sono forniti dalla *Perizia della spesa* che contabilizza anche la «demolizione dell'assito attorno alle pareti e ai pilastri dell'antica chiesa, fatto per la Cavallerizza». Il pavimento della chiesa era sicuramente stato rimosso in occasione del suo adattamento a maneggio e, ora, venivano programmate opere per lo «scavo e il trasporto della terra creta dal suolo dell'antica chiesa» propedeutiche alla successiva messa in opera di un «ciottolato». Le condizioni della volta del salone erano così critiche da richiederne la ricostruzione parziale, la posa di quattro chiavi di rinforzo e la successiva «arricciatura e dipintura a fresco».

Di fatto la demolizione interessò un'area ben più estesa comprendendo anche il pilastro adiacente, verso la facciata, e le relative volte. Forse, appunto a questi ultimi lavori, devono riferirsi le opere, non meglio specificate, deliberate il successivo 16 agosto, determinate dai «gravi disordini riscontrati nel fabbricato comunale che si sta restaurando»[37].

La sede municipale trova poi stabile e più confacente dimora con l'acquisto, appena sette anni dopo, nel 1885, del palazzo Gozzani di San Giorgio ma ormai i peggiori, ma soprattutto irreversibili, danni al complesso di Santa Croce erano stati fatti. All'interno rimangono ancora ospitati diversi uffici pubblici, magazzini e officine comunali mentre il salone del Praga si trova ad accogliere la sala udienze della Corte d'Assise. A cavallo fra i secoli XIX e XX prende l'avvio la complessa vicenda relativa alla "pulitura" delle residue lunette affrescate del chiostro grande che vedrà,

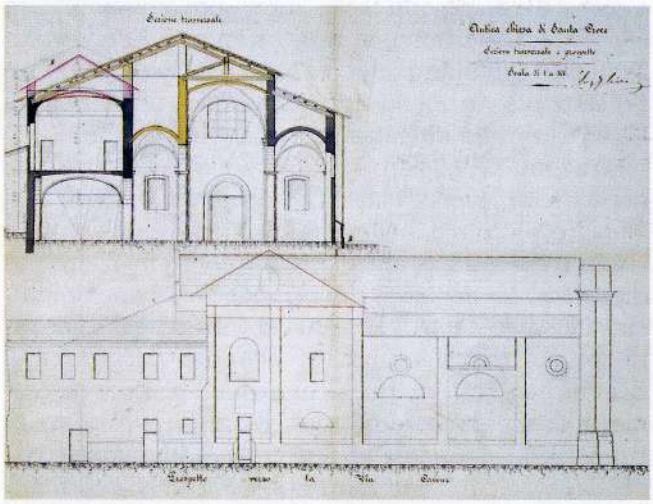


FIG. 6. T. Caire, progetto per l'allestimento di nuovi uffici municipali nell'ex chiesa di Santa Croce con realizzazione del "cortile interno", sezione e prospetto esterno su via Cavour, 1878.

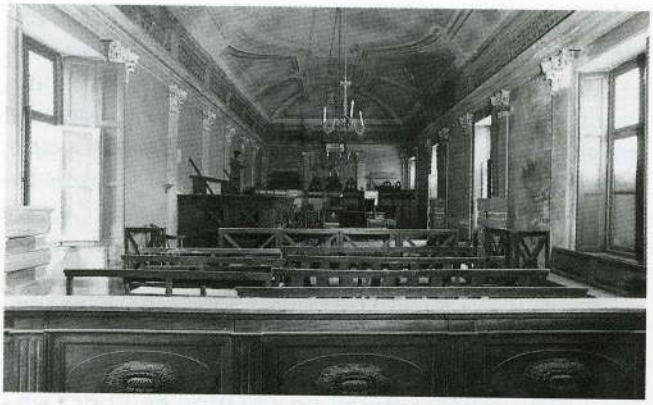


FIG. 7. Ex chiesa di Santa Croce, interno dell'aula della Corte d'Assise, 1982.

subito, la perdita quasi totale di una di esse, per uno scriteriato intervento di "restauro" ad opera del pittore Pugno, e lo strappo, poi effettuato dal restauratore Venceslao Bigoni, di altre nove, ora conservate in Museo. La questione, in tutti i suoi risvolti ed evoluzioni fino agli ultimi interventi del passato decennio, è già stata puntualmente approfondita da uno studio di Carla Enrica Spantigati e ad esso si rimanda[38].

Ancora, nel 1940, una nuova scala, con accesso da via Cavour, viene realizzata demolendo locali del chiostro piccolo e, nel periodo successivo al secondo conflitto mondiale, si susseguono le destinazioni più disparate: dai negozi e, ahimè, anche le latrine pubbliche, alla sede dell'A.N.P.I. su via Cavour, dalle autorimesse nel cortile grande al deposito dei gessi del Bistolfi nei locali della ex-chiesa, dall'officina meccanica alla scuola materna, dai laboratori ai magazzini degli operai comunali[39], in un crescendo esponenziale del degrado cui si è iniziato a por fine – non senza difficoltà e ulteriori errori, purtroppo – solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento, quando ha preso finalmente corpo la destinazione museale[40]. Non si possono, infatti, qui tacere le accese polemiche nate nel corso del cantiere fra la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici e l'Ufficio Tecnico comunale da cui dipendeva la progettazione e la direzione dei lavori. La lettura della nutrita corrispondenza agli atti d'archivio, testimonia un avvio delle opere frettoloso e superficiale, privo di supporto metodologico,

FIG. 8. Ex chiesa di Santa Croce, vista del «cortile interno», 1982.

senza aver effettuato le necessarie analisi e verifiche propedeutiche alla stesura di un vero progetto d'intervento, attento e correttamente calato sulla realtà di un bene monumentale così significativo e così complesso. La sommarietà degli elaborati, carenti anche di un obiettivo rilievo dello stato di fatto, comportò, purtroppo, la perdita di ulteriori testimonianze documentarie e decorative, così come la realizzazione di lavori non concordati e né autorizzati dagli Enti di Tutela determinò l'impiego di materiali e di tecniche d'intervento poco compatibili nell'ottica di un meditato restauro. Inoltre, lo scollamento iniziale, fra "progetto edilizio" e "progetto di allestimento museale" – elaborati, incredibilmente, da due diversi uffici comunali, con intenti, obiettivi e scelte, non sintonici e non correlati – aveva reso ancor più critico e difficoltoso l'approccio al problema. Solo dieci anni più tardi, e con l'affidamento di un progetto d'intervento su tutta l'area a professionisti esterni, si arriverà, attraverso un percorso ancora tutto in salita e irto di discussioni, alla definizione dei nuovi usi e alla realizzazione dei lavori connessi[41].

Un resoconto criticamente puntuale dei lavori novecenteschi, sia per quanto riguarda la chiesa sia per il convento, richiederebbe quindi altrettanto spazio, impossibile in questo contesto ma possibile in una futura occasione[42]. Se da un lato rimane ancora l'amaro in bocca per una ristrutturazione commerciale dello spazio della ex-chiesa che, nella destinazione d'uso praticata, non ha risolto il tema di una sua vivificazione, dall'altro i nuovi ambienti museali, ora completati nel settore claustrale, non possono che rasserenare e pacificare un po' gli animi. Soprattutto se, in una successiva, coraggiosa, scelta dell'Amministrazione Civica casalese, si potesse veder ampliato ulteriormente il Museo, ad occupare i locali oggi, nuovamente e desolatamente, vuoti del piano superiore dell'attuale centro commerciale, e render definitivamente "giustizia d'uso" ad un organismo monumentale eccezionalmente significativo ma incredibilmente maltrattato.

* Un ringraziamento sincero ed affettuoso a Germana Mazza per la disponibilità, la pazienza, l'aiuto nelle ricerche archivistiche e i preziosi suggerimenti e confronti nel corso dell'elaborazione del presente lavoro e un altrettanto sincero ringraziamento per la disponibilità e la collaborazione a Luigi Mantovani, responsabile dell'Archivio Storico Comunale.

[1] Archivio storico comunale di Casale Monferrato (d'ora in poi ASCM), II, *Amministrazione e Governo*, 6, Decreto del 28 fiorile anno IX (18 maggio 1801). Il palazzo già occupato dalla Municipalità è l'attuale palazzo Canepa-Spinoglio – poco distante dal palazzo San Giorgio – divenuto sede comunale nel 1735, cfr. G. De Conti, *Ritratto della Città di Casale... a tutto l'anno corrente 1794*, a cura di G. Serafero, Casale Monferrato 1966, p. 28.

[2] G. De Conti, *Giornale storico di Casale dall'anno 1785 al 1810*, pubblicato da G. Giorcelli, 1900, p. 43. Sempre dalla cronaca sappiamo che il 12 maggio 1802, alle ore 10 e 30 Casale fu colpita da un terremoto che danneggiò anche il nostro complesso, senza peraltro indicare più in dettaglio i danni subiti (Idem, p. 47).

[3] ASCM, II, *Amministrazione e Governo*, 6, Estimo del misuratore Guglielmo Ibertis, 17 pratile anno X (6 giugno 1802).

[4] In ASCM, II, *Opere Pubbliche*, 42 sono anche conservati tre elaborati grafici, anonimi e senza data, che riportano le piante del piano terra e del primo piano del settore relativo al chiostro piccolo e alla manica in comune col secondo chiostro, con la relativa tavola di sezione. Sono da riferire ad un progetto di ampliamento del fronte sud del chiostro piccolo dove era previsto il raddoppio, della manica e la costruzione di un nuovo porticato ad archi con soprastante loggiato. Nei vani così ricavati era prevista la realizzazione di una scala che, attraverso il taglio di un nuovo ingresso dal chiostro grande – in corrispondenza della prima campata della manica ovest di quest'ultimo – avrebbe consentito di raggiungere il piano superiore del chiostro piccolo. Il braccio sud del chiostro piccolo è indicato con le arcate completamente libere mentre gli altri due lati presentano le colonne inglobate in setti murari che denotano il tamponamento delle arcate. Nel cortile è prevista in demolizione una struttura quadrangolare, in cui forse può riconoscersi la tettoia del mercato, e l'apertura di tre fine-

stre sul fronte della via pubblica. Dalla pianta del primo piano si desume, invece, la già avvenuta demolizione della manica sud del chiostro grande – quindi le tavole non dovrebbero riferirsi ad epoca anteriore al 1838 – e, dal breve accenno di parte dell'abside dell'antica chiesa, si può desumere la già avvenuta realizzazione del solaio tramezzante lo spazio ecclesiale in quanto è chiaramente raffigurato un varco di accesso nel settore verso l'attuale via Cavour. Il secondo livello della manica addossata all'abside della chiesa risulta anch'esso risolto a loggiato. I tre elaborati non sono accompagnati da alcun documento scritto né, al momento, sono stati reperiti atti amministrativi che in qualche modo accennino ai lavori, ovviamente non realizzati.

[5] ASCM, II, *Opere pubbliche*, 42, *Pianta regolare di una parte del fabbricato del Palazzo di q.a Città esistente al primo piano, con progetto per la riduzione del med.mo, onde renderlo in istato servibile per l'Archivio d'Insinuazione, ed alloggio per l'Insinuatore*, con allegato *Calcolo della spesa che richiedesi per la riduzione del sud.o alloggio*; tutti e due i documenti sono firmati dall'architetto Formiglia e datati 12 luglio 1823. Giovanni Battista Formiglia, laurea di Architetto civile presso la R. Università di Torino nel maggio 1786, lavora prevalentemente a Casale Monferrato per la Municipalità ma fornisce anche un disegno per la nuova torre civica di Torino (1788) e progetta la chiesa parrocchiale di N.S. e S. Giacomo maggiore a Bergamasco, cfr.: C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, 1965, p. 36; altre notizie in C. Spantigati, 1995; Eadem, 1997; M.C. Visconti Cherasco, 2000.

[6] Per l'evoluzione architettonica e l'organizzazione distributiva degli spazi e delle funzioni del complesso antecedenti l'inizio dell'Ottocento si rimanda ad S. Martelli ed A. Perin, nel presente volume.

[7] Le mensole sono ben visibili anche della fortografia pubblicata nel testo di Noemi Gabrielli dove, peraltro, è anche ben visibile la decorazione che caratterizzava il fronte ovest del chiostro: cfr. N. Gabrielli, 1935 (ripr. anast. 1981), fig. n. 7 del repertorio fotografico. Cfr. anche fig. 3, p. 30, nel presente volume.

[8] ASCM, II, *Opere pubbliche*, 42, *Calcolo della spesa che richiedesi onde ridurre in istato d'alloggio per le Guardie Campestri li due piani dei granarj sopra il porticato del Palazzo di q.a Città..., Casale lì 21 febbraio 1828, Gio. Formiglia Arch.o.*, con allegato elaborato grafico riportante il «primo piano» e «l'ultimo piano». Gli elaborati, che restituiscono un tratto della manica suddiviso in tre ambienti, uguali per i due piani, che si affacciano su due balconate in legno di nuova realizzazione, non forniscono altri particolari utili ad un maggiore dettaglio dell'insieme. Peraltro non è indicato alcun collegamento verticale fra i due livelli il che fa supporre l'esistenza di una scala, già in sito, non rappresentata.

[9] ASTo, *Paesi per A e B*, Casale. *Restauri della casa civica*, 1828, mazzo 22, fasc. 29. Sia nella supplica dei Sindaci che nella nota di trasmissione della stessa, compilata dall'Intendente, si fa cenno a diverse perizie eseguite sullo stato di pericolosità e degrado del vecchio palazzo e dei fabbricati annessi, insieme ai nuovi progetti – quello relativo alla costruzione di un grande fabbricato sulla piazza principale e quello di ampliamento e restauro del vecchio – indicandoli in allegato alla supplica e di cui non si è trovata alcuna traccia.

[10] Il palazzo nuovo cui si fa riferimento, che doveva sorgere sulla Piazza delle Erbe (attuale Piazza Mazzini), fu poi costruito nella metà degli anni '40 dell'Ottocento su progetto dell'ing. Bossi ed è conosciuto come palazzo Fornara.

[11] ASCM, II, *Opere pubbliche*, 42, calcolo della spesa per il ripristino del pavimento del salone, 10 luglio 1833. Forse, come si vedrà più avanti, il salone può essere individuato in un locale indicato come «Sala» nell'elaborato di cui alla successiva nota n. 25 (*Progetto di diverse variazioni a farsi...*).

[12] ASCM, III, *Consiglio Comunale*, 1836, verbale della seduta del 6 maggio. Nel verbale è anche puntualizzato che « quando il Corpo Civico debba solennemente recarsi a qualche pubblica funzione... devono discendere nella pubblica contrada dalla carrozza e in attesa che i primi scendano gli altri aspettano... ».

[13] ASCM, 22 B 4. I due elaborati, firmati dall'architetto Giovanni Formiglia, sono datati 23 maggio 1836.

[14] Per tutto quanto riguarda la questione legata alla costruzione del chiostro piccolo grazie all'intervento della famiglia Gaspardone si rimanda a S. Martelli nel presente volume.

[15] Veduta del Palazzo dei Gonzaga in: M. Paroletti, 1824, vol. II, p. 70, litografia di Francesco Gonin poi ripresa da anonimo per A. Zuccagni-Orlandini, 1845-50, e di cui si conserva una tavola sciolta nella Biblioteca Comunale casalese. La veduta è anche riprodotta in: G. Ieni, *Il Castello di Casale: fortezza e residenza dei Paleologi (1464-1533)*, in *Il Castello di Casale Monferrato*, atti del convegno, Casale Monferrato 1-2-3 ottobre 1993, Casale Monferrato, s.d. (ma 1995), p. 80. Per un confronto contestuale delle due versioni della veduta, cfr. G. Rustico, G. Bazzani, *Casale antica nelle stampe e nei disegni*, Casale Monferrato 1982, pp. 74-75 e 152.

[16] Per un inquadramento delle tematiche accennate, cfr.: V. Comoli Mandracci, 1973; Eadem, 1979; Eadem, 1990; A. Cavallari-Murat, 1974; O. Bastianini Berta, 1974; S. Coppo, 1974; P. Scarzella, 1974; C. Spantigati, 1995 e bibliografie ivi riportate.

[17] ASCM, III, 20, verbale della seduta di Commissione congiunta del 21 dicembre 1837.

[18] Cfr. in proposito: C. Spantigati, 1995

[19] «Convocata e Congregata la Ragioneria unitamente alla Commissione incaricata di detti lavori e provviste per il nuovo Senato [...] A tenore della deliberazione presa da questo Civico Consiglio nella seduta del 12 corrente mese, fanno istanza li prefati Sig.ri Sindaci

presso li Sig.ri Congregati, perché vogliano emettere il loro avviso sul progetto di praticare opere di abbellimento, e di comunicazione tra il Palazzo Civico, e quello del nuovo Senato e presentano a tal fine li diversi disegni che fecero essi per simile uopo formare. Sovra del che li Sig.ri Congregati visti, e considerati tanto li progetti del Sig.r Ingegnere Provinciale, e del Sig.r Architetto Formiglia stati presentati nella summenzionata adunanza del Civico Consiglio, quanto quello del Sig.r Architetto Praga ultimamente da questo rimesso alli prefati Sig. Sindaci credono dover per ora prescindere dall'esaminare se sia o non adatto, e proprio il sito in d.i disegni indicato per collocarvi il Monumento dal Civico Consiglio deliberato erigersi a S.S.M.M., e omettono perciò di dare a simile riguardo alcun avviso, lasciando che su ciò il sullodato Civico Consiglio prenda poscia quelle decisioni, che riterrà opportune» (ASCM, III, 20, cit.).

[20] Pietro Praga (Zeme [Lomellina] 1805 - Casale 1875). Dal 1° gennaio 1850 nominato architetto responsabile dell'Ufficio Tecnico comunale di Casale: cfr. S. Allara, a.a. 1983-84. Altre notizie in C. Spantigati, 1995; Eadem, 1997; M.C. Visconti Cherasco, 2000.

[21] ASCM, 22 B 4. Il progetto, già pubblicato in: A. Cavallari-Murat, 1974, p. 647, è datato 12 dicembre 1837. Per la questione legata alla realizzazione del monumento: cfr. anche C. Spantigati, 1995 e relative note.

[22] Cfr. la precedente nota n. 16.

[23] ASCM, III, *Consiglio Comunale*, 1838, seduta del 13 febbraio, ff. 22-23.

[24] Carla Enrica Spantigati segnala che il 3 maggio 1838 il capomastro Carlo Bonarda presenta la lista delle giornate occorse per la demolizione del «portichetto nella corte del palazzo di Città per fare il passaggio per andare nel Palazzo del Senato»: C. Spantigati, 1995, p. 26, nota 19 ma cfr. anche testo a p. 15.

[25] ASCM, 26 B 2, *Icnografia del Palazzo Senatorio della Città di Casale colle nuove opere di adattamento e di ampliazione del medesimo, Casale li 10 novembre 1838, Pietro Praga Architetto.*

[26] L'apertura peraltro compare nelle tavole anonime e non datate di cui alla precedente nota n. 4.

[27] ASCM, 26 B 2 (provenienza Ufficio Tecnico). L'elaborato non pare possa attribuirsi all'architetto Praga mentre è collegabile, come mano esecutiva, ad un altro disegno, che riporta ancora una sezione della chiesa – con indicate in rosso le opere relative al nuovo solaio e all'innalzamento della falda del tetto, e in giallo la demolizione delle volte e del tetto esistenti – e la soluzione del prospetto sull'attuale via Roma, come poi effettivamente realizzato. In basso a destra si legge «Spedito copia per la tela oliata il 7 maggio 1860 ad...[impresario?] Buffa». Potrebbe essere, verosimilmente, una ripresa di un elaborato databile alla fine degli anni Quaranta. Occorre peraltro evidenziare che la Sezione *GH* riportata fa sicuramente riferimento ad una pianta autografa del Praga (Ibid.), e datata 28 marzo 1850, sulla quale sono riportati, a matita e ormai difficilmente leggibili, alcuni lavori e la dicitura «data dell'aggiunta in grigio Casale, il 7 9mbre 1860». Questi e altri disegni andrebbero sicuramente indagati più in profondità, espandendo la ricerca in parallelo anche su altri fondi comunali che, al momento, non è stato possibile effettuare.

[28] Ovviamente la scala presenta forme differenti da quelle riportate nel documento della fine del secolo XVII. Per l'interpretazione e il commento alla tavola dell'Alghisi, si rimanda ancora ad A. Perin nel presente volume.

[29] Cfr. la precedente nota n. 10.

[30] *Pianta del piano terreno di una parte del Palazzo Municipale e dell'antica Chiesa di S. Croce ove intendesi di adattarvi al primo piano una grande Aula per le adunanze Municipali comprendente l'area ABCD; Pianta del primo piano di una parte del Palazzo Municipale colla ivi progettata grande Aula per le adunanze del Municipio; Profilo trasversale della grande Aula preso sopra la linea EF delle piante; Profilo trasversale della grande Aula preso sopra la linea EF delle piante,* tutti firmati e datati 28 marzo 1850 tranne l'ultimo che riporta la data dell'8 marzo e che pare possa riferirsi ad una precedente versione sulla base, forse, del progetto di cui alla nota n. 26 che non indicava alcun collegamento verticale per l'accesso diretto al salone, (ASCM, 26 B 2, provenienza Ufficio Tecnico). Cfr. anche la nota n. 25.

[31] Nell'Archivio Comunale è conservato un altro disegno a firma di Praga, datato 14 settembre 1860 e specificato «Per minuta» che riporta tutta la disposizione degli arredi del salone, dagli scanni dei consiglieri, a quello del segretario e ai sedili per il pubblico: *Pianta del salone municipale e dei membri annessi al piano nobile sopra una delle quattro navate dell'antica Chiesa di S. Croce e di adattamento di esso alle pubbliche sedute consiliari* (ASCM, 26 B 2, provenienza Ufficio Tecnico).

[32] *Rilievi locali dimostrativi e poligonale perimetrale alla scala di 1 al 500 del quartiere di spettanza del Municipio di Casale inserviente ad uffici comunali governativi, Corte d'Assise e Corte d'Appello etc. etc.* (ASCM, 26 B 2). Il rilievo è databile ad epoca anteriore al 1859 in quanto vi è ancora indicata la via Vittorio Emanuele che, in quella data, venne rinominata Goffredo Mameli, cfr. in proposito S. Allara, a.a. 1983-84. Una nota del Direttore del Genio Militare di Alessandria, inviata al Sindaco di Casale il 17 novembre 1849, indica i lavori necessari per adattare l'aula ecclesiastica a maneggio (livellare il suolo interno; coprire con uno strato di 30 cm di una mistura formata da sabbia vagliata e segatura; fasciare i muri perimetrali e i pilastri con assito inclinato da colorarsi con tinta scura) segnalando anche l'opportunità di «sopprimere i pilastri estremi, lasciando quelli soli del mezzo, ai quali potrebbero appoggiare delle arcate di forma gotica a

sesto acuto, per riunire in una sola due archi contigui» e ottenere così uno spazio libero maggiore «sia per l'indicato uso di maneggio che per uso di mercato» (ASCM, III, 1445-2613).

[33] Sotto la scritta a penna si legge, a matita, «alloggio delle Guardie Campestri» e al di sotto del titolo della tavola, ancora a matita, «Pretavola di disegni comprendenti le opere a farsi per comunicazione al Palazzo Municipale dalla Contrada di Porta Genova - Piano terreno» che parrebbero da collegare alle altre scritte a matita che compaiono anche sulla pianta del piano superiore e che vengono specificate come un'aggiunta del 7 novembre 1860. Fino a quella data la scala di accesso dall'attuale via Roma non è quindi realizzata. D'altra parte esiste anche un dettaglio di un gradino della stessa scala, firmato dall'impresario Buffa insieme al particolare del portoncino d'accesso alla stessa scala dalla via Roma, datati al maggio e al giugno 1860. Cfr. anche le note nn. 25 e 26. In ASCM, II, *Opere Pubbliche*, 42, sono ancora reperibili altre due piccole tavole, a firma del Praga e datate 19 luglio 1853, che indicano due diverse soluzioni per adattamenti degli ambienti del primo e del secondo livello ai fini dell'inserimento di un nuovo servizio igienico ad uso della sala consiliare. Occorre anche ricordare che lo stesso Praga elabora in quell'anno anche il progetto per un nuovo teatro fornendone due versioni: una nell'isolato posto di fronte al Santa Croce, l'altra nell'isolato adiacente al nostro complesso conventuale. I relativi elaborati si trovano in ASCM, 46 B 2; sulla vicenda del teatro, realizzato da Agostino Vitoli sulla piazza del Castello, cfr. *Il Teatro Municipale di Casale Monferrato*, catalogo della mostra, 1979. Una ulteriore tavola, sempre firmata dal Praga e datata 29 settembre 1870, relativa ad una questione sorta con la vicina proprietà Manacorda, riproduce perfettamente l'aula consigliare come dal citato elaborato progettuale del 1850.

[34] *Pianta al primo piano di una parte del Palazzo Municipale colle opere proposte nella sala C per poterla aggregare all'Ufficio dello Stato Civile e delle due Camere D per potervi trasportare l'Archivio Notarile*, tavola non firmata e non datata, che riporta in alto, al centro sopra il titolo, la dicitura «rif. Perizia in data 20 aprile 1876», non reperita.

[35] C. Spantigati, 1997, p. 39 ma in particolare le note dal n. 5 al n. 9 ricche di interessanti notizie e dettagli. Sostanzialmente il resoconto si appoggia a Delibere di Giunta e a documenti conservati presso la Cat. X, *Lavori Pubblici, Classe 10, Edilità,* Fascicoli Palazzo Municipale dell'Archivio comunale di deposito, che attestano l'incarico, affidato dalla Municipalità, agli ingegneri Tartara e Musso per la progettazione di consistenti trasformazioni ed ampliamenti della sede comunale per ospitarvi ulteriori uffici. La pressante necessità di ulteriori spazi e le preoccupanti condizioni di stabilità del complesso avevano portato a prendere in considerazione anche l'ipotesi di una nuova sede, scelta che verrà effettuata nel 1885 con l'acquisto del palazzo Gozzani di San Giorgio. I lavori risultarono poi ridotti alla sistemazione dei locali dello Stato Civile, dei magazzini daziari e della Sala Consiliare.

[36] *Perizia della spesa dei lavori di sicurezza e di adattamento a farsi in varie parti del palazzo municipale, secondo il progetto e la relazione in data di oggi (11 giugno 1878) con allegate tre tavole di progetto.* La relazione cita cinque tavole allegate ma nel fascicolo ne sono state reperite solo tre: una con la pianta della chiesa, una comprensiva di sezione e di prospetto verso via Cavour e una terza raffigurante il piano terra del tratto di convento comprendente la manica fra i due chiostri, l'intero chiostro piccolo e parte di quello grande (ASCM, II, *Opere Pubbliche*, 42).

[37] Cfr. C. Spantigati, 1997, p. 44, nota n. 6, da cui si cita.

[38] C. Spantigati, 1997, pp. 39-46; per l'analisi iconografica degli episodi raffigurati nelle lunette, cfr. nello stesso testo, il puntualissimo studio di G. Mazza, pp. 27-38.

[39] Noemi Gabrielli, per esempio, ricorda che nel 1935 l'area presbiteriale, al primo piano, ospitava «la Milizia» e al piano terreno era occupata dal «magazzino del carbone», cfr. N. Gabrielli, 1935, pp. 21-22.

[40] Tutte le vicende relative alla storia delle collezioni e alla nascita ed evoluzione del Museo Civico sono state dettagliatamente documentate da G. Mazza, 1995, pp. 31-43, cui si rimanda.

[41] Il progetto in questione, a firma degli architetti Franco Fusari, Giorgio Raineri e Teresa Rossi, ha riguardato l'intera area del Santa Croce e di palazzo Langosco, definendo l'uso a Biblioteca Civica di quest'ultimo, a Museo Civico lo spazio dei due chiostri e a centro commerciale la parte residua dell'antica chiesa. Per ulteriori dettagli sulle vicende dei lavori condotti a partire dall'inizio degli anni Ottanta, si rimanda ancora a C. Spantigati, 1997, in particolare pp. 41-42 e note relative.

[42] Diversi sono i documenti conservati presso l'Archivio, sia Storico che Corrente, della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, a partire dall'anno 1896, che attestano le vicissitudini subite dall'ex-convento agostiniano, come altrettanto significativo per la storia del complesso risulterebbe dar conto delle proposte che si sono susseguite nel corso del secolo per il "recupero" e il riuso – dal progetto Scassi al progetto Tornielli – insieme a tutto il vivace dibattito, sostenuto e sollecitato anche dalla eccezionale personalità di Noemi Gabrielli, inteso alla difesa e alla valorizzazione dell'antico monumento ecclesiastico fra gli anni Sessanta e Settanta che ha poi condotto all'allestimento del tanto atteso Museo Civico solo nel ventennio successivo.

«Advertentes quod moenia [...] sint principum»: un risvolto della donazione di Guglielmo VIII Paleologo a Santa Croce

ANTONINO ANGELINO

La bolla papale del 18 aprile 1474 che elevava ufficialmente Casale al rango di città conteneva un cenno eloquente alla grandezza e alla sontuosità degli «edifici ecclesiastici e di altro genere» lì esistenti e la stessa ammirazione esprimeva un diploma imperiale del 20 gennaio 1482 dicendo delle chiese, dei monasteri e conventi e delle insigni abitazioni della «novis titulis decorata civitas»[1]. Non erano quindi solo gli umanisti della cerchia paleologa a riconoscere a Guglielmo VIII, marchese di Monferrato dal 1464 al 1483, il merito di aver operato molto per innalzare il decoro urbano del centro divenuto ormai sede stabile della corte[2]. L'aristocrazia, in particolare attraverso alle famiglie dell'entourage marchionale desiderose di sottolineare la loro presenza nella realtà cittadina, aveva assecondato l'ambizione del signore erigendo palazzi e Guglielmo, il principe, affiancato dal fratello e poi successore Bonifacio, si era applicato, «maximis suis sumptibus», a far sorgere «templa» e «coenobia» da affidare ai religiosi favoriti: i regolari dell'Osservanza[3]. Avevano così avuto origine nel 1469 la chiesa e il convento imponenti dei Domenicani osservanti della Congregazione Lombarda, dedicati al santo fondatore dell'ordine, in canton Vaccaro e nel 1476 il complesso analogo e ugualmente grandioso di Santa Maria degli Angeli destinato ai Francescani osservanti e posto appena fuori della cinta urbica, verso la collina[4].

Anche a vantaggio degli Agostiniani della regolare Osservanza della Congregazione di Lombardia, che per sua iniziativa nel 1476 avevano sostituito i loro confratelli conventuali nel possesso della chiesa e del monastero vetusti di Santa Croce[5], siti all'estremo angolo sudoccidentale di canton Brignano, Guglielmo volle compiere un gesto consono alla sua aura di principe devoto e sollecito della magnificenza dei luoghi pii. Il monastero era «collocato in uno spazio in sommo grado angusto», «fra una via comune cittadina e il muro della città»[6], da cui lo separava, più precisamente, la strada di circonvallazione interna. Ora, con l'intervento urbanistico conosciuto come «allargamento» del canton Brignano, che proprio nel tardo Quattrocento aveva permesso di acquisire all'abitato casalese un nuovo ampio lotto residenziale a sud, il tratto delle vecchie mura che impediva l'espansione del complesso agostiniano, persa la sua originaria finalità difensiva, veniva caratterizzandosi, insieme con gli elementi fortificatori ad esso connessi, come ingombrante barriera fra parte vecchia e nuova della

Resti dell'antica cinta muraria.

città[7]. Il 21 marzo 1480 pertanto, Guglielmo, adducendo espressamente a motivo della propria decisione il pensiero sulla posizione sacrificata del cenobio e dando quindi all'atto il significato di premessa a quell'ingrandimento che sino ad allora non aveva potuto essere realizzato, donava «ai detti frati e al convento della regolare Osservanza di Sant'Agostino» «le mura della città che sono adiacenti all'anzidetto monastero, vale a dire il muro [vero e proprio] e i due fossati, con il barbacane, con le loro vie a cominciare dalla porta della predetta città che viene chiamata porta di Santa Croce per giungere alla via comune interna al muro della città che si trova di fronte alla casa di Stefano de Ocello»[8].

Quasi sentisse il bisogno di mettere l'accento sulla legittimità del proprio gesto, il marchese donatore dichiarava di compierlo «considerando come le mura e i fossati delle città siano propriamente dei principi, e ad essi competono»[9].

Quanto concesso avrebbe davvero consentito ai religiosi, appoggiati nella loro opera anche da benefattori che seguivano l'esempio del signore, di espandere nel tempo il nucleo di Santa Croce colmando in misura soddisfacente il divario con la magnificenza dei complessi di nuova fondazione di San Domenico e di Santa Maria degli Angeli. Secondo l'agostiniano casalese Fulgenzio Alghisi, che scriveva circa due secoli dopo, la marchesa Bernardina, ossia Bernarda di Brosse, moglie di Guglielmo VIII e sostenitrice dell'azione del coniuge a favore dell'Osservanza[10], elargì le somme necessarie per ampliare la chiesa fin contro le mura donate mediante l'aggiunta di una quarta navata[11]. Gli interventi diretti ad utilizzare la parte più vicina del luogo pervenuto ai frati, che veniva a trovarsi all'interno della vecchia cinta, sarebbero quindi stati avviati immediatamente dopo la donazione del 1480 o in tempi assai prossimi, con precedenza, com'era naturale, rispetto alla zona dei fossati e del barbacane. La costruzione ad opera dei religiosi di cinque case in quest'ultimo settore, «nell'antico fossato della città, sito che l'illustrissimo marchese nostro Guglielmo donò al convento», è data come realizzata negli anni 1507-1508. I fabbricati risultano prospicienti la via pubblica coincidente con l'attuale via Roma e inseriti senza soluzione di continuità fra la chiesa di Santa Croce e «un' altra casa alta detta il torrone». La notizia viene dalle memorie compilate nel primo quarto del Seicento e più avanti nel medesimo secolo rispettivamente da Giovanni Maria da Livorno, priore degli Agostiniani casalesi e dal già ricordato Fulgenzio Alghisi; entrambi affermano di averla tratta da fonti scritte coeve all'intervento edilizio[12]. L'Alghisi, fornita una rassegna delle cinque abitazioni, si sofferma poi sull'edificio ad esse contiguo: il «torrone», così chiamato perché costruito «a modo di torre», che da tempo remoto appartiene ugualmente al convento anche se si ignora quando e per quale via sia entrato a far parte del suo patrimonio. Le spiegazioni dell'origine del possesso, secondo l'annalista, potevano essere due: o il torrone, come le case menzionate, era stato eretto «a fundamentis» dagli Agostiniani, oppure – circostanza che meglio si accordava con il silenzio delle carte – era in principio una torre posta «sopra le antiche mura della città» e compresa perciò nella donazione del 1480, a cui successivamente i padri avrebbero dato «forma di casa abitabile»[13]. Altrove, lo stesso Alghisi, senza citare testimonianze e tacendo della eventualità di una costruzione *ex novo*, asserisce invece che gli Agostiniani «si servirono della vecchia porta [di Santa Croce] che consisteva in una torre e la ridussero in casa, quale ancora di presente appellano il torrone»[14]. L'identificazione con la vecchia porta teneva indubbiamente conto dell'impossibilità di assegnare genericamen-

te la struttura alle mura, dal cui fronte la separava lo spazio occupato un tempo dal fossato; allo scrittore agostiniano sembra però essere sfuggito un particolare: non era più lecito a quel punto sostenere che il possesso del torrone da parte del convento risalisse alla largizione di Guglielmo VIII, dalla quale la porta urbica restava palesemente esclusa.

Un documento sinora ignorato, pur lasciando in piedi l'interrogativo sulla primitiva natura del singolare edificio (dimora civile di forma certo un po' inusitata, con quel suo accentuato sviluppo verticale all'interno di un tessuto urbano che si veniva caratterizzando secondo canoni rinascimentali o per davvero vecchia torre dismessa dopo il venir meno della funzione difensiva), contrappone alle diverse ipotesi e dichiarazioni dell'Alghisi un dato sicuro menzionando la «domus torrioni», nell'anno 1500, come proprietà di un privato[15]; l'indicazione fa cadere sia la congettura di una sua erezione ad iniziativa degli Agostiniani che quella di un possesso acquisito dal convento già per effetto del gesto di generosità compiuto dal marchese di Monferrato nel 1480.

Dalla medesima scrittura, un estratto dei verbali del consiglio del comune di Casale riunito il 27 febbraio e il 13 marzo 1500, risulta inoltre ormai chiaro a questa data il proposito dei frati di Santa Croce di «edificare» sull'area interposta tra la «domus» in questione e il loro complesso, area qualificata adesso come «sedimen» senza più accenni al fossato e al barbacane spianati o non ancora. Il progetto, come si è visto, si sarebbe concretato sette o otto anni dopo con l'innalzamento delle cinque case riportato dalle memorie; a ritardarne l'attuazione possono aver concorso varie cause, ma inizialmente almeno l'ostacolo da superare fu la resistenza opposta dal comune. Essa non nasceva da animosità verso gli Agostiniani, ma dalla volontà dell'ente di contrastare le ingerenze dei marchesi di Monferrato nella sfera di diritti e di prerogative collettivi custoditi per secoli e non facilmente armonizzabili con l'esercizio che i Paleologi intendono fare della propria signoria. Attriti, conflitti aperti, conciliazioni instabili percorrono in verità la storia della presenza marchionale in Casale[16] e la donazione di Guglielmo VIII al convento di Santa Croce si colloca nel quadro come un momento destinato a generare tensione nei rapporti tra signore e comune. Il documento del 1500 che siamo giunti ad esaminare ne è, a distanza di vent'anni, la riprova e i fatti di cui ci porta a conoscenza mostrano che l'espressione con cui il marchese nel 1480 aveva proclamato il proprio titolo a disporre pienamente delle mura e dei fossati in quanto cosa sua racchiudeva una provocazione.

Il 27 febbraio 1500 – riferisce il nostro verbale –, nel consiglio del comune compare il venerabile priore dei frati di Santa Croce il quale spiega come vi sia un certo sedime che si spinge (dagli immobili degli Agostiniani, sottinteso) sino dirimpetto alla casa di mastro Enrico (la casa del torrione indicata col nome del proprietario, si arguisce dal seguito), elargito in altri tempi alla chiesa e al monastero dall'illustrissimo Guglielmo marchese di Monferrato di felice memoria a quanto risultava dalle «litterae donationis» di quel principe. Ciò premesso, il priore chiede al consiglio di ratificare quelle «litterae» o, altrimenti, di concedere in «elemosina» al convento il sedime, osservando che il medesimo è deposito consueto di immondizie[17]. C'è da immaginare che i religiosi si fossero accinti ad utilizzare il sito ma il comune, di cui ignoriamo l'atteggiamento assunto in precedenza, in occasione dei primi ampliamenti di Santa Croce, questa volta almeno doveva essere intervenuto dichiarando di non riconoscere fondamento alcuno alla donazione del defunto Guglielmo e contestando precisamente il diritto dei marchesi di Monferrato a considerare patrimonio

loro, con possibilità quindi di alienare, le mura di cinta e i fossati.

Innegabilmente quelle difese erano state realizzate per iniziativa della comunità casalese, che nel tempo, con disposizioni statutarie e risorse sue, aveva anche provveduto ad assicurarne sempre l'efficienza e la sorveglianza[18].

La proposta avanzata dal priore riconosce implicitamente le ragioni dell'ente comunale suggerendo ai consiglieri la scelta tra due soluzioni: associarsi alla donazione di Guglielmo quale altro soggetto dal cui assenso soltanto l'atto del 1480 viene a ricevere pieno valore oppure disconoscere completamente il gesto del marchese e offrire il bene richiesto come dono interamente proprio.

Prima di optare per l'una o l'altra forma occorre comunque decidere se gli Agostiniani debbano oppure no ottenere il sedime; il consiglio stabilisce perciò di inviare ad esaminare il luogo i proconsoli e i sindaci assieme ai magnifici signori Defendente Suardi e Alberto del Carretto, figure di rilievo al servizio dei Paleologi ma anche persone accette al comune e legate ai frati di Santa Croce a giudicare da quanto si sa con certezza di uno di loro[19]; se la commissione così composta, compiuta l'ispezione, avesse espresso parere favorevole, il sedime sarebbe stato concesso.

La faccenda, impostata in termini semplici, doveva tuttavia assumere una piega imprevista: non è possibile stabilire i motivi del mutamento di indirizzo; sta di fatto che il comune, data dapprima ai religiosi l'autorizzazione ad occupare il terreno, con un celere voltafaccia ritornava sui propri passi revocandola; garantiva però, probabilmente per togliere occasione ad un contrattacco fondato sull'esigenza da parte dei frati di veder tutelata la riservatezza dello spazio conventuale, che si sarebbe provveduto a far otturare le finestre della «domus torrioni», quella, senz'altro, indicata dal priore di Santa Croce come casa di mastro Enrico, con prospetto sul sedime della contesa e, attraverso a quest'area sgombra, sul complesso agostiniano[20].

A dare un segno della scarsa inclinazione degli scontenti a pazientare a lungo, neppure due settimane dopo, il 13 marzo, fra Giorgio dell'ordine di Sant'Agostino si presenta in consiglio comunale ponendo da parte di tutti i confratelli un aut aut: si chiudano dunque le finestre della casa del torrione oppure si faccia in modo che i frati possano «edificare sul sedime vuoto»[21]. La voce degli Agostiniani questa volta non suona sola; dopo fra Giorgio interviene infatti il nobile Oliviero Capello, in nome del consiglio marchionale, per dire che i religiosi si sono recati anche in quella sede a riferire con rammarico la loro storia: quella di un permesso di costruire sul sedime in oggetto che il comune prima ha accordato e successivamente ha negato usando «come pretesto» l'impegno a far tamponare le finestre della casa del torrione[22]; i «magnifici signori» che il Capello rappresenta sollecitano pertanto il comune medesimo ad adottare qualche provvedimento, riservandosi altrimenti di intervenire con propri rimedi[23]. Il tono fermo non esclude la diplomazia; pur agendo per parte delle istituzioni paleologhe, l'oratore evita di ritornare sulla fonte del contrasto: la volontà di Guglielmo VIII è infatti ignorata nelle sue parole; egli inoltre dice che gli Agostiniani si sono lagnati perché è stato loro impedito di edificare sul sedime: con il riferimento alla conseguenza si esime dal menzionare la causa ossia il mancato riconoscimento ai religiosi del possesso del terreno. È bene che l'argomento non venga toccato direttamente perché in tal caso si accenderebbe il contrasto: al Capello toccherebbe difendere la legittimità della donazione fatta nel 1480 dal marchese di Monferrato mentre gli uomini che gli stanno di fronte si vedrebbero costretti a negarla in nome dei diritti

del comune. Fra Giorgio, prima, muovendosi lungo una linea che appare concertata, ha spianato la strada reclamando non già il sedime ma la facoltà di costruirvi.

Il discorso include insomma un invito sottinteso: si sospenda ogni disputa di ordine politico e si veda quanto in concreto è possibile fare per soddisfare il desiderio dei frati.

Senza ritrattare formalmente la decisione assunta in precedenza, il consiglio comunale crea uno spiraglio ad una soluzione della controversia favorevole agli Agostiniani disponendo che, se il proprietario della casa del torrione non vorrà otturare le finestre (cosa che non gli verrà dunque imposta ma solo domandata), il «progetto stabilito in altri tempi» dall'illustrissimo Guglielmo marchese di Monferrato di felice memoria trovi realizzazione[24] e, anzi, indica già quali dovranno esserne gli esecutori: il vicario assieme agli «eletti sull'artiglieria» cioè i proconsoli e i sindaci, i cui nomi vengono riportati nel verbale, con quanti altri essi vorranno si aggiungano loro.

Le notizie si arrestano qui e non possiamo sapere se la storia che delineano abbia avuto fine già nell'immediato o abbia conosciuto ulteriori sviluppi; giunta a breve o a lungo termine, la sua conclusione si direbbe sia stata quella desiderata dai frati di Santa Croce che nel 1507-1508, come si è visto, edificavano sul luogo che era stato oggetto della disputa inglobando, allora o in seguito, nel loro patrimonio, anche la casa del torrione.

A quale benefattore andava la gratitudine degli Agostiniani? A Guglielmo VIII, al comune, a entrambi, e senza riserve? Certo è che la donazione del 21 marzo 1480, ricordata nelle memorie posteriori unicamente come un gesto pio, conteneva non soltanto il desiderio del marchese paleologo di vedere assurgere a maggiore dignità un convento; agli occhi dei cittadini casalesi del tempo risaltava ancor più l'altro suo carattere: era la sfida del potere signorile che ostentatamente dichiarava suoi «mura e fossati», strutture materiali certo ma soprattutto simboli delle autonomie comunali.

[1] A.A. Settia, *«Fare Casale ciptà»: prestigio principesco e ambizioni familiari nella nascita di una diocesi tardo medievale*, in "Rivista di storia arte e archeologia per le province di Alessandria e Asti", XCVI-XCVII (1987-1988), pp. 301-302. Archivio storico comunale di Casale Monferrato (d'ora in poi ASCM), fald. I-1 (1), *Diploma dell'imperatore Federico [...]*, 20 gennaio 1482 (copia autentica datata 12 settembre 1781).

[2] A.A. Settia, 1987-1988, p. 302.

[3] Le citazioni sono tratte da uno scritto dell'umanista Francesco Capra: cfr. G. Manacorda, *Galeotto del Carretto poeta lirico e drammatico monferrino (14...-1530)*, in "Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino", S II, XLIX (1898-1899), p. 52, n. 2 e p. 53.

[4] V. De Conti, *Notizie storiche della città di Casale e del Monferrato*, vol. IV, Casale 1839, p. 238 sg. e n. 23 a p. 399 sgg. F. Maccono, *I Francescani a Casale Monferrato*, Casale Monferrato 1929, p. 54 sgg.

[5] Sulla vicenda degli Agostiniani Osservanti di Lombardia in Santa Croce si veda il contributo di A. Perin in catalogo.

[6] «Monasterium admodum in angusto positum est intra viam communem in urbe et murum urbis»: Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi ASTo), Corte, G.G. Saletta, *Ducato del Monferrato descritto* (ms. datato 1711), vol. I, parte 1ª, trascrizione dell'atto di donazione del marchese Guglielmo VIII al convento di Santa Croce in data 21 marzo 1480, fol. 192r.

[7] Sull'episodio dell'«allargamento» di canton Brignano si possono vedere in breve A. Angelino, A. Castelli, *Indagini sulla storia urbana di Casale. Dal borgo di Sant'Evasio alla città di Casale (1350-1500)*, in "Studi Piemontesi", VI (1977), pp. 287-290 e i cenni di A. Perin nel contributo in catalogo.

[8] G.G. Saletta, 1711, fol. 192r.: «moenia dictae urbis Casalis quae ipsi iamdicto monasterio sunt adiacentia, murum videlicet, et duas

fossas cum barbacana cum viis suis a porta urbis praedictae quae dicitur porta Sanctae Crucis usque ad viam communem intra murum urbis sitam iuxta domum Stephani de Ocello [...] dictis fratribus et conventui regularis Observantiae Sancti Augustini [...] tamquam bona ad nos spectantia et pertinentia damus, tradimus et donamus». Non è prudente, senza il conforto di tracce materiali, tentare di definire la natura del secondo fossato o il contenuto del termine "barbacana", che vale genericamente ad indicare una struttura difensiva esterna alle mura.

[9] L. cit.: «Advertentes quod moenia et fossae urbium proprie sint principum, et ad eos spectant».

[10] Basterà qui ricordare come la bolla di Sisto IV dell' 11 gennaio 1477 con la quale si sancisce il passaggio delle Umiliate del monastero casalese di San Bartolomeo alla «regola ed ordine» di Sant'Agostino della Congregazione di Lombardia, risulti motivata anche dalla volontà di soddisfare «al buon desiderio de nobili marchesi di Monferrato Guglielmo e Bernarda giogali»: ASCM, fald. I-114 (338), *Brutta copia dell'indice dell'archivio di S. Bartolomeo fatta da fra Guglielmo Cavalli confessore di detto monastero [...]*, p. 3, sotto la data 23 febbraio 1478.

[11] F. ALGHISI, *Il Monferrato. Historia copiosa et generale divisa in due parti et in XIV libri* (copia recente – fine '800 o primo ventennio del '900 – dell'opera manoscritta secentesca in Biblioteca Civica di Casale Monferrato, ms. 091/71), 2ª parte, libro 2°, s.n.p.

[12] ASTo, Corte, Regolari diversi, Agostiniani Casale, mazzo 1, Raccolta di notizie storiche e di documenti sul convento di Santa Croce di Casale Monferrato del priore Giovanni Maria da Livorno, ms. primo quarto del XVII secolo con aggiunte successive, fol. 155r (l'autore dichiara di aver visto i conti relativi alla costruzione delle cinque case). ASTo, Corte, Regolari diversi, Agostiniani Casale, mazzo 2, F. ALGHISI, *Stato del convento di Santa Croce di Casale delli P.P. Agostiniani della Congregazione Oservante di Lombardia dall'origine d'esso convento fino all'anno MDCLXXXI*, manoscritto con aggiunte successive, foll. 204-206 (l'autore asserisce di aver attinto «dal giornale degli stessi anni»). Ringrazio per avermi comunicato queste notizie, da lei rintracciate, Antonella Perin.

[13] F. ALGHISI, *Stato del convento* cit., fol. 206.

[14] F. ALGHISI, *Il Monferrato* cit., 2ª parte, libro 2°, s.n.p.

[15] ASTo, Corte, Monferrato feudi, mazzo 13, n. 6, *Scritture riguardanti la proprietà de siti e strade publiche spettante alla città di Casale* (trascrizione cinquecentesca non datata dai verbali del consiglio comunale eseguita per ordine del cancelliere del comune Placidio de Pani).

[16] Cfr. A. ANGELINO, *Il castello di Casale alle origini e nel confronto tra comunità locale e principe*, in *Il castello di Casale Monferrato*, Atti del Convegno di studi, Casale Monferrato 1-3 ottobre 1993, Casale Monferrato 1995, nn. 5 e 6 a p. 40 e testo corrispondente.

[17] *Scritture riguardanti* cit.: «requisivit ipsas litteras [donationis] confirmari vel alias facere ellemosinam de ipso sedimine dicto monasterio, attento quod ibi ponuntur inmondicie».

[18] A.A. SETTIA, *Casale Monferrato, sviluppo e struttura di un borgo*, in ID., *Monferrato. Strutture di un territorio medievale*, Torino 1983, pp. 119, 128-129.

[19] Su Defendente Suardi si veda la sintesi di M. MAROCCO, *A proposito del sigillo sepolcrale di Defendente Suardi già nella chiesa di Santa Croce in Casale*, in "Monferrato Arte e Storia", 14 (2002), pp. 65-71. Notizie sul ruolo influente e sull'attività di diplomatici del governo paleologo di Suardi e di Alberto del Carretto a inizio '500 sono desumibili da G. Manacorda, 1898-1899, pp. 64-65 e V. DE CONTI, *Notizie storiche* cit., vol. V, Casale 1840, pp. 6-8. Per i buoni rapporti tra Defendente Suardi e il comune di Casale cfr. in ASTo, Corte, Paesi per A e B, mazzo C 19, n. 2, *Indice delle cose notabili esistenti nel libro de statuti raccolti e fatti dalla città di Casale dal 14.. in 1517 che si conserva ne Camerali Archivii di Torino compilato e descritto dal signor Avvocato Cattaneo in giugno 1781*, dove, con riferimento al fol. 58 del volume e sotto la data del 21 giugno 1499 si trova annotata una «Quietanza della città di Casale a favore del signor Defendo Suardo [*sic*], consigliere marchionale, di ogni somma che possa esser da lui dovuta a detta città per sito di questa concessogli per la fabbrica del di lui palazzo; e ciò in ricompensa dei beneficii da lui compartiti ad essa città, e per la speranza di riceverne degli altri in avvenire». Altre informazioni di carattere bibliografico e sul legame di Suardi con gli Agostiniani di Santa Croce sono contenute nel contributo di A. Perin in catalogo.

[20] Lo svolgimento dei fatti si ricava da quanto diranno in consiglio comunale fra Giorgio e Oliviero Capello: vedi oltre, nel testo.

[21] *Scritture riguardanti* cit.: «rogavit provideri quod claudantur fenestre domus torrioni vel saltem provideri quod fratres ipsi possint edificare super sedimine vacuo».

[22] Loc. cit.: «in consilio marchionali venerunt ipsi fratres sancti Augustini cumquerentes se quod semel fuit concessum quod possent edificare super dicto sedimine et quod postea fuit inhibitum sub pretextu quod claudarentur fenestre illius domus torrioni».

[23] Loc. cit.: «magnifici Domini de consilio dicunt quod dicta comunitas provideat aut quod ipsi facient provisionem».

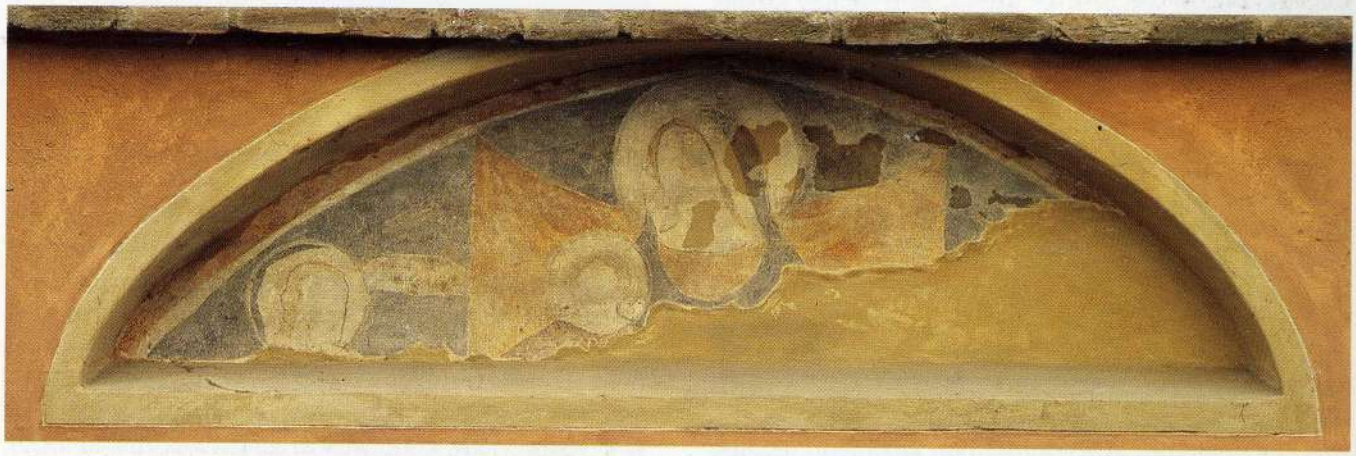
[24] Loc. cit.: «Quo ad querellam fratrum sancti Augustini ordinatum fuit quod casu quo iste cuius est domus torrioni non vellit claudere fenestras quod designum alias factum per quondam bone memorie Illustrissimum Dominum Gullielmum Marchionem Montisferrati habeat locum».

Lacerti di antichi affreschi in Santa Croce

Fulvio Cervini

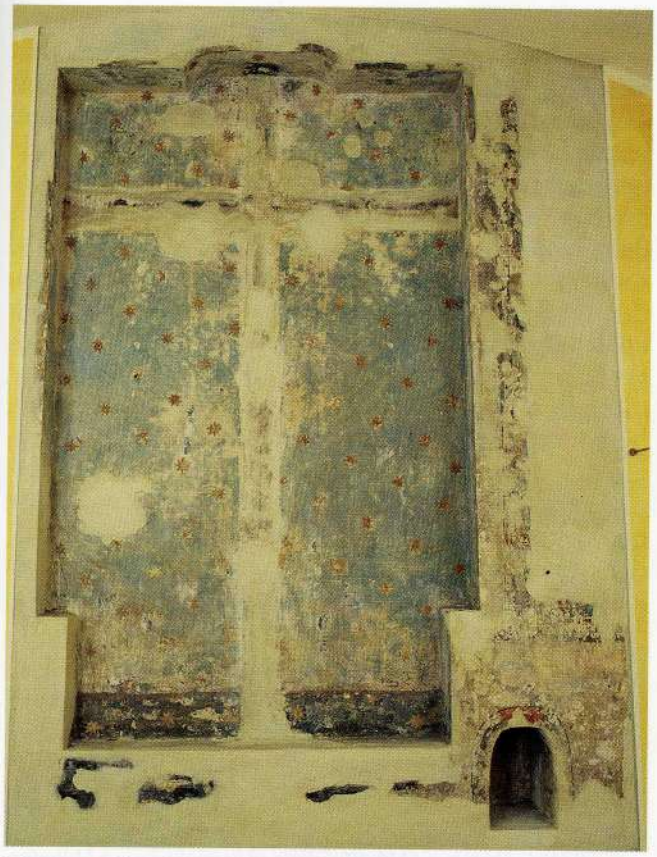
Le vicissitudini subite dall'insigne complesso umiliato e agostiniano, fino all'ultima riconversione ad uso commerciale, ben difficilmente avrebbero potuto comportare una sostanziosa salvaguardia non dico degli arredi della chiesa, ma almeno del suo corredo pittorico, di cui sopravvivono pochi frammenti eterogenei, e per giunta in condizioni così disperate da suscitare un mortificante imbarazzo in chi se ne deve occupare. Questa lacunosità estrema non è peraltro tale da indurre al silenzio, giacché nel deserto casalese i lacerti di Santa Croce possono recare un modesto ma commovente contributo a una migliore definizione del contesto. Non sarà un caso che Noemi Gabrielli apra la sua classica ricognizione della pittura a Casale muovendo dal secondo Quattrocento[1]; e che Elena Rossetti Brezzi abbia più di recente citato proprio Santa Croce fra i casi paradigmatici di grandi edifici mendicanti di area alessandrina affatto o in maggioranza scomparsi, o dei quali poco o nulla può dirsi della veste pittorica[2]. Tale veste, almeno in origine, doveva peraltro mantenersi piuttosto sobria, stante la connotazione pauperista dell'Ordine degli Umiliati. Del resto le minime tracce sopravvissute del primitivo impianto (per cui rinvio volentieri al saggio di Stefano Martelli) denunciano una tecnica costruttiva in linea con la cultura edilizia monferrina del XII e XIII secolo, che aveva il suo punto di forza in una vivace alternanza fra pietra e mattone che già doveva garantire una finitura appagante senza ulteriori rivestimenti. E difatti a un momento successivo riferirei il frammento di decorazione fitomorfa (a sua volta poi smartellinato) che si sovrappone parzialmente a uno di questi archi a doppia ghiera, visibile in corrispondenza dell'attuale primo piano: e ciò senza peraltro puntualizzare una cronologia (XIV secolo?), o peggio ancora un'attribuzione, che risulterebbero meramente velleitarie.

Meno azzardato mi sembra invece riferire alla fase agostiniana trecentesca il frammento di lunetta ancora ben leggibile da via Cavour sul fianco sinistro, per quanto spaesato dalla sua riduzione in altezza e ancor più, direi, dalla sovrapposizione alla vetrina di un negozio. Di fatto quel che si vede è una larga e stretta



Pittore casalese (?), circa 1340-50, *Madonna col Bambino e un santo*. Esterno, parete settentrionale.

porzione di affresco, costretta entro un timpano compresso come la lama di un'ascia e compromessa da tali e tante cadute di colore che le figure vi si devono immaginare, più che guardare. Il restauro ha cercato di ricucire le porzioni originali con ampi risarcimenti a rigatino e la chiusura delle più estese lacune interne alla superficie dipinta (che però appaiono adesso piuttosto alterate, e decisamente più scure dell'originale), ma certo non poteva resuscitare quel che più non c'era[3]. Il molto che si è perduto non impedisce tuttavia di riconoscervi una Madonna col Bambino davanti a un velario, assisa verosimilmente in trono, e la testa di una figura aureolata – angelo o santo – a sinistra, il tutto contro uno sfondo azzurro. Nulla può dirsi dell'effigie che molto probabilmente chiudeva la simmetria della composizione a destra. Della Vergine si leggono il profilo del capo velato, colto leggermente di tre quarti, e l'apertura del manto sul petto; il Bimbo è rappresentato invece frontalmente, sul ginocchio destro della Madre, ma il suo corpo è quasi completamente perduto oltre una sola spalla e parte del braccio destro. Un tre quarti tendente al profilo distingue la terza figura – dai capelli mossi e forse biondi come quelli di Gesù – che potrebbe non essere un angelo reggicortina, perché altrimenti avrebbe sostenuto il drappo più in alto. La gamma cromatica ridotta (mettiamo però in conto la caduta delle finiture a secco) lascia intravedere una certa dignità grafica che insieme alla formula impaginativa può favorire la ricerca di qualche orientativo termine di paragone. La combinazione Vergine-velario di per se stessa non è sufficiente a stabilire una cronologia, visto che ha incontrato fortuna in area subalpina fino a tutto il XV secolo. In queste forme e in queste proporzioni permette però di avvicinare il lacerto di Santa Croce a qualche testimone piemontese ben altrimenti leggibile: per esempio, tra i più antichi, alla Madonna col Bambino e due angeli reggicortina in Sant'Andrea a Savigliano, datata 1315-20[4]. Più aderente si direbbe tuttavia il riscontro della lunetta del chiostro di San Domenico a Torino (Madonna col Bambino, due angeli e donatrice), con datazione sul 1330-40[5], che fornisce anche un possibile suggerimento per il completamento inferiore del timpano casalese: a Torino il margine basso è infatti curvilineo e non architravato, e una simile eventualità potrebbe essere tenuta in considerazione anche per Casale: dove tuttavia il sesto dell'arco non è certo paragonabile all'ogiva molto pronunciata che di solito denotano le lunette dal bordo inferiore centinato. Una combinazione parimenti istruttiva mostra quindi la lunetta di San Giovanni ai Campi a Piobesi Torinese, datata 1359, con due angeli musicanti a fiancheggiare il gruppo mariano centrale. Questi esempi, a titolo puramente indicativo, mostrano che lo schema casalese non è spaesato in Piemonte fra 1320 e 1360 circa, ma certo aggiungervi il riscontro dello stile non è agevole se il confronto deve porsi con spettrali *silhouettes*. Se ci atteniamo al modo di scontornare e incorniciare i volti – e senza perdere di vista il solito velario – un paragone decente potrebbe imbastirsi con l'Incoronazione della Vergine e i sottostanti Apostoli in San Giovanni al Monte di Quarona in Valsesia (circa 1325-30)[6]: il che ovviamente non basta a sostenere identità di mani, o almeno di cultura, tra Casale e Quarona (tanto più che la pagina monferrina sembra tradire una diversa raffinatezza), ma può corroborare la proposta di vedere all'opera in Santa Croce un pittore forse vercellese-casalese che non guarda propriamente agli stessi modelli attestati nel terzo-quarto decennio del XIV secolo nelle chiese francescane di Alessandria e Cassine. L'arrivo degli agostiniani conventuali a Casale, come si è visto, viene collocato di solito attorno al 1330, mentre negli anni quaranta è posta la ricostruzione

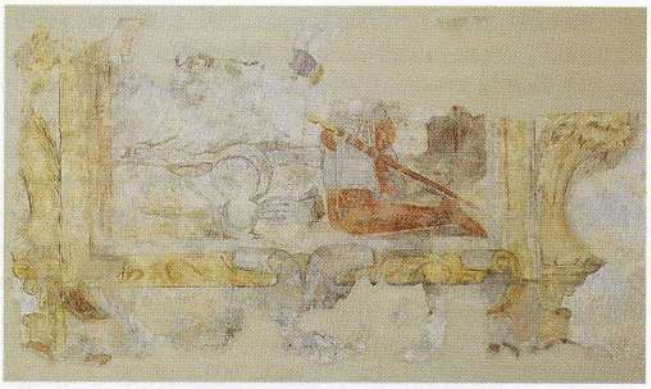


Pittore casalese (?), XVII secolo (?), resti di decorazione dell'altare del crocifisso. Ex cappella di Santa Croce, parete di fondo.

della chiesa e dei fabbricati annessi. Una cronologia che non passi il 1350 potrebbe convenire con tutte le dovute cautele anche alla nostra lunetta, che è verosimile immaginare dipinta a ridosso della conclusione dei lavori edili.

Toni decisamente meno aulici hanno i frammenti sopravvissuti nella cappella dedicata proprio alla Santa Croce, che accompagnava il coro a sud e ora funge da deposito di un bar. Nella parete di testa si legge distintamente una nicchia dal fondo piatto, dove l'impronta di una croce, molto probabilmente lignea, risalta in negativo contro un cielo azzurrato cosparso di stellette dorate a otto punte. Una mera decorazione "di servizio" che nulla o quasi dice fuor dal suo appropriato contesto, che è quello di uno spazio sacro arredato di tutto punto. L'intitolazione del luogo giustifica anche quel che si vede sulla parete meridionale, dove una croce di passione (con tanto di chiodi grondanti sangue) compare come svelata da una sorta di tendaggio rossastro, abbellito da nastri svolazzanti. Il disegno essenziale e la pittura magra non aiutano a determinare una datazione decente (che potrebbe porsi genericamente al XVII secolo) ma neppure a capire il senso della raffigurazione: un Sogno di Costantino? Un' immagine araldica? O la rappresentazione di un simbolo? Il frammento più interessante e meglio decifrabile si trova sulla parete opposta e mostra un soldato inginocchiato in preghiera entro un'elaborata cornice a *cartouches* di gusto manierista[7]. Del combattente si leggono le mani giunte, che le lacune hanno isolato a mezz'aria, e il corpo dalla cintola ai piedi. Dinanzi a lui sono deposti a terra le manopole e l'elmo – una borgognotta crestata, dalla tesa promi-

Pittore casalese (?), XVII secolo (?), croce e tenda, resti di decorazione. Ex cappella di Santa Croce, parete destra.



Pittore casalese (?), *Guerriero inginocchiato in preghiera*, circa 1550-60. Ex cappella di Santa Croce, parete sinistra.

nente; al suo fianco pende una lunga spada dal semplice fornimento, con pomo allungato. La scena è ambientata all'aperto, in un paesaggio che si direbbe fluviale e forse davvero casalese: un fiume scorre lontano ai piedi di morbide colline, un bruno castello incombe a destra. A quale evento si riferisca l'immagine, e soprattutto chi sia il capitano che vi compare, non è al momento dato sapere. Vista l'incorniciatura, l'affresco è da intendersi come un ex voto, di cui non scorgiamo il destinatario (magari il Crocifisso, o la Vergine), plausibilmente da immaginare in alto a sinistra; ci sono forse minori probabilità che l'effigie vada riferita alla decorazione dell'intera cappella, poiché in tal caso sarebbe stata forse diversamente raccordata al resto. L'onesto ma non eccelso frescante denuncia qualche ambizione nella costruzione della cornice e un minimo di naturalismo evidentemente richiesto dalla committenza: sul versante della figura si ferma tuttavia a una pittura di realtà piuttosto schematica, che tende ad appiattirsi sulle due dimensioni con qualche gustosa approssimazione proporzionale (come l'elmo troppo grande o le manopole che sembrano toccarlo e non si capisce su quale piano si trovino). Non tanto, però, da non rappresentare con un minimo di fedeltà l'abbigliamento militare, che difatti fornisce i migliori appigli per una datazione da tenere necessariamente abbastanza larga. Pur nella povertà di dettagli, la borgognotta e il corsaletto con i cosciali a lame, indossato sopra pantaloni a sbuffo, presentano caratteristiche proprie di un apparato difensivo che difficilmente può precedere il 1540 e valica molto a fatica il 1580. Una cronologia fra 1550 e 1560 circa non è esclusa dalla cornice e in fondo conviene alla nuova realtà della Casale gonzaghesca, piazzaforte militare dal linguaggio figurativo declinante[8].

[1] N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino 1935 (ristampa anastatica a cura di C. Caramellino, Casale Monferrato 1981), pp. 55 sgg.

[2] E. Rossetti Brezzi, *Testimonianze trecentesche nel territorio alessandrino*, in G. Romano (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino 1997, p. 16 (la studiosa non cita tuttavia proprio la lunetta esterna di Santa Croce).

[3] La lunetta misura circa cm 60 x 140. I dipinti murali di cui parlano queste pagine sono stati tutti restaurati nel 1999-2000 da Luca Pagella di Casale nell'ambito del cantiere di recupero dell'ex chiesa di Santa Croce, diretto dall'architetto Oreste Mazzucco.

[4] F. Quasimodo - A. Semenzato, *Nuovi orientamenti per la pittura del Trecento nel Cuneese*, in G. Romano (a cura di), *Pittura e miniatura* cit., pp. 100-103. Per completezza iconografica potremmo citare anche il più tardo (circa 1330-40) velario di Santo Stefano a Millesimo (*ibidem*, p. 109).

[5] G. Saroni, *Tra la Lombardia e la Francia: pittori e committenti del Trecento in area torinese*, ibidem, p. 146.

[6] S. Castronovo, *Pittura del Trecento nelle province di Vercelli e di Biella*, ibidem, p.223.

[7] Con quello adiacente, pressoché indecifrabile, il frammento misura circa cm 120 x 400; quello con la croce sotto il velario (?), circa cm 80 x 120. Anche nel restauro del riquadro col soldato si è dovuto ricorrere largamente alla tecnica del rigatino per restituire un minimo di continuità a una superficie molto tormentata, e compromessa dalla verosimile caduta di molte rifiniture.

[8] Cfr. G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970, *passim*.

Alcuni superstiti arredi della chiesa di Santa Croce

GERMANA MAZZA

Nel presentare, nella sala dedicata al complesso conventuale di Santa Croce facente parte del percorso museale, alcune immagini del superstite patrimonio della chiesa, ci si rende conto immediatamente dei pochi arredi che oggi siamo in grado di ricondurre al monumento agostiniano. Se i precedenti saggi sulla storia della costruzione della chiesa e del convento, pur nella brevità che il contesto di questo catalogo esige, hanno tracciato le vicende costruttive dell'edificio e degli ordini religiosi, molto ancora rimane da fare per individuare quel che è rimasto dei dipinti, delle sculture, degli arredi e i luoghi in cui oggi sono custoditi dopo la dispersione napoleonica. Giuseppe De Conti nel *Giornale storico* scrive che il patrimonio della chiesa, dopo la soppressione del convento nel 1801 e la sua destinazione a palazzo pubblico[1], fu venduto all'asta. Nel verbale redatto per la presa in possesso del convento da parte dell'Amministrazione Comunale, gli estensori dichiarano che i monaci avevano asportato tutto: dagli usci alle caminiere[2]. Gli atti comunali dell'epoca custoditi presso l'Archivio Storico, scarsi e con alcune mancanze, tacciono a proposito dei beni contenuti nella chiesa. Delle opere custodite, ne dà l'elenco Fulgenzio Alghisi nel suo manoscritto *Dello stato del convento di S. Croce di Casale*, datato 1681, al quale sono state apposte delle aggiunte ancora sino alla fine del Settecento[3]. Le numerose acquisizioni ottocentesche da parte di chiese o confraternite, grazie alla grande disponibilità di opere vendute alle aste, non sempre sono state puntualmente registrate nelle visite vescovili; molto spesso, in mancanza di accessibilità degli archivi parrocchiali, si è fatto ricorso nella ricerca agli studi di storici locali.

Dei cospicui arredi della chiesa l'Amministrazione Comunale sembra trattenere, per sé esclusivamente, due lastre marmoree della tomba della famiglia Suardi (collocate all'altare di San Defendente): la lastra funeraria con l'effige di Defendente Suardi, riutilizzata nel 1805 per apporvi sul retro un testo inneggiante Napoleone[4], e quella della figlia Donata, che, forse per le ridotte dimensioni, è rimasta inutilizzata e presto dimenticata. Il resto del patrimonio prese strade diverse, verso altri edifici ecclesiastici.

Le statue dell'*Assunta* e di *San Nicola da Tolentino* esposte nella sala di Santa Croce sono ritornate nella vecchia sede, grazie alla straordinaria disponibilità degli attuali confratelli dell'Oratorio del Gesù, in accordo con il Rettore spirituale e la Curia Vescovile, che hanno accolto favorevolmente la proposta di deposito delle due opere presso il Museo Civico[5]. Le due sculture infatti furono acquisite dalla Confraternita del Gesù: le ricerche di Lorena Palmieri[6] hanno documentato che l'*Assunta* fu acquistata nel 1804 dal priore Giuseppe Cima su sollecitazione di alcuni fedeli che si fecero carico anche di buona parte della spesa. Dal manoscritto dell' Alghisi si apprende che nella festa dell'Assunta «si fa per la città generale processione portando la statua della Madonna in atto di essere dagli angeli portata al cielo»[7] e nelle pagine seguenti a proposito dell'altare di sant'Antonio si afferma che «del 1655 levarono la pittura di Sant'Antonio, vi fecero un nicchio e vi riposero la statua della Madonna Assunta che altre volte stava tra l'altare dell'Assunta e quello dell'Angelo Raffaello»[8]. La statua era già sugli altari a metà Seicento e pertanto non può essere accettata la datazione proposta da Noemi Gabrielli che riconduce l'opera al Settecento[9]. Dell'autore non si è in grado di dare indicazioni, infatti sono veramente pochi, nel territorio casalese, i nomi conosciuti di statuari lignei operanti nella prima metà del Seicento. Documentata da Claudia Bonardi è l'attività del «milanese» Giovan Battista Coiro sia per aver eseguito numerosi lavori per il castello sia per gli apparati delle feste oganizzate dai Gonzaga a Casale, in

FIG. 1. Scultore Lombardo?, *Assunta*, Casale Monferrato, Museo Civico.

FIG. 2. Scultore Casalese?, *San Nicola da Tolentino*, Casale Monferrato, Museo Civico.

stretta collaborazione con Giorgio Alberini[10]. Ai già noti lavori, sono da aggiungere i pagamenti della Confraternita degli Apostoli per l'esecuzione delle statue di san Pietro, san Paolo e della Madonna tra il 1599 e 1601 e per l'allestimento del «sepolcro» del Giovedì Santo, dal 1618 al 1624[11].Un dato sembra abbastanza certo: la correlazione fra l'*Assunta* e la statua in terrracotta della *Madonna incoronata in cielo* della cappella del Paradiso di Crea. Il Gruppo scultoreo, terminato alla fine del primo decennio del Seicento[12], era considerato in ambito locale un esempio a cui ispirarsi ed il richiamo all'immagine più importante del Sacro Monte può essere stata suggerita dai padri del convento. È da sottolineare che lo stesso

atteggiamento della statua di Crea è riprodotto in una tela di Giorgio Alberini raffigurante l'*Immacolata Concezione* e che fu anche uno dei modelli proposti dal Moncalvo per numerose tele sparse sul territorio[13]. Verrebbe a questo punto da azzardare un'attribuzione allo scultore «milanese» Coiro, ma, per giungere a questa conclusione, sono necessarie ulteriori ricerche che permettano confronti con altri lavori. Il nostro intagliatore rispetto al plasticatore di Crea indugia più sull'espressione estatica, lo sguardo perso verso l'alto e la bocca dischiusa compressa dalle gote paffute. Alla figura affusolata e flessuosa, dalle lunghe e delicate mani giunte, quasi a riproporre la postura di una statua gotica, fanno da contrappeso, due angioletti completamente ignudi messi accanto a Maria per sospingerla verso il cielo: sembrano in posa, con lo sguardo rivolto verso gli astanti più che impegnati nell'azione di sostegno.L'angioletto fra le nubi riprende l' iconografia assai consueta dei puttini disseminati sulle volte delle cappelle di Crea, attribuiti ad Alberini. L'ambito dell'anonimo scultore sembra indugiare ancora su un gusto dei primi decenni del Seicento legato alla scultura del Sacro Monte di Crea: l'atteggiamento della Vergine, le pieghe dell'abito che la riveste, nonché l'espressione del puttino tra le nubi.

La scultura raffigurante *San Nicola da Tolentino* è presente nella Confraternita del Gesù dal 1809, inizialmente come deposito di Giuseppe Cima, l'ex priore che alcuni anni prima aveva acquistato la statua dell'*Assunta*[14]. Scrive l'anonimo autore delle aggiunte settecentesche al manoscritto dell'Alghisi che padre Giuseppe Luzzara[15] fece costruire una nicchia per riporvi la statua «fatta fare di nuovo». La scultura, avendo subito numerose ridipinture, documentate dalla Palmieri[16], ha assunto l'espressione mielosa di tante sculture in gesso del secolo scorso. L'iconografia del santo è quella consueta: nella mano sinistra tiene una piccola forma di pane, nella destra un crocifisso di buona qualità e sul saio è appuntata la stella[17]. Di non molte pretese, l'autore del san Nicola va ricondotto in ambito locale, tra gli anonimi esecutori di statue che, all'inizio del Settecento, operarono per porre sugli altari laterali immagini gradite alla pietà popolare.

Di altre opere si è potuto invece indicare l'attuale collocazione corredandola di alcuni dati a conferma della provenienza dalla chiesa di Santa Croce.

La descrizione della chiesa, contenuta nel *Ritratto di Casale*, ad opera di Giuseppe De Conti[18], aveva permesso a Francesco Negri[19] di identificare lo stendardo esposto nella chiesa parrocchiale di San Germano con l'opera descritta dal canonico: «Nella Sacrestija è stimatissima l'icona dell'altare dipinta su due faccie. In una v'è la Vergine co' potratti sotto, della famiglia dei Marchesi di Monferrato: nell'altra vedasi l'effige di St. Agostino egregiamente dipinta» con attribuzione al Caroto. Il Negri spostò l'attribuzione a Giorgio Alberini. L'Alghisi scrive che all'altare di Sant'Agostino era aggregata dal 1583 la Compagnia dei Cinturati, alla quale potevano aderire sia uomini che donne; a questa il Visitatore Apostolico, monsignor Ragazzoni, nel 1584 unì la Confraternita della Madonna e la associò all'Arciconfraternita di Santa Maria della Consolazione di Bologna[20]. In altra pagina aggiunge che i confratelli partecipavano alla processione dell'Assunta sotto lo stendardo di Sant'Agostino, conservato in sacrestia, commissionato all'epoca della costituzione della Confraternita[21]. I cinturati sono raffigurati nel dipinto sotto l'immagine della Madonna con il Bambino, che dona la cintura ai confratelli, posta tra le figure di sant'Agostino e di santa Monica: a sinistra gli uomini e a destra le donne. La precisazione di Giovanni Romano[22], secondo la quale lo stendardo non possa essere un'opera secentesca ma debba essere anticipato di alcuni anni, trova

FIG. 3. Bottega di Giuseppe Giovenone il Giovane?, *Sant'Agostino*. Casale Monferrato, fraz. San Germano, Chiesa Parrocchiale.

FIG. 4. Bottega di Giuseppe Giovenone il Giovane?, *Mad della cintura e confratelli*, Casale Monferrato, fraz. San Germ Chiesa Parrocchiale.

pertanto fondamento documentario e l'opera dovrà essere riconsiderata nell'ambito dell'attività della bottega di Giuseppe Giovenone il Giovane. Il personaggio raffigurato in primo piano a sinistra credo sia possibile identificarlo con Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova e Monferrato dal 1587. Una ulteriore indagine sulle altre persone ritratte sarà d'obbligo dopo un restauro che elimini tutte le vistose ridipinture A San Germano, sempre nella chiesa parrocchiale, stante le affermazioni di N. Gabrielli, sono conservati an l'altare e la balaustra eseguiti, a spese del padre pr Michele Foresti, nel 1744 dai fratelli Pelagatta p convento di Santa Croce. Mentre è condivisibile tribuzione della balaustra ai suddetti marmorai, l'a re mostra già dei caratteri neoclassici che non ap tengono alla cultura delle opere dei Pelagatta di n Settecento[23].

Come queste opere siano trasmigrate nella ch

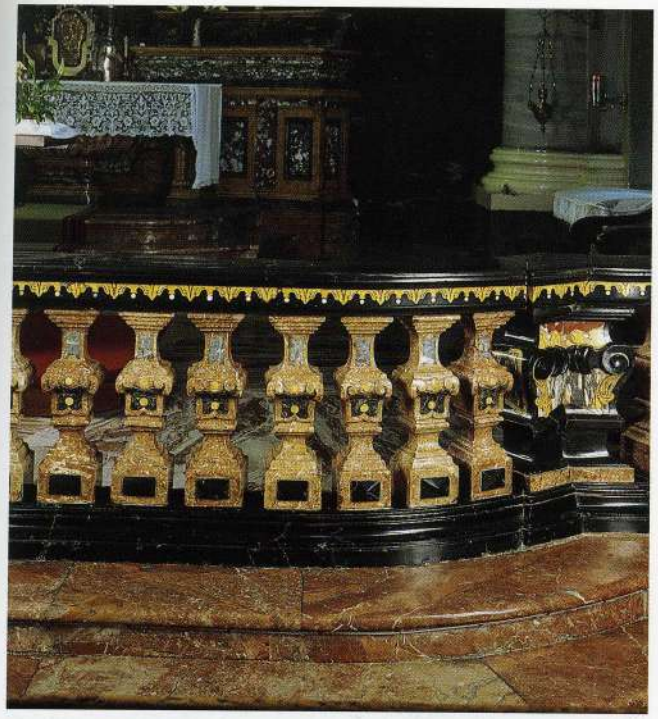


FIG. 5. Fratelli Pelagatta, Balaustra, Casale Monferrato, fraz. San Germano, Chiesa Parrocchiale.

FIG. 6. Pittore Casalese?, *L'arcangelo Raffaele con Tobiolo tra i santi Agostino e Nicola da Tolentino*, Casale Monferrato, Vescovado.

della frazione le visite vescovili non dicono nulla, ma si potrebbe ipotizzare che parte delle strutture e degli arredi della chiesa agostiniana siano stati trattenuti inizialmente dalla Municipalità di Casale per essere in seguito concessi alla chiesa del sobborgo. Così avvenne anche per la copia del dipinto di Nicolò Musso raffigurante la *Madonna del Rosario* eseguito da Federico Guazzo, collocato prima della soppressione napoleonica sullo scalone del convento di San Domenico, donato alla chiesa del Ronzone successivamente all'alienazione dei beni ecclesiastici, dal Comune di Casale nel 1842[24].

Il dipinto raffigurante *L'arcangelo Raffaele con Tobiolo tra i santi Agostino e Nicola da Tolentino*, che attualmente è appeso in una sala del Vescovado, ritengo possa provenire, per la particolare iconografia, dalla chiesa di Santa Croce nella quale era eretto un altare dedicato a San Raffaele. L'Alghisi[25] afferma che nel 1588 l'altare dell'Arcangelo era stato concesso in patronato a Paolo Pozzobonelli di Ottiglio e che l'icona era stata fatta in quell'anno. La tela, in pessimo stato di conservazione con i colori alterati e ridipinture, permette una lettura molto approssimativa che rende assai difficoltosa l'attribuzione. Il nucleo centrale del dipinto con l'Arcangelo e Tobiolo che tiene nella mano sinistra il pesce è stato ripreso in modo identico da una incisione di Agostino Caracci, datata 1581 e tratta da un'opera di Raffaellino da Reggio, che mi è stata segnalata da Giovanni Romano, che ringrazio[26]. Il nostro anonimo pittore ha aggiunto alla composizione le due figure di sant'Agostino e di san Nicola in secondo piano, a far da quinta ai personaggi centrali dell'arcangelo e Tobiolo, e un vezzoso cane in primo

FIG. 7. Lorenzo Greuter, *La samaritana al pozzo,* Casale Monferrato, Seminario.

piano. Al fine della futura attribuzione è certamente utile, allo stato attuale delle conoscenze, sottolineare come sia riemerso in ambito locale un'altro dipinto tratto dalle incisioni di Agostino Carracci, la precedente *Allegoria francescana* di Gugliemo Caccia, resa nota da Giovanni Romano[27].

Proveniente da Santa Croce è anche il piccolo dipinto di Lorenzo Greuter *La Samaritana al pozzo* conservato presso il Seminario, nell'ex convento degli oratoriani di san Filippo. Della presenza a Casale nella chiesa di Santa Croce di numerosi quadri del pittore operante a Roma a metà Seicento molto si era soffermato il De Conti[28] e successivamente sull'unica opera sino ad oggi individuata e sui legami tra il Greuter e l'Alghisi ha fornito ampia documentazione Carla Enrica Spantigati[29]. A nostro avviso un tenue filo, ancora in parte da documentare, lega la teletta del Greuter e il precedente dipinto raffigurante san Raffaele con la vicenda della Biblioteca del vecchio Seminario. Detta Biblioteca fu acquisita dalla Municipalità di Casale con decreto del prefetto Braida nel 1805[30] e il Seminario a cui era aggregata la Biblioteca fu trasferito dall'antica sede (oggi via Palestro) presso l'ex convento di San Filippo. Il possesso dell'edificio e dei libri ivi contenuti spinse probabilmente l'Amministrazione Comunale ad accrescere la dotazione con i volumi appartenuti in precedenza al convento di Santa Croce[31] e ad arricchire gli ambienti con quadri acquisiti con le soppressioni. Quest'ipotesi potrebbe dare una spiegazione delle donazioni municipali alle nuove parrocchie suburbane di San Germano e del Ronzone e, nel contempo, giustificare la presenza dei due dipinti precedentemente illustrati nell'attuale patrimonio ecclesiastico. Le successive vicende politiche, la caduta di Napoleone e il ritorno dei Savoia fecero sì che i libri e le opere conservate nell'edificio fossero riacquisite dall'amministrazione religiosa che trasferì la Biblioteca e quant'altro contenuto nella nuova sede del Seminario presso l'oratorio dei Filippini[32].

Strade ben diverse percorsero gli stalli dei cori di Santa Croce. Il coro costruito nel 1591, dopo le modifiche del presbiterio[33] ordinate dal Visitatore Apostolico Regazzoni, a seguito della nuova liturgia messa a punto dopo il Concilio di Trento, fu ceduto a metà Settecento all'abbazia di Grazzano in cambio di trenta messe quando i monaci di Santa Croce decisero un generale ammodernamento della chiesa[34]. Il successivo coro settecentesco commissionato da padre Michelangelo Foresti nel 1741[35] è invece oggi collocato nell'ex parrocchiale di Ottiglio. In questo caso l'acquisizione è forse avvenuta su suggerimento dell'ultimo priore di Santa Croce, Nicola Morra, che trovò ospitalità nel 1803, dopo la chiusura del convento, presso detta parrocchia ove svolgeva l'azione di pre-

FIG. 8. Intagliatore Piemontese?, Stalli di coro, Grazzano Badoglio, Chiesa Parrocchiale.

FIG. 9. Intagliatore Piemontese-Lombardo?, Stalli di coro, Ottiglio, Chiesa di San Germano.

dicatore e di celebrante nella chiesa della frazione di Moleto[36]. Le visite pastorali ottocentesche non segnalano l'anno di installazione del coro ma F. Negri, nel 1895, ne segnala la provenienza[37]. Il cartiglio posto sullo scranno centrale, con la mitra e il pastorale appoggiati su un libro con accanto la cintura, ne conferma la provenienza dall'antico convento agostiniano di Santa Croce.

[1] G. De Conti, *Giornale storico di Casale dall'anno 1795 al 1810*, a cura di G. Giorcelli, 1900, p. 43.

[2] ASCM, II, *Amministrazione e Governo*, 6: Estimo del misuratore Guglielmo Ibertis , 17 pratile, anno X (6 giugno 1802).

[3] F. Alghisi, *Stato del convento di Santa Croce di Casale delli PP. Agostiniani della Congregazione Osservante di Lombardia dall'origine d'esso convento fino all'anno MDCLXXXI,* manoscritto con aggiunte successive sino alla fine del Settecento, in ASTo, Corte, Regolari diversi, *Agostiniani Casale*, mazzo 2.

[4] Cfr. schede n. 3 e n. 4 in catalogo redatte da S. Zanuso.

[5] Desidero ringraziare i signori Vincenzo Timossi e Demetrio Bincoletto della Confraternita, don Pierino Fumarco, don Renato della Costa e Monsignor Germano Zaccheo, Vescovo di Casale.

[6] L. Palmieri, *La confraternita e l'oratorio del Gesù in Casale Monferrato. Cultura figurativa attraverso i secoli*, tesi di laurea in Storia dell'Arte medievale e moderna Università di Torino, a.a. 1997/98, p. 199. Giuseppe Cima, indicato dalla Palmieri anche come decoratore della cappella dell'Assunta nella Confraternita del Gesù, è già stato identificato da M.C. Visconti Cherasco con il restauratore delle cappelle di Crea nell'anno1817. M.C.Visconti Cherasco, *La nuova vita del Sacro Monte nell'Ottocento-fra ripristini e rinnovamento culturale,* in *Sacro Monte di Crea*, in A. Barbero e C. Spantigati (a cura di), 1998, p. 132. Il possesso della statua di san Nicola, di cui si dirà oltre, potrebbe far sospettare anche un'attività di antiquario.

La scultura dell'*Assunta* è stata recentemente restaurata dal Laboratorio Nicola di Aramengo con fondi del Comune di Casale e della Regione Piemonte. Durante il restauro è emerso che l'attuale pittura rossa del mantello copre una precedente coloritura azzurra. La Palmieri ha documentato precedenti restauri eseguiti nel corso dell'Otto e Novecento, cfr. L. Palmieri, 1997-1998, p. 200.

Desidero ringraziare Lorena Palmieri per avermi messo a disposizione la sua tesi di laurea.

[7] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 58.

[8] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 61. L'Alghisi riferisce anche a p. 53 che nelle sua giovinezza si ricordava che ogni festa della Madonna, dopo la celebrazione della messa, si concludeva con una processione nei claustri. Per tale motivo fu costruito nel 1632 l'andito tra i due chiostri, ancor oggi presente. Su una parete del vano verso il chiostro grande è stato rinvenuto sotto l'intonaco, pochi anni fa in occasione dei lavori per la sala archeologica, un affresco raffigurante lo stemma degli agostiniani: il cuore trafitto da una freccia posato su un libro chiuso su cui è appoggiata una cintura di cuoio. Il dipinto, della seconda metà del Seicento, è stato recentemente restaurato dalla ditta Novaria con il contributo della Regione Piemonte.

[9] N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino 1935, p. 124.

[10] C. Bonardi, *Il castello degli ultimi Gonzaga in Casale Monferrato*, in Il *Castello di Casale*, Atti del Convegno di Studi, Casale Monferrato 1993 (s.d. ma 1995) in particolare le pp. 96, 107, 119. Altri documenti su Coiro sono stati resi noti negli atti dello stesso Convegno da C. Spantigati, 1993 (s.d. ma 1995), p. 208.

[11] E. Torrone, *La confraternita degli Apostoli e la chiesa di san Pietro a Casale Monferrato*,Tesi di laurea, Università di Milano, facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1988-1989, pp. 28-29. Per i lavori di Alberini per la Confraternita, cfr. A.M. Bava, in G. Romano e C. Spantigati (a cura di), *Da Musso a Guala*, Catalogo della mostra di Casale Monferrato, Savigliano 1999, p. 19.

[12] A.M. Bava, *Pittori e scultori per il "Teatro della vita della Vergine"*, in A. Barbero e C. Spantigati (a cura di), 1998, p. 114.

[13] A.M. Bava, in A. Barbero e C. Spantigati (a cura di), 1998, p. 114.

[14] L. Palmieri, 1997-1998, pp. 203-204.

[15] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 47. La nota è stata aggiunta da un altro monaco che annota avvenimenti sino a metà Settecento.

[16] L. Palmieri, 1997-1998, p. 205. La Palmieri ha reperito nell'archivio della Confraternita due pagamenti: nel 1930 allo scultore Gerolamo Pirolini e nel 1939 a un non meglio identificato Anselmo.

[17] Rispetto al ciclo di affreschi con le *Storie di San Nicola da Tolentino*, ubicato nel chiostro grande, l'immagine del santo non ha nessuna caratterizzazione che lo contraddistingua. Occorre ancora ritornare sulla tormentata datazione degli affreschi dei chiostri: nel documento citato da A. Perin nello stesso catalogo a p. 38 n. 34 il ciclo sembrerebbe già terminato nel 1600. Ritengo che tale datazione debba riferirsi al progetto di esecuzione degli affreschi e non tanto ai dipinti. L'ipotesi formulata da G. Romano, in *Casalesi del Cinquecento*, 1970 pp. 97-98, che la data di esecuzione dei cicli di affreschi dei chiostri debba, per motivi stilistici, essere posticipata al 1607, è confermata dalla data apposta sulla lunetta affrescata con la raffigurazione *Due pellegrini davanti all'arca del Beato* facente parte delle *Storie del beato Giovanni Bono*, nel chiostro piccolo. La data, collocata in basso a destra, è oggi visibile grazie al restauro eseguito nel 2000 dalla Società Rava di Torino, finanziato dalla Società Edison di Milano.

[18] G. De conti, *Ritratto della città di Casale*, ms del 1794, edizione a cura di G. Serrafero, Casale Monferrato 1966, p. 25.

[19] F. NEGRI, *Giorgio Alberini*, 1895, p. 3. Sulle diverse attribuzioni dello stendardo cfr. G. Romano, 1970, p. 66 e G. ROMANO, *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*,Torino 1982, p. 247.

[20] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 53. L'ordine agostiniano promosse il culto della Madonna della Cintura riferendolo alla miracolosa apparizione della Vergine a santa Monica (madre di sant'Agostino) che la interrogava sul come vestirsi nello stato vedovile. Alla domanda di santa Monica, la Madonna le porse una cintura.

[21] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 58.

[22] G. Romano, 1982, p. 247.

[23] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 30, aggiunta settecentesca. L'altare e la balaustra di San Germano sono stati identificati dalla Gabrielli, cfr. N. Gabrielli, 1935, p. 127. Le balustre sono già citate da F. Negri, 1895, p. 3. Sull'attività nel territorio casalese della famiglia Pelagatta cfr. A. BARBERO e G. MAZZA, *Per una famiglia di marmorari lombardi a Casale: i Pelagatta,* in "Studi Piemontesi", marzo 1979, vol. VIII, fasc. 1, pp. 107-115.

[24] Cfr. A. BARBERO, in G. MAZZA e C. SPANTIGATI (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, Tortona 1995, p. 128.

[25] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 56.

[26] L'incisione di Agostino Carracci e il disegno di Raffaellino da Modena sono riprodotti in D. DE GRAZIA BOHLIN, *Prints and related Drawings by the Carracci Family*, Washington 1979, pp. 112-113.

[27] G. Romano, 1970, p. 89. Romano aveva già richiamato l'attenzione sull'utilizzo delle incisioni da parte dell'Oliva, dei fratelli Lanino e successivamente anche del Moncalvo: Idem, p. 73.

[28] G. De Conti, ms del 1794, ed. 1966, p. 26.

[29] C. SPANTIGATI, in G. ROMANO e C. SPANTIGATI (a cura di), 1999, pp. 31-33 e pp. 70-71.

[30] ASCM, II, 2-3.

[31] Che parte della Biblioteca del convento sia confluita in quella del Seminario lo testimoniano alcuni volumi appartenuti ai monaci di Santa Croce, cfr. MALAGUZZI, *De libris Compactis. Legature di pregio in Piemonte. Il Monferrato e l'Alessandrino*, Torino 2002, pp. 20-22.

[32] La Biblioteca è documentata, prima del 1832, nella cappella dell'Oratorio di San Filippo, cfr. C. SALA, *La Biblioteca del Seminario Vescovile di Casale Monferrato*, Casale Monferrato, p. 6.

[33] F. Alghisi, ms 1681, fol. 53. L'Alghisi a p. 21 annota «Essendo poi dell'anno 1590 priore il P. Gio Paolo da Livorno si fecero le nuove Sedie al Choro».

[34] ASCM, *Culto*, I-114, fasc. 341. Uno scranno è stato donato al Museo nel 1914 dal Comune di Grazzano (Archivio del Museo, Faldone 1, 1883-1934).

[35] F. Alghisi, ms. 1681, fol. 27. Il continuatore del manoscritto dell'Alghisi alla data 1751 cita per lavori ai mobili della sacrestia «mastro Carlo Bona(imo)».

[36] ASDC, Serie Parrocchie, faldone *Ottiglio: San Germano.*

[37] F. Negri, 1895, p. 3.

SCHEDE DELLE OPERE ESPOSTE

Le numerose opere radunate sotto questo titolo ben rappresentano la stratificazione storica del patrimonio museale. Dalle formelle in cotto di cui non abbiamo documentazione – forse appartenenti a qualche decorazione del complesso monastico di Santa Croce e pertanto acquisite dall'amministrazione pubblica durante il periodo napoleonico, appena dopo la soppressione del convento – ai ritratti di Vittorio Amedeo III e Carlo Emanuele IV di Savoia, già presenti negli inventari del 1817, probabilmente acquistati dalla Municipalità per arredare la Sala Consiliare. I busti poi di Carlo Vidua, Luigia Vidua, Luigi Leardi e Clara Leardi sottolineano la continuità tra lo spazio espositivo allestito in Palazzo Leardi per volontà di Luigi, erede della collezione Vidua, e per la generosità di Clara – che nel suo testamento del 1852 dichiara di voler donare le collezioni del nipote Carlo «a questa città di Casale» – e l'istituzione del Museo Civico avvenuta nel 1911.

La donazione nel 1916 da parte di Giuseppe Raffaele Vitta delle opere contenute nel suo palazzo casalese viene presentata in un altro capitolo, quale esempio delle scelte culturali operate da un nucleo familiare dall'inizio dell'Ottocento sino all'inizio del secolo XIX.

Del paziente e lungo accumulo di opere, frutto di numerosi gesti munifici, molto è già stato presentato nel primo volume del catalogo del Museo, di cui questa seconda pubblicazione è l'integrazione.

La soppressione degli Enti assistenziali (Legge n. 382/1975 e D.P.R. n. 616/1977) ha comportato un'ulteriore incremento di quadri e sculture. Dall'Ente Municipale Leardi – fondato nel 1857 per gestire l'eredità di Clara che, con le rendite affidate al Comune aveva consentito l'apertura del Museo Vidua e la creazione di una Scuola di secondo grado – sono pervenuti i busti dei fondatori. L'Ente Asilo Infantile, erede storico delle Scuole di Carità istituite a fine Settecento, ha arricchito il Museo di un buon numero di ritratti di personaggi casalesi. Del Pio Istituto della Misericordia e dell'Ente Ospedaliero Santo Spirito (il cui patrimonio è stato depositato dopo la costituzione dell'Azienda Ospedaliera) si dà a parte una breve scheda introduttiva come spaccato dell'assistenza all'interno delle strategie sociali e familiari casalesi dal Cinquecento all'Ottocento. In ultimo anche la chiusura del carcere locale ha apportato documenti artistici importanti quali le tele che ornavano la cappella del penitenziario.

Il fronte dei donatori è stato assai numeroso, tra questi sono da segnalare Maria Grazia Tampelli Allievi e don Cesare Falaguerra. Un caso a parte è poi costituito dai depositi: oggetti di proprietà privata offerti al Museo affinché possano essere fruiti dai visitatori se esposti, o conservati nei magazzini a disposizione degli studiosi. Il più significativo è certamente quello degli eredi casalesi di Angelo Morbelli: le opere di loro proprietà sono state date in concessione al Museo, che dal 1995 ha provveduto ad esporle anche se in una situazione provvisoria mentre, con il nuovo ordinamento, hanno finalmente trovato oggi una degna collocazione. Il breve sommario si conclude con l'acquisto da parte del Comune di un dipinto di Pier Francesco Guala, in occasione del terzo centenario della nascita del pittore (1998), e con un nuovo importante deposito di don Cesare Falaguerra.

[G.M.]

Plasticatore del Piemonte orientale, ottavo-nono decennio del Quattrocento

1-2 **Due formelle con putti su tralci rampicanti**
Terracotta lavorata a stampo e dipinta, cm 35,5 x 17 x 10; inv. n. 73.

Le due formelle condividono il soggetto e verosimilmente la provenienza, tuttora ignota. Il restauro ha messo in luce uno strato di pittura monocroma rossa sia pure non originaria, ma di manutenzione successiva (confronti utili sono ravvisabili nella casa del Conte Verde di Rivoli: M.G. Cerri, 1999, p. 95). A dispetto dello stato di conservazione, lo stampo in questione, o meglio il suo prototipo, è ben conosciuto nella produzione del plasticatore alessandrino Francesco Filiberti: è attestato ad Alessandria (Museo Civico), Trino Vercellese (Museo Civico), Asti (finestra da via Cavour rimontata nel chiostro di San Pietro in Consavia), Nizza Monferrato (con formelle erratiche murate in una casa su piazza XX settembre), Sartirana Lomellina ("casa dei Visconti"). A Casale è presente nelle finestre rinvenute sulla facciata antica di palazzo Sannazzaro. Gli esempi qui riportati (per una sintesi recente: G. Donato 1998, p. 50 e n. 9; Idem, 2000) sono caratterizzati dal plasticismo del modellato e dal vitalismo frenetico del putto e della verzura, elementi sconosciuti alle formelle delle collezioni civiche casalesi; la semplificazione iconografica e il modellaggio ruvido fanno propendere per un imitatore locale, con qualche scarto cronologico rispetto ai modelli di riferimento.

La fornace, attraverso un soggetto caro alla terracotta lombarda del secondo Quattrocento, ha contribuito ad innovare un repertorio fermo localmente ai tracciati aniconici della tradizione fittile geometrizzante (da ultimo, nel grande cantiere di San Domenico, testata del transetto settentrionale).

Casale Monferrato, palazzo Sannazzaro.

RESTAURO: 2001, Laboratorio P.S.A.D. del Piemonte (Enrica Carbotta), fondi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
[G.D.]

Matteo Sanmicheli (Porlezza c. 1475 - Saluzzo (?) post 1528)

3 **Formella di soggetto allegorico, 1505-1510**

Pietra, cm 41 x 55 x 9. Sull'arco «solius temporis penuria»; sul cartiglio che avvolge la figura femminile «libera voluntas arbitrii»; sul basamento destro dell'arco «rationalitas»; sul pavimento «(in)troitus vite»; sul basamento del teschio «qui legiptime certaverit coronabi(tur?)».

La formella di Dafne è uno dei due soli pezzi superstiti della tomba di Maria di Serbia, la marchesa della famiglia dei Comneni sposa di Bonifacio del Monferrato, che si vede effigiata nella lunetta sopra il portale della chiesa di San Domenico a Casale. Morta in ancor giovane età (era nata nel 1460), nel 1495, secondo le cronache locali venne sepolta nella tomba del marito, e solo più tardi si pensò a costruirgliene una propria, nella chiesa di famiglia, San Francesco. Secondo Vasari, Michele Sanmicheli cugino di Matteo e famoso architetto militare, nel 1531 si recava «a Casale di Monferrato per vedere quella bella e fortissima città e castello... ed una onorata e bellissima sepoltura di marmo fatta in San Francesco della medesima città, pur con ordine di Matteo». In seguito a distruzioni subite da San Francesco alla metà del Settecento la tomba venne demolita, e solo due frammenti salvati dall'avvocato Evasio De Conti e murati nel suo palazzo nell'attuale via Mameli si salvarono; la formella di Dafne è passata al Museo in occasione dei lavori che negli anni Sessanta del Novecento hanno devastato l'edificio, mentre in proprietà privata è rimasto il genietto con la fiaccola rovesciata.

È impossibile dai due frammenti superstiti ricostruire l'aspetto della tomba; probabilmente fu la prima commissione casalese, anche se non documentata, di Matteo, che in seguito, nelle tombe Gambera e Tibaldeschi in Duomo e in quella di Benvenuto Sangiorgio in San Domenico, mostrerà appieno la sua ricca cultura di impostazione tardoquattrocentesca e di matrice veneta, caratterizzata da una straordinaria finezza decorativa. In questa formella lo scultore mostra invece una qualche concettosa e un po' affannata volontà di avvicinare diversi elementi simbolici, che sembrano alludere alla storia personale di Maria di Serbia, alle sue virtù regali (clessidra e compasso sono attributi di misura che si addicono ai regnanti, così come la tromba della fama e l'arco di trionfo), alla sua morte in giovane età («solius temporis penuria»), alla resurrezione (Dafne trasformata in alloro e la fenice sopra di lei). Infine, il vecchio in abito all'antica che incorona un teschio con la scritta «qui legiptime certaverit coronabi(tur)» sembra alludere alla fine del regno di Serbia, di cui il padre di Maria era stato il despota, spodestato dai Turchi.

Al *corpus* di Matteo Sanmicheli e della sua bottega, che si è recentemente arricchito del monumento Pusterla in San Marco a Milano (1517; cfr. A. Perin, 2000-2001), andrà aggiunta anche la consunta e poco nota lastra di Libera Portoneri, madre di Renato di Savoia, morta entro il 1521; il bel bassorilievo si trova in Sant'Agostino di Carignano (cfr. G. Rodolfo, 1932, pp. 10-15), ove dal 1499 al 1519, anno della morte, risiedette Bianca di Monferrato, duchessa di Savoia.

RESTAURO: 1998, Laboratorio Nicola di Aramengo, fondi Amici del Museo Civico di Casale Monferrato.

MOSTRE: 1939, *Gotico e Rinascimento in Piemonte,* Torino.

BIBLIOGRAFIA: G. De Conti (1794), 1966, p. 37; P. d'Ancona, 1916; N. Gabrielli, 1935, pp. 113-114; V. Viale, 1939, pp. 228-229; A. Guerrini, 2000, pp. 145-148.

[A.Gu.]

Carignano, Sant'Agostino.

Scultore lombardo (?), entro il 1530

4 **Capitello di parasta**

Pietra, cm 43,5 x 42 x 15,5; inv. n. 7337

Dall'Ente Municipale Leardi, 1980.

Il manufatto appartiene alle collezioni museali del Comune di Casale Monferrato depositate presso l'Istituto Tecnico Leardi. Tale fondo costituisce nel suo insieme il patrimonio donato al Comune e confluito all'ente omonimo (istituito nel 1857) tra il 1854 (apertura del testamento di Clara Leardi) e il 1909, anno di istituzione del Museo Civico. L'unica citazione in merito alla presenza di capitelli erratici presso palazzo Leardi si deve al Gabotto che – narrando della punizione inflitta al conte Guido Biandrate di San Giorgio, condannato nel 1613 per alto tradimento – ricorda l'abbattimento del suo palazzo, sito sull'isolato dove attualmente sorge l'Istituto Tecnico. Lo storico segnala l'esistenza «di qualche capitello d'arenaria» che egli considera resti dell'apparato decorativo di casa Biandrate (L. Gabotto, 1950, pp. 103-105). Questa ipotesi – a maggior ragione affascinante se si pensa che l'edificio demolito dovette essere una fabbrica civile di notevole importanza, edificata nell'ultimo quarto del XV secolo da Defendente Suardi e dai suoi eredi ceduta per via di permuta ai Biandrate di San Giorgio nel 1546 – non appare oggi sostenibile per la mancanza di ulteriori indizi.

Il capitello di ordine pseudo – corinzio mostra un abaco formato come nei canoni da due elementi concavi sul lato principale suddivisi da un sottile listello. I consueti caulicoli sono qui sostituiti dalle code arrotolate di due delfini, i corpi sinuosi dei quali si congiungono sull'asse mediano del tronco in corrispondenza dell'apice di un vaso da cui si dipartono verso il basso alcuni tralci fioriti. Quest'ultimo accoglie due foglie frastagliate e affiancate ad un grosso stelo terminante in un elemento, purtroppo scalpellato, che sostituiva al centro dell'abaco la consueta rosetta dell'ordine. Il vaso, alquanto elegante, risulta scolpito in maniera accurata e particolareggiata. Esso mostra un piedestallo triangolare a gola rovescia con bordo inferiore appoggiato su tre piedini sorreggente un nodo leggermente bombato, su cui si imposta il contenitore con bocca d'ingresso ristretta rispetto alla sezione mediana, decorata da una fila di perline. I fianchi del capitello sono abbelliti da tre foglie d'acanto che presentano un andamento aderente al corpo e il bordo superiore ripiegato verso l'esterno non tangente i delfini. Il manufatto presenta sbrecciature e scalpellature in più punti (nell'abaco, in corrispondenza del corpo e della coda dei delfini, nonché nel collarino); inoltre uno strato di calce ricopre gran parte della sua superficie impedendo di apprezzare a pieno il chiaro-scuro che in origine doveva caratterizzarlo.

L'analisi rivela una certa eleganza nel modellato delle forme e un discreto rilievo plastico soprattutto nell'aggetto e nella rotondità del corpo dei delfini. Lo studio compositivo, poi, sembra rimandare verso una tipologia di sicura provenienza antiquaria, poiché presente sul fregio del Pantheon, elaborata in ambiente fiorentino durante il periodo laurenziano. Gli studi hanno evidenziato come questo motivo venga usato per la prima volta in Palazzo Pazzi con chiari riferimenti araldici e riproposto in alcuni peducci dei palazzi Corsini – Serristori e Arrighetti, nella chiesa di Santa Maria Maddalena de Pazzi e nel portico della Badia Fiorentina, dove precisi sono i riferimenti a due capitelli delineati da Giuliano da Sangallo nella raccolta dei disegni del codice Barberiniano (A. Rensi, 1992, pp. 146-147). Il modello, forse per la singolarità e l'inventiva della composizione rispetto agli ordini canonici e alle loro varianti, ha avuto una divulgazione più ampia in area lombarda dove risulta documentato a Milano in fabbriche di impostazione bramantesca (Santa Maria presso San Satiro, canonica di Sant'Ambrogio) e a Pavia (palazzo Carminali-Bottigella già Beccaria) (L. Giordano, 1983, p. 205).

Allo stato attuale delle ricerche non si conosce la provenienza dell'opera, fino a oggi priva di confronti in ambito casalese. Ciò, comunque, non deve indurre a pensare che il manufatto sia estraneo alla capitale paleologa, poiché il procedere degli studi tende sempre più a confermare la presenza nel primo quarto del '500 di un ambiente artistico in piena evoluzione classicista, che attinge le sue forme e i suoi modelli nelle più svariate direzioni.

BIBLIOGRAFIA: A. Perin, 2001, pp. 43-46.

[A.P.]

Scultore lombardo, 1514 ca.

5 **Pietra tombale di Defendente Suardi**
Marmo, cm 188 x 88; inv. n. 74.

Iscrizione al recto: ...EDL SVARDI EQ. BERGOM. MERITIS VNIVERS... /...IE CIVITATIB DONATI LEGATIOB. ET DIGNITATIB... / ...GALLOR REG. MLI SABAVDO DVC. ET MONTISFER... / ...TORIS HIC OSSA IACET. EV MIRABITVR POSTERIT QVE... / ...IT SECVLV LIBERATA FAME ET BELLO PATRIA PAR... / ...OBIIT OCTOGENAR CORP ET SENSV INTEGER SVI... / ...BONIS RELIQVES. VIOLATHIL VX. ET ALEX. FIL... /

Iscrizione al verso: NAPOLEONI MAXIMO / HEROI AEGIPTI ITALIAE VINDICI / CUI NEC ARMIS NEC FORO PAR / QUO MAIOR NULLUS / S.P.Q. SUFFRAGIS IMP. GALLORUM P.MO CONSTITUITO / ITALIAE REGI INAUGURATO / IMPERIO REGNO DOMESTICA PACE COMPOSITIS / AD POPULI FELICITATEM / STUDIA ARTES PROMOVENDI FOVENTI / CASALENSES CIVES / INTERPRETE CLARISSIMO VIRO ADMINISTRO CHAMPIGNY / INSIGNI DILECTIONE PROSECUTI / GRATES / A. P. M. / HOC INSIGNITUM MONUMENTUM POSUERE / ANN. IMP. II REG. 1.

La lastra tombale, ritrovata murata insieme a un busto di Napoleone in una cantina di un palazzo in Via Vidua all'inizio del Novecento, proviene dalla chiesa agostiniana di Santa Croce di Casale. Nel 1805, quando l'edificio religioso era stato adibito dai francesi a Palazzo Pubblico, era stata rimossa e riutilizzata per incidervi sul retro la scritta dedicatoria, la quale, presumibilmente, accompagnava il busto napoleonico (G. Mazza, 1983). Spezzata in più punti al di sotto dell'abito, la pietra era stata ricomposta, in occasione del reimpiego ottocentesco, mediante due zanche metalliche impiombate. A questo intervento si devono le zone scalpellate al centro della veste e in corrispondenza delle gambe. Essa risulta, inoltre, mutilata lungo tutto il perimetro: mancano infatti parte della frangia che decora il drappo sul quale è distesa la figura, la zona superiore del cuscino e, in basso, parte dell'epigrafe.

Il 18 marzo 1476 gli agostiniani di Santa Croce avevano donato a Defendente Suardi il locale che ospitava la sacrestia, collocato a destra dell'abside, con il vincolo di erigervi una cappella dedicata a San Defendente e San Sebastiano. In seguito ai lavori di ampliamento della chiesa, attestati tra il 1500 e il 1508 circa, tale cappella veniva spostata in fondo alla navata destra (cfr. saggio di Antonella Perin in catalogo).

Allo scorcio del Settecento, Giuseppe De Conti ([1794], ed. 1966, p. 24) poteva ancora vedere in Santa Croce «il mausoleo in marmo del celebre Defendente Suardi con sua statua al naturale in basso rilievo», verosimilmente collocato nella cappella da lui costruita. Il termine "mausoleo" usato dal De Conti lascia spazio all'ipotesi che la lastra tombale, troppo rilevata per essere interrata, facesse parte di un più elaborato complesso plastico.

Dall'esame di fonti e documenti (G.P. Longo, 1986; A. Perin, 2001; M. Marocco, 2002), risulta

che il Suardi, di origine bergamasca, è presente a Casale durante le signorie di Bonifacio III (1483-94) e Guglielmo IX (1494-1518). Presso la corte paleologa, infatti, era Consigliere marchionale e rivestiva importanti cariche diplomatiche. Un incarico presso il Re di Francia è ricordato nell'iscrizione tombale, mentre i suoi rapporti con il ducato di Milano sono testimoniati da un ingente pagamento ricevuto da Ludovico Sforza nel 1490 per commissione di Bonifacio III (B. Sangiorgio, 1780, p. 368). Il De Morani (ms. 1795, I, pp. 254-55, cit. in Marocco, 2002), che lo dice morto nel 1514, leggeva incisa nella lapide la data «XI. MAII. ANNO MDXIX», oggi scomparsa. Lo Spreti (1981, p. 502), invece, lo dice nato nel 1467 e morto nel 1504, senza tuttavia citare la fonte di tale notizia.

La figura giacente è distesa su un drappo scolpito naturalisticamente con pieghe e frange, tiene le mani inanellate incrociate sul petto e la testa appoggiata su un cuscino ricamato. Secondo il De Conti (ed. 1966, cit.), il Suardi è ritratto «alla foggia con cui sino al presente si vestono gli nobili così detti del Baldacchino nelle solenni funzioni». Con particolare attenzione è infatti descritto il ricco abito da cerimonia che, simbolo quanto mai terreno di censo e di rango, si pone a contrasto con l'impietoso e quasi macabro ritratto del defunto.

Lontana dal classicismo freddo e concettoso delle opere casalesi di Michele Sanmicheli e anche dal raffinato decorativismo di quel Giovanni Battista de Paris che nel 1506 realizzava le sculture del portale di San Domenico, la lastra è stata generalmente attribuita, a partire dalla Gabrielli (1935), a un anonimo scultore lombardo. Il volto di Defendente sembra infatti in linea con il crudo realismo della ritrattistica di Benedetto Briosco che, nei primi decenni del secolo, trova nuove interpretazioni nelle opere dei suoi allievi (si veda, ad esempio, il ritratto di Gian Giacomo Trivulzio nella *Tomba* scolpita da Francesco Briosco attorno al 1518 ai SS. Nazaro e Celso a Milano). Benedetto Briosco doveva essere del resto attivo in quegli stessi anni, tra 1508 e 1512, per la tomba di Ludovico II in San Giovanni a Saluzzo (Gabrielli, 1974, pp. 120-121).

Nel nostro caso, tuttavia, protagonisti della rappresentazione sono piuttosto l'abito da cerimonia e tutti gli addobbi che più immediatamente fanno riferimento alle fortune terrene del Suardi: una scelta cui non pare estraneo l'esempio degli ornatissimi *gisants* di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este oggi alla Certosa di Pavia, realizzati da Cristoforo Solari a partire dal 1497, che dovevano ancora rappresentare, in Lombardia, uno dei modelli di riferimento più prestigiosi di sepoltura monumentale.

I grandi cantieri del ducato milanese costituiscono dunque gli orizzonti figurativi entro cui si muove questo scultore che, pur nella realizzazione piuttosto corsiva, mostra notevoli doti di sintesi e vigore plastico. Un confronto significativo può essere fatto con la *Lapide tombale di Antoine Brachet* (m. 1504) già nella chiesa di San Francesco Grande a Pavia e oggi murata nei chiostri della locale Università (P. Vaccari, 1957, p. 76): un'opera che sappiamo realizzata dal poco noto scultore Ambrogio Massara, attivo in questi anni anche per il duomo pavese (F. Gianani, 1980, p. 81). Nelle due lastre è molto simile l'andamento delle pieghe della sopraveste, delineate per ampie superfici e incise in profondità; anche il ritratto del defunto è scolpito, in entrambi i casi, con un analogo fare plastico. Il confronto con l'opera pavese permette quindi di ribadire l'ambito entro cui situare il sigillo di Defendente Suardi, mentre non basta ancora, da solo, a individuarne con certezza l'autore.

RESTAURO: 1994, Restauri Boj di Albisola Superiore, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1939, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino.

BIBLIOGRAFIA: G. De Conti [1794] ed. 1966, p. 24; N. Gabrielli 1935, p. 110; V. Viale, 1939, pp. 211-212, cat. 5; L. Mallè, 1965, p. 30; G. Romano, 1970, p. 7, ill. 7; G. Mazza, 1983, p. 11, cat. 1; G. Mazza in *Le collezioni...*, 1995, pp. 31, 39; M. Marocco, 2002, pp. 65-69.

[S.Z.]

Scultore casalese, 1530 ca.

6 **Pietra tombale di Donata Suardi**
Pietra calcarea, cm 72 x 61; inv. n. 75.

Iscrizione: ILLVSTRIS. SPECTATAE PVDICITIAE / DONNETAE. SVARDE. RAVOIRAE / A. CRVCE DOMINE. OLIM APVD BLANCAM. SABAVDIAE. DVCEM / EXCELL. IN. SVMMO. HONORE / HABITAE. RELIQVIA. HIC IACENT / MCCCCCXXX DIE XXII.IVN.

La pietra è mancante dell'angolo in alto a destra ed è scheggiata in più punti lungo il perimetro. La data è stata ripresa in epoca imprecisata ricalcando con segno sommario le cifre sottostanti. Tutta la superficie della lastra è molto abrasa, ciò che rende impossibile valutarne i caratteri di stile.
Al di sopra della cartella con l'iscrizione, la figura della defunta è rappresentata a tre quarti con le mani incrociate sul grembo e il capo velato. Ai lati sono scolpiti due scudi araldici: in quello di destra, con leone rampante e aquila, si riconosce l'emblema dei Suardi di Bergamo così come descritto da Francesco Sansovino (1670, p.481). Quello di sinistra corrisponde all'emblema dei Ravoira, descritto dal Manno (vol. XXIX, p.108) con «fascia d'argento e di rosso alla banda d'azzurro carica di tre gigli d'oro».
Secondo la genealogia ricostruita dal Manno (vol. XXV, p. 438), Donata era figlia di Defendente Suardi, la cui lastra tombale è anch'essa conservata in Museo (vedi scheda n. 5). Altre notizie biografiche, che trovano conferma nel testo dell'iscrizione, sono segnalate da L. Usseglio (1892, p. 206, 216). Donata, «di nobilissima famiglia di Casale», era andata sposa ad Anabulo (sic) Ravoira della Croce, devoto servitore della Duchessa Bianca di Savoia la quale, il 15 febbraio 1493, aveva inviato a Casale una delegazione di gentiluomini per prelevare la sposa e condurla in gran pompa alla corte torinese. Era quindi, a quanto risulta, l'unica gentildonna casalese della corte di Bianca che, figlia di Guglielmo VIII di Monferrato, conosciamo bambina dal ritratto della cappella di Santa Margherita a Crea. Da un altro documento del 9 agosto 1519 rintracciato dall'Usseglio (cit.) sappiamo inoltre che Donata era, all'epoca, gran Castellana di Villafranca.
La provenienza della pietra tombale non è documentata ma è verosimile che essa, come quella del padre, fosse collocata nella cappella di famiglia nella chiesa di Santa Croce e che fosse stata smurata quando nel 1805 l'edificio era stato adibito dai francesi a Palazzo Pubblico. [S.Z.]

Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (Montabone 1568 - Moncalvo 1625)

7 **San Rocco**, 1608
Tela, cm 89 x 64; inv. n. 7305
In basso a destra: «Ano Domini 168 (sic!) Bastianus Bertagna f.f. hoc opus».
Donazione don Cesare Falaguerra, 2000.

Se la data può essere letta come 1608 (è possibile che l'errore sia dovuto ad un rimaneggiamento successivo della scritta), il dipinto costituisce un interessante termine di confronto per i cicli cacciani di Santa Croce a Casale Monferrato e un importante tassello per ricostruire la cronologia delle opere del pittore monferrino nella seconda metà del primo decennio del Seicento (per la cronologia cacciana si rimanda a G. Romano, 1972, pp. 758-762; A.M. Bava, 1997, pp. 15-25; G. Romano e C. Spantigati, a cura di, 1997 e G. Romano e C. Spantigati, a cura di, 1999, con bibliografia precedente).
San Rocco è raffigurato in leggera torsione mentre tiene con la mano sinistra il bastone e rivolge lo sguardo verso il cane con un pane in bocca; l'attenzione rivolta dal pittore ad alcuni dettagli descrittivi quali le ciotole sul terreno e la capanna ricoperta da una natura rigogliosa che fa da quinta alla scena, il paesaggio blu petrolio che si scorge sullo sfondo, la cromia squillante ma giocata con garbo sui rosa intensi, sulle diverse tonalità degli azzurri e sul giallo oro del mantello, sono elementi che caratterizzano questo momento stilistico in cui sono ancora vivi i ricordi dell'esperienza torinese nella Grande Galleria di Carlo Emanuele I (1605-1607) a fianco di Federico Zuccari (A. Griseri, 1961, pp. 19-36; V. Moccagatta, 1963, pp. 216-218; G. Romano, 1982, p. 27; G. Romano, 1984, p. 540; A.M. Bava, 1995, p. 232; G. Dardanello, 1995, pp. 97-103; G. Romano, 1995, pp. 48-50; G. Romano, 1996, pp. 141-143; G. Romano e C. Spantigati, a cura di, 1997, pp. 54-61, schede 4-7, di G. Romano).
Nel riposo di san Rocco emerge l'abilità del Moncalvo nella resa delle inclinazioni sentimentali, la sua capacità di tradurre con chiarezza e delicatezza il messaggio religioso e la spiritualità dei santi che garantì l'immediata fruibilità delle sue opere da parte dei fedeli e segnò il successo del pittore presso una vasta gamma di committenti. Il personaggio a cui si riferisce la scritta, un certo Bastiano Bertagna, non è però noto tra i committenti del Moncalvo. Il tema è semplice e diretto: san Rocco è tradizionalmente invocato contro le epidemie ed è probabile che il dipinto fosse stato commissionato al pittore per devozione privata come ex voto per essere stato risparmiato dalla peste.
La figura di san Rocco compare tra quelle di altri personaggi in diverse pale cacciane, ma si conoscono anche tre dipinti dedicati unicamente al santo: un *San Rocco* che recava la data 1599, ora perduto, conservato fino all'inizio del Novecento nella chiesa di San Rocco a Moncalvo, una tela presso la parrocchiale di Montabone, stilisticamente e cronologicamente molto vicina alla teletta del Museo Civico, e il più tardo affresco raffigurante il *Riposo di san Rocco* già nella chiesa omonima a Moncalvo e ora presso il Municipio (G. Romano, 1968, p. 83; F. Mazzini e G. Romano, a cura di, 1971, pp. 55-56, scheda n. 19, di G. Romano).

BIBLIOGRAFIA: A.M. Bava e F. Cervini, 2000, pp. 6-7, 11; G. Romano in G. Gallino (a cura di), 2003, scheda 4.

[A.M.B.]

Giorgio Alberini (Alessandria 1576? - Casale Monferrato 1625/1626)

8 **Annunciazione**, secondo decennio del sec. XVII
Tela, cm 25 x 69; inv. n. 7306.

9 **Presentazione al tempio**, secondo decennio del sec. XVII
Tela, cm 25 x 68; inv. n. 7307
Donazione don Cesare Falaguerra, 2000.

Le due telette dovevano far parte in origine di uno stesso complesso ornamentale mariano forse dedicato alla Madonna del Rosario, una delle tematiche maggiormente trattate dal Moncalvo e dalla sua scuola (per un censimento del tema in area alessandrina si veda V. Natale, 1985, pp. 434-443). Le figurine esili e allungate dei personaggi, i volti sottili dalle fisionomie un po' bamboleggianti, la cromia variopinta e l'attenzione miniaturistica per i particolari rimandano al pittore alessandrino Giorgio Alberini, che dopo essersi formato in ambito vercellese a diretto contatto con la bottega dei Giovenone, si dovette trasferire molto presto a Casale Monferrato, dove è documentato a partire dal 1602, lavorando in collaborazione con Guglielmo Caccia ed eseguendo diverse opere per chiese casalesi (F. Negri, 1895, fasc. 9, pp. 7-17 e fasc. 11, pp. 179-194; N. Gabrielli, 1935, pp. 75-76; A.M. Brizio, 1960, p. 660; V. Moccagatta, 1962-1963, pp. 47-68; A. Baudi di Vesme, 1963-1982, vol. I, 1963, pp. 6-9; G. Romano, 1971, 53-54; L. Mallé, s.d. ma 1974, pp. 47-49; E. Ballaira, 1989, pp. 608-609; G. Romano, 1990, pp. 7-27; G. Marsili Rietti, 1992, p. 43; A.M. Bava, 1999, pp. 17-27; A.M. Bava e F. Cervini, 2000, pp. 5-18).
Stilisticamente databili all'inizio del secondo decennio del Seicento, le due telette si collocano dopo l'esperienza torinese dell'Alberini con Guglielmo Caccia nel cantiere tardomanieristico della Grande Galleria di Carlo Emanuele I sotto la direzione di Federico Zuccari (1605-1607), non lontano dalla pala dell'Alberini raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Bernardino e Carlo Borromeo*, datata 1610, già nella chiesa di Santa Maria di Piazza e ora conservata nella sacrestia della Cattedrale di Casale, e si confrontano direttamente con la tela del pittore alessandrino rappresentante l'*Adorazione dei Magi* del Museo Civico di Casale.

BIBLIOGRAFIA: A.M. Bava e F. Cervini, 2000, pp. 8-11.

[A.M.B.]

Giorgio Alberini (Alessandria 1576? - Casale Monferrato 1625/1626) e
Pietro Paolo Boffa (Alessandria 1590 c. - 1626/1628)

10 **Incoronazione della Vergine**, terzo decennio del sec. XVII
Tela, cm 94 x 126; inv. n. 7308
Donazione don Cesare Falaguerra, 2000.

La tela faceva verosimilmente parte in origine di un ciclo decorativo più vasto dedicato alla Madonna del Rosario oppure poteva costituire il coronamento di una pala raffigurante la Vergine Assunta.
Appartiene agli anni maturi del pittore alessandrino Giorgio Alberini quando lavora insieme al nipote Pietro Paolo Boffa firmando con lui alcune tele, datate tra il 1620 e il 1622, nelle chiese parrocchiali di Felizzano e di Giarole e in Sant'Ilario a Casale (A. Baudi di Vesme, 1963-1982, vol. I, 1963, p. 148). Nella fase tarda della sua produzione Alberini, a contatto con la moderna pittura caravaggesca importata a Casale da Nicolò Musso, cambia registro cromatico incupendo le tonalità e mostrando maggiore attenzione al rapporto tra luci e ombre come si legge nelle pale di Ottiglio, di San Salvatore Monferrato e nell'Annunciazione dell'Istituto Don Orione di Fubine (F. Negri, 1895, fasc. 9, pp. 7-17 e fasc. 11, pp. 179-194; N. Gabrielli, 1935, pp. 75-76; A.M. Brizio, 1960, p. 660; V. Moccagatta, 1962-1963, pp. 47-68; A. Baudi di Vesme, 1963-1982, vol. I, 1963, pp. 6-9; G. Romano, 1971, 53-54; L. Mallé, s.d. ma 1974, pp. 47-49; E. Ballaira, 1989, pp. 608-609; G. Romano, 1990, pp. 7-27; G. Marsili Rietti, 1992, p. 43; A.M. Bava, 1999, pp. 17-27; A.M. Bava e F. Cervini, 2000, pp. 5-18).
Nell'Incoronazione della Vergine pare però prevalere l'intervento del Boffa come è denunciato dall'impaginazione piuttosto rigida della scena, dall'andamento appiattito e legnoso dei panneggi e dai volti poco espressivi di Gesù Cristo e del Padre Eterno.
La tela ha subìto prima dell'arrivo in Museo consistenti restauri di tipo antiquariale, e probabilmente il formato attuale non è quello originale.

RESTAURO: 2002, Società Rava di Torino, fondi della famiglia Balbo in ricordo di Maria Grazia Tampelli Allievi.

BIBLIOGRAFIA: A.M. Bava e F. Cervini, 2000, pp. 9-10.

[A.M.B.]

Seguace di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, secondo decennio del sec. XVII

11 **Martirio di san Matteo**
Tavola, cm 38 x 29; inv. n. 7310
Donazione don Cesare Falaguerra, 2000.

Si tratta di un raro bozzetto preparatorio per una pala d'altare di scuola moncalvesca tuttora conservata (e di recente restaurata) nel presbiterio della chiesa parrocchiale di Villa San Secondo intitolata ai santi Matteo e Secondo. Dando credito alle fonti letterarie locali, la tela non venne però realizzata per la chiesa, ma fu acquistata nel 1845 a Montemagno dal teologo Barbero per poco più di novanta lire. Il dipinto venne poi adattato all'altare maggiore dal pittore Antonio Vanelli di Torino che lo ingrandì su tutti i lati inventando la quinta architettonica che inquadra la scena (E. Schierano, 1935, pp. 181-182; G. Torta, 1993, p. 82).

La preziosa tavoletta eseguita come modello da mostrare al committente per l'approvazione dei lavori da eseguire, unica testimonianza rimasta in ambito cacciano, è riferibile alla mano di un seguace del maestro monferrino non facilmente riconoscibile e d'altra parte quello della bottega del Moncalvo rimane uno dei nodi più difficili da sciogliere: se tra i diversi componenti emergono personalità indipendenti quali l'alessandrino Giorgio Alberini, il trinese Giovanni Crosio e la figlia Orsola Maddalena Caccia, non risulta sempre possibile distinguere tra gli aiuti del maestro e appare ancora problematico attribuire una paternità sicura a numerosi dipinti di area moncalvesca conservati nelle chiese non solo del Piemonte.

Intorno alla metà del secondo decennio del XVII secolo Guglielmo Caccia realizza una tela raffigurante il *Martirio di san Matteo* per la cappella omonima nella chiesa barnabita di San Paolo a Casale Monferrato, rispetto alla quale, il nostro bozzetto e la tela di Villa San Secondo, eseguiti in anni molto vicini, appaiono però più affollati per la presenza sulla sinistra di due armigeri e per la figura in primo piano di un chierico che fugge spaventato dalla tragica scena (G. Romano e C. Spantigati, a cura di, 1997, pp. 90-91, scheda 22, di G. Romano; A.M. Bava, 1999, p. 21, con bibliografia precedente).

BIBLIOGRAFIA: A.M. Bava e F. Cervini, 2000, pp. 8 e 13.

[A.M.B.]

Villa San Secondo, Parrocchiale.

Bottega di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, prima metà del sec. XVII

12 **Madonna col Bambino**
Tela, cm 58 x 44
Deposito famiglia Larini, in memoria di Fausto Larini, 2000.

La teletta rimanda a un gruppo di opere realizzate dal Moncalvo tra la fine del primo decennio e la prima metà del secondo decennio del Seicento, destinate alla devozione privata, comprendenti la *Vergine col Bambino* delle Civiche raccolte del Castello Sforzesco di Milano su lastra di ardesia, la teletta di analogo soggetto conservata presso il Palazzo Reale di Torino fino al 1997 quando è andata distrutta nell'incendio che ha interessato l'edificio, la *Madonna col Bambino e sant'Anna* nella casa parrocchiale di Sant'Ilario a Casale, il dipinto di uguale soggetto conservato alla Pinacoteca Repossi di Chiari, la *Vergine col Bambino* e san Giovannino su ardesia del Museo Civico di Asti e tre Madonne col Bambino, una su lastra di ardesia e due su tela, in raccolte private (V. Moccagatta, 1963, pp. 218-221; G. Romano, 1972, p. 760; M.T. Fiorio e C.M. Garberi, 1987, p. 58, n. 38; A. Spiriti, 1990, pp. 164-165; A. Spiriti, 1995, pp. 114-115; A.M. Bava, 1997, p. 18; G. Romano e C. Spantigati, 1999, pp. 128-129, scheda n. 2, di A.M. Bava; *Museo d'Arte Antica*, 1999, pp. 163-164, scheda n. 591, di A.M. Bava; E. Ragusa e A. Rocco, a cura di, 2001, p. 29; G. Gallino, a cura di, 2003, scheda n. 5, di G. Romano). La serie di opere ben testimonia la fortunata attività del Moncalvo come produttore di raffinati oggetti destinati al collezionismo privato, alla cui numerosa richiesta dovette far fronte anche l'attività della bottega alla quale credo vada riferita l'opera del Museo Civico di Casale.

La delicata composizione della scena richiama l'affettuoso abbraccio della Vergine ritratto dal Moncalvo nelle tele di Milano e già a Torino, ma qui lo sguardo amorevole della Madonna non incontra quello del Bambino che adagia dolcemente il capo sulla spalla della Madre e tiene con la manina sinistra un grappolo di pere (così come in un'opera in collezione privata torinese gioca con un rametto di ciliegie: G. Romano e C. Spantigati, 1999, pp. 128-129, scheda n. 2, di A.M. Bava). Rispetto alle opere autografe del maestro monferrino, la teletta del Museo di Casale mostra tuttavia una minore attenzione nella resa pittorica e una certa rigidità compositiva, in particolare nella figura del Bambino, che denunciano l'intervento di un collaboratore.

RESTAURO: 2003, Laboratorio Marello e Bianco di Cocconato, fondi del Comune di Casale Monferrato.

[A.M.B.]

Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1600 c. - 1676)

13 **San Domenico**, metà sec. XVII
Tela, cm 82 x 64; inv. n. 7311
Donazione don Cesare Falaguerra, 2000.

Dopo l'ingresso nelle collezioni museali casalesi nel 1883 della deliziosa tela con *Angeli musicanti* (G. Mazza e C. Spantigati, 1995, p. 55, scheda n. 6, di G. Romano), il *San Domenico* costituisce un'altra importante testimonianza della felice produzione della pittrice Orsola Maddalena Caccia. Figlia del Moncalvo, Orsola Maddalena iniziò a lavorare con il padre a partire dalla metà del secondo decennio del Seicento; entrata intorno al 1620 nel convento delle suore Orsoline di Bianzè, nel 1625 si trasferì nel nuovo convento di Moncalvo istituito grazie ai finanziamenti di Guglielmo Caccia e al quale il pittore per volontà testamentaria aveva lasciato in usufrutto i materiali della sua bottega. Qui Orsola Maddalena continuò fino al 1676, anno della sua morte, la fortunata riproposizione dei moduli cacciani con formule ingentilite ottenendo un buon successo anche presso la corte torinese (G. Romano, 1972, pp. 762-763, con bibliografia precedente; A. Ghirardi, 1990, pp. 59-66; S. Zatti, 1997, p. 467).

Nel percorso stilistico della pittrice il *San Domenico* si colloca nella produzione tarda caratterizzata dall'incupirsi dei colori: la figura del santo colta nella penombra e resa con toni bruni emerge dal blu cobalto del cielo attraversato da nuvole grigiastre annuncianti un imminente temporale.

Nell'elegante delicatezza dell'incrocio delle mani di san Domenico di fronte al crocefisso, nella rappresentazione della figura del Cristo che abbandona esangue il peso del corpo sulle ginocchia e nell'accurata resa del giglio, attributo del santo, e dei libri posti sul tavolino, si legge la particolare propensione di Orsola Maddalena per la pittura a carattere devozionale.

BIBLIOGRAFIA: A.M. Bava e F. Cervini, 2000, pp. 9 e 11-12.

[A.M.B.]

Pittore lombardo, primo-secondo decennio sec. XVII

14 **San Francesco riceve le stigmate**
Tavola, cm 34 x 25; inv. n. 7312
Donazione don Cesare Falaguerra, 2000.

Il tradizionale episodio del ricevimento delle stigmate da parte di san Francesco è rappresentato con immediatezza narrativa e perizia schematica: il santo, calato in un generico ma efficace contesto paesaggistico, occupa frontalmente l'intero primo piano, sormontato dal Cristo Serafino che irradia, fra nubi squarciate, i raggi divini. Questo tipo di immagine, assai diffusa nella pittura italiana post-tridentina che ne fece vessillo del rinnovamento pauperistico della Chiesa (P. Askew, 1969, pp. 280-306), trova nella fattispecie non pochi contatti con un'area di cultura artistica lombarda. Il dipinto, entrato nelle collezioni civiche nel 2000 grazie alla donazione Falaguerra, è infatti agevolmente inseribile nella tarda scia delle numerose derivazioni, sparse sul territorio lombardo-emiliano, scaturite dall'esemplare realizzato nel 1573 da Vincenzo Campi per il convento cappuccino di Santa Marta a Mantova (F. Paliaga e B. De Klerck, 1997, scheda 113, p. 209; per un aggiornamento e il presunto ritrovamento dopo la scomparsa dal 1937: F. Landolfi, 2000, p. 113). Più che un diretto riferimento allo schema compositivo dell'invenzione campesca si nota nella tavola Falaguerra un accostamento ad una fase di avanzata meditazione su quel prototipo ad opera di pittori di una generazione successiva. In particolare la rotazione frontale, rispetto alla posizione laterale del santo nella tela di Vincenzo, il modo di condurre le pieghe, di disporre il tessuto di rattoppo del saio e la postura di frate Leone sono elementi che si ritrovano nella pala del Duomo di Fidenza firmata nel 1605 dal Chiaveghino, allievo del Malosso (F. Landolfi, 2000, pp, 122-124). Il fare concitato, derivato da una disposizione asimmetrica delle braccia, e una soluzione di tono più atmosferico che descrittivo conferita al paesaggio, mostrano l'influsso, sull'ignoto pittore, dei modelli penitenziali milanesi di Ortensio Crespi.
Lievi tocchi di pennello scandiscono le dita allungate e lumeggiano fortemente le nubi; il volto contrito e gli occhi umidi di Francesco sono il centro, anche luministico, della composizione, cromaticamente impostata sui toni terrosi appena variati dal blu del cielo e dal rosso della zona abitata dal divino.

BIBLIOGRAFIA: A.M. Bava e F. Cervini, 2000, p. 10.

[D.S.]

Melchiorre Gherardini (Milano 1606-1668)

15 **Decollazione del Battista**
Tela, cm 180 x 140; inv. n. 7332
Società di Patronato dei Liberati dal Carcere, 1989.

Il dipinto pervenne al Museo nel 1989 alla chiusura delle Carceri di Casale nella cui Cappella era conservato. Tale collocazione, come ho già avuto modo di indicare (C. Spantigati, 1999, pp. 28-29, 140 e 144, n. 9; Eadem, 2000, pp. 216-217), non doveva però essere quella originaria, da individuare forse, sulla scorta degli indizi forniti da alcune Visite Pastorali, nella Cappella di San Giovanni Battista in Cattedrale. Le fonti evocano una cappella seicentesca riccamente ornata da una serie di dipinti (entro stucchi a finto marmo e dorati) con storie della vita del santo, tra i quali una Decollazione del Battista fronteggiata da una Salomé che reca nel piatto la testa del Battista, quest'ultima con ogni probabilità da identificare con quella attribuibile a Giovanni Battista Carlone oggi all'Istituto San Vincenzo di Casale.

Se l'individuazione della provenienza originaria è corretta, tuttavia essa non aiuta per datare con precisione la nostra tela, dal momento che i documenti relativi alla cappella della Cattedrale ci informano solo di impegnativi lavori intrapresi dopo il 1625, senza consentirci di conoscerne più dettagliatamente l'andamento né il momento della loro conclusione, risultando l'insieme assestato alla metà del secolo.

La *Decollazione del Battista* è comunque da assegnare a Melchiorre Gherardini sulla metà del quarto decennio del Seicento, nel momento in cui l'artista, morto il Cerano suo suocero e maestro, elabora modi più propri e maturi, pur mantenendo forte il legame con i modelli ceraneschi della sua formazione. Al di là dei contatti con i dipinti generalmente accolti dalla critica, interessanti sono le tangenze con un'opera oggi ancora oggetto di discussione, la *Decollazione del Battista* di Cheglio di Taino, quasi fotogramma successivo nella sequenza dell'azione, con un piumato e nerboruto carnefice discinto che offre la testa del santo – e si noti l'assoluta identità fisiognomica – ormai spiccata dal busto ad una Salomé preziosamente rivestita dopo la danza. Assegnato dalla Colombo a Gherardini (S.A. Colombo, 1996, p. 290, tav. 85), il dipinto viene invece ritenuto da Rosci di un diverso maestro ceranesco autore anche della *Decollazione del Battista* e della *Giuditta e Oloferne* dell'Accademia Tadini di Lovere (M. Rosci, 2000, pp. 276-279).

Un'altra redazione del dipinto casalese si conserva a Tortona nell'Oratorio di San Rocco (C. Spantigati, 1993, pp. 130-132).

RESTAURI: 1993, Rava & C. s.r.l. di Torino, fondi Regione Piemonte.

MOSTRE: 1989, *Verso l'apertura del Museo Civico di Casale. Nuove occasioni per dire sì al Museo: opere da restaurare*, Casale Monferrato; 1999, *Da Musso a Guala*, Casale Monferrato, n. 9.

BIBLIOGRAFIA: N. Gabrielli, 1935, pp. 79-80; C. Spantigati, 1993, pp. 130- 132; C. Spantigati, 1999, pp. 28-29, 140 e 144, n. 9; C. Spantigati, 2000, pp. 216-217.

[C.S.]

Johann Carl Loth, seconda metà sec. XVII, ambito di

16 **Compianto sul Cristo morto**
Tela, cm 120 x 80; inv. n. 4922.

L'opera, rubata nel 1974, è stata recuperata nel 1996 e restituita al Museo Civico casalese. Nulla si conosce in merito alla storia del dipinto, del quale non è stato possibile accertare la data di ingresso nel Museo.
La tela, recentemente restaurata, si trova in condizioni discrete, fatta eccezione per il margine inferiore che era particolarmente rovinato.
Considerate le dimensioni della tela si può supporre che si tratti di un'opera destinata alla devozione privata o di un grande bozzetto per un'importante pala d'altare. L'esecuzione, rapida e abbreviata ma sufficientemente finita, non chiarisce del tutto la questione. L'anatomia del Cristo morto, il busto e il volto della Vergine sono descritti con grande attenzione anche nei particolari, mentre la figura in secondo piano a destra è appena abbozzata e alcune parti del dipinto, come ad esempio la gamba destra della Madonna, sono palesemente incompiute. Si preferisce credere che si tratti di un bozzetto perché questo giustificherebbe alcuni particolari anatomici appena accennati come la mano destra della Vergine e il braccio dell'angioletto di destra che altrimenti, in altro contesto, sembrerebbero grossolani errori di disegno, in contraddizione con la buona qualità della composizione.
L'esibito naturalismo e i toni chiaroscurali rimandano alle caratteristiche stilistiche peculiari dei "tenebrosi" veneti attivi nell'ultimo trentennio del XVII secolo. Il corpo nudo del Cristo risente ancora di una cultura riberesca, probabilmente mediata attraverso la lezione di Giovanni Battista Langetti, sebbene la stesura pittorica faccia piuttosto riferimento ad altri autori attivi negli ultimi decenni del secolo quali Antonio Zanchi, il suo allievo Antonio Molinari e soprattutto Johann Carl Loth. La struttura compositiva, serrata e sviluppata in verticale, e i tratti stilistici del *Compianto sul Cristo morto* sono assimilabili a quelli delle pale dipinte da Loth negli anni Settanta e Ottanta del Seicento, come la *Sacra famiglia con il Padre Eterno* della chiesa di San Silvestro a Venezia o il *Martirio di san Gherardo* della basilica di Santa Giustina a Padova. L'espressione del volto e la gestualità della Vergine richiamano testualmente alcuni particolari della grande tela con la *Crocifissione e Santi* conservata nella parrocchiale di Mira (Venezia). Il *Compianto* casalese presenta tuttavia una pennellata più calligrafica e nervosa, molto evidente nella mano destra del Cristo,. e una cromia meno accesa rispetto ai modi del pittore di Monaco di Baviera. Pertanto risulta ragionevole ricondurre la paternità dell'opera a uno stretto collaboratore o a un fedele seguace di Johann Carl Loth.

RESTAURO: 2003, Luisa Mensi di Torino, fondi Regione Piemonte.

[M.T.]

Pittore lombardo-veneto, seconda metà del sec. XVII

17 **Ritratto di Ferdinando Carlo Gonzaga**
Olio su specchio, cm 21,5 x 16,5; inv. n. 14.

18 **Ritratto di Anna Isabella Gonzaga**
Olio su specchio, cm 21,5 x 16,5; inv. n. 15.

Sul retro a penna: «Ferdinando Carlo Gonzaga Duca di Mantova e Monferrato. Morto in Padova nell'anno 1706»; «Anna Isabella figlia di Ferrante III Duca di Guastalla. Moglie di Ferdinando Carlo Gonzaga Duca di Mantova e Monferrato».

I due ritratti raffigurano Ferdinando Carlo Gonzaga (1652-1708), X duca di Mantova e VIII del Monferrato e di Carlovilla, e Anna Isabella Gonzaga di Guastalla (1655-1703), sua prima moglie, sposata nel 1671. Con Ferdinando Carlo ebbe termine una delle più antiche e celebri dinastie italiane. Il duca, figlio di Carlo Gonzaga di Nevers e di Maria Gonzaga, morì senza aver avuto prole legittima né dalla prima moglie né dalla francese Suzanne Henriette d'Elbeuf, sposata in seconde nozze a Tortona nel novembre del 1704 (P. Caretta, 2001, pp. 11-15). Ricordato soprattutto per una vita dissipata condotta tra Mantova, Venezia e Casale, con al seguito cantanti e belle donne, Ferdinando Carlo malgovernò i suoi stati dando vita ad ambigui balletti tra le corti europee. Nel 1701, colpevole di delitto di fellonia e di lesa maestà per trattati illeciti con i francesi, ottenne la scomunica imperiale. Da tempo sofferente di podagra il duca, secondo alcuni per avvelenamento, morì a Padova nel 1708. Anna Isabella, figlia di Ferrante III di Guastalla, fu da parte sua molto amata dai sudditi, presso i quali esercitò in modo pressoché continuato le veci del marito.
L'esecuzione dei due ritratti è circoscrivibile in un periodo compreso tra il 1671, anno del matrimonio ducale, e il 1681, anno in cui la Cittadella di Casale fu ceduta da Ferdinando Carlo ai francesi, che la tennero fino al 1695. Da un confronto con le tele note, in particolare col *Ritratto di Ferdinando Carlo Gonzaga* dipinto da Franz Geffels prima del 1671 (Mantova, Fondazione d'Arco) e con i ritratti in Collezione Sordi (M.G. Sordi, 2000, p. 130, figg. 4-5; p. 131, fig. 6), collocabili intorno al 1671, i duchi dimostrano

di avere qualche anno in più. Anna Isabella indossa orecchini e un girocollo di grosse perle, gli stessi che compaiono nei ritratti ufficiali e nello scarno medagliere. Ferdinando Carlo ostenta dei grandi baffi, lontani dai sottili baffetti appena accennati che soleva portare e che ancora si intuiscono nel disegno preparatorio al ritratto che nel 1704, ad un duca ormai cinquantenne, dipinse Hyacinthe Rigaud (P. Caretta, 2001, p. 14, fig. 3). Sebbene lontani dalle incisioni note, di cui una conservata presso l'Archivio del Museo di Casale, è lecito pensare che i due dipinti furono eseguiti sulla base di un qualche esemplare non identificato.

L'insolita tecnica dell'olio su specchio ebbe una modesta fortuna in ambito veneziano a cominciare dalla seconda metà del Seicento con soggetti a carattere sacro (Murano, Museo Vetrario) e rimanda ad un pittore di area lombardo-veneta. Più diffusi, anche se rivestiti di un diverso ruolo decorativo, furono gli specchi dipinti ad olio con motivi floreali. Tra gli esempi più noti, le quattro grandi specchiere che Maratta, decorandole con ghirlande di fiori e putti in collaborazione con Mario dei Fiori e Giovanni Stanchi, dipinse per i Colonna di Roma (Roma, Palazzo Colonna).

La provenienza dei due ritratti non è nota. È probabile che siano appartenuti a qualche nobile famiglia casalese per entrare poi a far parte, in data imprecisata, del patrimonio comunale.

RESTAURO: 1986, A. Rava di Roma (Ritratto di Ferdinando), fondi di Antonio Valterza di Casale; 1987, A. Rava di Roma (Ritratto di Anna Isabella), fondi di Anna Eccettuato.

MOSTRE: 1989, *Verso l'apertura del Museo Civico di Casale. Restauri delle collezioni museali 1977-1987: il Seicento*, Casale Monferrato, p. 5.

BIBLIOGRAFIA: M.G. Sordi, 2000, pp. 126-131; P. Caretta, 2001, pp. 9-25.

[P.C.]

Pietro Francesco Guala (Casale Monferrato 1698 - Milano 1757)

19 **San Domenico, santa Rosa da Lima e la beata Maddalena Panattieri (?) intercedono presso Cristo**, c. 1745-1750
Tela, cm 192 x 169; inv. n. 6398
Acquistato nel 1998 da Nadia Roversi di Torino.

Il dipinto raffigura Cristo nell'atto di scagliare i fulmini, irato per i peccati del mondo; ai suoi piedi in preghiera compaiono san Domenico e santa Rosa da Lima, coronata di rose; la terza figura potrebbe essere santa Caterina da Siena, ma la posizione delle mani non permette di vedere le stimmate, oppure la beata Maddalena Panattieri, venerata in particolare presso i Domenicani di Trino, ma sul dipinto, decurtato nella parte inferiore, non compare alcun attributo iconografico che la renda riconoscibile. Se si accetta quest'ultima ipotesi, formulata da Riccardo Passoni in una scheda inedita e ripresa, pur con qualche dubbio, da Giovanni Romano in occasione delle manifestazioni per il terzo centenario della nascita di Pietro Francesco Guala (1998), è allora molto probabile che il dipinto provenga dalla chiesa di Santa Caterina a Trino e sia da identificare con quello che il Bartoli ricorda nella chiesa domenicana trinese: «In altro luogo della Chiesa evvi un Quadro (...) del Gualla da Monferrato» con lo stesso soggetto della pala di Pietro Paolo Operti che raffigura la «B. Maddalena di Trino che priega il Redentore a trattenere i fulmini» (F. Bartoli, 1776, p. 122). La stessa notizia è riportata da Alessandro Baudi di Vesme (1963-1982, vol. II; 1966, p. 550). Alcuni elementi possono fornire indicazioni per la datazione: da un lato la presenza di santa Rosa da Lima, canonizzata nel 1672, il cui rinnovato culto è legato alla protezione della città di Lima nel terremoto del 1746, dall'altro il fatto che la chiesa di Santa Caterina fu ristrutturata negli anni 1752-1765 e la testimonianza del Bartoli fa pensare che il dipinto sia stato dismesso da un altare della chiesa precedente. Inoltre, all'interno del percorso stilistico del pittore, quest'opera sembra essere leggermente posteriore alla pala che ha per soggetto san Tommaso, san Domenico (o san Giacinto), san Vincenzo Ferreri e la beata Margherita di Savoia che adorano il Sacramento, dipinta dopo il 1743 per il convento delle Domenicane Terzine di Trino e attualmente a Mondovì Carassone (G. Galante Garrone, in *Opere d'Arte a Vercelli*, 1976, pp. 38-39), e non pare poi lontana dal *Miracolo della sorgente di San Guglielmo di Vercelli* nella cattedrale vercellese, specialmente per quanto riguarda la figura del Cristo.

Lo schema compositivo piramidale e mosso, con il forte scorcio dal basso in alto, è assimilabile a quello della pala per la chiesa di San Pietro Apostolo a Casale, ora nella Chiesa di San Domenico, databile tra il 1749 e il 1752. L'insieme di queste considerazioni concorre a situare l'esecuzione di quest'opera sul finire degli anni Quaranta. Il dipinto fu segnalato da Roberto Carità (1949, n.80 p.101) nella collezione Biglione di Viarigi a Casale, nel 1976 risulta appartenere ad una collezione privata torinese (S. e S. Martinotti, 1976, pp. 155, 204) ed è successivamente passato all'asta della collezione Martinotti (F. Semenzato, 1990, n. 347). Dopo la notifica del vincolo di interesse storico artistico sull'opera da parte della Soprintendenza, la sensibilità dell'ultimo proprietario innescava il processo di offerta al Comune di Casale, che con altrettanta lungimiranza dava corso alla trattativa, conclusasi nel 1998 con l'acquisto.

MOSTRE: 1998, *Manifestazioni per il terzo centenario della nascita di Pietro Francesco Guala*, Casale Monferrato; 1999, *Da Musso a Guala*, Casale Monferrato, n. 33.

RESTAURO: 1991, Studio Giovine - De Vero di Torino.

BIBLIOGRAFIA: F. Bartoli, 1776, p. 122; R. Carità, 1949, p. 55, n. 80, p. 101; A. Baudi di Vesme, 1963-1982, II, p. 550; S. e S. Martinotti, 1976, pp. 155, 204; F. Semenzato, 1990, n. 347; S. e S. Martinotti, 1994, n. 40, p. 96; M.P. Soffiantino in G. Romano e C. Spantigati (a cura di), 1999, pp. 196-197, n. 33.

[M.P.S.]

Pittore piemontese, seconda metà del sec. XVIII

20 **San Giuseppe da Leonessa**
Tela, cm 127 x 87; inv. n. 1363.

Il dipinto raffigura un santo cappuccino inginocchiato, in preghiera, che regge tra le braccia il crocifisso e che è identificabile con san Giuseppe da Leonessa (1556-1612). Il santo fu missionario a Istambul, la città dipinta sullo sfondo, e fu salvato da un angelo dopo tre giorni di supplizio appeso ad una forca: l'episodio è raffigurato in secondo piano, sulla destra del quadro. Giuseppe da Leonessa fu beatificato nel 1737 e canonizzato nel 1746, data che può essere considerata un *post quem* per l'esecuzione di opere con tale soggetto. La committenza del dipinto, che proviene dalla cappella privata della contessa Sofia di Bricherasio a Fubine, va ricondotta ai frati Minori Cappuccini ma allo stato attuale delle ricerche non è possibile individuarla con certezza nel convento di San Francesco d'Assisi in Fubine, fondato nel 1611 e soppresso nel 1802 (P. Crescenzio da Cartosio, 1964, pp. 175-178).
Il pittore partecipa indubbiamente dello stile di Pier Francesco Guala benché la pennellata e la composizione appaiano più rigide e incerte (M.P. Soffiantino in G. Romano e C. Spantigati (a cura di), 1999, pp. 57-58). I recenti studi hanno rilevato che l'opera pittorica di Guala, così copiosa e apprezzata dai contemporanei, non sembra aver avuto un seguito e che non è documentata un'attività di bottega né l'esistenza di allievi ma si può ipotizzare che proprio la committenza cappuccina abbia indicato come modello iconografico e stilistico, ad un pittore locale, il dipinto di analogo soggetto che il De Conti nel 1794 (ed. 1966, p. 33) vide presso i Cappuccini di Casale, nella demolita chiesa di San Ludovico: «Le icone de due altarini laterali al maggiore di S. Fedele e di S. Giuseppe da Leonessa sono ambe del Guala, dipinte con felicità e stimate».

BIBLIOGRAFIA: M.P. Soffiantino in G. Romano e C. Spantigati (a cura di), 1999, pp. 57-58.

[M.P.S.]

Pittore lombardo-piemontese, terzo quarto del XVIII secolo

21 **Ritratto di Fabrizio Gambera (?)**
Tela, cm 81 x 64; inv. n. 227
Dall'Ente Municipale Leardi, 1980.

22 **Ritratto di Paola Gaspardone Gambera (?)**
Tela, cm 84 x 67; inv. n. 228
Dall'Ente Municipale Leardi, 1980.

I due quadri sono giunti al Museo grazie alla donazione dei discendenti delle famiglie Gambera e Gaspardone. L'identificazione con Fabrizio e Paola compare per la prima volta in un inventario del 1966 redatto da Noemi Gabrielli, in cui non viene addotta alcuna motivazione di tale notizia.
I quadri, recentemente restaurati, si trovano in buone condizioni.
Sebbene pare che si tratti di due coniugi, le misure delle tele siano quasi coincidenti, l'epoca di esecuzione e l'autore siano gli stessi, non sembra che i due ritratti siano nati in *pendant* per il diverso impianto compositivo. Solamente il ritratto di Fabrizio Gambera è infatti inscritto in un ovale e ha un'inquadratura ribassata rispetto a quello della moglie.
La foggia degli abiti è molto simile a quella che si vede nei ritratti degli anni Cinquanta e Sessanta di Giacomo Ceruti, come, ad esempio, quelli di *Gentiluomo* e *Gentildonna* della Galleria Sabauda di Torino o quelli di *Gentiluomo* e *Gentildonna di casa Cicogna*, di collezione privata bresciana (pubblicati in M. Gregori, 1982, pp. 388-389 e 417, nn. 229-230 e 256-257). È tipica della moda femminile del Settecento la grande scollatura, che diventa particolarmente accentuata dalla metà del secolo. Inoltre è caratteristica dei decenni tra il 1750 e il 1780 (si veda G. Butazzi, 2002, p. 312) la pettinatura con al centro un'unica decorazione. Sebbene di altro colore, l'abito di Paola Gaspardone ha quasi lo stesso

taglio di quello della già citata *Gentildonna di casa Cicogna* dipinta da Ceruti. Anche Fabrizio Gambera è agghindato secondo la moda di quegli anni: ha lo stesso *jabot* del *Gentiluomo* della Sabauda prima citato e la sua parrucca, che arriva appena sotto alle orecchie, aderente alla testa e più bassa in mezzo alla fronte, ha la stessa foggia di quella indossata dal marchese Antonio Litta nel ritratto eseguito da Ceruti nel 1765 (pubblicato in M. Gregori, 1982, p. 414, n. 254). La datazione che emerge non contrasta affatto con l'identificazione dei due personaggi con i coniugi Gambera, che si sposarono a Casale nel 1764 (si veda la pubblicazione *Carlo Vidua. Un patrimonio...*, 1993, pp. 4-5).

Rispetto a quello della donna il ritratto maschile presenta un panneggio più sciolto e arioso e un volto più espressivo. Si deve tuttavia ritenere, come già anticipato sopra, che le due tele vadano riferite allo stesso pittore in virtù della forte consonanza stilistica e del simile modo di restituire i dettagli della fisionomia come le labbra serrate e l'impostazione del naso.
L'autore si ispira allo stile dei ritratti della maturità di Giacomo Ceruti: si può quindi supporre che si tratti di un pittore lombardo o di un ritrattista casalese attratto dall'orbita culturale milanese.

RESTAURO: 2003, Maria Luisa Mensi di Torino, fondi della Regione Piemonte (Ritratto di Fabrizio Gambera).

MOSTRE: 1993, *Carlo Vidua. Un patrimonio cittadino: l'archivio familiare riordinato e le collezioni di un viaggiatore di inizio Ottocento*, Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: *Carlo Vidua. Un patrimonio...*, a cura di G. Mazza, V. Mosca e D. Siccardi, in "Città Ritrovata", anno V, numero 1, 1993, pp. 4-5.

[M.T.]

Goria, documentato dal 1759 al 1764

23 **Nascita di Enea**
Vetro dipinto, cm 29 x 31,5; inv. n. 248
In basso al centro *Goria 1764*.

24 **Mercurio, alla domanda di Venere, è inviato sulla terra**
Vetro dipinto, cm 29 x 31,5; inv. n. 238
In basso al centro *Goria 1764*.

Dall'Ente Municipale Leardi, 1980.

25 **Venere domanda a Nettuno dei venti favorevoli ai troiani.** Vetro dipinto, cm 29 x 31,5; inv. n. 244
In alto a destra *Goria 1764*.

26 **Venere consegna le armi ad Enea**
Vetro dipinto, cm 31,5 x 29; inv. n. 245
In alto a destra *Goria 1764*.

Parte di una serie di ventuno opere, conservate nel Museo Civico di Casale, i quattro dipinti su vetro, qui presi in esame, sono datati 1764 e firmati *Goria*. Scarse le notizie sull'autore, probabilmente un artista di Moncalvo (N. Gabrielli, 1935, p. 100) che ha firmato anche altre opere presenti presso il Museo. I quattro vetri sono la copia di altrettante stampe che riproducono parte di un ciclo di affreschi ispirato all'Eneide e realizzato da Jean Cotelle (1645-1708) nel cabinet des Bijoux presso il palazzo di Saint Cloud (riprodotte in: G. De Tervarent, 1967, tavv. XIV-XVII). Il committente del ciclo di affreschi era il Duca d'Orléans, fratello di Luigi XIV e padre della sposa di Vittorio Amedeo II di Savoia, Anna d'Orléans. Il castello fu poi della regina Maria Antonietta e quindi di Napoleone Bonaparte che lo elesse a residenza imperiale. Fu distrutto dai prussiani nel 1870, dopo la sconfitta di Sédan. Tale era la fama degli affreschi ivi conservati che i soggetti ispirarono, nel corso del XVIII secolo, una copiosa produzione di disegni e di stampe. Non è da escludere che anche Anna d'Orléans avesse voluto conservare un ricordo a stampa del ciclo di affreschi che conosceva fin dall'infanzia. Le quattro stampe, conservate tra la Bibliothèque Royale di Bruxelles e l'Albertina di Vienna, riproducono l'immagine speculare degli affreschi di Saint Cloud. Quindi i quattro vetri del Museo di Casale, essendo dipinti sul rovescio, appaiono come erano in origine gli affreschi, secondo la consuetu-

dine settecentesca di collezionare vetri che riproducessero opere famose. Le stampe riportano, oltre alla firma di Cotelle, anche i versi dell'Eneide ai quali si ispirano e la firma dell'incisore. Nella *Nascita di Enea* (Eneide, I, vv. 617-618) l'incisore è Nicolas-Henri Tardieu (1674-1749), nell'episodio dove *Mercurio, alla domanda di Venere, è inviato sulla terra* (Eneide, I, vv. 297-300), l'incisore è Jean Baptiste Massé (1687-1767). Nella stampa dove *Venere domanda a Nettuno dei venti favorevoli ai troiani* (Eneide, V, 796-797), l'incisore è ignoto e in quella dove *Venere consegna le armi ad Enea* (Eneide, VIII, vv. 612-613), la firma è di Charles Dupuis (1685-1742). Ma queste ultime due recano la dicitura «Nattier delineavit». Ciò ha indotto il De Tervarent a ritenere che i fratelli Nattier, Jean Marc (1685-1766) in modo particolare, fossero stati i creatori di tutti i disegni originali. Essi sono autori, tra l'altro, anche di altre due opere del medesimo ciclo, delle quali il Museo possiede la riproduzione in vetro: un disegno che raffigura *Enea accolto nell'Olimpo* (in: X. Salmon, a cura di, 1999, p. 19) e una stampa con *Venere che appare a Enea ferito* (in: G. De Tervarent, 1967, tav. XIX). In questi ultimi, come in tutti gli episodi dei vetri dipinti, la vera protagonista è Venere Citerea, che appare come amorevole madre, protettrice di Enea, *egregium Veneris genus* (Eneide, VII, v. 556), piuttosto che come dea della Bellezza.

BIBLIOGRAFIA: N. Gabrielli, 1935, p. 100; S. Pettenati (a cura di), 1978; F. Piccirillo, 1984, vol. I, pp. 918-919; G. Mazza - C. Spantigati (a cura di), 1995.

[M.L.V.]

Pittore francese (?), seconda metà del XVIII secolo

27 **Madonna col Bambino**
Tela, cm 79 x 61; inv. n. 201
Dalla Pia Casa San Giuseppe, 1980.

La piccola tela si trovava nella chiesa di Santa Chiara a Casale Monferrato, divenuta una sorta di deposito di opere d'arte in seguito alle soppressioni napoleoniche. Giuseppe De Conti non la cita nel suo fondamentale testo *Ritratto della Città di Casale* del 1794, e non ci sono notizie che consentano di ricostruire la provenienza dell'opera e la sua originale ubicazione.
Lo scapolare tenuto in mano dalla Vergine permette di identificarla come una Madonna del Carmelo e di ipotizzare la provenienza dal convento carmelitano di Sant'Ilario, ma non vi è alcuna prova documentaria che conforti questa labile supposizione. Potrebbe anche trattarsi di un'opera destinata alla devozione privata e, in questo caso, sarebbe approdata alla chiesa in seguito a una donazione.
Lo stato di conservazione del dipinto è buono.
Il disegno è condotto sapientemente e i colori, dalle tonalità pastello, sono tenui e delicati. L'opera, pur non sembrando di ambito romano, partecipa del classicismo batoniano, stemperato da un dolce patetismo. Si propone una datazione agli anni Settanta o Ottanta del Settecento. Non è escluso che la ricerca dell'autore del dipinto possa riguardare ambiti della pittura non italiana.

RESTAURO: 1986, Antonio Rava di Torino, fondi di Giovanni Cerutti di Casale.

MOSTRE: 1989, *Verso l'apertura del Museo Civico di Casale. Restauri delle collezioni museali. 1978-1988: il '700 e l'800*, p. 11.

[M.T.]

Scuola fiamminga (?), secolo XVIII

28 **Ritratto di monaca con spinetta**
Tela, cm 95 x 71; inv. n. 220.

29 **Ritratto di monaca con Vangelo**
Tela, cm 95 x 66; inv. n. 219.
Dall'Ente Municipale Leardi, 1980.

L'attribuzione e la datazione di questi due ritratti è problematica. Nel 1981 Germana Mazza (p. 119) suggerì che i dipinti avrebbero potuto essere fiamminghi, e nel 1983 (pp. 37-38) li inclusе nel catalogo del Museo come "scuola olandese". Nella scheda del restauro del 1989 furono considerati come dubitativamente olandesi (*Restauri delle collezioni museali*, 1989, pp. 8-9).
Ciò che vediamo sono due monache vestite di bianco, grigio e nero, con un rosario che pende da una cintura non visibile che le circonda in vita; al di sotto dell'abito sembrano indossare un corsetto. Probabilmente sono suore certosine, ma potrebbero anche far parte di un piccolo ordine locale. Una porta un libretto, che potrebbe essere interpretato come il Vangelo, e l'altra suona uno strumento a tastiera, che probabilmente è una spinetta.
La spinetta è una piccola tastiera che rimase in uso fino alla fine del XVIII secolo. La spinetta rettangolare – e quella qui rappresentata sembra esserlo – era principalmente in uso nelle Fiandre, mentre le spinette pentagonali ed esagonali erano usate in Italia. Tuttavia lo strumento non è dipinto nei dettagli, cosicchè quello rappresentato potrebbe anche essere un clavicordo. I clavicordi erano anch'essi piccoli e generalmente senza supporto così da poter essere collocati su un tavolo. Sfortunatamente non si può vedere se lo strumento del dipinto è posto su un tavolo o su un supporto fisso.
Notevole è l'aspetto fresco di entrambe le monache; stanno sorridendo ed hanno le guance arrossate. Hanno un aspetto "moderno", e questo fa pensare che siano state dipinte nel secolo XVIII, forse verso la fine, e non da un artista italiano.
Non è molto probabile che i due ritratti siano stati dipinti da un olandese, dato che il paese era protestante, e l'artista potrebbe quindi essere un fiammingo. La rappresentazione diretta, le pose rilassate ed informali e la debole esecuzione portano a dedurre che l'artista fosse un conoscente delle due monache, forse qulcuno dello stesso convento. I ritratti fanno parte del legato (1852) della contessa Clara Cocconito Leardi.

RESTAURO: 1987, A. Rava di Roma; fondi della Ditta Poligrafico Piemontese (*Ritratto di suora con spinetta*); fondi Ditta Bazzani Pietro (*Ritratto di suora con Vangelo*).

MOSTRE: 1989, *Verso l'apertura del Museo Civico di Casale. Restauri delle collezioni museali. 1977-1987: il Seicento*, Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: G. Mazza, 1981, p. 119, n. 219; G. Mazza, 1983, pp. 37-38, n. 29, ill.; *Restauri delle collezioni museali*, 1989, pp. 8-9, n. 20, fig.

[G.S.]

Giuseppe Duprà (Torino 1703-1784)

30 **Ritratto di Vittorio Amedeo III**, 1773-1778 ca.
Tela, cm 111 x 81,5; inv. n. 28.

Vittorio Amedeo III nacque il 26 giugno 1726 da Carlo Emanuele III e dalla seconda moglie Polissena Cristina d'Assia-Rheinfels; sposò il 31 maggio 1750 Maria Antonia Ferdinanda Borbone di Spagna, sorella di Ferdinando VI. Morì il 16 ottobre 1796 (C. Bertana, 1980, vol. I, pp. 3-4). Il sovrano, ritratto di tre quarti, indossa una giacca in velluto grigio perla, guarnita da ricchi pizzi in filato metallico oro, ripresi nei guanti; la camicia sottostante ha rifiniture in merletto bianco ai polsi e al collo. Sul manto in ermellino, con risvolto in velluto tagliato rosso e blu, spicca il collare della SS.ma Annunziata in oro e diamanti, della stessa materia dell'elsa della spada che pende dal cinturone, recante un'importante fibbia tempestata di brillanti. Alla destra della figura è collocata una *console* in legno intagliato con piano in marmo verde di Susa, sulla quale è posto un cuscino in velluto rosso, con passamanerie dorate, così come le nappe, che sorregge la corona, anch'essa montata in oro con pietre preziose e perle, con accanto lo scettro. Fa da sfondo alla figura una colonna in marmo nero, sulla destra, che sostiene un pesante drappo in parte scostato. La qualità del pittore Giuseppe Duprà (l'attribuzione è stata suggerita da Michela di Macco) si impone a livello del volto, dall'incarnato delicatamente roseo, incorniciato dalla parrucca nel tono del grigio, con lunghe ciocche di capelli arricciati che scendono dalla nuca sulle spalle; gli occhi azzurri, quasi privi di ciglia, sono improvvisamente illuminati da un tocco di lumeggiatura. Per nulla secondaria la felice resa dell'abbigliamento, per la quale Duprà seppe distinguersi ed essere apprezzato anche tra i contemporanei: si vedano per confronto i sei ritratti dei figli di Vittorio Amedeo III, oggi nella Palazzina di Caccia di Stupinigi, assegnati al pittore (E. Ballaira e A. Griseri, 1995, pp. 14-16 e tavv. 27-32), così come l'ovale con l'effigie di Giuseppe Placido conte di Moriana nella Sala del Bonzanigo. La fisionomia dell'effigiato pare risentire del ritratto di Vittorio Amedeo duca di Savoia, assegnato dubitativamente a Louis Michel van Loo, oggi a Racconigi (P. Astrua, 1987, p. 75, fig. 3). La proposta di datazione tra il 1773 ed il 1778 circa è giustificabile per un estremo con la salita al trono di Vittorio Amedeo – proprio nell'anno in cui l'artista consegue la direzione del Regio studio di pittura – che presenta infatti tutte le insegne della regalità, per l'altro con l'offuscarsi almeno in parte dell'astro di Giuseppe Duprà in qualità di ritrattista ufficiale, cui è preferito Laurent Pécheux, che ottiene la guida dell'Accademia di pittura e scultura con patenti del 1778, circa due anni prima del soggiorno portoghese del Duprà (E. Rossetti Brezzi, 1980, vol. III, pp. 1436-1437; F. Dalmasso, 2002, pp. 780-785). Il ritratto era già presente nella sala consiliare del Palazzo Comunale in data 1 febbraio 1817 (G. Mazza in G. Mazza e C. Spantigati, a cura di, 1995, p. 31).

RESTAURI: 1953, Laboratorio della Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte; 2002, Società Rava di Torino, fondi del Comune di Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: G. Mazza, 1981, p. 40, scheda n. 28.

[S.D.]

Giovanni Panealbo, attivo dal 1772 al 1799, maniera di

31 **Ritratto di Carlo Emanuele IV**, 1796-1798 ca.
Tela, cm 112,6 x 83,5; inv. n. 29.

Carlo Emanuele IV nacque il 24 maggio 1751, figlio primogenito di Vittorio Amedeo III e di Ferdinanda di Spagna. Sposò Maria Adelaide Clotilde Saveria di Borbone Francia, nipote di Luigi XV, il 6 settembre 1775. Morì il 6 ottobre 1819 a Roma, colpito da cecità, senza conoscere i giorni della restaurazione sabauda in Piemonte (C. Bertana, 1980, vol. I, p. 6). Il sovrano è raffigurato di tre quarti; ha il capo in leggera torsione rispetto al busto, con parrucca bianca cotonata alla moda; il braccio sinistro segue la linea del fianco, mentre la mano si solleva, mostrando il palmo all'osservatore; la destra impugna quasi con negligenza lo scettro a fondo rosso con croci argentate; il punto di appoggio della figura sembra essere il gomito del braccio destro, che fa leva sulla *console* al suo fianco, importante arredo in legno intagliato con la figura di un telamone che si porta una mano alla fronte, avente piano in granito grigio, chiazzato di nero, rosa e giallo senape. Fa da fondale alla figura una tenda giallo scuro. Carlo Emanuele IV indossa una marsina di velluto tagliato blu, così come i calzoni aderenti, una camicia bianca arricchita di pizzi ai polsi come al collo ed un prezioso panciotto in raso bianco ricamato in oro; il collare della SS.ma Annunziata in oro e diamanti, sottostante la giacca, non spicca per particolari dimensioni, così come l'elsa della spada, portata al fianco sinistro. Il manto in ermellino e velluto rosso carminio avvolge la figura, ormai sceso dalle spalle e quasi scivolato sui fianchi. Sulla *console* è appoggiato un cuscino che sostiene la corona in perle e brillanti. La datazione proposta si basa sull'avvenuta successione al padre nel 1796, suggellata dalle insegne regali, neppure troppo ostentate nel dipinto, dati i travagliati tempi cristallizzati nelle cronache del De Conti (M. Viale Ferrero, 1966, p. 106; G. Mazza, 1983, p. 2), cui seguirà la partenza per la Sardegna nel 1798, termine *post quem* si fa improbabile l'esecuzione di opere di ufficiale celebrazione dinastica (peraltro Carlo Emanuele IV abdicherà in favore del fratello Vittorio Emanuele duca d'Aosta nel 1802).

L'opera, seppure frutto di una esecuzione corsiva, può essere ricondotta alla tarda produzione del Panealbo, ritrattista ufficiale di Vittorio Amedeo III con patenti del 1782, pensionato a Roma dal 1772, presso lo studio del Batoni, già allievo a Torino del Beaumont e Priore della Compagnia di San Luca con nomina del 1784 (A. Baudi di Vesme, 1963-1982, III, p. 773). Il dipinto trova validi termini di confronto nel ritratto di Madama Felicita oggi a Racconigi (N. Gabrielli, 1971, p. 175). Il dipinto apparteneva alle collezioni comunali già nel 1817 (G. Mazza, 1995, p. 31). Per la presenza del dipinto tra le collezioni comunali nel 1817 si veda la scheda n. 30 in questo stesso catalogo.

RESTAURO: 1953, Laboratorio della Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte; 2002, Laboratorio Luisa Mensi di Torino, fondi del Comune di Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: G. Mazza, 1981, p. 40, scheda n. 29.

[S.D.]

Carlo Sapelli (Cereseto 1794-Roma? post 1854)

32 **Sant'Alberto Arcivescovo di Magonza**, 1838

Tela, diam. cm 160; inv. n. 34

In alto a destra «Il dipinto commissionato 29 gennaio 1838 dalla Civica Amministrazione di Casale a Carlo Sapelli che presentò l'abbozzo giudicato migliore e consegnato il lavoro ai primi di aprile del medesimo anno».

Il quadro, realizzato a Casale nel 1838, figura nel *Catalogo cronologico* delle opere di Sapelli del 1854, principale fonte documentaria dell'attività del pittore. Un'attività divisa fra due soggiorni a Roma (1819-1828 e 1849-1854), testimoniati da opere come il *Cristo della moneta* del 1819 (Torino, Galleria Sabauda) e *Pensiero Italiano* del 1850 (Casale, Museo Civico), e un periodo di permanenza a Casale tra il 1829 e il 1848, prevalentemente dedicato alla pittura religiosa e al ritratto (cfr. A. Casassa, 1995, p.71).

Il dipinto, commissionato dal Municipio di Casale, venne originariamente collocato nell'Oratorio di palazzo Langosco, sede del nuovo Senato, istituito da Carlo Alberto. Della genesi dell'opera si parla in una recensione del quadro, pubblicata dalla "Gazzetta di Casale" nel 1838, che ne spiega anche il soggetto: «Venne nello scorso aprile allogato nell'Oratorio del palazzo del Senato il quadro espressamenrte dipinto di commissione dell'Ill.ma Città dal chiarissimo pittore nostro concittadino Carlo Sapelli, il cui abbozzo era stato fra gli altri giudicato il migliore. Il quadro rappresenta Sant'Alberto Arcivescovo di Magonza nell'atto che raccomanda quella Città alla protezione del Cielo, e viene da una celeste apparizione assicurato dell'esaudimento della fervorosa sua preghiera».

Numerosi documenti dimostrano il percorso compiuto dal comune di Casale per individuare l'artista a cui affidare la realizzazione del dipinto, che aveva portato prima a rivolgersi al pittore novarese Andrea Miglio, poi a prendere in esame i bozzetti realizzati da Gaspare Pasqualini e da Sapelli, decidendo infine di affidare l'incarico a quest'ultimo (cfr. C. Spantigati, 1995, pp. 18-19). Questi documenti e l'articolo della "Gazzetta di Casale" informano anche dei vincoli riguardanti il soggetto, la dimensione e la forma del quadro, a cui l'opera doveva sottoporsi. La forma doveva essere necessariamente tonda, e la dimensione ristretta anzi che no, eppure la figura del Santo doveva tenersi alla statura naturale, con lasciar luogo all'apparizione celeste, e doveva anche mostrarsi in qualche modo l'oggetto della preghiera, e del favore del Cielo, la Città di Magonza».

Sapelli, che doveva inoltre tenere conto dell'indicazione di disegnare le figure «con tutta esattezza e nelle regole dell'arte, facendo li debiti studj dal vero» (cfr. C. Spantigati, 1995, pp. 18), sceglie di rappresentare sant'Alberto a grandezza naturale ma genuflesso, con lo sguardo rivolto verso gli angeli e nell'atto di indicare la città di Magonza. Mentre il santo e la città sono lasciati in penombra, sugli angeli si concentra simbolicamente la luce: «La fisionomia del Santo è viva ed esprimente, e l'occhio che si affissa nell'Angelo che gli sta parlando mostra l'esultanza la più tenera, e in un l'attenzione più profonda, la luce chiara e fulgente, ond'è circondata la visione, ben contrasta con le ombre del resto del quadro, e sotto di esso le nuvole diradandosi lasciano scorgere a qualche distanza la Città di Magonza».

La documentazione d'archivio rivela che erano stati coinvolti per questa commissione personaggi come Roberto d'Azeglio, Pelagio Palagi e Giovanni Battista Biscarra. Non è difficile perciò pensare a un collegamento, almeno indiretto, con i programmi carloalbertini di riarredo di Palazzo Reale con la serie dei ritratti dei beati di casa Savoia e dei personaggi illustri della Sala del Consiglio (1837) e della Galleria del Daniele (1840).

RESTAURO: 2003, Laboratorio Nicola di Aramengo, fondi Amici del Museo Civico di Casale.

BIBLIOGRAFIA: I., *Un quadro*, in "Gazzetta di Casale", n. 5, 5 maggio 1838; G. Mazza, 1981, n. 34, pp. 41-42; G. Mazza, 1983, n. 5; C. Spantigati, in G. Mazza e C. Spantigati (a cura di), 1995, pp. 13-29.

[A.C.]

Abbondio Sangiorgio (Milano 1798-1879)

33 **Ritratto di Carlo Vidua di Conzano**, 1836-1838 circa
Marmo, cm 56,5 x 36,5 x 23,5; inv. n. 1210
Dall'Ente Municipale Leardi, 1980.

Sul basamento ligneo:
CARLO VIDUA / CONTE DI CONZANO / PATRIZIO CASALESE / NATO IL XXVIII FEBB.O MDCCLXXXV / PER CALDO AMORE E CIVILE LETTERARIA SAPIENZA / CERCATA EUROPA AMERICA AFRICA ED ASIA / DI ELETTE DOTTRINE L'ANIMO / DI PEREGRINI MONUMENTI LA PATERNA CASA / ADORNAVA / DA OFFESA CHE TOLSE GRAVISSIMA / FALLITOGLI ED AFFONDATO IL PIÈ IN UNA ZOLFATA / DI LAHENDON NELLE MOLUCCHE / RAPITO ALLA META DEGLI ALTI PENSIERI / ALLE SPERANZE D'ITALIA / MORÌ SULLA NAVE NELLA BAIA D'AMBOINA / NEL SOLO CONFORTO DI COLUI CHE AMÒ SOVRANAM. / PRINCIPIO E FINE DI TUTTO SAPERE / IL XXV DICEMBRE MDCCCXXX / AL LAGRIMATO UNICO GERMANO / LE CARE SEMBIANZE IN CUOR SCOLPITE / RITRAR FACEVA / LUIGIA INCISA CONTESSA DI S. STEFANO.

Carlo Vidua (1785-1830) fu una straordinaria figura di instancabile viaggiatore, collezionista onnivoro ed erudito. Egli consumò gran parte della sua esistenza visitando dapprima l'Europa del Nord, la Russia, il Medio Oriente e l'Egitto, percorrendo poi gli Stati Uniti, il Canada e il Messico, per esplorare infine l'India, le Filippine, Canton e l'Indonesia, dove fu vittima di un incidente mortale. Durante le sue peregrinazioni compilò una notevole quantità di lettere, diari e scritti e raccolse documentazioni locali sotto forma di dati, pubblicazioni e svariati oggetti. Durante la prima Restaurazione, avvalendosi del genitore Pio, Ministro degli Interni sotto Vittorio Emanuele I, e di Prospero Balbo, padre del suo amico Cesare e presidente dell'Accademia

delle Scienze, ebbe un ruolo di mediazione decisivo nel promuovere presso Carlo Felice l'acquisizione della collezione egizia di Drovetti.
Le carte e le collezioni di Carlo Vidua sono oggi in gran parte conservate presso l'Accademia delle Scienze di Torino, presso il Museo Civico di Casale e l'Archivio Storico della stessa città (su Vidua cfr. G.P. Romagnani, a cura di, 1987, e il più recente M. Biaggi Bonisola, 2003).
Come attesta l'iscrizione della base, il busto fu commissionato a Sangiorgio dalla sorella Luigia (vedi scheda n. 34), la quale, alla morte del padre Pio, aveva ereditato nel 1836 le collezioni di Carlo e aveva intrapreso il progetto di un riordino museale del materiale riunito dal fratello. L'esecuzione del marmo è quindi da collocarsi tra il 1836 e il 1838, anno di morte della contessa. Posteriori appaiono invece la base lignea e la relativa iscrizione, probabilmente realizzati tra il 1838 e il 1846 per volere del successivo erede Luigi Leardi con l'intenzione di uniformare l'aspetto del busto di Carlo a quello di Luigia. Il ritratto di Carlo Vidua può vantare un rapporto di precedenza, o al massimo di stretta contemporaneità, rispetto alla allogazione a Sangiorgio del *Monumento equestre a Carlo Alberto*, impresa che celebrava a Casale l'insediamento del nuovo Senato. L'indirizzo artistico di Abbondio Sangiorgio e la scelta da lui operata di vestire alla foggia antica la statua bronzea del sovrano furono occasioni di vivaci discussioni, in un momento di delicato trapasso tra istanze classicheggianti e romantiche. I pareri richiesti dalla commissione a diversi artisti pubblicati nel 1843 (B. Bona, 1843) costituiscono ancora oggi una straordinaria documentazione degli schieramenti che attraversarono l'ambiente artistico non solo piemontese. Il busto di Carlo Vidua costituisce un indizio importante del ruolo giocato nella affermazione casalese di Sangiorgio e delle istanze classicheggianti rappresentate dalle famiglie Vidua e Leardi. In questa direzione un ulteriore elemento, come mi suggerisce oralmente Germana Mazza, è offerto dal giovane Eleuterio Pagliano, il cui padre era medico di Clara Leardi e il cui precocissimo invio a Brera fu favorito dalla famiglia Leardi (C. Spantigati, in G. Mazza e C. Spantigati, a cura di, 1995, p. 26); l'esecuzione da parte di Pagliano della prima incisione raffigurante il monumento a Carlo Alberto verrà offerta quasi come segno di appartenenza culturale. Il busto di Carlo Vidua si presenta come una testimonianza precoce del favore incontrato in città dalla formula figurativa dello scultore milanese, che sapeva coniugare il rigore della tradizione neoclassica con le moderne istanze del vero. Particolare successo tale formula incontrava nella ritrattistica, come dimostra questo esempio, dove alla forma dichiaratamente classicheggiante del busto si sovrappone il realismo descrittivo del volto. Rispetto ad esempi noti come il *Ritratto di Vincenzo Monti* del 1844 (Milano, Galleria d'Arte Moderna, cfr. L. Caramel, C. Pirovano, 1975, fig. 2255), il ritratto di Carlo Vidua è attraversato da un desiderio maggiormente evidente di introspezione psicologica, concentrato nello sguardo inquieto, leggermente malinconico, ma al tempo stesso determinato del personaggio.

RESTAURI: 2003, Ditta Docilia di Torino, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1986, *Carlo Vidua viaggiatore e collezionista*, Conzano; 1993, *Carlo Vidua. Un patrimonio cittadino: l'archivio familiare riordinato e le collezioni di un viaggiatore di inizio Ottocento*, Casale Monferrato, p. 6.

BIBLIOGRAFIA: G. De Agostini, 1846, pp. 14 e 26; G. Occoferri, 1909, pp. 12 e 16-17.

[V.N.]

Abbondio Sangiorgio (Milano 1798-1879)

34 **Ritratto di Luigia Vidua di Conzano, contessa Incisa di S. Stefano Belbo**, 1843 circa
Marmo, cm 81,5 x 56 x 34; inv. n. 1208
Dall'Ente Municipale Leardi, 1980.

Sul basamento ligneo: LUIGIA VIDUA / DI CONZANO / CONTESSA INCISA DI S. STEFANO / NATA IN CASALE DI MONFERRATO / IL XVII SETTEMB.E MDCCLXXXVI / LA VERA GRAND.A. NEL-L'ANIMO PONENDO / A TUTTE VIRTÙ INFORMATO / VISSE COMMENDATA DI SPECCHIANTI COSTUMI / DI SOAVI MODI DI MATURO CONSIGLIO / DI GE-NEROSA BENEFICENZA / BENEMERITA DEL DIVIN CULTO / E DEGLI INFELICI / VOLÒ AL PREMIO DI SÌ RARE DOTI / IL X APRILE MDCCCXXXVIII / ALLA VALORO-SA E DILETTA CUGINA / IL RICONO-SCENTE EREDE CONTE LUIGI LEARDI ANGELERI DI TERZO.

Luigia Vidua, consorte di Carlo Emanuele Incisa di Santo Stefano Belbo, aveva ereditato nel 1836, alla morte del genitore Pio, le collezioni riunite dal fratello Carlo. Nei due anni che la separavano dalla morte si adoperò per classificare le eterogenee ed estese raccolte del fratello, con l'intenzione di allestire all'interno della propria abitazione «in una specie di museo tutte quelle antichità» (lettera di Camillo Incisa del 7 marzo 1838, cfr. A. Testa, in G.P. Romagnani, a cura di, 1987, p. 60). L'impresa rimase tuttavia incompiuta e le collezioni passarono per testamento al cugino Luigi Leardi. A questi si deve, come chiarisce l'iscrizione, la committenza del busto, la cui esecuzione è quindi posteriore alla morte della contessa, avvenuta nell'aprile del 1838, ma anteriore al decesso del conte Luigi, occorso nel 1846. Molto probabilmente il ritratto è da datarsi intorno al 1843, perché a tale data viene fatto risalire da una fonte

contemporanea l'ultimo incontro tra Luigi Leardi e Abbondio Sangiorgio (G. De Agostini, 1846, p. 26).
Luigia Vidua si era precocemente schierata a favore dello scultore milanese Abbondio Sangiorgio, affidando a quest'ultimo la realizzazione del busto del fratello Carlo (cfr. scheda n. 32); il suo nome compare inoltre tra i primi oblatori per la pubblica sottoscrizione a favore della realizzazione del monumento casalese a Carlo Alberto, affidato a Sangiorgio nello stesso anno della morte della contessa (B. Bona, 1843, p. 60). Nel 1836, alla morte del padre Pio, Luigia Vidua si era incaricata di dare compimento al desiderio di quest'ultimo, facendo realizzare nella chiesa di San Maurizio a Conzano Monferrato, antico feudo familiare, un monumento alla memoria del celebrato fratello (*Sarcofago...*, s.d., p. VII; *Sarcofago...*, 1837). In questo caso, ma probabilmente per iniziativa del padre, la scelta era invece stata indirizzata verso l'ambiente torinese, con l'architetto Carlo Mosca, Angelo Bruneri per il rilievo e il conte Michele Saverio Provana del Sabbione, direttore della Biblioteca Reale di Torino, per l'epigrafe (F. Vitullo, 1961, nota 5 p. 14).
Il programma di Luigi Leardi in merito alla gestione della preziosa eredità pervenutagli è bene espresso dal testamento, nel quale si chiede alla madre «di voler raccogliere in due sale del mio palazzo in Casale la libreria, le carte, gli scritti, le antichità, e gli altri rari oggetti formanti il così detto *Museo* ossia raccolta di quanto mi pervenne dal Conte Carlo Vidua collocandovi i Busti del detto Conte Carlo e della Contessa Incisa di Santo Stefano (...), il tutto in modo da far bella mostra di loro» (G. De Agostini, 1846, p. 26). Per tale collocazione i due busti, eseguiti in tempi diversi, vennero forniti di basi lignee simili e di iscrizioni.
Il confronto del busto con un altro ritratto femminile di Sangiorgio, quello a Maria Malibran del Museo Teatrale della Scala (S. Moretti, 1994, fig. p. 7), eseguito nel 1836, meno di un decennio prima, evidenzia la progressiva adesione dello scultore milanese alle moderne esigenze del vero: sebbene in entrambi i casi le figure appaiano impostate classicamente, col capo coperto e il busto sapientemente drappeggiato, il volto di Luigia Vidua non tradisce nessuna concessione idealizzante. Risulta pienamente comprensibile perché, al di là delle dispute accademiche di schieramento fra classicismo e romanticismo, si apprezzasse dello scultore la «maestria nel rendere, a forma di busto o di erma, i lineamenti di un ritratto: egli vi improntava qualche cosa dell'antico, sebbene non mancasse alle esigenze della contemporaneità, quello della rassomiglianza: è la più luminosa prova cotesta del come intendesse il vero» (Giuseppe Mongeri, in B.E. Maineri, 1879, p. 57).

Casale Monferrato, San Domenico.

RESTAURO: 2003, Ditta Docilia di Torino, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1986, *Carlo Vidua viaggiatore e collezionista*, Conzano; 1993, *Carlo Vidua. Un patrimonio cittadino: l'archivio familiare riordinato e le collezioni di un viaggiatore di inizio Ottocento*, Casale Monferrato, p. 8.

BIBLIOGRAFIA: G. De Agostini, 1846, pp. 14 e 26; G. Occoferri, 1909, pp. 12 e 16-17.

[V.N.]

Abbondio Sangiorgio (Milano 1798-1879)

35 **Ritratto di Luigi Leardi Angelieri di Terzo**, 1846 circa
Marmo, cm 59 x 36,5 x 25; inv. n. 1211
Dall'Ente Municipale Leardi, 1980.

Il padre di Carlo e Luigia Vidua, Pio, si era unito in matrimonio con Marianna Gambera, la cui sorella Teresa era stata moglie di primo letto del padre di Luigi Leardi, Giulio Cesare; Luigi Leardi era quindi cugino, seppure senza vincoli di sangue, di Carlo e Luigia. Per questo Luigia, morendo nel 1838 senza riuscire a completare il riordino delle collezioni riunite dal fratello, individuò in Luigi Leardi l'erede in grado di portare a termine il compito cui si era dedicata con impegno, anche se il cugino, a causa di alcune complicazioni ereditarie, poté entrare materialmente in possesso delle collezioni solo nell'aprile del 1840 (A. Testa, in G.P. Romagnani, a cura di, 1987, pp. 60-61). Luigi Leardi ricoprì durante la sua vita le cariche di Sindaco, di Civico provveditore, di membro del Consiglio civico, membro della Giunta provinciale di statistica e di amministratore degli Ospizi di Casale, istituzioni che beneficiò di lasciti testamentari (G. De Agostini, 1846, pp. 9-11; G. Occoferri, 1909, pp. 14-15); egli fu anche collezionista «di libri, di quadri, di stampe» e mecenate di artisti contemporanei, committente tra l'altro della tela di San Luigi Gonzaga in Sant'Ilario (De Agostini, 1846, pp. 17 e 20).
In scultura aveva dimostrato di condividere l'apprezzamento per le istanze classiciste aggiornate alla modernità di Abbondio Sangiorgio, apprezzamento manifestato anche da Luigia Vidua e più in generale dalla classe dirigente casalese: ricevuta l'eredità della cugina, aveva affidato allo scultore milanese la realizzazione di un monumento alla

contessa, opera che nella chiesa di San Domenico presenta la *Riconoscenza in atto di cingere di un festone fiorito l'erma della benefattrice* (1841), e del busto che la ritrae (cfr. scheda n. 33). Ancora da precisare, ma probabilmente determinante, fu inoltre il ruolo da lui giocato in qualità di Direttore dell'Accademia Filarmonica (giugno 1841 - giugno 1842) quando venne donato da Abbondio Sangiorgio all'istituzione casalese il busto di Carlo Alberto, conservato nella sede di Palazzo Gozzani di Treville (G. Ottolenghi, 1927, pp. 16 e 41). Leardi volle inoltre affidarsi ancora alle indicazioni di Sangiorgio nel testamento, per la realizzazione della cappella di famiglia nel cimitero di Casale (G. De Agostini, 1846, nota 14, p. 27).

Sempre nel testamento Luigi aveva affidato il compito di portare a termine l'allestimento del Museo Vidua alla madre.

Clara Cocconito si era immediatamente rivolta a Sangiorgio per la realizzazione di un busto del figlio che doveva affiancarsi ai due già esistenti dei nipoti (cfr. schede nn. 32 e 33). De Agostini ci riferisce da Casale come lo scultore fosse «espressamente venuto da alcuni giorni per farne il modello», che fu eseguito nel 1846: «le sembianze del Conte parvero effigiate in una parlante maniera. Dalla fronte, dai sopraccigli, e specialmente dal morbido digradar delle gote traspare visibilmente nel simulacro quel misto di alterezza e bontà che era tutto proprio del Conte. Che se lo contempli di fianco ti presenta i profili del Tipo in un'aura di maestà che sommamente ne abbellisce la verità sorprendente. Eppure l'artefice non ebbe altra guida a condurlo fuorichè un ritratto mal riuscito a *Dagherrotipo*, e una rimembranza del Leardi affievolita dall'intervallo di tre anni che più non l'aveva veduto» (G. De Agostini, 1846, nota 9, p. 26). Caratteri che si conservano anche nella versione definitiva in marmo, dove nel volto è più evidente, rispetto agli esemplari trattati nelle schede precedenti, l'adesione ai precetti del realismo borghese. Nello stesso tempo le fattezze del busto, forse anche per esigenze di raccordo con il ritratto già esistente di Carlo Vidua, un impianto dichiaratamente classicheggiante: alla purezza delle linee si deroga però per inserire la decorazione dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, ricevuta da Leardi in seguito a un sostanzioso dono all'Accademia delle Scienze di materiale di provenienza Vidua (G. De Agostini, 1846, p. 33). Nel suo testamento la contessa avrebbe disposto.che in una delle sale al piano terreno del Palazzo Leardi, destinate «ad uso del pubblico» e «alla raccolta dei detti oggetti» della collezione Vidua, avrebbero dovuto essere disposti «i busti del conte Carlo Vidua, della contessa Incisa di S. Stefano di lui sorella e del carissimo mio figlio conte Luigi Leardi» (G. Occoferri, 1909, pp. 16-17). Nel palazzo, anche dopo l'istituzione dell'Istituto Tecnico, i tre busti sarebbero stati conservati a lungo.

RESTAURO: 2003, Ditta Docilia di Torino, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1986, *Carlo Vidua viaggiatore e collezionista*, Conzano; 1993, *Carlo Vidua. Un patrimonio cittadino: l'archivio familiare riordinato e le collezioni di un viaggiatore di inizio Ottocento*, Casale Monferrato, p. 8.

BIBLIOGRAFIA: G. De Agostini, 1846, pp. 14 e 26; G. Occoferri, 1909, pp. 12 e 16-17.

[V.N.]

Scultore piemontese (?), secondo quarto del sec. XIX

36 **Ritratto femminile**, 1840-50
Marmo, cm 46 x 22 x 25; inv. n. 4148
Dall'Ente Asilo Infantile Città di Casale Monferrato, 1990.

Il ritratto è stato recuperato nel 1990 nei depositi dell'Asilo infantile Cova Adaglio. Non si è purtroppo conservata alcuna traccia relativa alla sua storia precedente, alla committenza, alla persona che è raffigurata nel busto, nonché alle occasioni che determinarono l'acquisizione dell'oggetto da parte dell'ente. Qualche indicazione potrà forse essere fornita in futuro scandagliando l'archivio dell'istituzione benefica, operazione che non si è potuta eseguire per questa occasione espositiva.
L'asilo infantile Cova Adaglio fu inaugurato il 17 aprile del 1903 in un nuovo edificio sorto come succursale del più antico Asilo infantile casalese. Esso fu realizzato principalmente su iniziativa e grazie alle elargizioni benefiche del Cav. Giovanni Cova, amministratore dell'istituzione, e della moglie Giuseppina Adaglio, e fu arricchito nel primo decennio del Novecento da legati e donazioni (cfr. *Un po' di storia...*, s.d.). L'istituzione originaria risale invece al 1792 ed è da mettere in relazione soprattutto allo zelo dei fratelli Giuseppe e Vincenzo Deconti, canonici della Cattedrale (cfr. G. Mazza, in G. Mazza e C. Spantigati, a cura di, 1995, pp. 66-67). La casa da questi proveniente venne adattata come sede dell'Asilo tra il 1840 e il 1842. Nuovi lasciti e donazioni arricchirono l'istituzione prima e dopo il 1853, quando l'ente poté trasferirsi nella nuova sede ricavata dall'edificio dei Cappuccini.
Appare improbabile che il busto di cui ci stiamo occupando sia pervenuto all'Asilo quale ritratto di una benefattrice, magari in occasione dei lavori di riadattamento del 1840-42. La giovane età della ritrattata e la tipologia del busto, di carattere intimo e familiare più che celebrativo, rendono maggiormente plausibile che possa trattarsi di un'opera nata in un contesto di committenza privato e giunta all'ente tramite un'eredità.
Nella totale incertezza di questi dati rimane l'interesse suscitato dalla qualità di questo ritratto, che attesta la possibilità a Casale di istanze alternative all'egemonia di Sangiorgio, ma anche al novarese Antonio Bisetti, che inviò da Roma nel 1843 un ritratto di Luigi Canina (cfr. G.L. Kannes, in G. Mazza e C. Spantigati, a cura di, 1995, p. 70). Il dolce ritratto femminile, che riesce a coniugare sapientemente la geometria idealizzante delle linee a una profonda efficacia fisionomica, sembra infatti collocarsi sul versante purista di Lorenzo Bartolini – certamente in una data successiva a *La fiducia in Dio* (1835, Milano, Museo Poldi Pezzoli) – e di Pietro Tenerani. Difficile allo stato attuale delle nostre conoscenze avanzare un'attribuzione precisa. Anche senza escludere una diversa provenienza, ad esempio direttamente toscana, nell'ipotesi di una esecuzione piemontese andrebbero approfonditi gli esordi del novarese Giuseppe Dini, che fu a Roma vicino a Tenerani.

RESTAURO: 2003, Ditta Docilia di Torino, fondi Regione Piemonte.

[V.N.]

Gaspare Galeazzi (Mede Lomellina 1802 - Casale Monferrato 1883)

37 **Ritratto di Clara Cocconito Leardi**, 1866
Marmo, cm 86 x 68 x 26; inv. n. 1205
Dall'Ente Municipale Leardi, 1980.

Il busto, quietanzato dal Consiglio comunale con delibera del 1866, è il primo di una serie di ritratti di propri benemeriti di cui l'Ente Leardi proseguirà l'acquisto da Gaspare Galeazzi in anni differenti e senza che sia accertabile un programma unitario, documentati ai primi del Novecento come decorazione della Sala di ricevimento e parlatorio al piano terreno della sede dell'istituto (ASCM, Archivio Leardi, busta 47, *Prima minuta dell'inventario mobili trasmesso alla prefettura addì 27 giugno 1904*; Occoferri 1909, p. 12). Oltre al busto della contessa sono attestati quello di Rattazzi, il cui acquisto fu autorizzato dall'Ente il 1 novembre 1867, di Vincenzo Luparia, 5 novembre 1869, e di Filippo Mellana commissionato il 30 luglio 1875, cinque mesi dopo la morte dell'effigiato. Nello stesso ambiente erano riuniti un busto in gesso dell'avvocato Giovanni Ferrari e due opere di Abbondio Sangiorgio di cui il testamento della contessa imponeva una collocazione d'onore, i ritratti di Carlo Vidua e della sorella Luigia Incisa di Santo Stefano (cfr. schede n. 33 e n. 34).

Clara Leardi dei conti di Terzo rese possibile l'avvio dell'Ente Leardi mediante il dono al Comune di Casale delle raccolte di Carlo Vidua, in esecuzione delle volontà del figlio da cui le aveva ereditate nel 1846 e che già aveva manifestato l'intenzione di assicurarne il perpetuo godimento pubblico, e di una rendita di duecentocinquantamila lire annue finalizzata all'istituzione di un convitto di insegnamento prevalentemente rivolto all'avviamento al lavoro delle classi disagiate. I programmi di quest'ultimo prefigurarono, per influsso di Rattazzi, avvocato di famiglia dei Leardi, estensore nel dicembre 1852 del testamento segreto della contessa ed, all'epoca, presidente della Camera subalpina, i programmi delle scuole tecniche quali verranno definiti in Piemonte dalla riforma Lanza fra il 1857 e '60. Il prestigio dell'Ente Leardi, governato dopo la fondazione da fedelissimi di Rattazzi, quali Luparia e soprattutto Mellana, fu così tra i punti di forza che permisero a Casale di mantenere qualche predominio nei primi anni dopo l'istituzione della Provincia di Alessandria, consentendole di sostituire il capoluogo come sede di istituto tecnico professionale.

Precisione e accuratezza di intaglio denunciano, in questo busto, l'esperienza di Gaspare Galeazzi come incisore e medaglista e gli interessi per il Purismo e il primo Rinascimento toscano, maturati a contatto con Carlo Promis. Nato, secondo i registri parrocchiali, a Mede Lomellina il 4 febbraio 1802 da Pietro Antonio Galeazzi (erronee, pertanto, la data del 1810 da lui stesso indicata nel censimento del 1881, ASCM, III, sez. I, *levante*), il recente ritrovamento di una frammentaria biografia dei suoi anni giovanili dedicatagli dal Niccolini (Torino, Biblioteca Reale, St. P. *900/17*) consente di modificare in parte i dati riepilogati in Kannès (1995). Orfano di madre a 7 anni, Galeazzi fu costretto da dissesti finanziari del padre ad abbandonare gli studi classici già avviati presso il Collegio imperiale di Alessandria per una vita errabonda in cui, fra altri mestieri, fu per qualche tempo apprendista in una bottega di marmorino a Milano e seguì i corsi serali di nudo a Brera. Rientrato in Piemonte, i moti del '21 gli impedirono, come suddito Sardo, di riprendere nuovamente contatto con Milano, determi-

nando un trasferimento a Genova dove proseguì una tenace crescita artigiana presso un decoratore di appartamenti e addestrandosi al disegno alla Ligustica. Suo punto di forza erano fin da allora incisive capacità di ritrattista, che gli permisero di mantenersi con un'attività di pittore ambulante durante un'avventuroso trasferimento a Roma deciso, nel 1824, nella speranza di migliorare le proprie condizioni. Una tappa di qualche mese a Pisa ci è documentata da un'incisione nella Raccolta Bertarelli di Milano (*Ri 38.44*). La scelta di dedicarsi all'intaglio di pietre dure sembra maturare non prima di un breve soggiorno a Firenze e, soprattutto, a Roma dal 1825, a contatto con Thorwaldsen, punto di riferimento all'epoca per il mecenatismo dei sovrani piemontesi. Il 24 febbraio 1829 Galeazzi otteneva, dietro presentazione di «una collana e due armille in camei» per la regina, una pensione annua di L. 300 da Carlo Felice per l'incoraggiamento di tale arte in Piemonte (ACS, sezioni riunite, *Patenti controllo finanze*, 1829, vol 5. cart. 209). La sua attività di medaglista sembra iniziare (Martini-Turricchia, 1999, p. 273) solo a partire dal 1831; nel 1838 pubblicava un manifesto d'associazione per 16 medaglie di uomini illustri piemontesi (ASCT, *Collezione Simeom*, serie C, n. 9703) e già nel 1841 Riccardi della Vernaccia ne elogiava l'attività in Torino. Probabilmente in connessione con l'elaborazione per Carlo Alberto delle sue due medaglie più celebri, quelle del 1838 per l'inaugurazione del monumento a Emanuele Filiberto e quella del 1844 col motto «J'attens mon astre», Galeazzi otteneva nel 1839 la nomina ad accademico clementino; il 29 maggio 1840 ad accademico d'onore di S. Luca su segnalazione del segretario di Stato cardinal Lambruschini (Roma, Accademia di S. Luca, Archivio storico, busta 98 fasc. 122); nel 1844 un'ulteriore pensione dal sovrano. Nel 1843 compare nelle prime liste dei soci della Promotrice di Belle Arti in Torino. Corrispondenza conservata presso il *Fondo Palagi* all'Archiginnasio di Bologna e presso la Biblioteca reale di Torino, *Archivio Promis* accerta il sostegno dato alla sua attività di medaglista dai Promis, in particolare da Carlo che Galeazzi, volendo perfezionarsi nell'incisione delle pietre dure, raggiunse a Roma nel 1843 ed accompagnò durante il soggiorno a Napoli. L'artista svolse, nella capitale pontificia, attività di intermediario per l'acquisto di libri e oggetti d'arte per il ministro Gallina, per Palagi ed altri conoscitori piemontesi sperando di consolidare una rete di protezioni che gli consentisse di proporsi per un incarico ufficiale di medaglista reale. Il 13 gennaio 1844 chiedeva a Carlo Promis di intercedere per la presentazione a Torino di due cammei, una baccante e un ritratto del re, ed il 14 gennaio confermava «le cose mie qui possono prendere buono incamminamento, se avrò da reggermi con decoro per la compra delle pietre: ho fatto molto effetto coi primi lavori, benché stentati e me ne avveggo, che prendo possesso di fare meglio, e ora sto facendo un ritrattino del Papa che il ministro Conte Broglia mi ha suggerito di fare».

Rientrato a Torino, le *Guide* stampate dalla tipografia Marzorati lo registrano a partire dal 1845 come uno dei tre unici incisori in medaglie presenti in città, accanto a Lavy e a Giuseppe Ferraris, primo incisore della real zecca, che Galeazzi chiedeva a Palagi di affiancare con un incarico parallelo per le medaglie (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, lettera 9 ottobre 1844 [...], *Fondo Palagi*, cartone IX, n. 5). Nel 1854 l'artista trasferiva lo studio da Piazza San Carlo a Contrada Borgonuovo 16, pare in coincidenza con il tentativo di un salto di qualità poiché a partire dal 1856 le *Guide* Marzorati cessano di rubricarne l'attività tra i medaglisti per citarlo invece tra gli scultori. La lista delle sue opere in marmo fornitaci dal Niccolini e dai cataloghi della Promotrice inizia in effetti proprio nel 1850, con una *Vergine del Carmelo* donata alla chiesa del paese natale, Mede Lomellina, e registra come punti salienti un *San Michele* (1855), un *David* (1860), i busti di Cesare Saluzzo (1855, cfr. Gabrielli 2001), Cavour (1857, per uffici pubblici a Torino); G. Michele Bottino (ora in S. Bartolomeo a Chialamberto) e alcune opere per il cimitero di Torino (Arcozzi Masino 1883).

RESTAURO: 2003, Ditta Docilia di Torino, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1986, *Carlo Vidua viaggiatore e collezionista*, Conzano; 1993, *Carlo Vidua. Un patrimonio cittadino: l'archivio familiare riordinato e le collezioni di un viaggiatore di inizio Ottocento*, Casale Monferrato.

[G.L.K.]

Gaspare Galeazzi (Mede Lomellina 1802 - Casale Monferrato 1883)

38 **Ritratto di Urbano Rattazzi**, 1873
Marmo, cm 65 x 55 x 30; inv. n. 1210
Dall'Ente Municipale Leardi, 1980.

Il registro delle deliberazioni della Commissione amministrativa dell'Ente Leardi per il 1862-1875 (ASCM, *Ente Leardi*) documenta che l'acquisto di quest'opera presso lo studio dello scultore e la sua collocazione nella sala delle adunanze dell'Ente «cogli altri busti di benefattori dell'Istituto» fu decisa il 1 novembre 1867, alla vigilia dei fatti di Mentana che costrinsero Rattazzi a dimettersi da Primo ministro. Il Presidente dell'Ente Leardi, Filippo Mellana, che era all'epoca anche Presidente del Consiglio provinciale, si proponeva contestualmente «di dare lui stesso una memoria scritta» sulle benemerenze di Rattazzi verso l'Istituto «che farà oggetto di un prossimo verbale e si terrà fra le carte e i documenti di quest'archivio». Il prezzo indubbiamente di favore (due anni dopo un altro busto della serie, quello di Luparia, verrà pagato solo 600 lire) era probabilmente inteso come sovvenzione allo scultore, nasconde probabili intenti benefici nei confronti dello scultore, che da Niccolini (1877) sappiamo oppresso in quegli anni da sciagure familiari e difficoltà economiche ma anche in grado di esercitare un certo fascino, per l'energia, le circostanze di una vita insolita e le amicizie illustri.

Dalla corrispondenza con i Promis (cfr. anche Lumbroso, a cura di, 1877, p. 48; Maggio Serra, 2003) pare di arguire che l'artista abbia continuato a risiedere a Torino fino al 1862, ultimo anno in cui le *Guide* Marzorati lo citano, e che attorno al 1864-1865 si sia trasferito a Valenza Po, avviandovi un primo nucleo familiare (due figli dei

quali non abbiamo ulteriori notizie) ed una piccola iniziativa commerciale con l'appoggio di alcuni parenti: «ho eseguito un bassorilievo per un frontone di uno spedale di nove figure, e già tutto finito» scriveva il 22 novembre 1865. Nel 1875 lo scultore contribuiva all'edizione *post mortem* delle lettere di Carlo Promis; il 28 dicembre 1876 chiedeva a Vincenzo Promis di raccomandarlo per il monumento in progetto a Dronero per Giuseppe Ponza conte di San Martino. Ciononostante, la cronica mancanza di commissioni che lo affliggeva, pur essendo il suo l'unico studio di scultura attivo in quegli anni a Casale, è registrata dal Niccolini in un articolo del 1877 sul giornale locale "Il Monferrato" ed in un dattiloscritto inedito (Torino, Biblioteca reale, *Misc. 506*): «qualche avversità domestica e l'assoluta mancanza di lavoro, lo avevano scosso per cui vivevasi una vita di gravi pensieri per la sua famiglia e per se... occupava il tempo a lavorare di scalpello per proprio conto. E quel di che lo visitai era tutto intento a modellare a memoria coll'aiuto di una fotografia il busto del conte Magnocavallo di Varengo nella speranza di poi tradurlo in marmo e di ritrarne un guadagno... poco probabile», poiché, in effetti, sarà solo a seguito dell'articolo del Nicolini che Magnocavallo si deciderà a commissionare effettivamente il busto. Dai dati del censimento cittadino del 1881 (ACSM, III, sez. I, *levante*) apprendiamo del matrimonio di Galeazzi con Anna Antoniotti, nata nel 1838 a Govone, e della nascita nel 1877, in tarda età, di un'ultima figlia, Maria. Il catalogo dell'Esposizione nazionale di Belle arti del 1880 cita due sue sculture, una *Mater amabilis*, busto in marmo, e una *Madonna della Consolata* che è probabilmente la statua a due terzi del vero menzionata anche in Niccolini, 1883. Sempre secondo il Niccolini, Torino (Biblioteca reale, *Misc. 506*) Galeazzi, morendo, avrebbe lasciato incompiuto, oltre a un busto di De Vecchi, anche una medaglia di Rattazzi.

RESTAURO: 2003, Ditta Docilia di Torino, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1991-1992, *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale,* Casale Monferrato, p. 27.

[G.L.K.]

Vittorio Guaccimanni (Ravenna 1859-1938)

39 **La caldarrostaia**, 1889
Tavola, cm 42,9 x 32; inv. n. 51
Firmato in alto a destra: "V Guaccimanni 89".

Il dipinto è giunto nelle collezioni del Museo Civico di Casale nel 1889, grazie al sorteggio delle opere acquistate dalla Società Promotrice delle Belle Arti di Torino e poste in palio tra i propri soci al termine dell'esposizione annuale. Come segnalato da Germana Mazza, l'adesione del Municipio di Casale alla Promotrice torinese risaliva al 1854 (G. Mazza, 1995, p. 42, n. 32).
Vittorio Guaccimanni, giovane artista ravennate, si era presentato all'esposizione del 1889 con tre opere: oltre a *La caldarrostaia* (n. 458), *L'ortolana* (n. 412), e *In breve licenza* (n. 272).
Non era la prima volta che egli si proponeva a Torino: l'esordio risaliva a dieci anni prima, nel 1879, con il dipinto *In cantina* e la sua presenza era proseguita nelle esposizioni del 1880 (*Costume medioevale*) e del 1884 (*Duomo di Ravenna*), per continuare anche negli anni successivi, sino al 1898.
La caldarrostaia, che fortuite circostanze hanno portato nelle collezioni casalesi, rappresenta la testimonianza dell'intelligente impegno con cui la Promotrice sosteneva la ricerca di giovani autori giudicati meritevoli anche se slegati dall'ambiente piemontese. L'opera di Guaccimanni dovette apparire interessante per talune assonanze con le ricerche locali, e di cui è facile rintracciare un esempio nel dipinto *Piazza del mercato (Chivasso)* di Demetrio Cosola, anch'esso selezionato in quell'anno dalla Promotrice tra i propri acquisti. Pur lavorando su un formato inferiore, anche Guaccimanni era impegnato nella rielaborazione di soggetti di genere, aggiornati attraverso una nuova

sensibilità, aperta agli aspetti psicologici e umanitari, espressa attraverso un impeccabile mestiere che permetteva di apprezzarne il rigoroso apprendistato accademico.
Egli aveva frequentato, con il fratello Alessandro, l'Accademia di Belle Arti di Ravenna. Coltivò assiduamente l'esercizio grafico, prediligendo la grafite e i pastelli. A Firenze divenne allievo di Arturo Moradei (Firenze 1840 - Ravenna 1901) e subì il fascino della pittura di Fattori. Dal Moradei, Guaccimanni mutuò la propensione per la pittura di genere e per la scena aneddotica, non esitando a seguirlo a Ravenna nel 1879, quando il maestro toscano venne nominato docente di Pittura presso la locale Accademia.
Nel corso degli anni Ottanta, la sua presenza è documentata alle principali esposizioni italiane. La sua affermazione giunse nel 1900, quando all'esposizione universale di Parigi gli fu conferita la medaglia di bronzo per una grandiosa scena di combattimento di soldati a cavallo, *Carica dei lancieri del Monferrato alla battaglia di San Martino* (cm 125 x 350), ora conservata nella Quadreria della Biblioteca Classense a Ravenna.
La delicata tavoletta casalese, dipinta nel 1889, permette di cogliere un momento di ricerca di segno diverso, più intimista, permeato da un colto descrittivismo naturalista. Protagonista è la giovane caldarrostaia che, pur nella modestia che impronta il suo abbigliamento, rivela una malinconica grazia, una dignitosa distinzione.
L'ambientazione è resa con un'impaginazione originale, fortemente ravvicinata. In primissimo piano è il mastello per le castagne che, poggiando di sghembo, offre lo spunto per un'elegante *tranche* realistica.

RESTAURI: 1986, A. Rava di Roma, fondi della ditta Fratelli Buzzi S.p.A. di Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: *Società Promotrice delle Belle Arti in Torino, Esposizione XLVIII, Catalogo*, 1889, n. 458, p. 33; *Ricordo della XLVIII Esposizione*, 1889, p. 33.

[V.B.]

G. (o S.) Dal Bietto, seconda metà dell'Ottocento

40 **Ritratto di gentiluomo**, 1875
Tela, cm 97 x 76; inv. n. 4121
Firmato e datato in basso a sinistra «G. (o S.) Dal Bietto 1875»
Dall'Ente Asilo Infantile Città di Casale Monferrato, 1990.

L'opera, dipinta dal pittore Dal Bietto, ritrae un giovane borghese vestito in maniera elegante secondo i dettami della moda del tempo, con sparato bianco e farfallino, gilé dalle tinte chiare e giacca scura. Il gusto essenziale della figura vuole probabilmente sottolineare la posatezza della persona ritratta, mentre, al tempo stesso, attraverso il dettaglio del binocolo da teatro che l'uomo tiene in mano si suggerisce la sua partecipazione agli avvenimenti culturali e mondani dell'ambito sociale a cui appartiene. Per la forma ovale e le dimensioni, per il tipo di cornice che lo accompagna, per la data di realizzazione, questo ritratto si presenta chiaramente come il pendant dell'ovale dipinto da Dal Bietto raffigurante Clelia Fornara Sosso (vedi scheda n. 40), anch'esso proveniente dall'Ente morale Asilo Infantile di Casale Monferrato. Non possiamo per ora spiegare come questi due ovali siano pervenuti all'asilo. Un piccolo indizio può essere considerato, come si è già detto a proposito del ritratto di Clelia Fornara Sosso, la donazione o legato del cavaliere Giovanni Sosso citati nell'opuscolo *Un po' di storia dell'Asilo Infantile di Casale Monf.* (s.d.). È palese però che i due ritratti si discostino dagli altri commessi dall'ente e rivelino piuttosto di essere stati realizzati per una destinazione, almeno in origine, privata.
Queste due opere ci consentono inoltre di venire a conoscenza dell'attività di un pittore come G. (o S.) Dal Bietto, altrimenti non noto, che per la prima volta viene pubblicato sul catalogo di un museo. Un'artista che deve aver operato nella zona di Casale presumibilmente specializzandosi, come testimoniano i due ovali, in quel particolare tipo di ritrattistica legata alle ricorrenze della vita privata che nell'Ottocento diventa un vero e proprio genere di moda e si diffonde parallelamente al ritratto fotografico, avvalendosi di varie tecniche e coinvolgendo ogni tipo di artista. Dal pittore accademico o di una certa fama, che si dedica a questo genere di ritratto a margine della sua attività, fino al "ritrattista di professione" che pubblicizza il proprio lavoro sulle pagine dei quotidiani o collabora in modo continuativo con uno studio fotografico.

RESTAURO: 1997-1998, Laboratorio Nicola di Aramengo, fondi del Comune di Casale Monferrato.

[A.C.]

G. (o S.) Dal Bietto, seconda metà dell'Ottocento

41 **Ritratto di Clelia Fornara Sosso**
Tela, cm 99 x 76; inv. n. 4136
Firmato e datato in basso a sinistra «G. (o S.) Dal Bietto 1875»
Dall'Ente Asilo Infantile Città di Casale Monferrato, 1990.

È questo uno dei due ritratti ovali, realizzati nel 1875 dal pittore Dal Bietto, che provengono dall'Ente morale Asilo Infantile di Casale Monferrato.
Nell'opera in questione è raffigurata una giovane donna con una toilette da società composta da elementi che vogliono suggerire il gusto per l'eleganza della persona effigiata ma anche il suo desiderio di semplicità. La leggerezza dell'abito blu con merletti e nastri è così abbinata alla sobrietà dei gioielli che adornano la figura, un pettine decorato posto tra i capelli raccolti sul capo, degli orecchini a goccia, una collana con un pendaglio a croce e un bracciale. I guanti che la donna indossa e il ventaglio che tiene nella mano sinistra sono gli accessori che completano il suo abbigliamento. La rosa che regge nella mano destra potrebbe voler ancora indicare la freschezza di questa persona ma anche ricordare i mesi primaverili della ricorrenza, forse il matrimonio, per cui questo ritratto è stato realizzato.
Sulla base di un foglio dattiloscritto che accompagnava il dipinto, possiamo ipotizzare con sufficiente certezza che la donna ritratta sia Clelia Fornara Sosso. A questo proposito, e anche nel tentativo di fornire una prima indicazione sul motivo per cui questo ovale si trovava nell'asilo, si può ricordare che nell'opuscolo *Un po' di storia dell'Asilo Infantile di Casale Monf.* (s.d.) è indicato tra i benefattori dell'asilo infantile un «Cav. Giovanni Sosso».

RESTAURO: 1997-1998, Laboratorio Nicola di Aramengo, fondi del Comune di Casale Monferrato.

[A.C.]

Paolo Troubetzkoy (Intra [Verbania Pallanza], 1866 - Suna, 1938)

42 **Ritratto di signora con cappello piumato**, ultimo decennio del sec. XIX
Gesso, cm 41 x 34 x 35; inv. n. 7304
Donazione Andrea Bistolfi, 2000.

Non vi è dubbio che il vivace ritrattino sia di mano di Troubetzkoy. Lo dice la modellazione impressionistica, ma soprattutto la tipologia della composizione, che ricorre in tutta la carriera dallo scultore: quella del personaggio femminile rappresentato in poltrona, colto in un accenno di movimento che comporta la torsione del busto e della testa rispetto alla posizione del resto del corpo, come di chi si rivolga a interlocutori per noi invisibili. A questo schema obbediscono il *Ritratto di Carla Erba* (1895-96), la celebre figura di *Madame Aurnheimer* (1897), il *Ritratto di Edvige Vonwiller Gessner* (1897) tutti al Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza, quello della *Contessa E.P. Seremeteva* (1900) della Galleria Tret'jakov di Mosca e tanti altri (G. Piantoni e P. Venturoli, a cura di, 1990). L'aura della mondanità così connaturata alle figure di Troubetzkoy deriva anche da questo porre gli attori in relazione ad un *entourage*. I tratti del viso sono caratterizzati e lo sguardo non è vago, ma intento in una direzione. L'atteggiamento delle braccia dai polsi delicati, di sorvegliata eleganza nella sua spontaneità, connota il personaggio di rango, come pure il cappello a larga tesa che la protagonista, sebbene in un interno, ha trattenuto. L'abbigliamento, composto di una blusa con maniche lievemente sbuffanti e strette ai polsi e da una gonna a campana che si avvita un poco intorno al corpo per poi allargarsi a ventaglio ai piedi della dama per piani distesi che raccolgono la luce, rispecchia la foggia in uso nella prima parte degli anni Novanta ma ancora in voga al trapasso del secolo. Purtroppo non è possibile per ora identificare la graziosa signora.

Il piccolo gesso, sveltamente modellato con sensibilità pittorica cui ha tanto giovato la recente pulitura, appartenne a Leonardo Bistolfi, cui fu riferito, seppure dubitativamente, da Sandra Berresford (R. Bossaglia e S. Berresford, a cura di, 1984, p. 284, IV.9). Bistolfi aveva familiarità con Troubetzkoy, avendolo conosciuto probabilmente fin da quando entrambi parteciparono al concorso per il monumento a Garibaldi a Milano (1888-89), senza risultare vincitori né l'uno né l'altro. Lo scultore russo espose anche a Torino in due occasioni, alla Promotrice del 1892 e alla Triennale del 1896. In quest'ultima esposizione fu presente con un *Ritratto* (gesso n. 592), una disinvolta figura di giovane uomo, forse il fratello Pierre, in pantaloni sportivi, giacca aperta e mano sul fianco ("La Triennale" 1896, n. 3, p. 17). Nel '92 invece, quando Troubetzkoy partecipò anche al concorso torinese per il monumento ad Amedeo d'Aosta, a suo nome risulta nell'Esposizione Cinquantenaria della Promotrice una *Esposizione collettiva di modelli in gesso* (n. 188), ed è allettante pensare, benché per nulla certo, che la statuina qui presente abbia fatto parte del gruppo e sia stata lasciata al collega Bistolfi per amicizia, rappresentando forse una persona da entrambi conosciuta. Bistolfi a sua volta plasmò delle piccole figure femminili moderne, di due delle quali è documentata l'esistenza, poiché furono esposte nella sua mostra personale alla Biennale di Venezia del 1905. Tuttavia quella che ci è giunta, in piedi con il parasole chiuso, (Berresford, 1984, p. 94, scheda 45) per la sospensione melanconica dello sguardo e per la posa quasi languida di attesa, mostra intenti espressivi tutti diversi dalla salottiera signora di Troubetzkoy.

RESTAURI: 2000-2001, Studio Gabrieli e Traversi di Bergamo, fondi del Comune di Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: R. Bossaglia e S. Berresford, a cura di, 1984, p. 284, IV.9.

[R.M.S.]

Enrico Butti (Viggiù, 1847-1932)

43 **Il guerriero di Legnano**
Bronzo, cm 69 x 47,5 x 35; inv. n. 4920
Donazione Maria Grazia Tampelli Allievi, 1996.

Il bronzetto riproduce la figura di Alberto da Giussano per il monumento eretto a Legnano, nel 1900, dallo scultore Enrico Butti in ricordo della battaglia che si tenne nelle vicinanze della città. L'opera fu commissionata per commemorare lo scontro che contrappose, nel 1176, i comuni aderenti alla Lega Lombarda, guidati – stante la leggenda – da Alberto da Giussano, contro le armate dell'imperatore Federico Barbarossa.
Il guerriero, completamente rivestito dalla maglia in ferro con l'elmo calato sulla fronte, imbraccia con la sinistra lo scudo contrassegnato dalla croce e alza il braccio destro che, nel monumento realizzato, impugna una spada, mancante nell'esemplare casalese. La fierezza del soldato è resa dallo sbilanciamento del corpo teso nel gesto di alzare l'arma verso il cielo, mostrando il petto protetto solo dall'armatura.
Il monumento della *Battaglia di Legnano* fu accolto da un notevole successo, tanto che indusse lo scultore a riproporlo in piccole dimensioni. Una copia nel 1928 fu donata alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, altre sono conservate in collezioni private. Il bronzetto donato al Museo nel 1996, privo della spada, apparteva alla famiglia della donatrice già dagli anni trenta.
Numerosi gessi dello scultore, che documentano le commissioni per monumenti funerari e opere celebrative, sono conservati nella Gipsoteca del paese natale di Viggiù.

[G.M.]

Angelo Morbelli nel Museo Civico di Casale Monferrato

AURORA SCOTTI

Da qualche anno il Museo di Casale ha in deposito un gruppo di opere di Angelo Morbelli, provenienti per linea diretta dalla famiglia dal pittore; il deposito testimonia la possibilità di un rapporto fiduciario e di una felice collaborazione fra pubblico e privato, reso ancor più stimolante dal possibile confronto con la ricca collezione di pitture tardo ottocentesche e di gessi di Leonardo Bistolfi posseduti dal Museo.

Morbelli, nato ad Alessandria nel 1853, studiò all'Accademia di Brera a Milano, dove trascorse poi la maggior parte della sua vita, e dove morì nel 1919: molte delle sue opere come *Asfissia!* (1884), *Venduta*, *Alla stazione centrale* (1887) e le molte tele ispirate al Pio Albergo Trivulzio sono una efficace testimonianza di un particolare momento dello sviluppo sociale e culturale della città lombarda. Il legame col Monferrato fu tuttavia sempre molto stretto: proprio qui negli anni ottanta si impegnò nella ricerca di perfezionare la propria tecnica, cimentandosi nella fabbricazione artigianale di colori, ma soprattutto di vernici, utili per ottenere colori più brillanti e una migliore stesura e lavorazione dei pigmenti; nella casa della Colma di Rosignano ospitò amici nati nell'alessandrino come Bistolfi, Pellizza o il giovane Truffa. Proprio attorno al 1890, alla Colma, affacciata su un vasto orizzonte collinare, praticò lo studio dell'*en plein air*, sperimentando gli effetti di controluce e delle ombre azzurrate (*Ritorno alla stalla* e *Nebbia domenicale*), secondo quanto insegnava la moderna scienza del colore e della luce, poi applicata con sempre maggiore sistematicità, a partire da *Alba* del 1891. E sempre nel casalese Morbelli eseguì uno dei suoi quadri più famosi, per tecnica e per contenuto il *Per ottanta centesimi!* (esposta a Venezia nel 1895), ispirato alla monda del riso. La casa, ma soprattutto il giardino della Colma furono l'oggetto di numerosi studi e di altrettanti quadri, capaci di trasformare gli spunti di descrizione aneddotica del paesaggio in autentiche tappe di approfondimento di un discorso pittorico più ampio, teso ad appropriarsi della luce come strumento per costruire immagini di valenza oggettiva, depurate da qualsiasi interferenza troppo soggettiva o sentimentale.

Angelo Morbelli aveva concluso nel 1874 il tirocinio accademico braidense con notevole profitto, e sviluppò le suggestioni dei diversi insegnamenti nella rappresentazione di vedute urbane (*La galleria Vittorio Emanuele*). Il successivo biennio alla scuola di pittura con Giuseppe Bertini si tradusse nel 1880 nel grande quadro del *Goethe morente*. Dal 1881 (*L'ultima alba - Gran Dio morir si giovane!*) Morbelli cominciò ad instaurare un confronto diretto con la realtà contemporanea e si indirizzò su temi suggeriti dalle situazioni di tensione e di disagio scaturite da una società in rapida trasformazione nei sistemi di produzione e nei rapporti fra le classi, in una città in cui l'aumento demografico si accompagnava alle prime sistematiche espansioni fuori dal limite delle antiche mura spagnole in corso di demolizione e in cui crescevano gli emarginati, costretti a ricorrere alla pubblica assistenza in numero più massiccio che non in passato. Il quadro *Giorni... ultimi!* del 1883 con cui Morbelli si aggiudicò all'esposizione annuale di Brera il premio Fumagalli (ora alla Galleria d'arte moderna di Milano), rappresentava una delle sale del Pio Albergo Trivulzio, con i molti vecchioni ordinatamente disposti in fila nei banchi e ritratti con sagace e individuale caratterizzazione. Se lo spunto era tratto da un tema d'attualità e rifletteva l'attenzione collettiva per una delle istituzioni su cui si coagulava, autoesaltandosi, la filantropia lombarda, la stessa scelta rivelava però anche nel suo autore una apertura al confronto con alcune esperienze del realismo europeo, in particolare con le ricerche di pittori inglesi come Hubert Von Herkomer o tedeschi come Max Lie-

bermann con le varie tele dedicate alle case di riposo per vecchi e per veterani. Ma una tela come la *Testa di vecchia* di Morbelli del 1884, ora depositata a Casale, chiarisce come queste rappresentazioni di vita nei luoghi di pubblica assistenza, nascessero anche da una dimestichezza con l'antica ritrattistica olandese (da Rembrandt ad Hals), arricchendo così i riferimenti alla pittura olandese del Seicento ben documentati a Brera fin dagli anni sessanta dell'Ottocento per la pittura di paesaggio. La *Testa di vecchia* dimostra che il rapporto col vero poteva tradurre la descrizione in analisi psicologica, giungendo a risultati di esasperata verità. L'analisi dei vecchi, e della loro struggente solitudine pur entro una istituzione collettiva, venne trattata in più momenti da Morbelli con le ripetute scene del Pio Albergo Trivulzio e dedicate sia alla sezione maschile che a quella femminile.

Un nutrito gruppo di opere venne eseguito nei primi anni del Novecento, quando Morbelli ottenne di collocare il proprio studio entro lo stesso ricovero e si dedicò alla esecuzione delle tele confluite o collegate al ciclo intitolato il "Poema della vecchiaia" del 1903. In alcune di queste opere Morbelli indagò il rapporto di sentimenti e di affetti che si creava a volte fra i vecchi ricoverati, con possibile rimando analogico a situazioni ormai lontane nel tempo, e giocando quindi sulla dimensione della nostalgia e della memoria. Anche la tela dal titolo *Il bottone* era dedicata ad uno di questi episodi che travalicavano i soggetti della pittura di genere per porsi come una più o meno amara *tranche de vie* del Trivulzio. Di questa tela è giunto ora al Museo di Casale il corrispondente disegno, in scala 1:1, che l'abilità grafica di Morbelli trasforma in opera autonoma, equivalente più che preparatoria, rispetto all'opera pittorica. Il disegno reca come sottotitolo una frase che fa riferimento al particolare ed affettuoso rapporto instauratosi fra i due anziani, in forma di abbreviato dialogo: *Lei: Scià chi... fastidi!...* Il disegno a matita, pastello conté nero con rialzi di bianco è estremamente sapiente nell'intrecciarsi di segni allungati ma rigorosi nel costruire i volumi proprio attraverso il moltiplicarsi dei tratti paralleli e nel rendere i rapporti luminosi in una trama grafica che si poneva come l'equivalente della fitta sequenza di intrecci di tocchi e di linee che costituivano il tessuto della pittura divisionista.

Fra le opere depositate al Museo di Casale si segnalano anche i piccoli studi di paesaggio che confermano l'interesse nutrito per questo genere di pittura da Morbelli per tutto l'arco della sua vita, arricchendolo con ricerche compositive basate su tagli inusuali e su studi cromatici capaci di tradurre in variazioni tonali i sottili riverberi, i riflessi e le rifrazioni luminose nei ghiacciai alpini, (studiati a partire dai soggiorni a Santa Caterina di Valfurva nel 1896 e poi sistematicamente trattati negli anni dieci del Novecento), o il vibrare scintillante delle vedute marine. I quadri di paesaggio riuscivano a comunicare universali stati d'animo proprio attraverso il sottile equilibrio fra composizione e dosaggio cromoluminoso. Se luce ed ombra significavano per Morbelli una precisa allusione a quelle riflessioni sul rapporto morte-vita fondamentale in tutta la sua pittura, anche il quadro col *Vaso di gerani* del 1919, visto in controluce su una terrazza coperta, a ridosso di una vallata luminosissima, si pone in questa tradizione, rimarcando puntuali connessioni con la luminosità del paesaggio monferrino ma anche con la capacità di trasformare un vaso di fiori da natura morta a brano di verità, riprendendo la ormai lontana lezione di Filippo Carcano, ma affidando a questa immagine solare uno delle ultime felici creazioni della sua carriera.

44 **La cascina**
Tela, cm 31 x 49
In basso a sinistra «Morbelli 1878».

Eseguito alla fine degli anni braidensi, quando Morbelli aveva frequentato sia la scuola di prospettiva diretta da Luigi Bisi che i corsi di paesaggio di Luigi Riccardi, il quadro si segnala per l'accurato studio dei rapporti fra luci ed ombre, rivelando fors'anche un ripensamento sulla luce quotidiana presente in alcune vedute urbane di Filippo Carcano.

MOSTRE: 1995, Casale Monferrato, *Morbelli & Morbelli*; 1995, Varese.

BIBLIOGRAFIA: *Archivi del Divisionismo,* Roma 1968, vol. II, VI.1, ill. 1391; A. Scotti, 1995; G. Anzani, 1995, p. 142 e fig. p. 49.

45 **Nudo maschile**
Tela, cm 37,5 x 27,5.

Databile attorno ai primi anni ottanta rivela il tirocinio accademico sul nudo proseguito costantemente anche negli anni successivi all'alunnato braidense, approfittando della possibilità di ritrarre modelli e modelle dal vivo presso la famiglia Artistica.

BIBLIOGRAFIA: *Archivi del Divisionismo,* Roma 1968, vol. II, VI.9; A. Scotti, 1995.

46 **Studio di nudo di donna**
Pastelli conté su carta preparata, cm 48,5 x 30.

Morbelli tornò in diversi momenti a studiare il nudo e la sapienza dei tratti a pastello e dei rialzi in bianco con cui è costruita la figura, in veduta frontale, convincono a ritenere l'opera non vicinissima agli anni accademici.

BIBLIOGRAFIA: *Archivi del Divisionismo,* Roma 1968, vol. II, VI.214; A. Scotti, 1995.

47 **Testa di vecchia**
Olio su tela, cm 54 x 41
In basso a destra «Morbelli 84».

Lo studio di testa rivela la sapienza raggiunta da Morbelli nell'uso di colori ad impasto, graduati tono su tono nei gialli, nei toni rosati, nonché nei verdi grigiastri con cui è costruito il volto, sul quale poi dei segni scuri delineano alcuni tratti caratteristici, raggiungendo il massimo della introspezione psicologica. Se non si può escludere un'influenza di opere di von Herkomer come *Eventide (Sera. Scena in un ospizio)*, ora conservato a Liverpool, del 1878, sulla base di un interesse per il realismo teso a documentare particolari aspetti delle condizioni di vita della società contemporanea, è certo che Morbelli risalì, anche attraverso questi esempi, all'intensità espressiva della luce di Rembrandt ed alle pennellate corpose di Hals.

MOSTRE: 2001, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, Torino, Gam, n. 58.

BIBLIOGRAFIA: *Archivi del Divisionismo,* Roma 1968, vol. II, VI.15 (col titolo *Ritratto di vecchia signora)*; A. Scotti, 1991, p. 23; A. Scotti, 1995; M. Vinardi, 2001, p. 137, scheda n. 58.

48 **Testa di fanciulla malata**
Tela, cm 32 x 32.

La presenza di parti eseguite con colori distribuiti a trattini secondo la prassi consueta alla tecnica divisionista convince a datare l'opera in anni successivi al 1890, forse prossima a quel 1897 data della versione divisionista di *Venduta!*.

BIBLIOGRAFIA: *Archivi del Divisionismo,* Roma 1968, vol. II, V1.38, ill. 1413; A. Scotti, 1995.

49 **Scia chi... Fastidi! o Il bottone**
Pastelli contè su carta, cm 86,5 x 71
In basso a sinistra «Morbelli»,
a sinistra «1907».

Il pastello è in puntuale relazione coll'olio esposto a Venezia nel 1907 alla Settima biennale internazionale d'arte. Esso contribuisce a chiarire l'interesse che Morbelli dedicò alla grafica nei primi anni del Novecento e che si concretò anche in una personale di disegni eseguiti fra il 1902 e 1905 organizzata nell'ambito della mostra dedicata al Bianco e nero presso la Villa Reale di Milano nel 1905 per iniziativa della Società Patriottica, di cui Morbelli era socio. Il disegno presenta accanto all'episodio descritto anche lo studio preparatorio per la mano della vecchia. L'insieme segnala uno dei momenti di più serena relazione fra i vecchi del Trivulzio che in genere rimanevano chiusi nella loro individualità, ponendosi quasi come un felice ricordo di gioventù.

MOSTRE: 1953, *Mostra commemorativa del pittore Angelo Morbelli (1853-1919)*, Alessandria; 2001, *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, Torino.

BIBLIOGRAFIA: A. Mensi, a cura di, 1953, p. 31; *Archivi del Divisionismo,* Roma 1968, vol. II, V1.119, ill. 1472; A. Scotti, 1991, fig. 15, p. 33; A. Scotti, 1995; M. Vinardi, 2001, p. 147, scheda n. 90.

50 **Luce sulla laguna**
Tavola, cm 12 x 19.

I paesaggi lagunari costituiscono una costante dei temi di ispirazione di Morbelli a partire dagli anni tra 1888 e 1890. L'intensità cromatica con cui è reso questo piccolo paesaggio trova però riscontro più puntuale con le vedute lagunari eseguite tra primo e secondo decennio del Novecento, come *Canale a Mazzorbo* del 1910, mentre la carica espressiva sembra rimandare anche a *Era già l'ora che volge il desio* del 1912-13; l'intensità dei blu e il taglio per orizzontali lo apparentano anche con gli studi eseguiti in Liguria attorno a Capo Noli sempre tra 1910 e 1912.

BIBLIOGRAFIA: A. Scotti, 1995.

51 **Nuvole sul ghiacciaio (monte Sobretta)**
Tavoletta, cm 14 x 23.

L'identificazione della cima alpina raffigurata con quella del monte Sobretta in Valtellina è documentata dal confronto con l'olio *Nubi sul monte Sobretta*, in collezione privata esposto alla mostra antologica di Morbelli del 2001 tenuta presso la Galleria d'arte moderna di Torino (cfr. la scheda di M. Vinardi in *Angelo Morbelli*, 2001, p. 151, scheda n. 103).
Databile probabilmente attorno al 1910 il dipinto si segnala per il taglio compositivo limitato alla sola parte terminale della vetta alpina, in forma ancora più drastica rispetto allo studio esposto a Torino – in contrasto con le più consuete inquadrature montane, a campo assai più largo –; l'osservatore viene così spinto a seguire la mobilità dei giochi luminosi delle nuvole.
Particolarmente apprezzabile risulta lo studio cromatico dell'insieme, impostato su variazioni di gamme tonali dal bianco al grigio all'azzurrato, nel complesso rifrangersi della luce, tra il cielo, il ghiacciaio e le nuvole in movimento.

BIBLIOGRAFIA: A. Scotti, 1995.

52 **La cavolaia**
Tavola, cm 12,5 x 19.

Il piccolo quadro si presenta come uno studio di colore, accostando una gamma di ricche variazioni di verde. Forse da porre in relazione con l'opera d'analogo titolo, databile attorno al 1915-16, esposta postuma alla 1ª Biennale romana del 1921.

BIBLIOGRAFIA: A. Scotti, 1995.

53 **Montagna con sfondo di ghiacciaio**
Tavola, cm 12,5 x 20.

Lo studio presenta l'interessante contrapporsi dei due pendii diagonali dei monti chiusi sullo sfondo dal ghiacciaio bianco e dal cielo, costruito a tratti di azzurro intercalati da piccoli segni rosa, che costituiscono una vera barriera. La freschezza del colore richiama le ben studiate luminosità nelle opere divisioniste del primo Novecento, mentre il libero tratto con cui sono costruite le pendici dei monti in primo piano richiama la tecnica poi usata in *Vasi di gerani*. La datazione tra 1896 e 1905 proposta nel 1995 credo vada ora spostata più decisamente tra primo e secondo decennio del Novecento, anche in relazione alle analogie della veduta con il dipinto *Paesaggio di montagna* (olio su tela 110 x 80 cm), datato attorno al 1912 da G. Anzani (1995, fig. a p. 67).

BIBLIOGRAFIA: A. Scotti, 1995.

54 **Montagne**
Tavola, cm 24 x 38
In basso a sinistra «Morbelli».

Le tele ispirate a vedute montane sono assai frequenti negli anni dopo il Novecento e suggeriscono, attraverso rapporti di controluce, una ulteriore possibilità di riflessione sulla possibilità di suggerire stati d'animo di valore assoluto. È probabile anche per questo studio una datazione tarda verso il 1919.

BIBLIOGRAFIA: A. Scotti, 1995.

55 **Cime rocciose**
Matita e olio su tavola, cm 12 x 37.

II dipinto si incentra soprattutto sullo studio della contrapposizione tra l'azzurro chiaro del cielo e la variazione di toni rosso-violacei delle cime rocciose in calibrati rapporti di masse, suggerendo una datazione al secondo decennio del Novecento, forse vicina al 1919, data che compare nel *Paesaggio con sfondo di montagne* esposto a Torino nel 2001 (A. Scotti Tosini, a cura di, 2001, p. 158).

BIBLIOGRAFIA: A. Scotti, 1995.

56 **Vasi di gerani**
Tavola, cm 29 x 39
In basso a sinistra
«Morbelli/1919».

II dipinto, datato tradizionalmente 1888-89 (cfr. *Archivi del Divisionismo*), va in realtà riferito all'ultimo periodo di vita di Morbelli, come dimostra la data apposta dal pittore, e rivela nell'intensa luminosità, nel tocco franto pur senza ricorrere ad una sistematica applicazione del divisionismo, una raffinatissima esperienza capace di potenziare il taglio della composizione con la cesura verticale, quasi un rapporto di sezione aurea, dell'asse incardinato sui vasi di gerani, calibrata con le direttrici della balaustra e della tettoia in ombra. L'impianto quasi geometrizzato della tettoia contrasta con la dinamica pennellata, dalle dominanti verdi e violacee, con cui sono rese le montagne nei piani più ravvicinati prima di stemperarsi nella luminosità del cielo. Si tratta probabilmente di una delle vedute della Val d'Usseglio frequenti negli ultimi anni di vita del pittore.

MOSTRE: 1940, Alessandria, Pinacoteca Civica, sala II, n. 25.

BIBLIOGRAFIA: A. Mensi e R. Scaglia, a cura di, 1940, p. 6 (col titolo *Il geranio*); A. Mensi, a cura di, Alessandria, 1953, p. 24; *Archivi del Divisionismo,* Roma, 1968, vol. II, VI.42, ill. 1418; L. Caramel, a cura di, 1982, n. 53, p. 172, tav. a p. 143; A. Scotti, 1995; M. Vinardi, 2001, p. 157, scheda n. 128, con tav.

Le opere sono state offerte in deposito al Museo, dall'appassionato collezionista, solo un paio di mesi or sono, avendo appreso dalla stampa cittadina del riallestimento della nuova Pinacoteca. Stante il tempo a disposizione per la redazione del catalogo si è potuto soltanto presentare in questa circostanza una prima indagine che ha consentito il loro inserimento nel percorso di visita del Museo. Non nuovo a gesti munifici, don Cesare subito dopo la mostra del 1997 su Guglielmo Caccia aveva depositato, e in seguito donato, otto dipinti, riconducibili a Moncalvo stesso, a Giorgio Alberini, a Orsola Caccia e ad aiuti di bottega. Anche in occasione del riallestimento della Pinacoteca non ha voluto mancare all'appuntamento concedendo in prestito (ma già anticipando al Sindaco che procederà quanto prima alla donazione) un gruppo di opere che ben si integrano con le raccolte museali. Infatti il deposito ha permesso di colmare alcune lacune: una fra tutte, il *Ritratto di Vincenzo Gonzaga* (duca del Monferrato e soprattutto promotore di quella cittadella che ha reso Casale tristemente famosa), del quale la città non possedeva nessuna immagine.

[G.M.]

Copia antica da Donatello
San Giovanni Battista
Legno intagliato policromo e dorato, cm 134,5; basamento cm 39 x 31

La scultura, in corso di studio, si confronta indubbiamente con il prototipo donatelliano del San Giovanni dei Frari a Venezia. Rispetto all'originale, è di dimensioni leggermente minori, manca della parte del basamento che nell'originale è firmato, ha il cartiglio dorato anziché dipinto. Lo scultore ha riprodotto fedelmente l'aspetto del corpo del santo, mentre il viso appare più affilato e scavato rispetto al modello.
La presenza di almeno due strati di policromie e le condizioni di conservazione non eccellenti contribuiscono ad avvalorare l'ipotesi che si tratti di una copia antica. Se questa possa essere uscita dalla stessa bottega di Donatello forse solo accurate indagini ed un approfondito restauro potranno contribuire a svelare.

[A.Gu.]

Frans Pourbus il Giovane, copia da, sec. XVII
Ritratto di Vincenzo I Gonzaga
Tela, cm 46 x 37

Il dipinto è una copia seicentesca, limitata al solo volto, derivata da una serie di ritratti, a mezzo busto o a figura intera, realizzati al duca dal Pourbus nel corso del primo decennio del Seicento. In particolare il tipo di gorgiera, a doppio strato, è identica all'esemplare custodito presso la Galleria Rizzi di Sestri Levante (Ge), ma al collare dell'ordine del Toson d'oro è qui sostituito quello dell'ordine del Redentore, istituito dal duca nel 1608 (per la tela: *Rubens...*, 1977, scheda 1, pp. 203-206).

[D.S.]

Scuola Lombarda,
secondo decennio del secolo XVII
Annunciazione
Tela, cm 117,5 x 85,5

L'annuncio dell'angelo a Maria della prossima maternità è reso con grazia, in particolare nell'atteggiamento di delicato riserbo e trattenuto pudore della Vergine. Nel dipinto confluiscono componenti culturali riferibili a Camillo e a Giulio Cesare Procaccini. E proprio in quest'ultima direzione dovranno essere indirizzate appropriate indagini future.

[G.M.]

Bottega di Francesco Cairo
Santa Caterina da Siena
Tela, cm 47,5 x 39

Il dipinto replica fedelmente la tela di analogo soggetto di Francesco Cairo conservata presso la Pinacoteca di Brera a Milano (Reg. Cron. 4969), alla quale venne donata nel 1968 da Giovanni Testori (sul dipinto di veda F. Frangi, *Francesco Cairo*, Torino 1998, p. 270, n. 75). Resa nota dallo stesso Testori, che la definì «uno dei risultati più alti del periodo centrale del Cairo» (G. Testori, *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, catalogo, Torino 1965, p. 63, n. 60), l'opera

oggi a Brera si colloca in prossimità dei primi anni Cinquanta del Seicento e rappresenta in effetti un esito particolarmente significativo della fase più apertamente barocca del pittore, inauguratasi all'aprirsi del decennio precedente.
Di qualità sensibilmente inferiore rispetto alla tela braidense, il dipinto donato al Museo Civico di Casale va considerato una replica di quel modello, eseguita verosimilmente nell'ambito della bottega dell'artista. Va sottolineato che la fortuna della Santa Caterina da Siena di Brera risulta testimoniata dall'esistenza di un'ulteriore derivazione di bottega, conservata presso il Musée de Périgord a Périgueux (olio su tela, 52 x 44; inv. B.15).

[F.F.]

Antonio Lagorio (Genova?, documentato tra il 1652 e il 1690)
Ecce Homo
Tela, cm 70 x 96,5

Il dipinto rivela con evidenza l'estroso e caratteristico linguaggio di Antonio Lagorio, scaturito dalla esasperata rielaborazione del fare di Valerio Castello e del Grechetto. Attivo in ambito piacentino e parmense e taciuto dalle fonti genovesi, il pittore «può avere acquisito la lezione del Castello anche per il contatto con almeno uno dei suoi allievi diretti», come Biscaino, Cervetto, Merano o Magnasco (A. Orlando 2001, p. 28). Lo schema compositivo e la pennellata morbida, veloce ed evanescente, presente in questo dipinto, si ritrovano simili nel *Cristo deriso* dei Musei Civici di Trieste e nel *Cristo e l'Adultera* di collezione privata (per le opere citate e per un complessivo profilo del pittore: A. Morandotti 2000, pp. 81-92).

[D.S.]

Pietro Francesco Guala (Casale Monferrato 1698 - Milano 1757)
Susanna con i vecchioni
Tela, cm 109 x 113

L'inedito dipinto raffigura Susanna sorpresa al bagno, presso una fonte, dalle due figure incombenti e minacciose dei vecchioni. Nella composizione l'opera risente del gusto e dello stile che caratterizzano le sovrapporte dipinte da Guala, nel 1736 1737, per Palazzo Sannazzaro a Casale con *Ester e Assuero*, *Minerva e Marte*, *Sansone e Dalila*, *Figura con un angelo*, mentre i tipi fisiognomici dei due vecchi, che si ritrovano in tanta parte dell'opera del pittore fino alla tarda maturità, presentano affinità con due personaggi della tela raffigurante *Il figliol prodigo* , del Museo civico di Torino, databile intorno al 1740.

[M.P.S.]

Una prima indagine sulla collezione di Giuseppe Raffaele Vitta, donata al Museo nel 1916, è già stata pubblicata, a cura di G. Mazza, in occasione della presentazione, nel 1996, del restauro del polittico *Madonna in trono col Bambino e Storie di Maria e di Cristo,* attribuito ad un Maestro attivo a Tarragona tra la fine del secolo XIV e l'inizio del XV. I dati più rilevanti, emersi in occasione della redazione delle schede del presente catalogo, si riferiscono allo studio dei busti di personaggi romani, ricondotti da Emanuela Zanda al periodo imperiale, e all'individuazione, da parte di Giorgio Fossaluzza, del committente e del luogo di collocazione originario dello stendardo di Maffeo da Verona.

[G.M.]

Maffeo Verona, *Madonna in trono incoronata dagli angeli e committenti*, stendardo, olio su seta; cm 187 x 130 (retro).

Scultore romano, metà del II secolo

57 **Busto di Antonino Pio**

Marmo di Carrara o lunense, cm 82 x 64 x 27; inv. n. 137.

Base rettangolare modanata di età moderna in breccia di Arzo con iscrizione (di identico ductus per i busti invv.: 138, 140, 141, 142) ANTONINVS PIVS. Il naso è stato integrato in età moderna.

Il busto raffigura un personaggio ufficiale di età matura che indossa la lorica ed il paludamento frangiato. Il trattamento dei capelli, a piccole ciocche sulla fronte e che si allargano leggermente sulle tempie, i lunghi baffi e la barba a corti riccioli, l'espressione autorevole e benigna non lasciano dubbi sull'identificazione del personaggio con l'imperatore Antonino Pio, la cui fisionomia è ben nota da una vasta serie di ritratti e confermata dai coni monetali (anche se in questo caso è alterata dal naso, troppo diritto, di restauro): secondo le classificazioni più seguite (Wegner, 1939; Fittschen, Zanker, 1983-1985) i ritratti ufficiali dell'imperatore si potrebbero far risalire a tre periodi distinti, il primo, subito dopo l'adozione da parte dell'imperatore Adriano, intorno al 138 d.C.; il secondo, intorno ai decennalia, verso il 148 d.C.; il terzo infine in età avanzata, verso i vicennalia del 158 d.C. Il nostro esemplare potrebbe collocarsi all'interno del secondo gruppo, cfr. ad esempio un ritratto in cui compare un poco più giovane, ma con le stesse ciocche sulla fronte (H. Von Heintze, 1968, n. 36, tav. 61); un busto in cui si notano le stesse rassomiglianze nella capigliatura (V. Poulsen, 1974, n. 77); infine, un ritratto colossale al Museo Nazionale Romano (Martelli, in Museo Nazionale Romano, I, 9, 1988, R 203, p. 277). Si ricordano inoltre i busti loricati di Antonino Pio conservati attualmente al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Paribeni, 1943, tav.253). La scultura è di qualità elevata, come si può notare dall'accuratissima resa della capigliatura e della barba, che conferiscono autorità ed espressività al volto; notevolissimo anche il busto, con pieghe ricche e morbide. Si può pertanto ipotizzare che sia opera di una bottega di grande maestria, attiva direttamente a Roma in periodo medio imperiale.

BIBLIOGRAFIA: Rivetta, 1809, p. 38; Coppo, 1974, pp. 214-215; Mazza, 1996, p. 28.

[E.Z.]

Scultore romano, seconda metà II - inizi III secolo (?)

58 **Busto di giovane donna rappresentata come Iside**

Marmo di Carrara o lunense, cm 98 x 56 x 20; inv. n. 141.

Base rotonda modanata, di età moderna, in marmo rosato, con iscrizione (di identico ductus per i busti invv.: 137, 138, 139, 140, 142) SABINA AVG. La testa è stata assemblata in periodo non determinabile con un busto non pertinente, di qualità di marmo differente e molto rilavorato. La punta del naso è stata integrata.

Il ritratto è quello di una giovane donna dall'espressione trasognata, con una complicata acconciatura che rientra nelle mode del periodo di Antonino Pio (Poulsen, 1968, n. 79), come visibile in un ritratto giovanile di Lucilla (Wegner, 1939, p. 77, tav. 47; Fittschen, Zanker, 1983-1985, III, p. 24 s., n. 24; Fittschen 1982, p. 75, tav. 44). Altri ricciolini sfuggono sul collo, ai lati della crocchia. I capelli, divisi dalla scriminatura centrale, sono resi a morbide onde e risultano raccolti sul retro del capo in una ruota; sulla fronte è presente anche un diadema o un nastro arrotolato mentre dalla sommità del capo alla nuca i capelli sono arricciati a costolature parallele. Gli occhi sono distanti, marcatamente sottolineati dalle linee delle palpebre e con gli angoli interni accentuati. La fisionomia della giovane donna e la pettinatura sono sorprendentemente simili ad un ritratto, considerato moderno, assemblato su di una statua panneggiata della prima metà del III secolo (Bildkatalog, 1995, n.449, p. 1025). L'interpretazione del nostro esemplare è resa anche più problematica dall'inserzione, al centro della fronte, di un grosso tassello, in marmo rosato di una qualità differente, che assimila la giovane donna alla dea Iside: si tratta di un grande cespo di loto, costituito da tre grandi petali disposti a rettangolo, con al centro altri sei petali più piccoli ed un piccolo bocciolo centrale; questo elemento vegetale è impostato sulla mezzaluna, il tipico crescente lunare, attributo isiaco. È nota l'abitudine di raffigurare imperatrici e dame della casa reale con attributi divini: Faustina Minore, che è la fisionomia più vicina, tra le imperatrici, alla nostra scultura, è stata rappresentata sia come Iside, che come Selene, come risulta dai coni monetali (Mikocki, 1995, p. 64 s. e p. 100). Nonostante i problemi iconografici posti da questo esemplare, si propende per l'autenticità dell'opera, dovuta ad una bottega urbana di notevole maestria.

BIBLIOGRAFIA: Rivetta, 1809, p. 38; Coppo, 1974, pp. 214-215; Mazza, 1996, p. 28.

[E.Z.]

Scultore romano, fine II-III secolo (?)

59 **Busto di giovane**

Marmo di Carrara o lunense, cm 76 x 60 x 35; inv. n. 138.

Base rettangolare modanata moderna in marmo grigio, priva di iscrizione. Naso integrato in età moderna.

Il busto raffigura un personaggio giovanile, con il busto nudo, in parte coperto da un ricco mantello militare fermato sulla spalla sinistra e balteo a tracolla. La folta capigliatura a riccioli corti ed il viso dal modellato molto morbido fanno pensare, ad un primo esame, ad un ritratto di Antinoo, simile come abbigliamento ad una scultura del Museo di Villa Albani (R. West, 1970, p. 138, tav. XL, fig. 151). Esiste però anche un folto gruppo di ritratti di Caracalla in età giovanile rappresentato con la folta capigliatura tipo Antinoo (cfr. ad esempio Talamo, in Museo Nazionale Romano, I, 1, 1979, n. 196, p. 332 ss.), tra i quali può essere estrapolato un gruppo più ristretto che ritrae Caracalla a 17-18 anni ed il cui modello risale quindi intorno all'anno 204 d.C. (M. Wegner, H.B. Wiggers, 1971, p. 54 ss.) Nel nostro caso, pur essendo indubbia una ispirazione da uno dei modelli citati, i caratteri stilistici, soprattutto il modellato duro ed una certa sproporzione tra busto e testa inducono a notevoli perplessità sull'autenticità della scultura, che potrebbe anche essere moderna o rilavorata in modo tanto pesante da alterare completamente la fisionomia dell'originale. La pupilla è indicata da una doppia incisione; tutto il naso fino all'attacco con le sopracciglia è di restauro. Piuttosto inconsueta, certo di rilavorazione o indizio di non autenticità, la maniera di rendere in modo stilizzato il capezzolo.

BIBLIOGRAFIA: Rivetta, 1809, p. 38; Coppo, 1974, pp. 214-215; Mazza, 1996, p. 28.

[E.Z.]

Scultore romano, prima metà del III secolo

60 **Busto di dama**

Marmo di Carrara o lunense, cm 76 x 47 x 19; inv. n. 140.

Base rotonda modanata, di età moderna, in marmo rosato, con iscrizione (di identico ductus per i busti invv.: 137, 138, 139, 141, 142): FAVSTINA AVG. Il naso è stato integrato in età moderna. Il busto rappresenta una dama di età matura, l'espressione sognante accentuata dalla indicazione "a pelta" della pupilla, il volto leggermente appesantito dall'adipe, e la pettinatura a bande laterali ondulate ed un po' gonfie, che ricadono ai lati del volto coprendo completamente le orecchie. Sulla nuca la capigliatura si raccoglie in una treccia piatta arrotolata tre volte a ruota. Questa pettinatura è comune a varie dame della casa imperiale dalla fine del II secolo al periodo dei Severi (in gen. cfr. Buchholz, 1963; Meischner, 1964; Saletti, 1967); in questo caso la capigliatura gonfia è resa con cura particolare con fine lavoro di scalpello, come in un bel ritratto forse di Julia Maesa a Palazzo Corsini a Roma (De Luca, 1976, n. 47) ed un altro, meno raffinato, al Museo Nazionale Romano (Righetti, in Museo Nazionale Romano, I, 2, 1981, n. 41, p.53; ulteriori dettagli su questo tipo di acconciatura, Orlandini, 1952). Queste caratteristiche avvicinano il ritratto in questione, ad esempio, alla dama ritenuta la moglie di Balbino, eletto imperatore nel 238, quale è raffigurata sul cosiddetto sarcofago di Balbino conservato nella catacomba di Pretestato a Roma; l'anziana donna è pettinata ancora secondo la moda tardo severiana, come usava durante la gioventù (B.M. Felletti Maj 1958, tav. XVI, 51).

Le sopracciglia sono ben indicate lineette incise, il naso, benchè ricomposto, sembra originale e contribuisce all'espressività del volto, serio ed un po' melanconico; la testa e lo sguardo sono leggermente inclinati in basso e verso destra. La dama indossa la tunica allacciata su entrambe le spalle ed un mantello, portato leggermente indietro; il modellato del busto – sicuramente pertinente al ritratto – è di qualità elevatissima ed il trattamento delle pieghe a tutto tondo richiama, come anche i capelli, prototipi metallici. Si può quindi ipotizzare che la scultura sia stata prodotta da una bottega di notevole maestria attiva a Roma nella prima metà del III secolo.

L'identificazione proposta dall'iscrizione sul basamento moderno è errata in quanto il personaggio non è chiaramente identificabile; l'imperatrice Faustina, come noto, visse almeno mezzo secolo prima della dama raffigurata da questa scultura.

BIBLIOGRAFIA: Rivetta, 1809, p. 38; Coppo, 1974, pp. 214-215; Mazza, 1996, p. 28.

[E.Z.]

Scultore romano, metà del III secolo

61 **Busto ritratto di personaggio maschile**

Marmo di Carrara o lunense; il busto è in «alabastro fiorito» dall'Asia Minore, cm 73 x 53 x 18; inv. n. 139.

Base rotonda modanata moderna in marmo bianco con iscrizione (di identico ductus per i busti invv.: 137, 138, 140, 141, 142) C. SERVILIVS AHALA. Le orecchie sono di integrazione successiva. Restauro. Integrata anche la punta del naso.

Il busto raffigura un autorevole personaggio di età matura, con capelli corti e lisci, che formano una rosetta al centro della nuca e corta barba lavorata in negativo, in modo da creare un contrasto cromatico. Le rughe orizzontali e dure sulla fronte ed ai lati della bocca, il taglio delle sopracciglia che scendono marcatamente verso il basso all'esterno fanno pensare ad un autorevole personaggio privato della cerchia di Filippo l'Arabo, nato intorno al 204 e diventato imperatore dopo essere stato prefetto del pretorio nel 243, oppure di Gallieno (Bergmann, 1977; Wood, 1979; Wood, 1986). Questo ritratto raffigura il personaggio in modo un po' idealizzato, e con espressione benigna, accentuata dal busto che mostra il carattere "non ufficiale" dell'abbigliamento, ma è notevole per la ricchezza cromatica del marmo utilizzato. Questa versione "privata" ricorda le raffigurazioni degli ultimi coni monetali di Filippo l'Arabo (Felletti Maj, 1958, tav. XXIII, fig.73), a differenza di altri ritratti dove l'imperatore era rappresentato un po'più giovane, in abbigliamento militare, con la barba molto corta e l'espressione corrucciata e volgare, ad esempio un busto famoso dei Musei Vaticani (Felletti Maj, 1958, pp. 170-171; Wegner, 1979, tav. 12). Si tratta di una scultura di qualità eccellente, probabilmente risultato di una notevole bottega attiva a Roma intorno alla metà del III secolo. L'identificazione proposta dall'iscrizione sul basamento moderno è evidentemente errata, poiché Servilius era un personaggio dell'inizio della repubblica.

BIBLIOGRAFIA: Rivetta, 1809, p. 38; Coppo, 1974, pp. 214-215; Mazza, 1996, p. 28.

[E.Z.]

Scultore romano (?) del XVI-XVII secolo

62 **Busto ritratto di personaggio maschile**

Marmo di Carrara o lunense; il busto in calcare laziale è moderno, cm 81 x 63 x 26; inv. n. 142.

Base rotonda modanata, di età moderna, in marmo rosato, con iscrizione (di identico ductus per i busti invv.: 137, 138, 139, 140, 141) P HELV PERTINAX.

Il naso è integrato; altri tasselli di integrazioni sul sopracciglio ed alla tempia destra.

Il busto raffigura un personaggio di età matura, che indossa la lorica ed il mantello militare. La testa è inserita nel busto in modo da risultare leggermente inclinata a sinistra. I capelli sono corti, ma folti e ricciuti, la barba è piuttosto lunga ed accuratamente modellata a piccoli riccioli disposti simmetricamente. Il volto è rettangolare ed allungato, anche per la presenta della barba; sulla fronte si notano due rughe convergenti verso il basso; gli occhi sono molto marcati, con gli angoli esterni accentuati. La bocca è semiaperta. L'espressione di maniera del volto non pare appartenere alle caratteristiche della scultura antica, come anche la regolarità dei forellini in corrispondenza dei riccioli della barba anche se l'imitazione è di qualità notevole. Si nota che i tasselli sarebbero tipici della lavorazione del bronzo; pertanto lo scultore si potrebbe essere ispirato ad un originale metallico della fine del II secolo d.C., inizio III secolo con l'intenzione di riprodurre la fisionomia e l'autorevolezza di un personaggio ufficiale di quell'epoca. In questo caso la base potrebbe essere contemporanea alla scultura; l'identificazione con l'imperatore Pertinace è errata e non pare nemmeno che il ritratto ne riprenda la fisionomia; piuttosto l'intenzione può essere stata quella di rappresentare la tipologia generale del personaggio ufficiale della prima metà del III secolo, dopo la morte di Severo Alessandro.

La similitudine delle iscrizioni sui basamenti di cinque dei sei busti induce ad ipotizzare che le sculture provengano da una unica collezione, probabilmente formatasi in ambiente romano e completata, come d'uso, da ritratti imitati dall'antico. Si osserva che i sei busti si riferiscono tutti ad un arco cronologico piuttosto ristretto, tra l'età antonina e la metà del III secolo e che pertanto questo potrebbe essere un nucleo di una collezione più ampia, oppure segno di una predilezione speciale per questo periodo. La qualità, sia dei busti autentici, come di questa imitazione; i restauri e le lucidature eseguite sui pezzi antichi, sono eccellenti (per un inquadramento del problema cfr. Fittschen, 1985).

Bibliografia: Rivetta, 1809, p. 38; Coppo, 1974, pp. 214-215; Mazza, 1996, p. 28.

[E.Z.]

Pittore attivo nella zona di Tarragona, fine secolo XIV - inizi secolo XV

63 **Madonna in trono col Bambino e Storie di Maria e di Cristo**
Tavola centrale cm 290 x 93, tavole laterali cm 212 x 93,5; inv. n. 118.

Lo splendido polittico della Vergine del Museo fu probabilmente comprato dopo il 1911 dal banchiere Giuseppe Raffaele Vitta sul mercato antiquario milanese, come opera di pittori lombardi di inizio Quattrocento. Come tale fu donato per l'«erigendo Museo» al Comune nel 1916, anche se solo nel 1918 l'articolo di un giornale locale ne accenna chiaramente. Nel 1939, quando venne esposto a Torino alla mostra *Gotico e Rinascimento,* Vittorio Viale lo riportò correttamente all'ambito di provenienza, la cultura valenciana di inizio Quattrocento, con un acume critico straordinario se si pensa alla scarsità di letteratura allora esistente sulla pittura spagnola di quel periodo.
L'apparente completezza d'immagine del dipinto non deve trarre in inganno: le caratteristiche costruttive della tavola rivelano infatti che il retablo aveva altri due scomparti laterali; è inoltre verosimile che avesse anche una predella, per riequilibrare una composizione che sarebbe stata eccedente in larghezza. Sul mercato antiquario è comparso nel 1982 e 1987 un pannello isolato con le stesse misure (Zurigo, Koller, 13-14 maggio 1982, n. 5023 e 20 novembre 1987), già in collezione privata a Marsiglia (L. Gillet, 1941, fig. 18), indubbiamente dello stesso autore, segnalato al Museo con grande cortesia da Mauro Natale. Non è del tutto impossibile che si tratti proprio di uno dei due laterali perduti, data l'identità delle misure e l'iconografia, con i SS. Benedetto e Bernardo di Chiaravalle, che sarebbe in accordo con l'immagine del donatore, un giovane frate che potrebbe essere un cistercense. Sia il polittico casalese sia il pannello di Zurigo hanno subìto notevoli alterazioni della cornice: quello di Casale è privo del fondale cui generalmente si appoggiavano le cuspidi, forse eliminato per accreditare una somiglianza con opere italiane; quello di Zurigo sembra avere invece un fondale di gusto fiammingo che non risulta presente nelle opere spagnole dell'epoca.
Le quattro storie della vita della Vergine a sinistra (Adorazione dei Magi, Presentazione di Gesù al tempio, Annuncio della morte e Transito della Vergine) e le quattro storie di Cristo a

destra (Compianto sul Cristo morto, Resurrezione, Ascensione, Pentecoste) erano probabilmente completate da altre nella predella. I quattro profeti e apostoli nelle cuspidi portano cartigli che si riferiscono alla scena immediatamente sottostante: il primo, per il momento non identificabile, ha la scritta «Ecce ramum palme», che allude alla scena in cui la Madonna reca in mano la palma, annuncio della sua prossima morte; il secondo è Salomone che, con il cartiglio «Surge amica mea et veni», si riferisce al Transito della Vergine; il terzo è Luca, con «Ferebatur in celum» (l'Ascensione); il quarto allude con «Effundam de spiritu meo», citazione dagli Atti degli Apostoli, alla Pentecoste. La rappresentazione del Giudizio finale nella cuspide centrale è una scelta iconografica che probabilmente deriva da un grande modello, quello realizzato nel 1396-1398 dal pittore fiorentino Gherardo Starnina nel Polittico di Bonifacio Ferrer per la Certosa di Portacoeli presso Valencia. Le caratteristiche iconografiche, tecniche (l'uso del legno di conifera) e quelle stilistiche concorrono a collocare il retablo di Casale nell'area valenciana. In particolare, sempre Mauro Natale ha suggerito di restringere l'area interessata alla zona di Tarragona; questo maestro sembra infatti collocarsi in un momento intermedio tra l'ancora trecentesco Joan de Tarragona e Pere Lembri, pittore attivo a Tortosa; ha infatti una cultura compositiva e una tecnica di carpenteria di stampo trecentesco, a cui sovrappone elementi di cultura gotica internazionale non assimilati in profondità; elementi che però gli consentono di realizzare scene di squillante qualità cromatica, ricche di dettagli descrittivi come quelli dei tessuti, o dei prati fioriti che si estendono, come è caratteristica dei polittici spagnoli, anche sulle parti basse, oblique dei pannelli, entrando così ancor più profondamente nel campo visivo dello spettatore.

Zurigo, mercato antiquario.

RESTAURO: 1996, Laboratorio Nicola di Aramengo, fondi Lions Club Casale dei Marchesi di Monferrato.

MOSTRE: 1939, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino; 1996, *Il polittico spagnolo*, Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: V. Viale, 1939, pp. 49-50; A. Guerrini e G. Mazza, a cura di, 1996.

[A.Gu.]

Maffeo Verona (Verona 1576 - Venezia 1618)

64 **Madonna in trono incoronata dagli angeli e committenti**
Stendardo, olio su seta; cm 187 x 130; inv. 120
Donazione Vitta, 1934.

In basso al centro dell'incorniciatura dipinta si legge la data MDCXII.
Per aspetti della tecnica esecutiva e supporto, per altri tipologici e iconografici il dipinto si palesa come uno stendardo (o pennello) processionale. Innanzitutto si tratta di un dipinto *double-face* secondo una formula consolidata che prevede la presentazione dello stesso soggetto perchè sia visibile durante lo svolgimento della processione liturgica sia da chi lo precede o assiste al rito, sia da quanti sono disposti al seguito in qualità di membri di una confraternita religiosa di cui lo stendardo costituisce l'insegna di identificazione e appartenenza.
Altro aspetto tipico di questo pennello processionale riguarda la cornice che perimetra il riquadro principale: si tratta di un motivo a finto intaglio su fondo oro steso a foglia, rialzato a lacca, con racemi speculari di foglie d'acanto e candelabre, annodati in taluni punti da nastri. La bordura si arricchisce per una sorta di programma iconografico in parte complementare al soggetto principale, oppure rispondente alla devozione particolare della confraternita di appartenenza. Entro ovale, sul lato superiore, in realtà come entro l'occhio della cupola simbolo dell'universo, la colomba dello Spirito Santo si riferisce al tema dell'Immacolata Concezione quale esprime la presentazione della Vergine con l'immagine del Figlio benedicente entro il grande fermaglio ovale che le chiude il mantello sul petto, come da lunga tradizione iconografica (P. Perdrizet, 1908; M. Levi d'Ancona, 1957; G.M. Lechner, 1981). La Vergine è regalmente assisa in trono mentre due angeli reggono la corona sul suo capo; due altri aprono il suo mantello conforme all'iconografia della Madonna della Misericordia, per cui stanno sotto la sua protezione quattro personaggi inginocchiati ai piedi del trono in posizione scalare; verso di loro ella apre amorevolmente le braccia. Sono quattro i ritratti dal vero dei

rappresentanti al più alto grado di una confraternita laicale ovvero di una scuola, per cui lo stendardo viene ad assumere valore votivo. Singolare è il fatto che tali ritratti sono destinati alla duplicazione nel recto e verso dello stendardo, come avviene difatti pur con qualche differenziazione fisionomica dei personaggi posti in secondo piano a proposito dei quali si nota un pentimento per quello sul lato sinistro del recto e un rifacimento per quello sul lato destro del verso.

Il luogo di tale rappresentazione è quello simbolico del presbiterio (visto dal transetto) di una chiesa, sormontato dalla allusiva cupola, segnato in profondità da una sequenza di colonne, popolato da angeli che suonano il liuto e il flauto accomodati sul cornicione di imposta dell'arco santo. Il tendaletto d'onore fa da schermo tra il trono e l'abside, e il motivo a ghirlanda o a fiore di cardo del tessuto amplifica l'aureola raggiata della Vergine. Connesso a tale tema mariano, che dunque sintetizza quelli dell'Immacolata Concezione, della regalità di Maria, della Madonna della Misericordia, è la rappresentazione al centro dell'incorniciatura laterale del tema dell'Incarnazione mediante la scena dell'Annunciazione. Nelle specchiature angolari dell'incorniciatura trovano posto le immagini di quattro santi, talora lacunosi, identificabili negli Evangelisti alloggiati sui due lati in modo diversificato. In posizione mediana dell'incorniciatura laterale entro tondi vi sono le immagini di altri santi: un santo con folta barba canuta, piviale e pastorale a sinistra in alto (*Benedetto?),* quella di *San Paolo* (?) in corrispondenza a destra del recto. Chiaramente riconoscibili sono quelli corrispettivi più in basso, si tratta di *San Sebastiano* e *San Rocco,* invocati a protezione dalla peste. Ancora un'immagine agiografica è posta sul basamento del trono, è quella di *San Cristoforo che guada il fiume con il Bambino sulla spalla*, la quale è racchiusa da una cornice a volute su cui siedono due angeli.

Quest'ultima particolare scelta iconografica è la più utile a stabilire l'esatta provenienza dell'opera, tuttavia che l'ambito sia quello veneziano lo lasciano intendere altri aspetti iconografici, nella fattispecie la foggia delle toghe dei devoti qui ritratti che sono arricchite da stola portata sulla spalla sinistra. Si tratta di un'insegna di magistratura veneziana, che si ipotizza associabile a quella dei rettori, o per estensione pertinente ai maggiorenti di una confraternita (cfr. Wolters, 1983; ed. italiana, 1987, pp. 136-157).

Tali aspetti circa l'ipotesi di provenienza collimano con la fortuna critica dell'opera, invero assai breve. Pervenne al Museo Civico di Casale Monferrato con la donazione del barone Giuseppe Raffaele Vitta nel 1934 essendo per l'occasione trasportata dalla residenza di Nizza o di Parigi quale opera di Maffeo Verona in origine eseguita per la Scuola Grande della Carità di Venezia (cfr. G. Mazza, 1996, pp. 28, 30 nota 32), e come tale citata successivamente (TCI 1961). Viene poi presa in considerazione criticamente nei contributi dedicati al maestro veronese da Luisa Vertova (1977; 1983). In particolare la studiosa, considerando i numerosi stendardi annoverati nell'attendibile catalogo esemplato da Carlo Ridolfi (1648, edizione a cura di D. von Hadeln, 1924, II, pp. 153-154) desume una specializzazione del maestro in tale settore, avendone egli confezionata per la Scuola dei Mercanti, la Compagnia dei Ciechi, la Confraternita di Santo Stefano. La descrizione riguardante quello commissionato dai Confratelli della Carità di Venezia che Ridolfi testimonia come egli «condusse con laboriosissima diligenza adornandolo di fregi e di ricchi ornamenti», fa ritenere a Luisa Vertova che quello di Casale possa offrirne una sorta di versione corrispondente. È inoltre interessante quanto la studiosa rileva sulle testimonianze di Ridolfi e Marco Boschini (1664, p. 104) circa il fatto che lo stendardo della Natività della Vergine eseguito da Maffeo Verona per la Compagnia dei Ciechi di Venezia rispecchiava lo stesso soggetto (e si può desumere le stesse soluzioni figurative), della pala che egli aveva eseguito per l'altare di pertinenza di tale Compagnia in San Moisè, la quale era attorniata da altri quattro quadri con scene della vita di Maria assegnati alla scuola di Francesco Montemezzano, dunque ad un collega veronese. Se tale interpretazione delle fonti è esatta si tratterebbe di una dimostrazione circa l'intercambiabilità delle immagini che costituivano il "manifesto" di tali confraternite, sia che si trattasse della pala d'altare oppure dello stendardo.

Sono gli aspetti iconografici particolari

dello stendardo del Museo di Casale a consentire l'identificazione, avanzata ora per la prima volta, con quello eseguito da Maffeo Verona per la Scuola di Santa Maria e Cristoforo dei Mercanti alla Madonna dell'Orto di Venezia. Tale Scuola risulta dalla fusione avvenuta nel 1570 di quella dei Mercanti ai Frari con quella di San Cristoforo che aveva sede presso la chiesa di Cannaregio (A. Zorzi, 1972, II, pp. 559-560; E. Martinelli Pedrocco, 1981, pp. 217-226). Ne deriva il completo rinnovo con il concorso iniziale di Palladio, finito polemicamente (R. Gallo, 1955, pp. 36 segg.), e per quanto riguarda l'apparato pittorico dei maggiori artisti sulla scena veneziana, quali Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto, affiancati da Palma il Giovane, Domenico Tintoretto, Antonio Vassillacchi detto l'Aliense, Benedetto Caliari (Boschini, 1674, pp. 34 segg.; cfr. D.F. von Hadeln, 1911; S. Moschini Marconi, 1962, pp. 91-92; Rossi, in R. Pallucchini e Rossi, 1982, pp. 129, 239, 247-248, 265-266; S. Mason Rinaldi, 1984, p. 119). La decorazione pittorica stava per essere portata a compimento con la commissione del 1591 a Jacopo Tintoretto, al figlio Domenico e all'Aliense dei dipinti con storie di Mosè del soffitto della sala dell'albergo (Venezia, Archivio di Stato, *Scuole piccole e suffragi. Scuola di Santa Maria e San Cristoforo dei Mercanti*, busta 413; cfr. D.F. von Hadeln, 1911, pp. 129-131). Pertanto la commissione dello stendardo della scuola segue di circa vent'anni, ponendosi come completamento dell'arredo pittorico. Esso è ricordato come opera del pittore veronese a partire da Ridolfi (1648), e poi da Boschini (1664, 1674) e Zanetti (1733). In particolare Boschini lo indica normalmente esposto nell'albergo e «nel campo ne' giorni della festività».

Un inventario della scuola del 21 gennaio 1652 consente in certo qual modo la ricostruzione della foggia originaria in quanto in esso è allora ricordato «con la sua coverta di tella senza frixi per esser rubbatti», mentre in altro inventario redatto dopo tale furto figurano «una mazza del penello d'argento, un friso del detto penello recamato d'oro et perle intorno» (Venezia, Archivio di Stato, *Scuole piccole e suffragi. Scuola di Santa Maria e San Cristoforo dei Mercanti, Registro notatori*, busta 412, ff. 311, 312). Si tratta di decori e di pareti atte a sostenerlo "a bilanciere". Il ripristino di tali elementi dovette consentire per lunghissimo tempo la funzionalità dello stendardo di Maffeo Verona, senza che avesse a subire le conseguenze dei cambiamenti di gusto, mentre per aspetti pratici esso risulta in un inventario di primo Settecento affiancato da uno più piccolo. Nell'albergo della Scuola dei Mercanti lo stendardo ora a Casale dovette essere custodito fino al momento delle soppressioni nel 1806 che determinarono l'asportazione e dispersione del suo vasto patrimonio artistico (A. Zorzi, 1972, II, pp. 559-560).

L'individuazione dell'originaria provenienza dell'opera e la data del 1612 in essa apposta consentono, anche in assenza della mariegola della Scuola relativa a questi anni, di indicare il committente e quindi di avanzare due ipotesi di identificazione degli effigiati. Uno di essi è senz'altro Pietro Dardani allora Governatore, forse identificabile nel personaggio più anziano sulla sinistra, l'altro che gli sta di fronte può essere Milan Milani in quell'anno Procuratore. Per una seconda ipotesi risulta assai intrigante la testimonianza di Cicogna (1827, II, p. 45, n. 123), che fornisce dati sul legame e partecipazione in alto grado dei membri della famiglia Dardani («antica cittadinesca famiglia») a tale Scuola. Egli cita Francesco che fu anche Guardian Grande dell'Arciconfraternita della Misericordia, e che nel 1590, in qualità di Governatore della Scuola dei Mercanti, ebbe a porsi come protagonista di «molti miglioramenti». Ebbene grazie a quest'ultimo, in base a quanto dedotto da Cicogna, «in memoria de' suoi beneficii vedevasi nel piano di essa scuola in un quadro presso l'altar di S. Cristoforo il suo ritratto, e quello di tre suoi figliuoli, Gasparo, Pietro e Leonardo colle vesti ducali rosse con maniche larghe, e pelli di lupocervieri, distintivo in que' tempi.concesso alle Scuole più illustri, e sotto ad essi ritratti con l'arme della famiglia leggevasi la detta epigrafe (FRANCISCVS DARDANI PATER GASPAR ET PETRVS FILII AD INVICEM GVBER: ET LEONARDVS ALTER FILIVS). Tutto ciò si ha in una Cronaca di Veneziane cittadinesche famiglie altrove rammentata, dello scorso secolo XVIII».

La descrizione di tale dipinto presenta coincidenze rilevanti con l'iconografia dello stendardo ora a Casale per cui si

può ipotizzare o che possa essere identificato con questo stesso, anche se viene considerato come un dipinto a parete, forse così ridotto a seguito di trasformazioni, oppure che ne ripeta l'iconografia. È da ricordare che Cicogna non era più in grado di effettuare il controllo diretto su quanto egli deduce dalla *Cronaca* settecentesca. In ogni caso la testimonianza così riportata giustifica anche nello stendardo di Casale la presentazione dei committenti ammantati da «vesti ducali rosse». Va inoltre aggiunto, per quanto riguarda la prima istanza, che Pietro Dardani nel 1612 a due anni dalla morte, quale «gran Protettore e Benefattore» della Scuola *(Cronaca,* sec. XVIII, c. 16), poteva aver commissionato a Maffeo Verona uno stendardo che riproponesse l'iconografia di un dipinto della Sala dell'Albergo, comprendente l'effigie del padre («in memoria») con accanto la sua e quella dei due fratelli.

Attualmente nel catalogo di Maffeo Verona non si annoverano altri stendardi che siano associabili con immediatezza a quello di Casale, dovendosi limitare il confronto a quello forse poco più tardo dedicato al *Martirio di sant'Orsola* della parrocchiale di Santa Maria Annunciata di Serina in Val Brembana, tuttavia trasformato in pala d'altare già a metà Seicento. La soluzione di un impaginato architettonico in quanto pertinente al soggetto trattato, reso prezioso per l'uso della foglia oro rialzata a lacca, è adottata da Maffeo Verona ancora una volta a breve distanza di tempo nella coperta feriale della Pala d'Oro della Basilica di San Marco a Venezia che gli viene saldata nel 1614 (ora Museo Marciano), in cui il Cristo assiso in trono occupa lo scomparto centrale, mentre su due registri si dispongono ai lati i dodici apostoli, stanti sotto arcata conforme l'antica tradizione iconografica. In tali casi, quelli di Casale e della coperta della Pala d'Oro, l'architettura in oro e lacca assume una valenza decorativa, associabile anche per tipologia alle incorniciature delle promissioni dogali di tardo Cinquecento o degli inizi del secolo seguente, o se si vuole in questi casi e in termini più generali la valenza di una sacrale preziosità, come osservato anche da Vertova.

Tale preziosità decorativa, come ricordato, è testimoniata da Ridolfi anche per lo stendardo della Confraternita della Carità; essa doveva corrispondere a commissioni di particolare livello e disponibilità di mezzi. Il momento dell'esecuzione dello stendardo di Casale coincide del resto con la fase dell'affermazione e credibilità di Maffeo Verona, infatti nel 1611 figura per la prima volta nella fraglia dei pittori, fatto che si direbbe di premessa all'immediato succedersi delle commissioni marciane: coperta della Pala d'Oro pagata nel 1614, esecuzione dei cartoni per mosaici della Basilica dei quali si conserva il cartone con scena dell'*Inferno* i cui pagamenti sono registrati a partire dal 1612, dipinti perduti dell'*Andata al Calvario* e *Crocefissione* della Cappella di Sant'Isidoro, *Angeli* per il ciborio e il *Padre Eterno tra angeli* (cfr. Geiger, 1910, pp. 122 segg.; Merkel, 1978, pp. 302-308).

Entro tali coordinate lo stendardo di Casale Monferrato, assieme alla coperta della Pala d'Oro, con le loro coincidenti prerogative stilistiche e tipologiche sono i punti di riferimento per individuare un momento di passaggio nel percorso del maestro che ha alle spalle gli impegni di Udine comprendenti dapprima l'esecuzione delle opere per il duomo cittadino e per il decano di Aquileia Paolo Tiepolo da destinarsi alla propria cappella privata, ma da questi lasciate nel 1610 all'Oratorio delle Zitelle di Udine, inoltre le opere in seguito commissionate appositamente per l'Oratorio delle Zitelle fra il 1607 e il 1611 data della sua consacrazione. Nelle successive opere veneziane le eleganze disegnative e i sofisticati contrapposti formali che contraddistinguono Maffeo Verona si abbinano a un pittoricismo un poco più disinvolto, ad un ammorbidimento chiaroscurale e a tonalità più calde, comunque risonanti sul fondo d'oro ed esaltate dall'azzurro.

RESTAURO: 1979, Laboratorio Nicola di Aramengo, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1989, *Restauri delle collezioni museali 1977-1987: il Seicento*, Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: Ridolfi, 1648, ed. 1924, II, p. 154; Boschini, 1664, p. 454; Boschini, 1674, p. 38; Zanetti, 1733, p. 40; Piemonte, Guida TCI, 1961; Vertova 1977, pp. 423-424, nota 9, figg. 66-67; Vertova, 1983, pp. 12-13, 24 nota 14; Vertova, 1985, p. 61; Fossaluzza, 1993, p. 44; Mazza, 1996, pp. 27, 28, 30 nota 32.

[G.F.]

Giuseppe Vermiglio (Milano? c. 1587 - ? post 1635)

65 **Due pastori**
Tela, cm 77,5 x 57,5; inv. n. 121.

66 **Due pastori**
Tela, cm 75,5 x 56,5; inv. n. 122.

Si tratta, come già indicato da Alessandro Morandotti (1999, p. 257), di due frammenti di una composizione più vasta, una Adorazione dei pastori molto vicina a quella firmata e datata 1622 già in Santa Maria delle Grazie a Novara ed oggi alla Pinacoteca di Brera (F.M. Ferro, 1989, p. 88; F. Frangi, 2000, p.102). Se il frammento con i pastori che guardano verso destra risulta quasi coincidente con il dipinto novarese (salvo lievi differenze nel personaggio in secondo piano), l'altro rivela una diversa connotazione dei personaggi pur nella quasi identità di impianto compositivo, attestando, con l'elevata qualità esecutiva, l'esistenza di una diversa elaborazione autografa del tema.
Le tele pervennero al Museo con la donazione del barone Vitta, personaggio

dai variegati interessi collezionistici concretizzati con acquisti diramati sul mercato antiquariale che, con una documentazione limitatissima ad oggi in nostro possesso, non ci consentono di ricostruire la provenienza dei due frammenti, né tantomeno di individuare l'originaria collocazione dell'opera di cui fecero parte.
Così ci si interroga se essa costituisse una testimonianza della fortuna di Vermiglio in ambito casalese, dove l'artista è presente solo con il bel Sant'Agostino nella sacrestia del Santuario di Crea, mentre assai più cospicua è la sua attività in ambito alessandrino e tortonese, documentata al terzo decennio del Seicento (C. Spantigati, 1993, p. 106; Eadem, 1996, pp. 128-129; A. Morandotti, 1999, passim) e legata ai Canonici Lateranensi, l'ordine che, con quello dei Certosini, fu il suo maggiore committente. In particolare sottolineiamo che il bel ciclo di tele (anche se non tutte autografe) con Storie di sant'Innocenzo oggi nella sacrestia capitolare della Cattedrale di Tortona non solo si attesta sul 1621, ma dovrebbe provenire anch'esso da una sede lateranense oggi non più esistente, il priorato di Santo Stefano di Tortona, come segnalavo nel 1996 (alla stessa indicazione, ma per vie documentarie diverse, è pervenuta M.C. Terzaghi, 2000, p. 40, anche se occorre precisare che l'altare di Sant'Innocenzo nella sede tortonese preesisteva al 1621, data nella quale dovette essere "riallestito" con i dipinti di Vermiglio, dal momento che i Canonici già nel 1592 assumono l'obbligo delle messe derivanti da un legato di Ambrogio Opizzone).

Milano, Pinacoteca di Brera.

RESTAURO: 1979, G. e A. Fiume di Milano, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1989, *Verso l'apertura del Museo Civico di Casale. Restauri delle collezioni museali. 1977-1987: il Seicento*, Casale Monferrato.

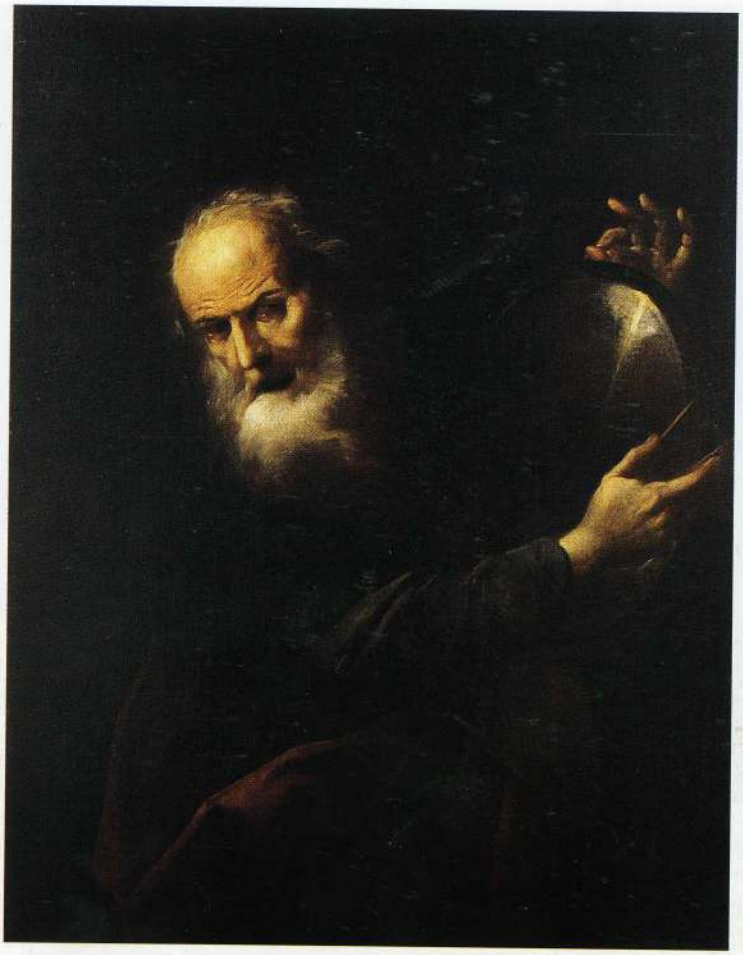
BIBLIOGRAFIA: G. Mazza, 1983, p. 24; A. Morandotti, 1999, p. 257 e tav. 75; F. Frangi, 2000, p. 102.

[C.S.]

Pittore napoletano, sec. XVII

67 **Archimede**

Tela, cm. 120,5 x 94; inv. n. 123.



Il dipinto raffigura un uomo anziano e barbuto che, in virtù della presenza degli attributi del compasso e dello specchio, è riconoscibile in un personaggio storico dell'antichità, il celebre Archimede, noto tanto per i suoi fondamentali contributi di scienziato nello studio della geometria e della meccanica, quanto per le sue leggendarie gesta nella difesa di Siracusa dall'esercito romano. La particolarità del soggetto, insieme alle connotazioni stilistiche e al formato dell'opera, inseriscono quest'opera in una produzione peculiare seicentesca, identificata da Ferrari (1986) come ritratti immaginari di filosofi antichi, realizzati assecondando tanto i canoni della pittura naturalistica quanto l'interesse della committenza verso temi dotti. Le manifestazioni più importanti di tale genere sono riferibili all'ambito napoletano, da Ribera a Luca Giordano a Fracanzano a Salvator Rosa, e sono caratterizzate da vere e proprie serie di saggi dell'antichità, presentati in grandi ritratti a mezza figura, dove al fianco dei filosofi più noti, quali Platone e Aristotele, trovavano spazio Democrito, Eraclito, Anassagora, ma anche scienziati come Archimede o Pitagora. L'origine di tale produzione non è ancora chiarita, ma è stato indicato sia il rapporto con le biblioteche, di cui avrebbero potuto fornire una sorta di indice figurato, sia un'influenza del neostoicismo, per cui i personaggi, se non proprio riferibili a tale corrente di pensiero, venivano considerati in virtù di loro comportamenti "stoici". Da quest'ultima connotazione risalirebbe la scelta stilistica di un accentuato naturalismo, da cui l'aspetto di anziani, sofferenti, addirittura "straccioni". L'artista del quadro in esame partecipa a questo filone, elabora la lezione di Ribera e del suo *milieu*, tanto da rivelare significative tangenze con le opere dei suoi epigoni, come l'*Eraclito* di Luca Giordano (Palma de Maiorca, coll. March) e l'*Euclide* attribuito a Cesare Fracanzano (Prato, Museo Civico), nonché le opere del giovane Rosa, quale il *Filosofo* di Kedlestone Park (coll. visconte di Scarsdale).

RESTAURI: 1987, Rava & C. s.r.l. di Torino.

[L.C.]

Vincenzo Malò (?) (Cambray 1606/07 ca. - Roma 1650 ca.)

68 **Madonna con Bambino e Santi**, dopo il 1637?
Tela, cm 292 x 185; inv. n. 119.

La grande pala d'altare è stata donata al Comune di Casale Monferrato dal munifico ed eclettico collezionista casalese Giuseppe Raffaele Vitta, nel 1916, insieme al cospicuo nucleo di opere da cui ha preso vita il progetto per la costituzione del Museo Civico. È purtroppo difficile ricostruire la storia dell'opera prima del 1916. L'unica notizia pervenutaci è riportata nel giornale locale "Il Monferrato" del 30 giugno 1918. L'anonimo cronista riferisce che proviene dall'altare di San Lorenzo nella cattedrale di Casale, dove si sarebbe trovata finché non venne sostituita con un'altra opera ancora oggi esposta *in loco*, ma la notizia non è suffragata da alcuna prova documentaria e non viene citata nemmeno nella guida del De Conti, nel 1794.

La tela, restaurata nel 1991, ha avuto una travagliata vicenda conservativa. I drastici interventi di restauro subiti in passato e le pesanti ridipinture ottocentesche rendevano poco leggibile l'opera. Il volto del santo inginocchiato, completamente perduto e successivamente ridipinto, è stato interamente ricostruito in sede di restauro.

Nella collezione Vitta il dipinto era considerato di Mattia Preti; successivamente Noemi Gabrielli (1935) ha avanzato un'attribuzione ad anonimo bresciano della fine del Cinquecento. Nessuna delle due proposte risulta convincente. L'opera infatti, come mi suggeriscono cortesemente Anna Orlando e, indipendentemente, Alessandro Morandotti, va ascritta con ogni probabilità a Vincenzo Malò, pittore fiammingo allievo di Rubens, a lungo attivo a Genova.

Sebbene la lettura stilistica sia gravemente inficiata dalle gravi vicissitudini patite dalla tela, che appare decisamente disomogenea, la pala sembra comunque avvicinabile ai modi del Malò e, in particolare, alla sua *Visione di Sant'Ampelio* della chiesa di Santo Stefano a Genova, eseguita nel 1637 circa. Il San Giovannino dell'opera casalese è inoltre quasi sovrapponibile al puttino di destra della piccola *Adorazione dei Magi* su rame, conservata presso il Museo dell'Accademia Ligustica di Genova, mentre l'invenzione dell'agnello che irrompe sulla scena da sinistra, di cui si vedono solo il muso e le zampe anteriori, ricompare fedelmente nella *Sacra Famiglia con San Giovannino* del Malò, in collezione privata genovese (pubblicata in A. Orlando, 1999, p. 16).

BIBLIOGRAFIA: N. Gabrielli, 1935, p. 71; G. Mazza, 1996, pp. 25, 29.

[M.T.]

David Vinckboons (Mechelen 1576 - Amsterdam? 1631/1632), stile di

69 **Contadini in festa fuori dall'osteria**, inizio sec. XVII
Tavola, cm. 27,5 x 37,5; inv. n. 128.

I *Contadini in festa fuori dall'osteria* fu dipinto all'inizio del XVII secolo nello stile di David Vinckboons. A dieci anni, nel 1586, Vinckboons si traferì dalle Fiandre ai Paesi Bassi settentrionali e dal 1591 in poi visse ad Amsterdam. Come alunno di suo padre, fu influenzato principalmente dai molti artisti fiamminghi di Amsterdam, come ad esempio Gillis van Conixloo. Vinckboons dipinse quasi tutti i tipi di pittura di genere e paesaggi con scene religiose; in particolare, oltre che a eleganti ritratti di gruppo, si applicò a realizzare dipinti di genere di soggetto contadino nella tradizione cinquecentesca di Pieter Brueghel.

Il dipinto di Casale può essere paragonato alla *Sagra contadina* di Vinckboons all'Aia (Mauritshuis) del 1626 (K. Goossens, 1954, p. 126, figg. 69-70). Caratteristica è l'osteria collocata di lato in primo piano, di fronte a cui i contadini si stanno divertendo. Sullo sfondo si può vedere il villaggio, con la chiesa (il campanile non è visibile) e un pozzo. Le figure tozze, dai visi marcati da smorfie, sono caratteristiche del modo di Vinckboons di rappresentare i contadini. Il dipinto potrebbe essere stato eseguito da un suo seguace ancora seicentesco, ma si può anche supporre che si tratti di una copia di un'opera perduta dello stesso Vinckboons. Il dipinto è parte della donazione al Museo di Giuseppe Raffaele Vitta del 1916. Precedentemente si trovava a Parma, dato che un sigillo sul retro è stato identificato come il sigillo dell'Accademia di Parma del 1822. Quando il dipinto abbia lasciato Parma e sia entrato in collezione Vitta non è chiaro, ma si può supporre che ciò sia avvenuto prima dell'Unità d'Italia.

RESTAURO: 1978, G. Fiume di Milano, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1989, *Verso l'apertura del Museo Civico di Casale, Restauri delle collezioni museali 1977-1997: il Seicento*, Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: C. Spantigati, 1978, p. 142; G. Mazza, 1981, p. 70, n. 128, ill.; *Restauri delle collezioni museali*, 1989, p. 7, n. 13, ill.; G. Mazza, 1996, pp. 26-27.

[G.S.]

Abraham Casembroot (c. 1593-1658), stile di

70 **Veduta di un porto**, terzo decennio del sec. XVII?
Tavola, cm 26 x 36; inv. n. 126.

Questa veduta di un porto è stata considerata genericamente come di scuola fiamminga, sebbene Germana Mazza (1983, p. 3) abbia cautamente suggerito il nome di Paul Bril, e sulla cornice vi sia un'etichetta con il nome di Brueghel. Per quanto il dipinto non possa essere attribuito ad uno di questi artisti, è tuttavia certamente opera di un fiammingo. Lo stile del quadro (come mi suggerisce M. de Kinkelder) è vicino a quello di Abraham Casembroot, che fu attivo a Messina dal 1623-1625 fino alla morte, e che visse nella famosa Palazzata. Negli ultimi nove anni della sua vita Casembroot fu console a Messina per la Repubblica olandese (A. Beunen, 1995).

Casembroot dipinse principalmente vedute di porti, sebbene la sua produzione sia ristretta, e consista solo in un piccolo numero di opere. Il dipinto di Casale ha molti elementi in comune con le sue opere più conosciute; tipici sono i pesanti contorni e le marcate linee delle funi delle barche. Inoltre il gioco delle alberature, l'oscurità in primo piano, il fumo che sale in alto e le piccole figure sul molo, di proporzioni allungate, nonché le pesanti venature tra le pietre dei muri si trovano in tutti gli altri dipinti e acqueforti di Casembroot. Le condizioni del dipinto ci impediscono, sfortunatamente, un giudizio più preciso, e pertanto il quadro può più correttamente essere considerato nello stile del pittore.

La veduta fa parte della donazione al museo di Giuseppe Raffaele Vitta del 1916. In precedenza si trovava a Parma, dato che il sigillo a ceralacca sul retro è stato identificato come timbro dell'Accademia di Parma del 1822. Quando il dipinto abbia lasciato Parma e sia entrato a far parte della collezione Vitta non è chiaro, ma si può supporre che lo spostamento abbia avuto luogo prima dell'Unita d'Italia.

RESTAURO: 1987, A. Rava di Roma, fondi di Adelina Caprioglio Morbello in memoria del marito Pierino Caprioglio.

MOSTRE: 1989, *Verso l'apertura del Museo Civico di Casale, Restauri delle collezioni museali 1977-1997: il Seicento*, Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: G. Mazza, 1981, p. 78, n. 126; G. Mazza, 1983, p. 3, fig.; *Restauri delle collezioni museali*, 1989, p. 7, n. 14, fig.; G. Mazza, 1996, pp. 26-27.

[G.S.]

Jan Brueghel il Vecchio (1568-1625), copia da

71 **Noè conduce gli animali sull'Arca**
Tela, cm 26,5 x 35,5; inv. n. 124.

Nel 1983 Germana Mazza propose che l'opera provenisse da un artista della cerchia di Roelant Savery. Savery è certamente conosciuto soprattutto per le scene tratte dalle storie di Orfeo e di Noè e per le molte raffigurazioni del Paradiso, realizzate a partire dagli anni Venti del Seicento, e il dipinto di Casale ha certamente caratteristiche in comune con le opere di Savery, per esempio nella rappresentazione semplificata degli animali. Tuttavia, ci sono maggiori somiglianze con l'opera di Jan Brueghel il Vecchio, che dipinse questo soggetto un decennio prima di Savery e le cui composizioni furono ripetute molte volte anche da suo figlio Jan il Giovane. L'albero nudo con gli uccelli e il fronteggiarsi tra il leone e il leopardo sono tipici di Brueghel. Risulta in effetti che il dipinto di Casale è una copia da un dipinto di Jan Bruegel il Vecchio che è stato recentemente (1997) pubblicato per la prima volta da Klaus Ertz (K. Ertz, a cura di, 1997, pp. 124-127, n. 35; ringrazio Germana Mazza per la segnalazione).
L'originale, in collezione privata, è stato riscoperto durante la mostra su Pieter Brueghel il Giovane e Jan Brueghel il Vecchio, quando l'esposizione era già in corso a Vienna, nel dicembre 1997, e quindi è stato possibile presentarlo solo nel catalogo di Anversa, l'ultima sede della mostra. Ertz considera l'originale, firmato e datato 1596, come una delle prime e più importanti rappresentazioni del paesaggio del Paradiso. Le misure dei due dipinti sono pressoché uguali, ma l'originale è dipinto su rame, il che spiega perché la nostra versione abbia dimensioni piuttosto ridotte per essere un dipinto su tela. L'originale fu probabilmente dipinto in Italia come Ertz suppone: in Italia è stato infatti scoperto ed è documentata la presenza a Milano di Brueghel fino al 30 maggio 1596. Sembra perciò logico supporre che il nostro dipinto sia stato copiato da un pittore italiano ad una data non precisabile. La copia, fedele, manca della finezza delle opere autografe di Brueghel, ma mostra la popolarità di cui godettero le sue opere in Italia.
Il quadro entrò a far parte del Museo nel 1916 come dono di Giuseppe Raffaele Vitta (G. Mazza, 1989, p. 3).

RESTAURO: 1978, G. Fiume di Milano, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1989, *Verso l'apertura del Museo Civico di Casale, Restauri delle collezioni museali 1977-1997: il Seicento*, Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: C. Spantigati, 1978, p. 142; G. Mazza, 1981, p. 77, n. 124, ill.; G. Mazza, 1983, p. 26, n. 17, ill.; *Restauri delle collezioni museali*, 1989, p. 6, n. 10, ill.; G. Mazza, 1996, pp. 26-27.

[G.S.]

Hendrick Maertensz Sorgh (Rotterdam 1609/11- Rotterdam 1670), stile di

72 **Interno di taverna**, fine sec. XVII
Tavola, cm 49,5 x 65; inv. n. 127.

L'*Interno di taverna* si colloca all'interno della tradizione iniziata nei primi anni Trenta del Seicento, con la pittura di fienili e modeste osterie, che ha come principali rappresentanti David Teniers il Giovane ad Anversa e i fratelli Herman e Cornelis Saftleven a Rotterdam. Questi dipinti generalmente contengono anche una natura morta, come succede più o meno anche in quest'opera.
È difficile dire se il quadro di Casale sia fiammingo o olandese; sembra soprattutto vicino all'opera di Hendrick Sorgh, e potrebbe essere stato eseguito da un suo seguace ancora seicentesco. Sorgh visse e lavorò per tutta la vita a Rotterdam; si specializzò nella pittura di interni contadini e scene di mercati e fu uno dei primi ad adottare le nuove invenzioni di Teniers e dei fratelli Saftleven. Oltre a dipingere, Sorgh fu anche padrone di una barca da trasporto, e più tardi responsabile del peso del pane in un mercato e comandante dei vigili del fuoco.
È soprattutto l'uomo con la pipa a portare il dipinto in direzione di Sorgh, ma la debole esecuzione e la composizione non bilanciata fanno escludere che il dipinto venga proprio dalla sua mano.
L'immagine della donna seduta sulla destra, che sta bevendo vino da un bicchiere che nello stesso tempo riempie, sempre di vino, da un altro bicchiere, potrebbe essere un gioco, che non si ritrova però in altri dipinti; sullo sfondo si vede un uomo che dà di stomaco: il contenuto morale – un monito contro il bere e la vita dissoluta – sembra essere chiaro.
Il dipinto è parte della donazione di Giuseppe Raffaele Vitta al Museo del 1916. Precedentemente si trovava a Parma, poiché un sigillo sul retro è stato identificato come il sigillo dell'Accademia di Parma del 1822.

RESTAURO: 1978, G. Fiume di Milano, fondi della Regione Piemonte

MOSTRE: 1989, *Verso l'apertura del Museo Civico di Casale, Restauri delle collezioni museali 1977-1997: il Seicento*, Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: C. Spantigati, 1978, p. 142; G. Mazza, 1981, p. 78, n. 127; G. Mazza, 1983, p. 27, n. 18, fig.; *Restauri delle collezioni museali*, 1989, p. 7, n. 12, fig.; G. Mazza, 1996, pp. 26-27.

[G.S.]

Peeter Bolckman (Gorinchem 1638 - Torino 1710)

73 **Veduta di un porto con contadini, bestiame e un cacciatore**, inizio sec. XVIII
Tela, cm 82 x 99; inv. n. 129.

Questa veduta di porto, donata nel 1916 da Giuseppe Raffaele Vitta (*Restauri delle collezioni museali*, 1989), era finora ritenuta di scuola fiamminga. Il suo stile pittorico è tuttavia senza dubbio quello di Peeter Bolckman, un artista olandese che fu attivo a Torino almeno dal 1679 fino alla morte avvenuta nel 1710 (A. Cifani e F. Monetti, 1993; G. Sluiter, 2003*a* e *b*).
Pur essendo solo un maestro minore Bolckman era tenuto in gran considerazione: nel 1704 divenne priore della Compagnia di San Luca di Torino. La sua opera consiste principalmente in scene di mercato e di feste che si svolgono in città e porti.
Il dipinto di Casale è soprattutto collegabile alla *Festa sulla riva del mare* (A. Cifani e F. Monetti, 1993, fig. 10) come si può vedere dalle rocce rese con ampi tratti diagonali, dalle nuvole bianche tondeggianti e dai sottili alberi delle navi. Soprattutto le figure, con la loro caratteristica corporatura goffa, mostrano il rapporto con Bolckman. La donna sulla destra, vista da dietro, può essere paragonata alla donna in primo piano del dipinto pendant di quello prima ricordato (A. Cifani e F. Monetti, 1993, fig. 9). Il quadro di Casale potrebbe essere stato dipinto negli anni 1680-1690.
La scena si differenzia dalle altre vedute di porti di Bolckman perché non è ambientata in una città. L'esecuzione del dipinto non è di alto livello, e specialmente le figure e gli animali hanno un tratto debole. Sebbene si trovino molto spesso differenze di qualità nelle opere di Bolkman, la possibilità che il dipinto sia una copia da un suo originale non può essere esclusa.

RESTAURO: 1986, A. Rava di Roma, fondi di Teresio Patrucco di Casale Monferrato.

MOSTRE: 1989, *Verso l'apertura del Museo Civico di Casale, Restauri delle collezioni museali 1977-1997: il Seicento*, Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: G. Mazza, 1981, p. 79, n. 129; G. Mazza, 1996, p. 27; G. Sluiter, 2003 b.

[G.S.]

Jan Brueghel il Vecchio (Bruxelles 1568 - Anversa 1625), copia da

74 **Paesaggio boscoso con viaggiatori**, inizio secolo XVIII
Tela, cm 41 x 57; inv. n. 125.

Nel 1983 Germana Mazza (p. 25) suggerì dubitativamente l'attribuzione di quest'opera a Jan Brueghel il Vecchio, ma questa fu poco dopo modificata in una più generica "scuola fiamminga" (*Restauri delle collezioni museali*, 1989, p. 7 n. 15). Tuttavia, il nome di Jan Brueghel il Vecchio può dopo tutto essere collegato al quadro, che è effettivamente una copia di un dipinto di Brueghel, attualmente in collezione privata e conosciuto solo dal 1990; l'opera originale è firmata e datata 1610 (P. Sutton, 1993-1994, pp. 463-465, n. 83). La composizione era già conosciuta attraverso un'altra copia attribuita a Jan Brueghel il Giovane all'Ermitage, San Pietroburgo (K. Ertz, 1984, pp. 204, 206, n. 23); una ulteriore versione era presente all'European Fine Art Fair di Maastricht del 1991 (cat. p. 36, in vendita presso Vernell Amell).
Che esistano più versioni della stessa composizione non è sorprendente, dato che Jan Brueghel aveva una grande bottega, dove le composizioni venivano ripetute più e più volte, e suo figlio Jan il Giovane continuò a produrre repliche delle opere del padre. La versione di Casale è la più debole di quelle conosciute e non deriva né dalla bottega di Jan Brueghel il Vecchio né da quella di suo figlio. Le sottili gradazioni di colore e la fine prospettiva atmosferica sono scomparse; lo sconosciuto artista ha inoltre modificato alcune parti del paesaggio e gli abiti delle figure secondo la moda del suo tempo.
Il dipinto fu probabilmente eseguito all'inizio del secolo XVIII.
Fu un dono al Museo di Giuseppe Raffele Vitta nel 1916 (*Restauri delle collezioni museali*, 1989, p. 3).

RESTAURO: 1986, A. Rava di Roma, fondi dell'English School di Casale Monferrato.

BIBLIOGRAFIA: G. Mazza, 1981, p. 78, n. 125; G. Mazza, 1983, p. 25, n. 16, fig.; *Restauri delle collezioni museali*, 1989, p. 7, n. 15, fig.; G. Mazza, 1996, p. 27.

[G.S.]

Pittore Francese (?), prima metà del secolo XVIII

75 **Attilio Regolo prima della partenza per Cartagine**
Tela, cm 31 x 40; inv. 130.

L'opera proviene dalla collezione di Giuseppe Raffaele Vitta ed è stata donata al Comune di Casale Monferrato nel 1916. Non è purtroppo possibile ricostruire la storia del piccolo dipinto prima del suo ingresso nella raccolta dell'eclettico collezionista casalese.
La tela, recentemente restaurata, si trovava in uno stato di conservazione mediocre con ampie cadute di colore.
Si tratta di un bozzetto preparatorio realizzato su una sottile tela chiara, ma la redazione definitiva dell'opera non è ancora stata rinvenuta. Il soggetto rappresentato va probabilmente identificato come *Attilio Regolo prima della partenza per Cartagine*, sebbene Noemi Gabrielli suggerisse *Coriolano supplicato dalla madre*.
L'opera, di qualità molto alta, denota una cultura articolata e complessa. Le figure in secondo piano, che si affastellano l'una sull'altra, sono costruite con veloci tocchi di colore e sembrano quasi prive di struttura disegnativa. Mentre la parte in primo piano della composizione presenta una costruzione simmetrica e meditata e la gestualità dei personaggi è marcatamente teatrale. I colori sono accesi e brillanti e la luce danza vibrante sui panneggi. È curioso l'accostamento tra il bel paesaggio alpino sullo sfondo e le vele dell'imbarcazione che attendono Attilio Regolo. Le architetture classicheggianti che si confondono nel paesaggio paiono reminescenze lorrainiane e poussiniane.
L'opera può essere datata alla prima metà del secolo XVIII, probabilmente al terzo o al quarto decennio. La mano sembra quella di un pittore non italiano, forse francese, che mostra di conoscere piuttosto bene la cultura romana del primo Settecento. Pierre Rosenberg (comunicazione orale), ravvisando l'eclettismo e le molteplici interferenze stilistiche dell'opera, suppone che si tratti di un pittore di confine, forse franco-piemontese.

RESTAURI: 2003, Società Rava di Torino, fondi del Comune di Casale Monferrato.

[M.T.]

Eliseo Sala (Milano, 1813 - Rancate di Triuggio, Milano, 1879)

76 **Ritratto di Camillo Benso conte di Cavour**, 1860
Tela, cm 132 x 107; inv. n. 131
Firmato e datato in basso a destra: «Sala Eliseo 1860».

Al 1858 può essere riferito l'avvio dell'intenso rapporto di amicizia e di committenza tra Eliseo Sala, ormai celebre ritrattista, ed Emilio Vitta, facoltoso imprenditore israelita di Casale Monferrato nominato barone da Vittorio Emanuele II nel 1867. Estimatore della politica economica filoebraica perseguita dal governo presieduto da Alfonso Lamarmora, che aveva la propria guida teorica in Urbano Rattazzi, Vitta volle dedicare negli spazi del suo palazzo casalese di via Trevigi una piccola galleria pittorica ai protagonisti del risorgimento sabaudo. Chiese allora a Sala – che nella primavera del 1858 aveva realizzato le effigi, finora non rintracciate, di Vitta stesso, del padre Giuseppe Raffaele, del fratello Jona e della moglie Elena Franchetti – di portare a termine i ritratti a *pendant* di Lamarmora e Rattazzi (1858 circa, Casale Monferrato, Municipio), acquistando in seguito quelli di Camillo Benso conte di Cavour (1860) e di Vittorio Emanuele II (1863, cfr. n. 77). Eleuterio Pagliano fu invece prescelto per il ritratto di Giuseppe Garibaldi (1866, cfr. n. 78). I quattro dipinti firmati da Sala sono pervenuti al Museo Civico di Casale Monferrato nel 1916 tramite la donazione della raccolta di Emilio Vitta effettuata dal nipote Giuseppe Raffaele (G. Mazza, 1983, p. 27). L'opera in esame deve essere ritenuta replica immediata dell'originale esposto da Sala alla rassegna annuale dell'Accademia di Brera del 1860, tela donata dall'artista al Regio Istituto di Scienze, Lettere ed Arti di Milano, l'odierna Accademia, che la conserva tuttora nella propria sala delle adunanze. Con tutta probabilità è a questo dipinto che si riferiscono le notizie riportate dall'epistolario intercorso tra l'artista e la moglie Angiolina Robecchi inerenti alle circostanze in cui il riluttante modello aveva posato. La seduta, concessa il 31 marzo 1860 alle cinque antimeridiane, fu anticipata il giorno precedente da un incontro in cui lo statista manifestava al pittore tutte le sue perplessità nei confronti dell'iniziativa: «Sulle prime si mostrò restio a concedermi la seduta scusandosi ch'Elli è un cattivo modello (e lo credo), ma poi lusingogli un poco l'amor proprio» (Archivio Eredi Sala, lettera del 30 marzo 1860). La versione oggi a Casale Monferrato, anch'essa datata allo stesso anno, comparve invece all'esposizione della Promotrice di Belle Arti di Torino del 1861, dove Emilio Vitta l'acquistò per la somma di quattrocento lire. Il successo ottenuto dal dipinto in tale circostanza è testimoniato dalla presenza di un'incisione da esso derivata nell'album illustrato della rassegna. Il recente ritrovamento di un lucido ricalcato relativo al volto del personaggio tra i materiali appartenenti all'*atelier* di Sala, accredita l'esistenza di ulteriori versioni o repliche. Rispetto ad altre celebri immagini appartenenti alla sterminata iconografia cavouriana – il pensiero corre innanzitutto all'interpretazione che dello statista diede Francesco Hayez nella celebre tela datata al 1864 ora alla Pinacoteca di Brera – il ritratto di Sala coglie il personaggio in un'espressione autoironica, a tratti sorniona, che contraddice il formalismo pomposo dell'ambientazione e dell'abbigliamento. Sala stesso dovette essersi accorto della sostanziale vacuità di tali elementi e ricreduto sulla loro importanza: infatti nel citato *Ritratto di Vittorio Emanuele II* (cfr. n. 77) optò per uno sfondo neutro, in sintonia con gli orientamenti del verismo internazionale.

RESTAURO: 2001, Società A. Rava di Torino, fondi del Comune di Treviglio in occasione della mostra *E. Sala. Un ritrattista e la sua committenza nell'Italia romantica.*

MOSTRE: 1991, *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale Monferrato*, Casale Monferrato, p. 27; 2001, *Eliseo Sala. Un ritrattista e la sua committenza nell'Italia romantica 1813-1879*, Treviglio, n. 59.

BIBLIOGRAFIA: Mazza, s.d., p. 27; Spantigati, 1995, pp. 20-21; Rebora, 2001, pp. 87, 117-118.

[S.R.]

Eliseo Sala (Milano, 1813 - Rancate di Triuggio, Milano, 1879)

77 **Ritratto di Vittorio Emanuele II**
Tela, cm 125 x 99; inv. n. 134
Firmato e datato in basso a sinistra: «Sala E. / 1863».

Con il ritratto di Vittorio Emanuele II si conclude il breve ciclo dedicato da Emilio Vitta agli esponenti del buongoverno sabaudo realizzato da Sala, iniziato, presumibilmente, nel 1858 con i ritratti di Alfonso Lamarmora e Urbano Rattazzi. Il dipinto è datato al 1863, anno in cui l'artista lo inserì nel novero delle sue opere più recenti presentate, come di consueto, all'esposizione annuale di Brera. Analogamente al caso dell'effigie di Camillo Benso conte di Cavour (cfr. n. 76), anche questa nuova composizione conobbe notevole fortuna visiva, tanto da essere replicata in una versione ufficiale datata al 1864. Si tratta di una tela a figura intera e a grandezza naturale destinata agli uffici della Regia Corte d'Appello di Genova, appartenente oggi al patrimonio artistico della Galleria d'Arte Moderna di Genova Nervi e depositata presso le sale del Palazzo Reale di Genova. La commissione del dipinto in esame culminava e concludeva il rapporto di committenza tra Sala e Vitta, che nel 1862 aveva acquistato un'opera di soggetto storico dell'amico pittore, *Masaniello*, ora irreperibile; nello stesso anno si era fatta ritrarre da Eliseo Sala anche Susanna Sforni, sorella di Emilio Vitta, in una tela riapparsa recentemente sul mercato (cfr. *Finarte. Dipinti del XIX secolo. Asta 1172, 22 maggio 2002*, Milano, 2002, p. 53, n. 42).

Pur essendo stato eseguito "a reminiscenza", come sottolineato nel catalogo della rassegna braidense, il ritratto del sovrano presenta una straordinaria verosimiglianza e, ciò che più intensamente s'impone, un senso di verità che ne fa – a nostro giudizio – una delle sue immagini pittoriche maggiormente significative. Attraverso una pittura stesa con rapida sicurezza Sala riesce a trasmettere l'immagine e la personalità di un uomo di azione giunto alla mezza età, autorevole in quanto caparbio e irruente e non per la dovizia di insegne, galloni e altre guarnizioni che ne impreziosiscono l'uniforme. Scegliendo un'ambientazione assolutamente neutra – uno sfondo bianco e abbagliante, che nella versione genovese si fa terrazza aperta sul cielo – l'artista da un lato accentua la forza espressiva del personaggio, dall'altro risolve la composizione in un efficace contrasto cromatico. Sala esalta i toni smaltati delle stoffe e degli orpelli militari, come si nota soprattutto nella fascia verde in raso cangiante o nei riflessi sulla fibbia della cintura. Anche in questo caso, nella definizione delle medaglie e delle passamanerie il pittore ricorre a una pittura materica, dagli apici sensibilmente in rilievo.

RESTAURO: 1990, Laboratorio Nicola Restauri di Aramengo, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1991, *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale Monferrato*, Casale Monferrato, p. 27; 2001, *Eliseo Sala. Un ritrattista e la sua committenza nell'Italia romantica 1813-1879*, Treviglio, n. 62.

BIBLIOGRAFIA: C. Spantigati, 1995, pp. 20-21; S. Rebora, 2001, pp. 87, 117-118; Mazza in *Il Risorgimento*, s.d., p. 27.

[S.R.]

Eleuterio Pagliano (Casale Monferrato 1826 - Milano 1903)

78 **Ritratto di Giuseppe Garibaldi**, 1866
Tela, cm 131 x 107; inv. n. 135
Firmato in basso a destra: «E. Pagliano 1866».

La tela datata 1866 si segnala per la qualità del taglio compositivo e per la raffinata cromia, orchestrata sul contrasto tra le gamme dei rossi e dei grigi, e sulle variazioni tonali dei grigi. La figura si staglia ferma ma non statica, per la rotazione tra il viso quasi di profilo e un corpo di tre quarti, su uno sfondo neutro di tonalità grigiastre che acquista profondità grazie all'ombra del generale, che vi si proietta materializzando una distanza ed accentuando l'effetto di verità. La chiara gamma del fondo viene intensificata nel grigio più scuro del poncho, un mantello da cavalleria con poche modifiche usato nella campagna in Tirolo, che contrasta con il rosso quadrettato della fodera, esibita risvoltando il mantello sulla spalla, e con il rosso intenso della camicia, la più famosa divisa garibaldina, di cui è visibile solo una parte della manica destra. Garibaldi guarda fisso davanti a sé, appoggiandosi alla spada e reggendo con l'altra mano non il basco ma un cappello scuro a falda larga: una immagine quindi che sintetizza tutte le stagioni della gloria garibaldina, senza sfociare nella retorica celebrazione dell'eroe, e connotando invece il ritratto di un atteggiamento di pensoso isolamento, con una intensità espressiva derivata dal pregnante ritratto dal vero che Pagliano eseguì a Garibaldi il 15 dicembre 1859 ora conservato al Museo del Risorgimento di Milano (cfr. G. Bologna, 1975, p. 68). Pagliano sembra invece rielaborare nella posa l'impianto scelto per porre in risalto la figura di Garibaldi nella grande tela del 1865, *Lo sbarco dei Cacciatori delle Alpi a Sesto Calende nel 1859*, ora a Varese, Museo Civico, impresa che il pittore aveva vissuto direttamente proprio al seguito di Garibaldi. Queste scelte compositive influenzarono poi anche Sebastiano De Albertis nel *Garibaldi a Digione* del 1877 (ora alle Civiche Raccolte storiche di Milano). Rispetto a un'iconografia garibaldina tesa a celebrare un'immagine eroica del condottiero e di contro alla nascita di un mito popolare sconfinante nella sua santificazione celebrata in stampe a buon mercato, Pagliano recupera l'umanità della figura, assegnandole un ruolo da statista più che da condottiero e, pur non dovendo ricorrere a immagini fotografiche per la sua opera, si segnala la vicinanza col ritratto fotografico di Garibaldi del 7 novembre 1860 (cfr. L. Vitali, 1979).

RESTAURO: 2003, Società A. Rava di Torino, fondi del Comune di Casale Monferrato.

MOSTRE: 1991, *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale*, p. 27.

[A.S.]

Pio Istituto di Misericordia

ANGELO TORRE

Il fondo dell'Istituto, conservato negli archivi di Alessandria e di Casale, ha una struttura complessa che rispecchia il modo in cui le diverse istituzioni vi sono confluite o se ne sono separate. Così, accanto a una prima sezione denominata "antica", troviamo le tracce dell'amministrazione dei diversi lasciti, dai fondi dotali ai baliatici, che attestano in ogni caso un funzionamento reale per il Cinquecento, e una più discontinua presenza seicentesca. Particolarmente importanti appaiono gli esiti di sviluppi amministrativi sette e ottocenteschi, dagli esposti alle distribuzioni di cibo, per finire con la documentazione settecentesca relativa alla somministrazione della "spezieria" al clero regolare della città. Le aggiunte novecentesche (Congregazione di Carità, Case popolari, assistenza agli scioperanti) arricchiscono ulteriormente l'immagine di un'istituzione straordinariamente plastica e mobile.

Una straordinaria congruenza sembra legare poi il patrimonio artistico e la storia di questo istituto. L'eterogeneità e casualità del primo sembra potersi spiegare con il carattere civico ma volontario dell'istituzione, soggetto quindi alle vicissitudini della compagine cittadina.

Si tratta di un'opera nata, se non dal basso, dietro istanze che non è possibile ricondurre interamente all'ambito marchionale e ducale. Nel 1528, il giorno dell'Annunciazione, sembrano essersi sviluppate in città attività caritative che rappresentano una interessante interpretazione che la compagine cittadina dà di se stessa e dei suoi rapporti con il mondo circostante. Quest'interpretazione elastica sarà destinata a soccombere nel corso del secolo XVII, ma si tratta in ogni caso di un'interpretazione che ha lasciato tracce durature.

La nascita avviene in una congiuntura drammatica di crisi, dalla carestia alla guerra, ad opera di una serie composita di individui appartenenti al patriziato urbano: gentiluomini, mercanti e altri, "ispirati" da Dio ma di buona voce (è possibile che compaia anche tra loro Anna d'Alençon, che spiegherebbe la scelta precoce della festa della Natività di Maria quale festa titolare). È una composizione sociale variegata ma attenta a distinguere spazi e funzionamenti politici. Negli statuti si afferma infatti in modo esplicito – e con un linguaggio schietto che giunge a prevedere lo scioglimento del sodalizio in caso di funzionamento deludente – la sua natura cittadina, vale a dire non marchionale e non signorile dell'istituzione. Ma si tratta di un'accezione della cittadinanza che definirei plastica: i cittadini, si dice nello statuto del 1528, possono essere "di dentro", ma anche "di fuori", e la condizione si può estendere a tutti quanti risultano domiciliati o abitano nel marchesato. Sembra dunque di poter arguire che si tratti di una istituzione che ambisce a controllare lo spazio urbano e i suoi immediati dintorni pur prevedendo la mobilità nel territorio. I servizi dell'istituto sono infatti dispensati attraverso un sistema territoriale basato su due ufficiali per ognuno dei quattro "cantoni" della città e delle "ville": un sistema che secondo alcuni sarebbe durato fino all'inizio del XIX secolo.

Questa relativa apertura dell'istituzione – politica e territoriale – potrebbe spiegare la ragione per la quale per tutto il secolo XVI tra i suoi iscritti sia riscontrabile una prevalenza, anche se non la presenza esclusiva, di cittadini casalesi. Inoltre la storiografia locale ha provveduto da parte sua a segnalare lasciti di forestieri, si dice attratti dal buon funzionamento dell'istituzione.

In ogni caso, si tratta di una microterritorialità e di una apertura che viene in questi anni negata dal potere marchionale: questi infatti, attraverso l'Ospedale dello Spirito Santo, manifesta intenti centralizzatori e dominatori del contado. Qui invece si dà vita a un

complesso sistema di diritti all'assistenza. Andrà in ogni caso verificato a che cosa si riferisse uno dei suoi primi storici, De Conti, attribuendo gli inizi dell'istituto a un'attiva e salvifica "compassione" e gli sviluppi successivi a una "misericordia" incline al perdono.

L'istituzione, abbiamo detto sopra, prevede tuttavia una stretta regolamentazione dei funzionamenti politici interni. Le elezioni dovranno avvenire per voto segreto o addirittura per sorteggio, ma sarà sufficiente il sospetto che qualche aderente tenti o abbia tentato di forzare la volontà dei sodali per determinarne l'espulsione. Non può non colpire il fatto che venga invece considerata meno grave una anche colpevole inefficienza amministrativa: infatti, per i cantonieri o reggenti corrotti si prevede la semplice sospensione dalla carica ma non l'allontanamento dall'associazione.

È dunque un sistema politico che, pur con lievi variazioni, possiamo leggere nel quadro delle politiche dell'assistenza rilevate nelle città rinascimentali italiane, e che Richard Trexler ha brillantemente definito come «difesa delle élites urbane». Se infatti si considerano le attività assistenziali della Misericordia si può osservare come essa abbia adottato nel tempo una chiara politica di differenziazione delle opere; abbia cercato di conquistare il monopolio della carità urbana; abbia tuttavia ristretto alla sola cerchia urbana una gamma di attività inizialmente previste, sia pure selettivamente, per tutto il ducato.

Il fatto che il cuore dell'istituzione sia volto alla difesa delle élites urbane è rappresentato dalla centralità dell'assistenza dei poveri cosiddetti congiunturali, quelli la cui difficile situazione è temporanea e può essere risolta con la occasionale somministrazione di cibo (poco: non più di tre sacchi l'anno) e con una politica di prestiti su pegno (a tempo breve: ogni anno i pegni devono essere venduti). Accanto, e ancora più significativamente, l'istituto si occupa di altri poveri, quelli cosiddetti "vergognosi", che non vogliono, o non possono per motivi di rango, manifestare la propria povertà. A questi ultimi l'istituto offre la possibilità di comunicare ai "cantonieri" le proprie "secrete" necessità. Infine, l'istituto si propone come istituzione urbana nel pieno senso del termine con l'iniziativa di due scuole, una di musica e una di grammatica, destinate a fanciulli poveri (non si precisa se del primo o del secondo tipo). Ma soprattutto, la Misericordia provvede doti a fanciulle povere (vergognose?), e poi funge da ricovero per orfane, cui assicura un addestramento professionale. Molto viene in ogni caso demandato alla microsocietà di quartiere, cui spetta la segnalazione dell'insufficienza dell'approvvigionamento familiare, tale comunque da richiedere un intervento limitato, e le situazioni vengono affrontate con una sensibilità che si direbbe tipicamente mercantile: l'assetto dell'istituzione – e in particolare il bilanciamento tra risorse mobilizzate e immobilizzate – viene definito sulla base del prezzo del grano: quanto più esso cresce, tanto minore dovrà essere la quota di immobilizzazione del patrimonio associativo.

Questa natura cittadina larga, e questa politica di difesa delle élites può spiegare la grande varietà di iniziative intraprese: un ricovero per le "figlie", il baliatico per gli orfani, distribuzioni di vestiti, scarpe, assistenza agli esposti...

Questo equilibrio non sembra aver saputo reggere alle pressioni esercitate sulla società casalese dai Gonzaga a partire dagli anni sessanta del secolo XVI, che vengono abitualmente identificate nella soppressione del Consiglio Cittadino. E in effetti, secondo la storiografia ottocentesca, già a partire dalla seconda metà del XVI secolo affiorerebbero nella Misericordia indizi di chiusura degli spazi che ai suoi inizi l'istituzione aveva invece provveduto a tenere aperti.

Intanto, appare significativo che all'inizio del secolo successivo una istituzione nata da un intenso rapporto tra città e contado decida di interrompere la questua fuori città e tenda allo stesso tempo a privilegiare esclusivamente poveri vergognosi e popolazione urbana. In ogni caso, il motto più tardi adottato dall'Istituto, «si bene feceris scito cui feceris» sembra indicare una cerchia sociale ristretta, controllabile, quale oggetto delle nuove attività caritative: il vero oggetto delle sue attenzioni sembrano sempre più i poveri vergognosi.

La ricerca futura dovrà appurare se, come sostiene De Conti, anche la rinuncia alla differenziazione delle iniziative caritative intendesse davvero affermare il monopolio di un gruppo sociale specifico sulla carità urbana. Ma dovrà anche verificare un'affermazione cara alla storiografia ottocentesca, secondo la quale la restrizione dell'ambito sociale delle attività dell'istituzione può essere intesa come un sintomo di aristocratizzazione: lo dimostrerebbe certamente il nome assunto dall'Istituto, la Congregazione dei Nobili della città di Casale.

Tuttavia, se leggiamo le vicende devozionali della Compagnia, otteniamo un quadro ben più frastagliato. Intanto, emerge una perdurante incertezza nella collocazione della compagnia nello spazio pubblico della città. Inizialmente, essa si sarebbe sistemata – in coerenza con la sua ispirazione cittadina – nella collegiata di Santa Maria di Piazza. Ma la nuova configurazione dei poteri gonzagheschi sembra erodere questo rapporto, che a inizio Seicento sfocia in liti e, dopo un breve trasferimento nella chiesa "dei nobili" di San Michele, impone un ulteriore trasferimento nella cattedrale di Sant'Evasio, uno spazio rituale meno connotato dalla cultura urbana. Già la pestilenza cinquecentesca, con un voto a Sant'Evasio che prevedeva la costruzione di un altare di marmo, finito nel 1545 (e demolito solo nel 1764), aveva preannunciato questo passo. Ma si tratta di una sistemazione carica di tensioni con il capitolo a proposito degli oneri delle funzioni e delle celebrazioni di messe. Perciò, quasi subito si dà avvio alla costruzione di una chiesa propria, l'attuale, che inizialmente suscita forti tensioni interne al sodalizio, con accuse di dilapidazione del patrimonio, violazione delle intenzioni dei benefattori ecc.

Ma nel 1619 la nuova chiesa viene inaugurata con solennità memorabili, narrate da De Conti, e responsabili forse di un ritorno dell'affezione cittadina. Con la fine del dominio gonzaghesco, questa viene ricercata esplicitamente: tra 1708 e 1720 la nuova chiesa viene ridecorata «con marmi», ridotta in «moderna architettura», con ornamento di statue a stucco, unica in città. L'offerta di altari a famiglie dell'élite non è certo estranea a questo successo, ma le scelte iconografiche, che sono state attribuite a una aggiornata cultura milanese, non possono essere lette come una semplice eco del cambio di dinastia. Lo possiamo arguire dal fatto che queste scelte coincidono con l'apertura di una nuova sede per le riunioni, in cui si celebrano i benefattori ritratti alle pareti. Il programma iconografico non è fine a se stesso, ma è la rappresentazione di un programma politico, attraverso il quale si intendeva rappresentare, secondo De Conti, «la Misericordia corteggiata dalla Giustizia». Non sappiamo se questa vivida espressione dello storico casalese, verso la metà dell'Ottocento, volesse davvero esprimere l'abbandono dell'originaria carità relazionale in favore della necessità di «proporzionare con giusta misura» le elemosine, di elargire in modo selettivo allo scopo di garantire stabilmente l'unanimità degli associati. Si sarebbero così sacrificati in nome di una «giustizia» oggettiva gli «antiquati cantonieri», forse troppo parziali, con bollettini inviati dai singoli parroci. I reggenti, «morti del tutto all'affetto di ogni

particolare compiacenza» si sarebbero costituiti «indipendenti nel maneggio».

Ci si dovrà dunque chiedere se andassero nello stesso senso i mutamenti nello stile caritativo che già un primo sguardo alla documentazione lascia intravvedere: distribuzioni di cibo, abiti, scarpe, sono le nuove pratiche caritative cui si sacrificano le opere particolari della carità vergognosa. Ad esse, nel secolo successivo, e a un nuovo mutare di programma, verranno preferite le risorse offerte dalla tessitura domestica del cotone.

Queste osservazioni, del tutto preliminari, si basano sulla lettura di una parte del materiale conservato in Archivio di Stato di Alessandria e in Archivio Storico della Città di Casale. Esse fanno riferimento a testi di carattere generale, quali R. Trexler, *Charity and the Defense of Urban Elites in the Italian Communes*, in *The Rich, the Well Born, and the Powerful. Elites and Upper Classes in History*, a cura di F.C. Jaher, Urbana,1973, pp. 64-109 e S. Cavallo, *Charity and Power in Early Modern Italy*, Cambridge 1995, e lavori su Casale, quali A.B. Raviola, *Il Monferrato gonzaghesco. Istituzioni ed élites di un micro-stato (1536-1708)*, Firenze 2003. Sull'Istituto cfr. A. Castelli e D. Roggero, *Casale. Immagine di una città*, Casale 1992, pp. 233-235.

Scultore lombardo, 1450-1460

79 **San Marco evangelista**
Marmo, cm 47 x 38 x 8,5; inv. n. 210.

80 **Santa Caterina di Alessandria**
Marmo, cm 47 x 37 x 4,5; inv. n. 209.

Come già indicato da Giovanni Romano (1980, pp. 92-94), i bassorilievi appartenevano ad un polittico marmoreo di cui sono sopravvissuti solo altri due frammenti, il *San Michele*, oggi nella omonima confraternita di Balzola, e la *Crocifissione*, conservata nell'ambulacro sul retro dell'abside della Cattedrale di Sant'Evasio. I quattro elementi non consentono tuttavia una ancorché "ideale" ricomposizione completa dell'insieme, trattandosi ad evidenza della parte centrale della cimasa (Crocefissione) con uno scomparto alla sua sinistra (San Marco) e della parte centrale del registro inferiore (San Michele) con uno scomparto alla sua destra (Santa Caterina). Ho già avuto modo di indicare (C. Spantigati, 2000, pp. 210-211) che anche la provenienza al Museo dal Pio Istituto della Misericordia è indizio a conferma di una originaria collocazione del polittico in Sant'Evasio, dove però le Visite Pastorali paiono complicare, anziché illuminare, la vicenda: l'assai circostanziata visita di Scipione Pascale del 1615 descrive infatti una «Icona antiquissima» nella cappella di San Michele con il santo in posizione centrale affiancato dalle sante Caterina ed Apollonia, ma la definisce di legno, precisando ulteriormente, per il santo titolare, che si tratta di «pittura». Troppa precisione per poter immaginare una svista da parte dell'estensore della Visita, tratto in inganno da un possibile originario trattamento policromo del marmo (l'accurato ed attento restauro degli scomparti del Museo non ne ha accertato tracce, forse a causa di drastici interventi del passato, ma un auspicabile restauro dell'elemento in Cattedrale potrebbe chiarire se, come penso, sono originali le tracce di policromia blu ancora visibili nelle vesti dei personaggi ai piedi della Croce e le vistose tracce di doratura sul bordo della veste della Vergine e sulle aureole).

Credo ora che la datazione all'ottavo decennio del Quattrocento sin qui proposta vada rivista con una sua sia pur lieve anticipazione. Alcuni dati inducono infatti a ritenere le sculture casalesi in rapporto di discendenza da esempi più addietro nel secolo, innanzi tutto le incorniciature mistilinee dei due elementi di cimasa che richiamano

Casale Monferrato, Cattedrale.

l'apparato del fronte della cappella del Battista nella Cattedrale di Genova realizzato da Domenico Gagini tra il 1448 ed il 1456 (L. Tagliaferro, 1987, pp. 260-261) e che ritroviamo diffuse in ambito veneziano, addirittura al 1430 nell'altare in San Marco a Venezia dal quale prende il nome il cosiddetto Maestro dei Mascoli. A Casale però – a conferma di un divario cronologico consistente nel persistere degli elementi decorativi – le proporzioni risultano più allungate, mentre le esuberanti infiorescenze veneziane (i "gattoni") e le pigne al culmine paiono più ferme e bloccate. L'aver richiamato l'altare dei Mascoli fa affiorare strane risonanze anche per la testa del San Marco casalese, certo molto addolcito rispetto al fiero evangelista veneziano, ma suo discendente nei tratti e nella definizione dei capelli e della barba a riccioli e ciocche larghe. È noto quanto sia intricata la vicenda di definizione del Maestro dei Mascoli, ma gli studi di Giancarlo Gentilini, in particolare nei rapporti tra le sculture del maestro e quelle di Filippo e Andrea di Carona poco prima della metà del secolo per il monumento funebre di Vitaliano e Giovanni Borromeo oggi all'Isola Bella, ci forniscono qualche spunto. La Santa Caterina ed il San Michele paiono in qualche misura apparentati alle sculture borromaiche, più irrobustiti nella struttura corporea (quasi più tarchiati) e nei volti, ed il San Michele per di più propone sul piano iconografico interessanti assonanze nella corazza sia con i guerrieri all'antica dei caronesi, sia con il precedente San Giorgio del Museo di Ravenna che ci riconduce al dibattito intorno a Filippo ed Andrea di Carona ed al Maestro dei Mascoli (G. Gentilini, 1996, pp. 47-82). Un'aria di famiglia dunque ma aggiornata e rivisitata con sapiente qualità, come dimostra l'assetto compositivo della Crocefissione da leggere in parallelo con gli esempi pittorici coevi.

RESTAURO: 1994, Boj Restauri di Albisola, fondi Regione Piemonte.

BIBLIOGRAFIA: G. Romano, 1980, pp. 92-94; G. Mazza, 1983, p. 36; C. Spantigati, 2000, pp. 210-211.

[C.S.]

Balzola, San Michele.

Plasticatore lombardo-piemontese, fine XV-inizi XVI secolo

81 **Madonna col Bambino entro nicchia a conchiglia**
Terracotta policroma, cm 58 x 50 x 21; inv. n. 211.

L'opera è pervenuta in condizioni solo discrete, con distacchi di materia e lievi rifacimenti (in particolare del naso della Vergine) coevi verosimilmente all'aggiunta dei due cherubini in stucco, ai lati della nicchia, di probabile esecuzione secentesca. Esami di laboratorio sugli incarnati e sul manto della Vergine hanno evidenziato numerosi strati di dipintura – una almeno, non originaria, con tracce di lamina di doratura – segno di una perdurante funzione devozionale. Questa è attestata da una documentazione pubblicata da Carla Enrica Spantigati che vede l'edicola, già posizionata su casa privata, migrare prima alla Madonna di Piazza (cappella della Compagnia della Misericordia), quindi in cattedrale (cappella dell'Assunta) e ancora nella sede della Compagnia della Misericordia (Casale Monferrato, Visita pastorale di monsignor Scipione Pascale 1615, *Atti e Decreti*, f. 24 v) da dove pervenne in Museo al momento dello scioglimento del Pio Istituto di Misericordia (1980).

Al di là dei meriti di buon artigianato ispirato alla maniera dolce di fine secolo, l'edicola documenta una produzione di plastiche devozionali di cui apparentemente il Piemonte difetta (a differenza di altre aree come la Toscana e l'Emilia Romagna), ma che pure dovette avere un certo peso accanto alle botteghe del legno e dello stucco. I prototipi possono derivare da modelli in pietra ma certamente hanno dato origine ad una specifica tradizione fittile ottenuta a stampo da matrice.

La posizione della bottega in quest'area di transizione tra Marchesato e Lomellina è una ipotesi da verificare, in quanto indizio di un aggiornamento iconografico e formale rispetto alla generazione precedente, rappresentata dall'attività dell'alessandrino Francesco Filiberti, attivo negli stessi territori (per questi: G. Donato 1998, p. 50 e n. 9; Idem 2000).

RESTAURO: 2001, Restauri Boj di Albisola, fondi della Regione Piemonte.

BIBLIOGRAFIA: C. Spantigati, 2000, pp. 213-214 e fig. 6; pp. 209-227.

[G.D.]

Maestro spanzottiano, c. 1500

82 **Stendardo del "Corpus Domini"**
Tela, cm 170 x 112, inv. n. 205

Il supporto di lino è composto da cinque fasce cucite insieme, bordate da una fascia rossa con frangia. La figurazione si ripete sulle due facce, a segno invertito. In alto, in una mandorla a triangolo, una giovane Madonna, a mezza figura, tiene tra le braccia il Bambino; sui lati due angioletti suonano uno strumento a corda; in basso due cherubini reggicero, dalle ali rosso vivo e dal lussuoso manto damascato, sostengono con le mani libere un ostensorio a cella che ospita l'ostia consacrata (il Santissimo Corpo del Signore).
Non è stato sicuramente eseguito per la confraternita della Misericordia, di fondazione più tarda, e proviene forse dal Duomo, dove esistevano una cappella e una compagnia sotto il titolo del "Corpus Domini" (rinvio alle visite pastorali Aldegati e Pascale, già note a Vincenzo De Conti, vol. VI, 1840, pp. 577-578 e 583). Nei due primi testamenti di Pietro Spanzotti, padre di Martino (5 marzo 1499 e 31 maggio 1502), compare un piccolo lascito per la società del "Corpus Christi"; nel suo testamento del 27 marzo 1555, Balzarino Volpi, cognato di Martino, chiede di essere seppellito nella tomba comune della compagnia del "Corpus Christi" (A. Baudi di Vesme, IV, 1982, pp. 1599, 1609-1610 e 1636).
Dopo la mia segnalazione (1974) il dipinto ha conosciuto una limitata fortuna critica che si riduce alle brevi citazioni di G. Mazza (1981 e 1983) e di C. Spantigati (2000). Stilisticamente precede di poco il polittico dell'Oratorio del Gesù e documenta una fase specifica della fortuna di Spanzotti a Casale, al termine del Quattrocento, prima che si impongano le novità del polittico per San Francesco (G. Romano, 1970, pp. 7-13). La Madonnina farà da modello alla Madonna van den Grinten (G. Romano, 2002, p. 12) e gli angeli musicanti prefigurano la coppia ai lati della Vergine dei Calzolai nel Duomo di Torino (G. Romano, 1990, pp. 278-325). Il motivo a ghirlanda che occupa il bordo richiama, in formulazione arcaica, i fregi dei graduali miniati, nel 1515, per il Duomo di Casale (E. Rampi, 2000, p. 174-181).

RESTAURO: 1974, Guido Nicola di Aramengo d'Asti, fondi della Regione Piemonte. L'intervento ha rimediato a tagli, rotture e sfilacciature del tessuto; il colore è stato fissato, pulito e leggermente integrato nelle lacune più vistose; le gore d'umido sono state alleggerite.

BIBLIOGRAFIA: G. Romano, 1974, pp. 288-289; G. Mazza, 1981, p. 111; G. Mazza, 1983, p. 37; C. Spantigati, 2000, p. 214.

[G.R.]

Pittore piemontese, secondo quarto del XVII secolo

83 **Santa Chiara**
Tela, cm 87,5 x 59,5; inv. n. 207

Non si ha alcuna notizia relativa alla collocazione originaria della tela giunta in Museo nel 1980 dal Pio Istituto della Misericordia di Casale. Le dimensioni e il tema iconografico fanno supporre che potesse essere destinata in origine alla devozione privata.
La figura di santa Chiara emerge dal fondo scuro; il viso è avvolto nel candido soggolo su cui posa il velo e il corpo è coperto da un abbondante saio; con le mani regge l'ostensorio, suo attributo distintivo, che racchiude l'eucarestia.
Il dipinto rivela l'abilità del pittore nella resa gentile del volto malinconico della santa ritratto di profilo attraverso una delicata sfumatura degli incarnati appena arrossati nella gota e delle mani sottili e allungate che stringono il semplice ma raffinato ostensorio.
I dati stilistici della tela, cronologicamente riferibile al secondo quarto del XVII secolo, ricordano la produzione della pittrice Orsola Maddalena Caccia, figlia del Moncalvo, ma risulta ancora problematico risolvere la paternità dell'opera anche per la limitata conoscenza della cultura artistica casalese di questi anni ancora in larga parte sfuggente (C. Spantigati, 1999, pp. 27-42). Un'analoga iconografia di santa Chiara si ritrova in una tela di ambito genovese databile agli stessi anni conservata presso la Pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio (F. Cervini e C. Spantigati, a cura di, 2001, p. 118, scheda n. 53, di F. Boggero).

RESTAURO: 1986, Laboratorio Rava & C. di Torino, fondi di Adelina Morbello in memoria del marito Pierino Caprioglio.

MOSTRE: 1989, *Restauri delle collezioni museali. 1977-1987: il Seicento*, Casale Monferrato, p. 8.

[A.M.B.]

Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini.

Ospedale Santo Spirito

ANGELO TORRE

Il fondo archivistico dell'Ospedale di Santo Spirito, attualmente in corso di riordino, è costituito oltre che dalle carte relative alla gestione delle singole attività caritative, da una vistosa raccolta "diplomatica" di primo Novecento delle carte più antiche, a cui si sono volute aggiungere le attestazioni dell'istituzione rinvenute in altri fondi. Come in casi analoghi, si tratta di un tentativo di storia rivendicativa, tesa cioè a legittimare l'istituzione attraverso la sua supposta continuità. Di fronte a una simile operazione, è necessario anzitutto identificare le interpolazioni e ricostituire per quanto è possibile la discontinuità e le stratificazioni del materiale, per giungere a redigere un'agenda per una cronologia istituzionale che spetterà a future ricerche connotare e comprendere.

Il documento capitale della storia dell'istituzione è la bolla con cui papa Sisto IV ha fondato, nel 1478, un Ospedale dei Poveri a Casale. Esso sembrerebbe il risultato di una forte progettualità istituzionale di Guglielmo VIII, che tenta di concentrare nell'ospedale una serie di redditi e istituti legati alle altre istituzioni caritative della città di Casale e del Monferrato. Questo aspetto è sottolineato con forza dalla storiografia locale, e richiede di essere richiamato puntualmente. Fin dal XVIII secolo la storiografia ci ha presentato l'Ospedale di Santo Spirito come l'erede di una serie di istituzioni precedenti: con evidente intento mitologico, esso intanto viene collegato a una donazione regale longobarda che farebbe pensare a un ospizio; inoltre, esso risulterebbe legato, a partire dalla metà del secolo XIII, a un ospedale di S. Maria delle Grazie. Nella seconda metà del XV esso coinciderebbe invece con un Ospedale delle Colombine, che la storiografia locale si è dimostrata ansiosa di assimilare a quello di Santo Spirito.

Questi legami, veri o presunti, rischiano di oscurare la novità della creazione dell'Ospedale dei Poveri: essa si accompagna, o meglio rende necessaria, una serie di operazioni di rilievo. Intanto, la bolla papale di istituzione mette l'Ospedale dei Poveri di Casale sotto la protezione dell'Ospedale di Santo Spirito in Saxia, facendolo godere dei privilegi – ecclesiastici – di quest'ultimo, lo affida all'ordine di Sant'Agostino e vincola il marchese a scegliere all'interno dell'ordine i governatori dell'istituto.

Ma ancora più rilevanti sono gli obiettivi che si intravvedono dietro le politiche di dotazione dell'istituto. Il pontefice agisce dietro l'evidente pressione del marchese, che ha «eretto a nuovo» il vecchio ospedale di S.M. delle Grazie: egli vi annette la parte situata nei domini del Monferrato dell'eredità che Giorgio Del Carretto di Savona ha destinato alla Chiesa Maggiore di Milano. Si tratta di un lascito controverso e contestato, che verrà attribuito solo una trentina di anni più tardi all'Ospedale casalese. Inoltre il pontefice annette all'ospedale sia le "confrarie" dello Spirito Santo, sia altre – e non meglio precisate – confraternite di secolari, sia rendite provenienti da eredità svariate, esistenti in «diverse città, borghi fortificati, castelli, terre e luoghi delle Diocesi di Alba, Acqui, Casale, Milano e Pavia». L'annessione è giustificata dal fatto che su tutti questi corpi grava il sospetto di un uso «talvolta distolto dagli usi pii». Si tratta di un linguaggio generico che nasconde con ogni probabilità una importante operazione di potere e connota fortemente la neonata istituzione. Ad esempio, delle uniche istituzioni precisate dal pontefice, le confrarie di Santo Spirito, sappiamo che rappresentano istituzioni rituali (e non strettamente caritative) di natura territoriale, che festeggiano la Pentecoste con un pasto offerto al "pubblico" e tratto da rendite di vario genere. Tali istituzioni, che possiamo identificare con le matrici delle comunità di villaggio, spesso coincidono non tanto con quel che noi identifichiamo con il "co-

mune" rurale, quanto con i diversi insediamenti che lo compongono. L'annessione esprime così l'intento del marchese Guglielmo di incorporare in una potente istituzione ecclesiastica che egli stesso protegge, non tanto delle "rendite", quanto delle istanze di coesione territoriale. L'incorporazione dei beni delle confrarie dello Spirito Santo, molto precoce, sembrerebbe dunque nascondere l'intento di annullare le espressioni rituali degli insediamenti periferici del marchesato e di centralizzarne le istanze politiche. È quanto possiamo dedurre da altre iniziative analoghe, anche se più tarde, che caratterizzano l'area sabauda: in particolare, l'incameramento dei beni delle confrarie dello Spirito Santo tentato da Carlo Emanuele I di Savoia un secolo e mezzo dopo l'iniziativa di Guglielmo.

L'operazione del 1478 ha pesanti strascichi sulla neonata istituzione. Viene infatti affidata al reverendo Andrea Novelli la liquidazione delle confrarie monferrine: l'operazione si trascina per qualche tempo, se ancora nel 1482 Novelli fa pubblicare «inter missarum solemnia» una «monizione» agli usurpatori dei «beni di Santo Spirito» di ciaschedun luogo di non più ingerirsi nella loro gestione, in quanto ormai si tratterebbe di beni marchionali. In seguito, gli si affida la sovrintendenza delle rendite dei beni e proventi che ne derivano: qualche anno dopo i beni risultano venduti a comuni e particolari, ma le resistenze sono evidenti, se nel 1505 Giulio II commina la scomunica ai renitenti, che Leone X ribadirà nel 1517. Non è in ogni caso affatto certo che l'operazione abbia avuto gli esiti sperati da Guglielmo nel 1478: nel 1518 Andrea Novelli, nel frattempo divenuto vescovo di Alba, e altri *incameratori* dei beni di Santo Spirito si dichiarano debitori dei fitti (cioè delle rendite delle confrarie incorporate) in una serie di luoghi compresi tra la Valle Belbo e l'albese – Santo Stefano Belbo, Castiglione Tinella, Mango, Cossano, Diano, Roddi, Rodello e altri.

Qualche anno prima, nel 1511, si è intanto risolta la contesa a proposito dei beni Del Carretto con la Chiesa Maggiore di Milano. Bisognerà accertare se i grandi possessi in genere riconosciuti all'Ospedale non siano invece legati alla soluzione di questa contesa. A questo punto (e, si direbbe, solo a questo punto) l'Ospedale dei Poveri diventa Ospedale di Santo Spirito, e il mutamento di intitolazione assume un evidente significato giurisdizionale, poiché la nuova istituzione è immediatamente dotata di uno statuto privilegiato: nel 1514 Guglielmo concede l'esenzione fiscale a «tutti i beni, coloni, familia e gestori» (ribadita nel 1522 e ancora nel 1647). Lo status privilegiato dell'istituto rappresenta un'eredità sentita e durevole: ancora all'inizio del Seicento la trasmissione agli eredi di alcuni privilegi, quali ad esempio l'esenzione fiscale dei medici dell'ospedale, è rivendicata nei tribunali del ducato. Successivamente l'ospedale si arricchisce di nuovi privilegi, come il diritto di effettuare questue in Savoia e nel Monferrato, diritto che susciterà resistenze nel marchesato e poi nel ducato.

È solo con gli anni cinquanta del XVI secolo che l'ospedale di Santo Spirito, probabilmente anche per via della fusione con l'ospedale di Santa Maria delle Grazie, manifesta la capacità di attrarre gli intenti caritativi dell'élite monferrina, quali i Biandrate e i Natta. Questo successo va probabilmente collegato ai tentativi di conquistare un terreno devozionale e rituale in città, come suggerirebbe la fondazione di una confraternita di élite (la Società dei Morigerati e Caritatevoli Cavalieri e Dame intitolata a Santo Spirito) da parte di un religioso di Livorno (Ferraris), il padre agostiniano Frea. La confraternita dovrebbe dedicarsi al soccorso degli infermi, cui seguono la cura degli esposti (dal 1588), il ricovero di donne in

pericolo (1597), l'apertura di ben 23 posti letto e l'assistenza ai pazzerelli di città e provincia. Sembra l'inizio di una nuova stagione, che è fin troppo ovvio mettere in relazione con la crisi politica suscitata dalla successione dei Gonzaga ai Paleologi e la rinuncia dei cittadini ai privilegi del Comune. In questo senso potrebbe essere letta l'ostilità, attestata per il 1604, nei confronti di una delle istituzioni caratteristiche della vita cittadina, l'Opera della Misericordia (v.).

Quel che è certo, è che l'Ospedale non sembra essere stato ansioso di giocare un ruolo di spicco nei rituali civici: la sua chiesa è intitolata ai Tre Re Magi, un culto legato nella religiosità piemontese ancora una volta allo Spirito Santo, poiché i Re Magi sono indicati con il termine di "Santi Spiriti" e alla sua microterritorialità. È tuttavia significativo che la storiografia la attribuisca a un'esperienza straniera e funesta di assedio e occupazione da parte dei francesi. Ma nella chiesa la solennità è contenuta: si nota l'assenza di musica e luminarie per tutto il XVII. Così, sarà un'altra la stagione dell'Ospedale: solo alla fine del secolo XVIII esso otterrà una visibilità con un proprio cimitero fuori le mura e si ingrandirà verso le aree periferiche dell'abitato. Resta in ogni caso l'ombra di una perdurante ostilità delle istituzioni cittadine: esse si oppongono agli ingrandimenti dell'ospedale, e non partecipano formalmente al suo governo. Infatti i reggenti sono di nomina del potere centrale, marchionale e ducale prima, regia poi, e non si richiede loro di essere "cittadini" di Casale, ma semplicemente "domiciliati" in essa. Del resto, nella Congregazione che dirige l'istituzione, composta dal governatore della città (regio), dal Presidente del Senato, due o tre cavalieri, prevosto della Cattedrale, priore dei domenicani e guardiano dei francescani, i cittadini faranno il proprio ingresso relativamente tardi, nel 1791. Può essere considerata allora un successo del regno sardo la floridezza della fine Settecento, e una nuova capacità di attrazione da parte dell'istituzione, cui tentano di ricorrere individui richiamati dai privilegi che essa è in grado di offrire.

La sua definitiva trasformazione in istituto ospedaliero (e non caritativo), che sembra profilarsi a metà del secolo XIX, con le prime dotazioni di attrezzature mediche e scientifiche, potrebbe dunque aver risolto in modo definitivo l'identità e l'immagine dell'istituzione nel panorama cittadino: un'indagine sui benefattori dell'ospedale – a partire da Falletti di Rosignano –, che le collezioni dell'ospedale ancora oggi illustrano, potrebbe forse rispondere a questa domanda. Si tratta di una ricerca che resta da fare, ma che assicura fin d'ora promettenti risultati a chi la intraprenderà.

Queste osservazioni iniziali sono basate sulla lettura di una parte del materiale conservato in Archivio Storico della Città di Casale. Per l'interpretazione della confraria dello Spirito Santo, cui fa riferimento la Bolla di Sisto IV, cfr. A. Torre, *Il consumo di devozioni. Religione e comunità nelle campagne dell'Ancien Régime,* Venezia 1995. Sul nesso fra cittadinanza e feudalità in Casale cfr. C. Rosso, *Un microcosmo padano: note sul Monferrato dall'età di Guazzo all'annessione sabauda*, in *Stefano Guazzo e Casale tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Ferrari, Roma 1997. Sull'ospedale cfr. E. Deregibus, *Le origini* e A. Castelli e D. Roggero, *L'Ospedale di Santo Spirito di Casale Monferrato: considerazioni su una istituzione rinascimentale*, in *I 500 anni dell'Ospedale di S. Spirito di Casale Monferrato*, Casale 1997, rispettivamente alle pp. 7-12 e 20-23.

Bernardino Lanino (Vercelli, c.1512 - Vercelli, 1583), copia da

84 **Adorazione dei Pastori**

Tela, cm 116 x 105 cm; inv. n. 1432.

La tela faceva parte della «piccola bellissima collezione di quadri» del medico trinese Adriano Muggia (Trino, 1895 - Casale, 1979), primario della Divisione Medica dell'Ospedale di Santo Spirito a Casale Monferrato dal 1933 al dicembre 1938, quando per ragioni razziali fu costretto a trasferirsi esule in Australia (P. Capra Marzani, 1979). Reintegrato nel suo ruolo di primario nell'agosto 1946 donerà all'Ospedale di Casale la bella pala con la *Adorazione dei pastori*. Alla morte nell'ottobre 1979 lascerà erede universale la comunità ebraica di Milano con destinazione de «...la mia raccolta di quadri e di opere d'arte che ho raccolto amorevolmente durante la mia vita...» al «...Museo d'Arte Moderna di Gerusalemme possibilmente raccolte in un'unica sala dedicata ai miei genitori...», Eugenio Muggia e Igilda Vitale (Novara, Archivio notarile, Notaio Gabriele Guerrera, *Testamento A. Muggia*, Rep. 722, racc. 222, Verbali A-F).
La tela con la *Adorazione dei pastori* nel 1980 è entrata a far parte del patrimonio del Comune di Casale, in virtù della legge di soppressione delle IPAB (legge n. 382/1975 e successivi decreti di attuazione) ed è stata quindi inventariata nelle collezioni del locale Museo Civico.
In occasione della mostra torinese dei cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina, nel 1982, la *Adorazione dei pastori* di Casale è stata avvicinata alla produzione figurativa di Bernardino Lanino, quale replica della dispersa tavola di stesso autore già nella collezione di Vincenzo Fontana a Torino, nota da una fotografia del fondo Lorenzo Rovere del Museo Civico di Torino. Nella stessa occasione è stato anche sottolineato come il primo modello di riferimento, che tanta fortuna e repliche ha trovato presso le botteghe vercellesi dei Lanino e dei Giovenone, possa essere stato il cartone con la *Adorazione del bambino* (n. 330), già inventariato nelle collezioni ducali sabaude da Antonio della Cornia nel 1631 come Gaudenzio Ferrari, riferito poi a Pier Francesco Lanino e ricondotto infine alla bottega di Gerolamo Giovenone. In particolare nel cartone (n. 330) la figura della Madonna in adorazione con le mani giunte rivolte verso il basso, avvolta negli ampi panneggi del manto sul cui lembo estremo poggia il bambino, costituisce il prototipo di riferimento a tante repliche, di cui anche la tela di Casale come quella attribuita a bottega del Morazzone nel Museo del Santuario di Vicoforte serbano ancora memoria (S. Ghisotti, 1982, pp. 116-119; C. Spantigati, 1982, pp. 264-265, fig. p. 260).

La tela con la *Adorazione dei pastori* già dell'Ospedale di Santo Spirito – oggetto in passato di vecchi restauri, che ne avevano rimosso l'antico telaio, rintelato l'originario supporto, ridipinto le numerose lacune, steso più mani di vernici protettive, alterate col tempo in toni plumbei e monocordi – veniva presentata in tali condizioni per la prima volta al pubblico nei locali museali dell'ex convento degli Agostiniani di Santa Croce con attribuzione dubitativa a Bernardino Lanino in occasione della mostra «Nuove occasioni per dire sì al Museo: opere da restaurare» (*Città Ritrovata...*, 1989, p. 11).
Nel frattempo la comparsa a metà degli anni ottanta sul mercato antiquario torinese di una tavola con la *Adorazione dei pastori* (cm 119,5 x 111,5) di Bernardino Lanino, aveva consentito di identificare in essa con certezza il vero modello per la tela di Casale, che a ragione veniva giudicata essere una replica seicentesca, molto fedele all'originale sia per soggetto che per formato (A. Quazza, 1986, p. 267). Questa pala del Lanino, per il sensibile rinnovarsi delle memorie gaudenziane, le diafane opalescenze nel colore e lo struggente linguaggio figurativo elaborato nella maturità dall'artista in risposta alle severe misure della controriforma, è databile intorno al settimo-ottavo decennio del Cinquecento, non lontano dalla pala Olgiati in San Paolo a Vercelli del 1565 e dalla tavola del museo di Sarasota, firmata e datata 1567.

La sua fortuna in antico è testimoniata anche da un'altra fedele replica, con minime varianti rispetto alla tela casalese, già ricordata da Alessandro Baudi di Vesme nella Parrocchiale di Vische Canavese sulla «parete a sinistra sopra il confessionale, una Adorazione del bambino, su tela, tipo Defendente o piuttosto Giuseppe Giovenone. Solita composizione. Farla fotografare» (*Schede Vesme*, IV, 1982, p. 1673). La tela di Vische, ritenuta copia settecentesca, è da tempo dispersa e la si conosce solo attraverso la vecchia fotografia del fondo Rovere (A. Quazza, cit.).
La tavola con la *Adorazione del bambino* del Lanino, recentemente ricomparsa e ora in collezione privata biellese, rispetto alla *Adorazione del bambino* già in collezione Fontana plausibilmente più antica (oggetto anch'essa di una copia più tarda su tela conservata nel Santuario di Oropa) pur nella grande fedeltà di replica autografa, si caratterizza rispetto a quella prima versione per l'assenza della citazione antiquaria dei ruderi classici di colonna in primo piano e per una più distesa e dilatata composizione (G. Galante Garrone, 1982, scheda nn. 23-24; S. Ghisotti, 1982, scheda n. 15, p. 119; G. Galante Garrone, 1985, scheda nn. 19-20, p. 87; A. Quazza, 1986, p. 267 e p. 268). Non si è finora purtroppo individuato su quale altare di piccolo oratorio o di cappella di patronato essa fosse collocata, dato utile a far luce anche su antica provenienza e committenza della bella copia seicentesca casalese. Le sue vicende collezionistiche ultime suggeriscono tuttavia nuove piste di indagine e ne accertano comunque l'apprezzamento di un sottile conoscitore quale fu Vittorio Avondo, dal 1890 direttore del Museo Civico di Torino, alla cui raccolta privata essa apparteneva, per poi passare per via ereditaria in proprietà del ministro Francesco Ruffini a Borgofranco di Ivrea tramite la moglie Ada Avondo.
Il recente restauro della tela casalese (sorretto da indagini non distruttive a luce ultravioletta e infrarossa), ha recuperato una tavolozza cromatica di intensa e brillante varietà, assai estranea ai toni più monocordi e delicati del modello cinquecentesco. In particolare il paesaggio, gli incarnati e le vesti dei sacri personaggi e dei due pastori adoranti dopo la pulitura hanno rivelato una libera ed originale inventiva pittorica del suo autore: le eteree diafane carni di Gesù bambino e quelle di Maria Vergine adorante sono riscaldate dai rosa più accesi delle gote e delle ben delineate piccole labbra vermiglie, l'incarnato dell'incanutito San Giuseppe si colora di bruno rossastro sul volto con rialzi di luce più chiara e fredda nella fronte, mentre le mani incrociate sul petto, grevi nel disegno e combuste nei toni evocano con naturale veridicità la quotidianità del lavoro. Di un oscuro grigio olivastro sono gli incarnati del pastore di sinistra colto in mezz'ombra, mentre quelli della plastica figura del pastore di destra, appoggiato alla verga dai virgulti intrecciati, si accendono sulle gote di tocchi arrossati vibranti di luce. La traduzione delle cerulee catene montuose e del picco turrito nel fondo è resa con pennellate libere e sommarie, in cui si è smarrito il modello di pittoricismo più grafico di matrice leonardesca del prototipo laniniano. Anche la ripa erbosa, sulla quale si dipana il corteggio velocemente abbozzato dei magi guidati dall'angelo in volo alla sommità del quadro, trascolora nei toni luminosi e chiari dal verde al bruno. L'ignoto copista denota nell'uso di luce, colore, libertà, scioltezza di tratto figurativo una cultura pittorica coltivata e informata del fermento di lavori e dell'arricchimento artistico che caratterizza anche a Casale i primi anni del Seicento, dominati dalle personalità di Guglielmo Caccia detto Moncalvo, di Giorgio Alberini, il cui profilo artistico giovanile sta emergendo dagli ultimi studi e di Nicolò Musso dopo il suo arrivo da Roma (A.M. Bava, 1998, pp. 107-121; Ead., 1999a, pp. 17-21; pp. 130-132; Ead., 1999b, pp. 208-209, n. 77). Dell'Alberini non andrà dimenticato il legame di parentela con la famiglia dei Giovenone, in quanto sposo di Barbara Giovenone, nata a Vercelli nel 1581 da Amedeo, legame che potè agevolare negli anni di formazione la conoscenza diretta dei materiali grafici impiegati nelle botteghe vercellesi del cinquecento.

RESTAURO: 1998, Laboratorio Nicola di Aramengo 1998, fondi Amici del Museo Civico di Casale Monferrato.

MOSTRE: 1989, *Nuove occasioni per dire sì al Museo*, Casale Monferrato, p. 11.
[P.A.]

Giorgio Alberini (Alessandria 1576? - Casale Monferrato 1625/1626)

85 **Adorazione dei Magi**, secondo decennio del secolo XVII
Tela, cm 163 x 180; inv. n. 1431.

La tela si conservava in origine sull'altare della chiesa dell'Ospedale di Santo Spirito a Casale Monferrato (Casale Monferrato, *Visita pastorale di Mons. Della Chiesa (1747-1758), Risposte,* vol. I, *Inventario de' sacri spel.li e d'altre cose appartenenti alla chiesa di S. Spirito di Casale,* c. 475). Si tratta di una delle prove più felici e suggestive del pittore alessandrino Giorgio Alberini che riprende uno dei temi iconografici elettivi del Moncalvo. La tela richiama una serie di opere cacciane di analogo soggetto e in particolare si confronta direttamente con l'*Adorazione dei Magi* conservata in San Francesco a Moncalvo (G. Romano e C. Spantigati, a cura di, 1997, pp. 82-83, scheda n. 18, di G. Romano), come se l'Alberini avesse voluto restituire la scena nel fotogramma immediatamente successivo: ritornano la stessa malinconica espressione degli affetti, la delicata e sobria composizione, le tonalità ingentilite e impreziosite da riflessi cangianti. Il recente restauro ha infatti restituito al dipinto una cromia straordinariamente brillante e di grande vivacità.

Le figure della Vergine e del Bambino sono strettamente imparentate con quelle rappresentate dall'Alberini nella pala con la *Madonna col Bambino, san Giovannino e i santi Alberto e Bernardo da Mentone* conservata nella casa parrocchiale di San Domenico e databile verso la fine del primo decennio del Seicento. Di poco più tarda, l'*Adorazione dei Magi* fa parte di un gruppo di opere realizzate dall'Alberini per le chiese casalesi subito dopo il verosimile impegno a fianco del Moncalvo nella decorazione dei chiostri di Santa Croce (C. Spantigati e G. Romano, a cura di, 1997, pp. 72-73, scheda di A.M. Bava, con bibliografia precedente; A.M. Bava, 1999, pp. 18-19). A questo periodo si riferiscono le telette dedicate alla vita e ai miracoli di sant'Alberto ora presso la casa parrocchiale di Sant'Ilario ma un tempo facenti parte di un ciclo decorativo più vasto, al quale apparteneva anche la tela di San Domenico, che ornava verosimilmente la cappella del santo nella chiesa di Santa Maria di Piazza, da dove proviene la tela con la *Vergine e il Bambino* e i santi Bernardino e Carlo datata 1610 ora nella sacrestia del Duomo; la serie di tele con gli apostoli che decoravano il coro dell'originaria chiesa di San Pietro apostolo e sei telette raffiguranti santi entro cornici manieristiche attualmente conservate nella sacrestia della Cattedrale, ma che un tempo ornavano le ante dell'armadio delle reliquie a sinistra dell'altare maggiore della chiesa.

RESTAURO: 1997, Laboratorio Luisa Mensi di Torino, fondi dell'Associazione Amici del Museo Civico di Casale Monferrato.

MOSTRE: 1989, *Nuove occasioni per dire sì al Museo: opere da restaurare*, p. 11.

BIBLIOGRAFIA: Gabrielli, 1935, p. 71; A.M. Bava, 1999, p. 63, nota 19; A.M. Bava e F. Cervini, 2000, pp. 8-11.

[A.M.B.]

Pittore ligure, circa 1610-1620

86 **Sacra Famiglia con san Giovannino**
Tela, cm 106 x 88; inv. n. 1447.

La tela, finora inedita, giunse al Museo attraverso l'Ospedale di Santo Spirito, cui a sua volta approdò nel 1969 tra i beni dell'eredità Faletti. Volendo alienare, almeno in parte, i molti oggetti contemplati dall'eredità (dipinti e sculture ma anche mobili e suppellettili), la direzione dell'Ospedale ne richiese il benestare alla Soprintendenza torinese dopo aver ottenuto una stima patrimoniale dei beni da parte di un perito. Il 22 dicembre 1969 il soprintendente Franco Mazzini indicava un elenco di oggetti di particolare pregio, per i quali si vietava l'alienazione e si prescriveva invece la custodia e la tutela presso il medesimo Ospedale: tra questi figurava, al n. 349, «un dipinto raffigurante la "Sacra Famiglia" (attribuibile a Bernardo Castello)» valutato, per la cronaca, 30.000 lire. La Soprintendenza si fece quindi carico del restauro, che avvenne nel proprio laboratorio entro il 19 settembre 1973, data della riconsegna ufficiale del dipinto all'ente ospedaliero (il carteggio relativo è nell'Archivio della Soprintendenza PSAD, Torino, cartella *Casale Monferrato*, fascicolo *Ospedale Santo Spirito*). Il restauro comportò la sostituzione del telaio, la foderatura e una pulitura della tela con piccoli ma decisivi interventi di integrazione delle lacune senza stuccature. Le figure riguadagnarono una luminosa leggibilità che restituì loro un certo vigore plastico e permise al san Giuseppe di uscire in qualche modo dall'ombra dov'era relegato; nella tenebra del fondo apparvero gli accenni di un tendaggio e di uno stipite, e si riuscì a intendere che le aureole erano ad alone per Gesù, a cerchietto per Giuseppe e Giovannino e invisibile per la Vergine. Viene dunque meno la possibilità suggestiva di identificare l'opera con il «quadro rapresentante la Sacra Familia» citato la prima volta nel 1777 dagli inventari dell'Ospedale di Santo Spirito (ASCM, Archivio dell'Ospedale degli Infermi, Cat. III, *Patrimonio*, Busta 1): nel 1969 il dipinto si trovava a villa Faletti di Rosignano Monferrato e a questo punto le ipotesi di una collocazione originaria diventano tanto ampie quanto impraticabili. Non altrettanto può dirsi della sua paternità culturale, che risalta pur attraverso un disegno e una densità coloristica non propriamente impeccabili. Malgrado una certa ineleganza nel dettaglio, dal panneggio sommario al grossolano avambraccio sinistro del Bambino, e nonostante un colore piuttosto leggero e spento, tipico di una scelta rigorista, il gruppo non manca di un senso di gradevole cordialità e di pulizia formale che ben conviene a un dipinto destinato verosimilmente alla privata devozione. Forme così chiaroscurate rimandano all'area ligure e a modelli che saranno da ricercare genericamente nei pressi di Bernardo Castello (come volle la prima intuizione attributiva di Giovanni Romano, allora funzionario di zona). Restringendo il campo d'indagine, ci si accorgerà tuttavia che questo anonimo pittore, secondario ma non vile, si rivela abbastanza prossimo a Simone Barabino, come dimostra la *Madonna col Bambino e san Giovannino* nel Duomo di Milano (1619), anticipata da più legnose ma indicative prove controriformistiche quali la *Madonna del Rosario* a San Martino di Noceto, prima opera conosciuta dell'artista (1609; cfr. A. Acordon, 2001). Ne conseguono una rinnovata conferma ad ambiente ligure e una cronologia da porsi ragionevolmente nel secondo decennio del XVII secolo.

RESTAURO: 1970-1973, Laboratorio della Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, Torino.

[F.C.]

Pittore romano (?), fine sec. XVII

87 **Paesaggio con architetture**
Tela, cm 170 x 75; inv. n. 1441.

Il *Paesaggio con architetture* fa parte di una serie di dipinti, giunti in Museo a seguito dell'eredità Faletti; le tele rivelano, nelle scelte cromatiche, nei dettagli decorativi e nella dorata e chiara atmosfera che caratterizza le aperture paesaggistiche collocate nell'ultima scansione spaziale, la presenza di un abile specialista del genere della veduta con prospettive architettoniche che si propagò fra Sei e Settecento in varie regioni italiane ma che ebbe nell'ambiente romano una diffusione propulsiva di tematiche e modalità. In particolare l'ignoto pittore, che pare risarcire alcune scorrettezze prospettiche con una ricercata stesura cromatica nei colonnati di marmo mischio e nelle spumeggianti nubi, sembra aver osservato con attenzione i risultati di Viviano Codazzi, soprattutto nelle convergenze prospettiche, simmetriche nei due grandi dipinti *pendants*, e nelle raffigurazioni del paesaggio di fondo. Le figurette, indagate con un tratto veloce e guizzante, rivelano, come era consuetudine in questa produzione, una diversa mano, appartenente ad un ignoto figurista.

RESTAURO: 2002, Società Rava di Torino, fondi della Regione Piemonte.

MOSTRE: 1989, *Nuove occasioni per dire sì al Museo: opere da restaurare*, Casale Monferrato, p. 11.

[D.S.]

Pittore emiliano, prima metà sec. XVIII

88 **Annunciazione**
Tela, cm. 190 x 145; inv. n. 1438.

In un pulviscolo cromatico dall'effetto particolarmente atmosferico, l'Arcangelo Gabriele, quasi disposto in un passo di danza e scortato da angioletti e cherubini, porta l'annuncio ad una aggraziata Madonna. La disposizione ravvicinata e tortile dei personaggi sembra assecondare il formato ovale della tela, realizzata con un fare pittorico fra lo sgranato e l'evanescente tipico del pieno Settecento. La resa disciplinata dei panneggi, mossi per lo più dalla squillante tavolozza, la compostezza delle anatomie e l'affilata delineazione dei volti, conduce direttamente in ambito emiliano. Il viso di Maria, dal naso appuntito, dalla bocca minuta e dai grandi globi oculari, rimanda ad un *topos* linguistico bolognese, mentre la particolare postura dell'arcangelo pare riprendere la figura angelica delineata da Gian Gioseffo Dal Sole nel dipinto raffigurante la *Maddalena* della Galleria Estense di Modena.

RESTAURO: 2002, Laboratorio Marello e Bianco di Cocconato, fondi della famiglia Balbo in ricordo del figlio Carlo.

MOSTRE: 1989, *Nuove occasioni per dire sì al Museo: opere da restaurare*, Casale Monferrato, p. 11.

[D.S.]

Stefano Le Gru (Venezia? 1663 - Verona post 1727)

89 **Ritratto di Giovanni Gerolamo Orti**, 1727
Tela, cm 140 x 106,5; inv. n. 1421.

Sul retro della tela si legge IOANNI HERONYMO ORTI. / IVDICI COLLEGGIATO. / STEFFANVS GRV. / PINSIT / ANNO DOMINI 1727.
La scritta sul retro attesta sia il nome dell'effigiato, il quale si fregia del titolo di Giudice Collegiato, sia il nome dell'autore e la data d'esecuzione. Si tratta dunque del pittore Stefano Le Gru, documentato a Verona grazie alla testimonianza di un contemporaneo, Bartolomeo Dal Pozzo (1718, pp. 8-9), che ne delinea il profilo più completo. Risulta figlio d'arte, essendo il padre Giovanni un pittore originario di Parigi che matura la sua esperienza professionale dapprima a Roma per passare poi ad esercitare a Venezia dove risiedette a lungo, mettendovi su famiglia e poi a Verona ove soggiornò per quattro anni fino alla morte avvenuta nel 1686. A tale data Stefano, l'unico a seguire le orme paterne, è ventitreenne, quindi poté aver già compiuto la sua formazione presso il padre, come aggiunge Dal Pozzo. Unica opera citata di Giovanni è la pala dell'Annunciata per la Cappella Maggiore della chiesa di San Marco a Verona, perduta o non individuata. Lo svolgimento dell'attività di Stefano è tutto veronese, ma in base alla specializzazione prescelta, quella del ritrattista, poté rivolgersi a soddisfare una clientela non solo cittadina bensì anche di forestieri, in ogni caso «specialmente di personaggi qualificati». A interpretare Dal Pozzo si direbbe che tale scelta sia graduale: il passaggio è da una pittura con «figure d'invenzione» che egli «esercitò lodevolmente» ad una opzione professionale che lo vede «ristrettosi in fine a i soli Ritratti».

Indugiare sulle poche righe del profilo di Dal Pozzo è d'obbligo perché si tratta di una testimonianza su di un artista che si comprende conosciuto personalmente dallo storiografo; inoltre perchè non vi sono molti altri riscontri né per Giovanni Le Gru né per il figlio Stefano non si dispone finora di opere accertate. Va osservato che la datazione del 1727 del ritratto qui illustrato giunge a rettificare anche la data di morte di Stefano che era stata fissata al 1719 (cfr. L. Magagnato, in B. Dal Pozzo, ed. 1967, p. 49).
È Zannandreis (ms. 1830-1834 ca., ed. 1891 a cura di G. Biadego) a fornire un elenco di opere che riguarda le serie ritrattistiche ufficiali dei Rettori «nelle camere dell'ex Territorio, ora Ufficio Demaniale», dei Vicari nella «sala d'udienza della Camera di Commercio» e dei vescovi veronesi in San Luca o in altri luoghi, inoltre il dipinto della *Disputa di Gesù* nel tempio e quello di *San Francesco e sant'Antonio da Padova* della chiesa di San Damaso. Si tratta di opere già date per perdute nella voce redazionale in *Allgemeines Lexikon* (1922, p. 117). Un'unica attribuzione è annoverata a proposito della più prolifica attività ritrattistica di Stefano Le Gru a Verona, riguarda il *Ritratto di Alessandro Maffei* del Museo Civico di Castelvecchio (inv. n. 5627, ora deposito presso il Club Filarmonico). L'attribuzione risa-

le a Bernasconi (1865, p. 35, n. 213) ed è riportata da G. Trecca (1912, p. 74, n. 579), dal *Catalogo* del 1913 (p. 73) dall'*Allgemeines Lexikon* (1922, p. 117) e in seguito da L. Magagnato (in B. Dal Pozzo, ed. 1967, p. 49). L'identificazione del personaggio con Alessandro Ulisse Pompei (1661-1706) fisserebbe *un terminus ante quem* per l'esecuzione dell'opera da parte di Le Gru, ammettendo che l'attribuzione possa essere convalidata. Va osservato che l'identità del personaggio può invece essere confermata in un confronto con il ritratto dello stesso attribuito dubitativamente al poco noto Antonio Corte risalente al 1690 (cfr. G.F. Viviani, a cura di, 1991, pp. 92-93, 126, 129, 150-151).

La diversità stilistica del ritratto di Castelvecchio è palese rispetto a quello accertato del Museo di Casale, fatto ipoteticamente giustificabile per la collocazione in momenti ben distinti della lunga carriera di un ritrattista. Il confronto evidenzia inoltre l'aggiornamento della moda che interviene nel giro di poco più di un ventennio.

Il *Ritratto di Giovanni Gerolamo Orti* presenta una puntuale definizione formale e fisionomica e una notevole attenzione rivolta ai dati del costume, aspetti che non mancavano di suscitare un'attrattiva da parte della clientela.

Il formato ovale è confacente ad un taglio di tre quarti della figura, ambientata nello studio con libreria sul lato sinistro e scrittoio su quello destro, dove è sospeso un rigido tendaggio rosso ad equilibrare la composizione. Il personaggio che porta la parrucca, non si direbbe indossare gli abiti della propria magistratura, quella di giudice collegiato, ha bensì una lunga sopravveste ("zamberlucco") azzurra foderata in giallo oro, arricchita da bordura in passamaneria. La sottoveste in tessuto di seta operato amoerro di colore grigio argento è parzialmente abbottonata e lascia sboffare lo *jabot* piuttosto contenuto della camicia e lo svolazzo del collo a sciarpetta; le maniche fuoriescono dalla sopravveste con corti paramani azzurri, e la camicia con polsini a volano. Un gesto di eloquio del personaggio consiste nel portare la destra al petto, mentre l'altra trattiene a segno un libro.

Per quanto concerne il ritratto di Stefano Le Gru qui illustrato, nonostante le attese suscitate dall'estrazione d'Oltralpe del pittore, non sembra dimostrare l'adesione da parte sua alla moda ritrattistica francese, almeno per come è invece espressa a Verona in anni non lontani grazie ad un episodio importante rappresentato dall'arrivo del *Ritratto di Alessandro Maffei* del lionese Joseph Vivien, assegnato al 1713 circa (Verona, collezione privata) che si accompagnava ad un secondo ritratto (e forse ad un terzo) dello stesso maestro tuttavia non individuati (S. Marinelli, 1988). Neppure si può associare al modello francesizzante a cui sembrano obbedire l'*Autoritratto* di Antonio Balestra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1720 circa), il *Busto di Scipione Maffei* realizzato da Giuseppe Antonio Schiavi nel 1728 (Verona, Museo Lapidario). Non sembrano neppure ravvisabili assonanze con le sofisticatezze formali e cromatiche della più tarda attività veronese di Louis Dorigny. Si ravvisa inoltre una timida affinità con la linea ritrattistica di più immediato e severo naturalismo impersonata da Dionisio Nogari ad osservare il suo noto *Ritratto di Scipione Maffei* di collezione privata (S. Marinelli, in *La pittura a Verona*, 1978, pp. 227-228, fig. 187).

L'interesse del ritratto di Le Gru qui illustrato consiste, dunque, nell'offrire un punto di riferimento certo per l'individuazione di altre opere del pittore, non si ritiene tuttavia sufficiente per generalizzare con un giudizio di qualità.

Per quanto riguarda la figura di Giovanni Gerolamo Orti, va ricordato che egli è identificabile con il figlio di Felice Orti che sposa Verde Moscardo nel 1697 *Cartolari Morando di Custoza* (1980, p. 217; 1855, p. 47). La famiglia era ascritta al Consiglio Nobile di Verona, insignita del titolo comitale, e diede celebri giureconsulti.

Fu Giovanni Gerolamo Orti ad ospitare nel suo palazzo in contrada Ognissanti il feldmaresciallo conte Johann Mattias von den Schulenburg che nell'ultima sua residenza veronese (1742-1747) aveva al seguito la sua celebre collezione (cfr. Binion, 1990; Rigoli, 1998).

RESTAURO: 2002, Società A. Rava di Torino, fondi Comune di Casale Monferrato.

MOSTRE: 1989, *Nuove occasioni per dire sì al Museo: opere da restaurare*, Casale Monferrato.

[G.F.]

Pittore veronese, 1748

90 **Ritratto di gentildonna**
Tela, cm 140 x 112; inv. n. 1420
Sul retro della tela al centro «1748».

L'opera dovette far parte, ad evidenza, della stessa serie in cui era incluso il *Ritratto di Giovanni Gerolamo Orti* di Stefano Le Gru, datato 1727 (per il quale si veda la scheda relativa). Coincidono il formato ovale e la cornice d'epoca che in questo caso conserva integro il fastigio intagliato e dorato. I due ritratti sono pervenuti all'Ente Ospedaliero Santo Spirito con l'Eredità Faletti, come indica un cartellino apposto sul retro del ritratto di Le Gru.
Non si possono considerare quale *pendant*, ma appunto come facenti parte di una serie destinata verosimilmente a una dimora nobiliare che si può supporre quella della famiglia Orti, poi Orti Manara a partire dal 1683 a seguito del matrimonio tra Vittoria Manara e Licurgo Orti, residente in Verona in corso porta Palio. L'attuale palazzo è quello realizzato nel 1784 su progetto di Luigi Trezza.
Le palesi differenze stilistiche rispetto al ritratto di Stefano Le Gru sono avvalorate dal fatto che questo secondo ritratto reca la data d'esecuzione del 1748.
Il personaggio è colto a tre quarti di figura sullo sfondo di un tendaggio azzurro. Si approssima a un tavolo coperto da tappeto rosso, posa la mano su di un cuscino anch'esso in tessuto rosso, con ricca passamaneria e fiocco dorati; in secondo piano a sinistra si scorgono uno specchio e una collana di perle che fuoriesce dalla custodia. Con la destra che posa sul cuscino è trattenuto il ventaglio, mentre la mano sinistra portata in avanti sembra raccogliere una piega dell'*andrienne*.
Il carattere ritrattistico è piuttosto enfatico, rispondente a un cliché di gusto internazionale largamente diffuso. Ad una certa fermezza nella definizione del volto corrisponde poi una maggiore scioltezza ed eleganza di conduzione pittorica sia nella resa delle mani che dei panneggi. Questi ultimi hanno evidenza plastica accentuata da stacchi chiaroscurali, in alcuni punti appaiono invece costruiti con materia più felpata e lievitante come ad esempio nel mantello rosato. L'autore va ricercato in ambito veronese, risente ancora del lascito di Antonio Balestra, ma risulta immune da connotazioni più classicistiche che in contemporanea caratterizzano ad esempio Giambettino Cignaroli, Giorgio Anselmi e Pietro Rotari. Rispetto a quest'ultimo, in ogni caso, vi sono assonanze nella gamma e nella stesura cromatica, specie se si confrontano i brani di esecutività più libera dalle coeve pale d'altare. Da questo punto di vista non si raggiunge invece l'effusività di Giorgio Anselmi ad osservare le personalità emergenti in ambito veronese il cui catalogo ritrattistico non ha riferimenti attorno alla data del 1748.

RESTAURO: 2003, Società A. Rava di Torino, fondi del Comune di Casale.

MOSTRE: 1989, *Nuove occasioni per dire sì al Museo: opere da restaurare*, Casale Monferrato.

[G.F.]

Giovanni Michele Graneri (Torino, notizie dal 1736 al 1778), bottega di

91 **Portatore d'acqua**
Tela, cm 45,2 x 34,5; inv. n. 1444.

92 **Venditore ambulante di cappelli e pantaloni**
Tela, cm 45 x 34; inv. n. 1437.

93 **Venditore ambulante di stampe e rosari**
Tela, cm 43,5 x 33,5; inv. n. 1436.

94 **Venditore ambulante di farmaci**
Tela, cm 45,5 x 33,2; inv. n. 1435.

La qualità di questi quattro dipinti riconduce alla bottega di Giovanni Michele Graneri, con una datazione verso il decennio 1750-1760.
La tipologia risale alle acqueforti e alle incisioni seicentesche dedicate ai mestieri dei girovaghi e dei venditori ambulanti, realizzate a Roma dal Villamena e da grandi maestri come Annibale Carracci, conosciute attraverso le tavole di Simon Guillain (1646) e di Giuseppe Maria Mitelli (1660); il genere avrà ancora fortuna con il pittore e incisore bolognese Francesco Curti (1610-1690) che lo ripropone nella serie a colori intitolata «L'arti per via...». Sono fonti importanti per Graneri, attivo a Torino dal 1736, quando è pagato per un bindello relativo ai vestiti riservati alle «picole figure per divertimento delle reali Infanti». Altri riferimenti cronologici si ricavano dalle date apposte ad alcune opere, tra cui *La punizione delle venditrici di uova marce*, siglato e datato 1740, e il *Cavadenti*, 1743, Torino, Museo Civico d'Arte Antica.
Significativo l'insieme dei dipinti commissionati nel 1747 dal ministro Giovanni Battista Bogino, per la sua villa in collina, con *Scene di vita in Sardegna*, ora Torino, Museo Civico d'Arte Antica.
Su questa linea illuminista, attenta ad un'acuta resa dei costumi settecenteschi, il Graneri e la sua attiva bottega impostano la resa delle piazze cittadine: così nella *Piazza di Torino*, 1752, e nella *Piazza San Carlo*, Torino, Museo Civico d'Arte Antica. La visualizzazione dei mestieri era guardata con molta attenzione non solo dall'aristocrazia

ma dalla nuova borghesia, impegnata nei commerci; in questo senso il Graneri, staccandosi dal maestro Pietro Domenico Olivero, isola figure e costumi di vita, come appunto nei presenti esemplari. Il *Portatore d'acqua*, figura robusta ripresa sullo sfondo di una collina, rende più moderni i modelli dei bamboccianti seicenteschi e quelli di Pietro Maurizio Bolckman (1686 ca.). Il *Venditore ambulante di cappelli e pantaloni* riprende il colore rosso corallo, presente in tutti e quattro i dipinti, e rimanda agli esempi del lombardo Antonio Cifrondi (1676-1730); così il giovane *Venditore di stampe e rosari* che offre immagini religiose, tra cui la Madonna della Consolata, con riferimenti alle scene di mercato di Matteo Ghidoni detto Matteo dei Pitocchi (1689).

Il *Venditore di farmaci,* in primo piano su di un palco improvvisato, dove ha sistemato le boccette dei medicamenti su un tavolo abbellito da una tovaglia verde con frange dorate, si staglia contro il cielo azzurro, indicando la sanguisuga offerta come cura efficace. I volti del pubblico che assiste, delineati con attenzione alle varie espressioni, rivelano una qualità più alta, che potrebbe essere autografa dello stesso Graneri.

RESTAURO: 1990-1991, Laboratorio Nicola Restauri di Aramengo: *Il portatore d'acqua* e *Il venditore ambulante di cappelli,* fondi dell'Associazione Arte e Storia di Casale Monferrato; *Il venditore ambulante di stampe e rosari*, fondi dell'Editrice Il Monferrato; *Il venditore ambulante di farmaci*, fondi di Giuseppe Manassero.

MOSTRE: 1989, *Nuove occasioni per dire sì al Museo: opere da restaurare*, Casale Monferrato.

[A.Gr.]

Repertorio bibliografico delle schede di catalogo

1648 C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, Venezia, edizione a cura di D. von Hadeln, Berlin, II, 1924.

1664 M. Boschini, *Le Minere della Pittura*, Venezia.

1670 F. Sansovino, *Origine e fatti delle famiglie illustri d'Italia*, Venezia.

1674 M. Boschini, *Le ricche Minere della pittura veneziana*, Venezia.

1718 B. Dal Pozzo, *Le Vite de Pittori, degli Scultori ed Architetti Veronesi*, Verona.

1733 A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia... o sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*, Venezia.

1776-1777 F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, 2 volumi, Venezia.

1780 B. Sangiorgio, *Cronica del Monferrato*, Torino, ristampa anastatica Bologna 1975.

1809 G. Rivetta, *Fatto storico della città di Casale Monferrato*, Casale Monferrato.

1824 M. Paroletti, *Viaggio romantico-pittorico delle Province occidentali dell'antica e moderna Italia*, Torino.

1827 E.A. Cicogna, *Inscrizioni veneziane*, Venezia, vol. II.

1837 *Sarcofago del conte Carlo Vidua nella chiesa di S. Maurizio presso Casale di Monferrato*, in "Il Messaggiere Torinese", 4 marzo.

1838 I., *Un quadro*, in "Gazzetta di Casale", n. 5, 5 maggio.

1838-1842 V. De Conti, *Notizie storiche della Città di Casale Monferrato*, 11 volumi, Casale Monferrato.

1841 F.M. Riccardi del Vernaccia, *Su le arti belle in Torino*, Firenze.

1843 B. Bona, *Sulla statua equestre dedicata a S.M. Re Carlo Alberto dalla Città di Casale*, Torino.

1845-50 A. Zuccagni-Orlandini, *Coreografia fisica, storica e statistica dell'Italia e delle sue isole*, Firenze.

1846 G. De Agostini, *Orazione ed iscrizioni di Giovacchino De-Agostini pei funerali del conte e cavaliere Luigi Leardi Angelieri di Terzo Regio Sindaco della prima classe ordinati dalla Civica Amministrazione di Casale, XXX aprile 1846*, Casale Monferrato.

1865 C. Bernasconi e L. Balladoro, *Catalogo degli oggetti d'arte e d'antichità del Museo Civico di Verona*, Verona.

1877 G. Lumbroso (a cura di), *Memorie e lettere di Carlo Promis*, Roma Torino Firenze.

G. Niccolini, "Una visita allo studio dello scultore cav. Galeazzi", *Il Monferrato*, 29 marzo.

1879 B.E. Maineri, *Abbondio Sangiorgio, commemorazione*, Milano.

1883 L. Arcozzi Masino, *Le necropoli torinesi*, Torino.

G. Niccolini, "Gaspare Galeazzi", *L'Elettore*, 23 marzo.

1889 *Ricordo della XLVIII Esposizione*, Torino.

Società Promotrice delle Belle Arti in Torino, Esposizione XLVIII, Catalogo, Torino.

1891 D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi* (ms., Verona, Museo di Castelvecchio, 1830-1834 ca.), pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da G. Biadego, Verona.

1892 L. Usseglio, *Bianca di Monferrato duchessa di Savoia*, Torino-Roma.

1895 F. Negri, *Giorgio Alberini. Pittore*, in "Rivista di Storia, Arte, Archeologia della provincia di Alessandria", anno IV, fasc. 9 e fasc. 11.

1900 G. Giorcelli, *Documenti storici del Monferrato. Giornale storico di Casale dall'anno 1785 al 1810 scritto dal casalese canonico Giuseppe De Conti contemporaneo con prefazione e note del Dottor Giuseppe Giorcelli*, in "Rivista di Storia Arte e Archeologia della Provincia di Alessandria", XI, fasc. 29.

L. Torre, *Guida di Casale Monferrato antica e moderna*, Casale Monferrato.

1904 L. Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists*, II, London.

1908 P. Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde. Etude d'un thème iconographique*, Paris.

1909 C. Occoferri, *L'Istituto Leardi dal 1858 al 1909*, Casale.

1910 B. Geiger, *Maffeo Verona und seine Werke für die Markuskirche in Venedig*, Berlin.

1911 D.F. von Hadeln, in *Italienische Forschungen vom Kunsthistorichen Institut in Florenz. Vierter Band. Archivalische Bewitrage zur Geschichte der venezianischen Kunst aus dem Nachlas G. Ludwigs*, Berlin.

1912 G. Trecca, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Bergamo.

1913 *Catalogo dei quadri e stampe del Museo Civico di Verona*, Bergamo.

1916 P. D'Ancona, *Un frammento della tomba di Maria di Serbia*, in "L'Arte", XIX.

1924 D. von Hadeln (a cura di), *Gru, le*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden kunstler*, V. Thieme, F.C. Willis, Leipzig, XV.

1927 G. Ottolenghi, *Il centenario dell'Accademia filarmonica di Casalmonferrato (MDCCCXXVII - MCMXXVII)*, Casale Monferrato.

1932 G. Rodolfo, *La chiesa di Santa Maria delle Grazie, detta volgarmente di Sant'Agostino, in Carignano*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle arti", XVI, nn. 1-2, Torino.

1935 N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Torino (ristampa anastatica 1981).

E. Schierano, *Villa San Secondo. Memorie storiche religiose e civili*, Asti.

1939 V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra, Torino.

M. Wegner, *Die Römische Herrscherbild. Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin.

1940 A. Mensi e R. Scaglia, *Mostra degli artisti Alessandrini dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Alessandria.

1941 L. Gillet, *Les primitifs français*, Marseille.

1943 R. Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, Roma.

1949 R. Carità, *Pietro Francesco Guala,* Torino.

1950 L. Gabotto, *La punizione del conte Guido S. Giorgio da parte del Duca Ferdinando Gonzaga*, in Idem, *Storie d'altri tempi. Episodi e ricordi storici di vita casalese e monferrina*, Casale Monferrato.

1953 A. Mensi (a cura di), *Mostra commemorativa del pittore Angelo Morbelli (1853-1919)*, catalogo della mostra, Alessandria.

1954 K. Goossens, *David Vinckboons*, Anversa, L'Aia.

1955 R. Gallo, *Andrea Palladio a Venezia*, in "Rivista di Venezia".

1957 M. Levi d'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and early Renaissance*, New York.

P. Vaccari, *Storia dell'Università di Pavia*, Pavia.

1958 B.M. Felletti Maj, *Iconografia romana imperiale II, Da Severo Alessandro a M. Aurelio Caro (222-285 d.C.)*, Roma.

1960 A.M. Brizio, voce *Alberini, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma.

1961 A. Griseri, *L'autunno del manierismo alla corte di Carlo Emanuele I e un arrivo "caravaggesco" in Piemonte*, in "Paragone", n. 141.

F. Vitullo, *Un grande monferrino del Risorgimento, Carlo Vidua*, in "La Provincia di Alessandria", (VIII), n. 5.

1962 S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma.

1962-1963 V. Moccagatta, *Giorgio Alberini*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", XVI-XVII.

1963 C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri e Architetti del Sei e Settecento in Piemonte,* estratto da "Atti e Rassegna Tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino", a. XVII, Torino, marzo.

K. Buchholz, *Die Bildnisse der Kaiserinnen der Severischen Zeit*, Frankfurt.

A. Griseri, *Pittura,* in V. Viale (a cura di), *Mostra del Barocco piemontese*, catalogo, vol. II, Torino.

L. Mallé, *Museo Civico d'Arte Antica di Torino. I dipinti*, Torino.

V. Moccagatta, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I*, in "Arte Lombarda", VIII, 2.

L. Salerno, *Salvator Rosa*, Firenze.

1963-1982 A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 volumi, Torino.

1964 P. Crescenzio da Cartosio, *I Frati Minori Cappuccini della Provincia di Alessandria,* vol. III, *Monografie,* Alessandria.

J. Meischner, *Das Frauenporträts des Severezeit*, Berlin.

1965 L. Mallé, *Le sculture del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Torino.

1966 G. De Conti, *Ritratto della città di Casale. Descrizione compendiosa de' principali edifici, pitture e sculture più rimarcabili...*, ms. 1794, G. Serrafero (a cura di), Casale Monferrato.

M. Viale Ferrero, *Ritratto di Casale*, Torino.

1967 B. Dal Pozzo, *Le Vite de Pittori, degli Scultori ed Architetti Veronesi. Saggio bio-bibliografico, indice analitico ragionato e scelta di tavole*, L. Magagnato (a cura di), Verona.

G. De Tervarent, *Présence de Virgile dans l'art*, Bruxelles.

C. Saletti, *Ritratti severiani*, Roma.

1968 *Archivi del Divisionismo*, raccolti e ordinati da T. Fiori, saggio introduttivo di F. Bellonzi, Roma, 2 voll.

F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, Roma.

G. Romano, *Guglielmo Caccia detto il "Moncalvo", elenco dei dipinti*, in A. Truffa e G. Romano, *Guglielmo Caccia detto il "Moncalvo" nel quarto centenario della nascita, 1568-1625*, Asti.

H. von Heintze, *Die antiken Porträts in Schloss Fasanerie bei Fulda*, Mainz am Rhein.

1969 P. Askew, *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-tridentine Italian Painting*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes".

1970 *Mostra del Divisionismo italiano*, Palazzo della Permanente, Milano.

G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino.

R. West, *Römische Porträt-Plastik*, Roma.

1971 F. Mazzini e G. Romano (a cura di), *Restauri in Piemonte 1968-1971*, catalogo della mostra, Torino.

G. Romano, *Nicolò Musso a Roma e a Casale*, in "Paragone", 255, maggio.

M. Wegner, H.B. Wiggers, *Die römische Herrscherbild*, 3, 1: *Caracalla, Geta...*, Berlin.

1972 N. Gabrielli, *Racconigi*, Torino.

G. Romano, voce *Guglielmo Caccia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, Roma.

G. Romano, voce *Caccia, Orsola Maddalena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, Roma.

A. Zorzi, *Venezia scomparsa. Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, 2ª edizione, vol. II, Milano.

1973 V. Comoli Mandracci, *Studi di storia dell'urbanistica in Piemonte: Casale*, in "Studi Piemontesi", II, Torino.

1974 A. Cavallari-Murat, *Introduzione critica ai rapporti tra forma urbana e architettura nel concentrico di Casale*, in *Quarto Congresso di Antichità e d'Arte*, Casale 20-24 aprile 1969, Casale Monferrato.

A. Coppo, *Testimonianze storico-archeologiche sull'abitato di Casale dall'età romana al sec. XII*, in *Quarto Congresso di Antichità e d'Arte*, Casale 20-24 aprile 1969, Casale Monferrato.

N. Gabrielli, *Arte nell'antico Marchesato di Saluzzo*, Torino.

L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte dal secolo XVII al secolo XIX*, s.d. (ma 1974), Torino.

V. Poulsen, *Les Portraits Romains*, V.II: *De Vespasien à la basse-antiquité*, Copenhague.

G. Romano, *Orientamenti della pittura casalese da G.M. Spanzotti alla fine del Cinquecento*, in *Quarto Congresso di Antichità e d'Arte*, Casale 20-24 aprile 1969, Casale Monferrato.

1975 G. Bologna, *Musei del Risorgimento e di storia contemporanea*, Milano.

L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento*, Milano.

1976 S. e S. Martinotti, *Pietro Francesco Guala*, Torino.

Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recuperi e restauri 1968-1976, catalogo della mostra, Vercelli.

1977 M. Bergmann, *Studien zum römischen Portrats des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn.

L. Vertova, *Maffeo Verona between Paolo Veronese and Tintoretto*, in "The Burlington Magazine", June.

1978 L. Magnagnato (a cura di), *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra, Verona-Vicenza.

E. MORANO DI CUSTOZA, *Genealogie veronesi*, Verona.

G. ROMANO (a cura di), *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, Torino.

S. PETTENATI (a cura di), *Museo civico d'arte antica di Torino. I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino.

C. SPANTIGATI, *Opere d'arte restaurate (Prov. di Alessandria)*, in G. ROMANO (a cura di), *Musei del Piemonte*, Torino.

1979 P. CAPRA MARZANI, *In memoria di Adriano Muggia*, Casale Monferrato.

V. COMOLI MANDRACCI, *Architettura e città*, in *Il Teatro Municipale di Casale Monferrato: questioni storiche e problemi di restauro*, Casale Monferrato.

Il Teatro Municipale di Casale Monferrato: questioni storiche e problemi di restauro, Casale Monferrato.

A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano, Le sculture*, Roma.

M. WEGNER, *Da Römische Herrscherbild, Gordianus III. bis Carinus*, Berlin.

S. WOOD, *Portrait and Sculptors of Rome, A.D. 218-260*, Diss. Columbia University.

1980 E. BERTANA, in E. CASTELNUOVO e M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra, Torino.

A.S. FAVA, in *Cultura figurativa e architettonica negli stati del re di Sardegna*, III, Torino.

F. GIANANI, *La chiesa di San Francesco Grande nella storia e nell'arte*, Pavia.

G. ROMANO, *Sant'Antonio Abate, 1470-1480*, in A. BARBERO e C. SPANTIGATI (a cura di), *Inventario Torinese,* catalogo della mostra, Trino.

E. ROSSETTI BREZZI, in E. CASTELNUOVO e M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra, Torino.

1981 G.M. LECHNER, *Maria gravida. Zum schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, Zurich.

E. MARTINELLI PEDROCCO, *Altre scuole*, in T. PIGNATTI (a cura di), *Le scuole di Venezia*, Milano.

G. MAZZA (a cura di), *Museo Civico*, quaderno n. 1/1981, Casale Monferrato.

E. MERKEL, *Il rifacimento dei mosaici marciani quale metodo di "restauro" in un esempio del Seicento tra Aliese e Leandro Bassano*, in "Arte Veneta", XXII.

V. SPRETI, *Enciclopedia storico nobiliare italiana*, VI, Bologna.

1982 S. ABITA e M.A. FUSCO, *Garibaldi nell'iconografia dei suoi tempi*, Milano.

L. CARAMEL (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra di Alessandria, Milano.

K. FITTSCHEN, *Die Bildnistypen der Faustina Minor*, Göttingen.

M. GREGORI, *Giacomo Ceruti*, Bergamo.

M. LUCCO, *Quei pittori veneti in Vallesina*, in *Jesi e la sua Valle.*

G. ROMANO, *Le origini dell'Armeria Reale e la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in F. MAZZINI (a cura di), *L'Armeria Reale di Torino*, Busto Arsizio.

P. ROSSI, in R. PALLUCCHINI e P. ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano.

G. RUSTICO e G. BAZZANI, *Casale antica nelle stampe e nei disegni,* Villanova Monferrato.

1983 L. GIORDANO, *Tipologie dei capitelli dell'età sforzesca. Prima ricognizione*, in *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, Atti del Primo Convegno Internazionale di studi: Pavia 16-18 settembre 1980, Roma.

I. GRIGNOLIO, *Casale Monferrato,* Casale Monferrato.

G. MAZZA (a cura di), *Il Museo Civico di Casale Monferrato*, Alessandria.

L. VERTOVA, *Rivisitando Maffeo Verona*, in "Antichità Viva", n. 5-6.

1983-84 S. ALLARA, *Il complesso di S. Croce a Casale Monferrato. Filologia costruttiva e proposte d'intervento,* tesi di laurea presso il Politecnico di Torino Facoltà di Architettura.

1983-1985 K. FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in der Capitolinischen Museen und anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, III, Mainz-am-Rhein.

1984 R. Bossaglia e S. Berresford (a cura di), *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra, Casale Monferrato.

Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra, Napoli.

K. Ertz, *Jan Brueghel der Jüngere (1601-1678). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren (Flämische Maler im Umkreis der grossen Meister, 1).

G. Galante Garrone, *Bernardino Lanino* (schede nn. 19-20), in P. Astrua e G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino*, catalogo della mostra, Milano.

S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano.

F. Piccirillo, *Cotelle Jean il giovane*, in "Enciclopedia Virgiliana", vol. I, Roma.

G. Romano, *Sui disegni del Moncalvo alla Biblioteca Reale di Torino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, vol. II, Milano.

1985 K. Fittschen, *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, *I generi ed i temi ritrovati*, Torino.

V. Natale, *Per un repertorio alessandrino*, in C. Spantigati e G. Ieni (a cura di), *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra, Alessandria.

L. Vertova, *Su Maffeo Verona, la bottega Caliari e Palma il Giovane*, in "Antichità Viva", n. 1-3.

1986 C. Felton, *Ribera's "Philosophers" for the Prince of Liechtenstein*, in "The Burlington Magazine", 42.

O. Ferrari, *L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, in "Storia dell'arte", 57.

G.P. Longo, *Fonti documentarie sui Francescani a Varallo tra XV e XVI secolo*, in *Sacro Monte di Varallo: spunti storici e devozionali*, Atti del convegno di studio, Varallo 27 settembre 1986, ed. in "Sacro Monte di Varallo. Quaderni di studio", 5.

A. Quazza, *Bernardino Lanino*, in G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, Torino.

S. Wood, *Roman Portrait Sculpture, 217-260 A.D.*, Leiden.

1987 P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna*, in S. Pinto (a cura di), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino.

M.T. Fiorio e C.M. Garberi, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano.

G.P. Romagnani (a cura di), *Carlo Vidua viaggiatore e collezionista (1785-1830)*, Casale Monferrato.

L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo e di pietra: il Quattrocento*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, I, *Dalle origini al Cinquecento*, Genova.

W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazioni della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia.

1988 S. Marinelli, *Alessandro Maffei davanti a Namur. La pittura francese a Verona nella tarda età barocca*, in "Verona illustrata", n. 1.

1989 E. Ballaira, voce *Alberini, Giorgio*, in M. Gregori e E. Schleier (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. II, Milano.

F.M. Ferro, *Giuseppe Vermiglio, Natività e adorazione dei pastori*, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano.

Restauri delle collezione museali 1977-1987: il Seicento e *Nuove occasioni per dire sì al Museo: opere da restaurare*, in "Città Ritrovata" 1, n. 1.

1990 G. Belli (a cura di), *Divisionismo Italiano*, catalogo della mostra di Trento, Milano.

V. Comoli Mandracci, *Un rango europeo*, in *La Cittadella di Casale, da fortezza del Monferrato a baluardo d'Italia. 1590-1859*, Alessandria.

Eleuterio Pagliano, scheda di G. Ginex, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia*, vol. II, Milano.

A. Ghirardi, *Un episodio mantovano per Orsola Maddalena Caccia, monaca pittrice del Monferrato*, in "Arte Cristiana", n. 736, gennaio-febbraio.

G. Piantoni e P. Venturoli (a cura di), *Paolo Troubetzkoy 1866-1938*, catalogo della mostra di Verbania, Torino.

G. Romano, *Nicolò Musso*, Torino.

G. Romano, *Sugli altari del Duomo nuovo*, in G. Romano (a

cura di), *Domenico della Rovere e il Duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Torino.

F. SEMENZATO, *La collezione Martinotti di Casale Monferrato con l'inserimento di beni provenienti dal fallimento Zanette e da un appartamento milanese,* catalogo d'asta, Milano, 14 febbraio.

A. SPIRITI, *Dipinti lombardi inediti del Sei e Settecento nel Collegio Oblati Missionari di Rho*, in "Arte Lombarda", 92-93.

1991 G. MAZZA, *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico*, in G. MASSOLA (a cura di), Casale Monferrato.

V. PIALARSI, *Medaglie relative a personaggi, avvenimenti e istituzioni di Brescia e provincia*, in *Medaglia*, XIX, n. 26.

A. SCOTTI, *Angelo Morbelli*, Soncino.

G.F. VIVIANI (a cura di), *Illasi. Una colonia, un feudo, una comunità*, Illasi.

1992 O. FERRARI e G. SCAVIZZI, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli.

Jusepe de Ribera: 1591-1652, catalogo della mostra, Napoli.

G. MARSILI RIETTI, voce *Alberini (Alberino, Giorgio da Casale)*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 2, Monaco-Lipsia.

A. RENSI, *Elementi lapidei del periodo laurenziano. Tipologie e loro diffusione II*, in G. MOROLLI, C. ACIDINI LUCHINAT, L. MARCHETTI (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra di Firenze, Milano.

1993 A. CIFANI e F. MONETTI, *I Piaceri e le Grazie. Collezionismo, pittura di genere e di paesaggio fra Sei e Settecento in Piemonte*, Torino.

A. CIFANI e F. MONETTI, *Pietro Maurizio Bolckman, pittore della "Città di Gorcum, in Olanda"*, in A. CIFANI, F. MONETTI, *I Piaceri e le Grazie. Collezionismo, pittura di genere e di paesaggio fra Sei e Settecento in Piemonte*, 2 voll., Torino.

G. FOSSALUZZA, *Le nozze di Cana dell'arcipretale di Martellago. Contributo alla conoscenza di Agostino Ridolfi e della pittura trevigiana dell'ultimo Seicento*, Martellago-Venezia.

C. SPANTIGATI[1], *Per la pittura a Tortona. Considerazioni e proposte*, in *Storia arte e restauri nel tortonese*, Milano.

C. SPANTIGATI[2], *Melchiorre Gherardini, Decollazione di San Giovanni Battista*, in *Storia arte e restauri nel tortonese*, Milano.

G. TORTA, *Villa San Secondo ieri e oggi*, Asti.

Carlo Vidua a Casale, G. MAZZA, V. MOSCA e D. SICCARDI (a cura di), in "Città Ritrovata", a. V, n. 1.

1993-94 P. SUTTON (a cura di), *The Age of Rubens*, catalogo della mostra di Boston e Toledo (Ohio), Boston.

1994 S. e S. MARTINOTTI, *Pietro Francesco Guala*, Villanova Monferrato.

S. MORETTI, *Abbondio Sangiorgio scultore (1798-1879)*, in "Arte Lombarda", n. 1-2.

1995 G. ANZANI, in *Morbelli Angelo & Morbelli Alfredo*, catalogo della mostra di Varese, Varese.

E. BALLAIRA, A. GRISERI, F. ZERI, *Le stanze dei piccoli principi*, Torino.

A.M. BAVA, *Le collezioni di pittura e i grandi progetti decorativi*, in G. ROMANO (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino.

A. BEUNEN, *Abraham Casembroot, een Nederlandse schilder in het Sicilië van de zeventiende eeuw*, in "Oud Holland" 109.

Bildkatalog des Skulpturen des Vatikanischen Museums, I, Museo Chiaramonti.

A. CASASSA, *Carlo Sapelli*, in G. MAZZA e C. SPANTIGATI (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, Casale Monferrato.

G. DARDANELLO, *Memoria professionale nei disegni dagli Album Valperga. Allestimenti decorativi e collezionismo di mestiere*, in G. ROMANO (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino.

G. KANNES, *Gaspare Galeazzi*, in G. MAZZA e C. SPANTIGATI (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale, Catalogo delle opere esposte*, Tortona.

G. IENI, *Il Castello di Casale: fortezza e residenza dei Paleologi (1464-1533)*, in *Il Castello di Casale Monferrato*, Atti del convegno, Casale Monferrato 1-2-3 ottobre 1993, Casale Monferrato.

G. MAZZA, *Le civiche raccolte,* in G. MAZZA e C. SPANTIGATI (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, Tortona.

G. MAZZA e C. SPANTIGATI (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, Tortona.

T. MIKOCKI, *Sub specie deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses: étude iconologique*, Roma.

G. ROMANO, *Artisti alla corte di Carlo Emanuele I: la costruzione di una nuova tradizione figurativa*, in G. ROMANO (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino.

J. SCOTT, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven and London.

A. SCOTTI, *Un itinerario pittorico di Angelo Morbelli nel Museo di Casale*, Casale Monferrato.

C. SPANTIGATI, *Casale nel primo Ottocento: considerazioni sulle scelte culturali della città*, in G. MAZZA e C. SPANTIGATI (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, Tortona.

A. SPIRITI, *L'attività milanese e lombarda di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo: novità e riflessioni*, in "Studi piemontesi", vol. XXIV, fasc. 1, marzo.

1996 S.A. COLOMBO, *Melchiorre Gherardini, Decollazione del Battista*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Milano.

G. GENTILINI, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in M. NATALE (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Torino.

S. GHISOTTI, *Scheda n. 354,* in S. PETTENATI e G. ROMANO (a cura di), *Il Tesoro della Città. Opere d'arte oggetti preziosi da Palazzo Madama*, Torino.

A. GUERRINI e G. MAZZA (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Il polittico spagnolo. Restauro di un dipinto del secolo XV*, Casale Monferrato.

G. MAZZA, *La collezione Vitta*, in A. GUERRINI e G. MAZZA (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Il polittico spagnolo. Restauro di un dipinto del secolo XV*, Casale Monferrato.

C. SPANTIGATI, *Dipinti, sculture e arredi tra dotazioni e dispersioni*, in C. SPANTIGATI, M.G. VINARDI, M.C. VISCONTI CHERASCO (a cura di), *Santa Maria di Castello*, Alessandria.

1997 A.M. BAVA, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Una biografia*, in G. ROMANO e C. SPANTIGATI (a cura di), *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1525). Dipinti e disegni*, catalogo della mostra di Casale Monferrato, Torino.

S. CASTRONOVO, *Pittura del Trecento nelle province di Vercelli e di Biella*, in G. ROMANO (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino.

Pieter Brueghel le Jeune (1564-1637/38) - Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625). Une famille des peintres flamands vers 1600, in K. ERTZ e NITZE-ERTZ (a cura di), catalogo della mostra, Essen, Vienna, Anversa.

G. MAZZA, *Le storie di San Nicola da Tolentino in Santa Croce di Casale*, in G. ROMANO e C. SPANTIGATI (a cura di), *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625). Dipinti e disegni*, catalogo della mostra di Casale Monferrato, Torino.

F. PALIAGA e B. DE KLERCK, *Vincenzo Campi*, Soncino.

F. QUASIMODO e A. SEMENZATO, *Nuovi orientamenti per la pittura del Trecento nel Cuneese*, in G. ROMANO (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino.

G. ROMANO, *Disegni di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo*, in S. PETTENATI e G. ROMANO (a cura di), *Il Tesoro della Città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra, Torino.

G. ROMANO e C. SPANTIGATI (a cura di), *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625). Dipinti e disegni*, catalogo della mostra di Casale Monferrato, Torino.

E. ROSSETTI BREZZI, *Testimonianze trecentesche nel territorio alessandrino*, in G. ROMANO (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino.

G. SARONI, *Tra la Lombardia e la Francia: pittori e committenti del Trecento in area torinese*, in G. ROMANO (a cura di), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino.

C. SPANTIGATI, *Gli affreschi del chiostro grande di Santa Croce: storia dei restauri,* in G. ROMANO e C. SPANTIGATI (a cura di), *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625). Dipinti e disegni,* catalogo della mostra, Torino.

S. ZATTI, voce *Caccia, Orsola Maddalena*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 15, Monaco-Lipsia.

1998 G. Donato, *Architettura e ornamento nei luoghi di Gandolfino*, in G. Romano (a cura di), *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, Torino.

A. Griseri, *Una finestra aperta sulla realtà piemontese*, in F. Porzio (a cura di), *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, Milano.

1999 A.M. Bava, *La pittura a Casale prima della peste manzoniana*, in G. Romano e C. Spantigati (a cura di), *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra di Casale Monferrato, Savigliano.

M.G. Cerri, *La "Casa del Conte Verde". Storie figure e suggestioni di un'architettura da rivivere*, Torino.

X. Salmon (a cura di), *Jean Marc Nattier 1685-1766*, catalogo della mostra, Versailles.

R. Martini e A. Turricchia, *Catalogo delle medaglie delle civiche raccolte numismatiche di Milano, V. secoli XVII-XIX, 3. Stati italiani (1815-1860)*, Milano.

A. Morandotti, *Giuseppe Vermiglio, naturalista accademico e diligente*, in G. Romano (a cura di), *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Torino.

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, tomo III, Milano.

A. Orlando, *Anton Maria Vassallo*, Genova.

G. Romano e C. Spantigati (a cura di), *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra di Casale Monferrato, Savigliano.

M.P. Soffiantino, *Pietro Francesco Guala*, in G. Romano e C. Spantigati (a cura di), *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra di Casale Monferrato, Savigliano.

C. Spantigati, *Pittura a Casale tra la seconda metà del Seicento e gli inizi del Settecento*, in G. Romano e C. Spantigati (a cura di), *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra di Casale Monferrato, Savigliano.

C. Spantigati, *Melchiorre Gherardini, Decollazione del Battista*, in G. Romano e C. Spantigati (a cura di), *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra di Casale Monferrato, Savigliano.

2000 A.M. Bava e F. Cervini[1], *Intorno al Moncalvo: appunti sullo stile e sull'iconografia del nucleo di dipinti della donazione don Cesare Falaguerra nel Museo Civico di Casale Monferrato*, in *Intorno al Moncalvo: la donazione don Cesare Falaguerra*, A.M. Bava - F. Cervini (a cura di), Casale Monferrato.

A.M. Bava e F. Cervini[2], *Le collezioni del Museo Civico di Casale Monferrato. Intorno al Moncalvo: la donazione don Cesare Falaguerra*, Casale Monferrato.

G. Donato, *La scultura del Quattrocento*, in R. Bordone, A. Crosetto e C. Tosco (a cura di), *L'antico San Pietro in Asti. Storia, architettura, archeologia*, Torino.

F. Frangi, *Adorazione dei pastori*, in D. Pescarmona (a cura di), *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, catalogo della mostra di Campione d'Italia, Milano.

A. Guerrini, *Matteo Sanmicheli in Duomo e a Casale Monferrato*, in *Il Duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, Atti del convegno di Casale Monferrato, Novara.

F. Landolfi, *Il "San Francesco che riceve le stigmate": un tema campesco nella pittura lombarda tra Cinque e Seicento*, in F. Paliaga (a cura di), *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, catalogo della mostra di Cremona, Milano.

M. Rosci, *Il Cerano*, Milano.

M.G. Sordi, *Ritratti Gonzagheschi a Mantova* in "Amici dei Musei", 83/84.

C. Spantigati, *Dipinti, sculture e arredi tra dotazioni e dispersioni*, in *Il Duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, Atti del convegno di Casale Monferrato, Novara.

M.C. Terzaghi, *Sant'Innocenzo resuscita Senatrice*, in D. Pescarmona (a cura di), *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, catalogo della mostra di Campione d'Italia, Milano.

M.C. Visconti Cherasco, *Gli interventi ottocenteschi nella Cattedrale*, in *Il Duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, Atti del convegno di Casale Monferrato, Novara.

2000-2001 A. Perin, *Un contributo per Matteo Sanmicheli*, in "Arte Lombarda", 128.

2001 A. Scotti Tosini (a cura di), *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, catalogo della mostra, Torino.

A. Acordon, *La Madonna del Rosario di Noceto presso Rapallo negli esordi di Simone Barabino*, con relazione di restauro di L. Briganti e D. Cioli, Rapallo.

P. Caretta, *Suzanne Henriette d'Elbeuf e Hyacinthe Rigaud: l'ultima duchessa di Mantova e il suo ritratto*, in P. Caretta e D. Sanguineti (a cura di), *Suzanne Henriette d'Elbeuf ultima duchessa di Mantova. Storia di un ritratto e della sua fortuna*, Mantova.

Luca Giordano: 1634-1705, catalogo della mostra, Napoli.

A. Perin, *Un inedito capitello rinascimentale*, in "Monferrato. Arte e Storia", n. 13.

E. Ragusa e A. Rocco, *Le collezioni civiche di Asti. Materiali di studio per il riallestimento*, Asti.

S. Rebora (a cura di), *Eliseo Sala. Un ritrattista e la sua committenza nell'Italia romantica. 1813-1879*, catalogo della mostra di Treviglio, Milano.

M. Vinardi, in *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, catalogo della mostra, Torino.

2002 G. Butazzi, in F. Frangi e A. Morandotti (a cura di), *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra di Varese, Milano.

F. Dalmasso, *La cultura artistica da Vittorio Amedeo III a Carlo Emanuele IV*, in G. Ricuperati (a cura di), *Storia di Torino. V. Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico regime (1730-1798)*, Torino.

Finarte. Dipinti del XIX secolo. Asta 1172, 22 maggio, Milano.

M. Marocco, *A proposito del sigillo sepolcrale di Defendente Suardi già nella chiesa di Santa Croce in Casale*, in "Monferrato. Arte e storia", 14.

G. Romano, *Spanzotti, Macrino e una Madonna fortunata*, catalogo della mostra presso Antichi Maestri Pittori, Torino.

2003 G. Gallino (a cura di), *Trentasette opere di artisti in Piemonte 1430-1949*, Torino.

G. Sluiter, *Aggiunte alla vita e all'opera del pittore olandese Peeter Bolckman*, in "Paragone".

G. Sluiter, *New light on Peeter Bolckman (Gorinchem 1638 - Turin 1710)*, in "Oud Holland".

M. Viaggi Bonisoli, *Carlo Vidua: una vita ricreata*, Torino.

s.d. A. Manno, *Patriziato Subalpino*, s.v. *Soardi*, dattiloscritto, vol. XXV. Torino, Biblioteca Soprintendenza Patrimonio Storico e Artistico del Piemonte.

Cronaca di famiglie cittadinesche originarie venete, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Cicogna 2156, sec. XVIII.

Sarcofago alla Memoria del Conte Carlo Vidua nella chiesa Parrocchiale di S. Maurizio presso Casale Monferrato, s.l.

Un po' di storia dell'asilo infantile di Casale Monf., s.l.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI OTTOBRE 2003
PER I TIPI DE
L'ARTISTICA SAVIGLIANO

Città di Casale Monferrato