LE COLLEZIONI DEL MUSEO CIVICO DI CASALE

CATALOGO DELLE OPERE ESPOSTE

Regione Piemonte
Assessorato Cultura ed Istruzione

Città di Casale Monferrato

Ministero per i Beni Culturali
Soprintendenza per i Beni Artistici
e Storici del Piemonte

LE COLLEZIONI DEL MUSEO CIVICO DI CASALE

CATALOGO DELLE OPERE ESPOSTE

a cura di
Germana Mazza
Carlenrica Spantigati

Nel 1990 l'Amministrazione Comunale consegnando alla città il Teatro Municipale concretamente incominciò quella svolta nel rapporto tra conservazione del patrimonio artistico e fruizione dello stesso che oggi ci porta, cinque anni dopo, ad inaugurare il Museo Civico.

Teatro e Museo diventano dunque i luoghi deputati della cultura cittadina. Il Museo è però cosa diversa: costituisce la stratigrafia dei sedimenti culturali della città.

Ciò vale per il patrimonio e nell'esposizione dello stesso.

Chi visiterà il Museo avendo presente il catalogo e viceversa, si accorgerà dello sforzo che abbiamo fatto perchè la ricostruzione della storia della nostra comunità avvenisse in modo fedele e percettibile per ogni visitatore. Del resto il patrimonio artistico ce lo consentiva, come già ebbe ad intuire nel lontano 1969 introducendo gli atti del "Quarto Congresso di Antichità e d'Arte" Noemi Gabrielli, che così scriveva: "Fra le citta della pianura padana Casale è una di quelle che ha conservato, nonostante le distruzioni avvenute durante i secoli, testimonianze di notevole importanza dell'arte del passato, non solo nell'architettura, nella pittura, nella scultura, ma altresì in quelle forme, a torto considerate di arte minore: arredi, suppellettili e nelle mirabili decorazioni degli interni.

Questi documenti superstiti comprovano la sensibilità, la cultura, il gusto e la floridezza economica degli antichi abitanti di Casale e suscitano stupore ed ammirazione nei forestieri che visitano la città. Io ritengo però che essi non siano sufficientemente apprezzati e conosciuti dalla popolazione locale".

Di tutto questo percorso il catalogo che abbiamo allestito, grazie a preziosissime collaborazioni, di cui diciamo a parte, dà ampio conto. Il catalogo è del resto parte indissolubile di un Museo, ne è il necessario completamento. E siccome non è nostra intenzione fare del Museo un mero edificio di conservazione dell'arte, bensì un luogo dinamico aperto alle tante innovazioni delle arti contemporanee altrettanto anche il catalogo qui presente sarà negli anni a venire uno strumento vivo da aggiornare e ampliare di pari passo alla crescita del Museo.

Sentiamo la responsabilità dell'impegno che ci siamo presi.

Del resto per la nostra città investire nell'allestimento del Museo è stata una scelta prima di tutto di civiltà.

Marguerite Yourcenar nelle sue straordinarie "Memorie di Adriano" ha fatto dire al grande imperatore: "Fondare biblioteche, è come costruire ancora granai pubblici, ammassare riserve contro un inverno dello spirito che da molti indizi, mio malgrado, vedo venire". Ecco, la stessa cosa vorremmo dire noi a proposito del nostro Museo. Le città che non investono nel mantenimento del proprio patrimonio storico sono destinate a perdere la memoria, a sradicarsi a venir meno alle funzioni per cui le comunità degli uomini si sono formate. Mantenere invece la memoria storica è pensare al domani: per questo oggi aprire un Museo è il maggior auspicio che si possa fare al futuro di una città.

L'Assessore per la Cultura
Davide Sandalo

Il Sindaco
Riccardo Coppo

Con l'inaugurazione al pubblico della nuova sede del Museo di Casale riprende il suo posto una delle più importanti collezioni storiche piemontesi, radicalmente rinnovata nei criteri espositivi e nella scelta delle opere. Il trasferimento delle raccolte nei locali dell'ex Convento di Santa Croce e una dettagliata attività di studio, riscoperta e recupero del patrimonio comunale portata avanti per oltre un quindicennio, permettono di dare oggi al Museo casalese uno spessore ed una precisione di fisionomia senza confronti con quanto delle collezioni civiche è stato visibile, fino ai primi anni '70, nella precedente sede in Palazzo Treville.

Si deve alla continuità di impegno delle varie amministrazioni che si sono succedute alla guida della città se i tempi lunghi imposti dalle ristrutturazioni non hanno determinato una scomparsa progressiva del Museo dalla coscienza pubblica e se Casale si è più volte segnalata, negli ultimi anni, come punto di riferimento per iniziative di singolare interesse nel contesto regionale. La formula messa a punto per il restauro del complesso di Santa Croce, prevedendo la destinazione di quest'ultimo in parte a istituzioni culturali e in parte a centro commerciale, si è prospettata a suo tempo come una scelta innovativa di compartecipazione fra capitale pubblico e privato. Di spicco per coerenza ed originalità di sperimentazione è stata inoltre, in ambito piemontese, la soluzione proposta per accelerare il recupero delle collezioni d'arte. Le opere delle quali era necessario il restauro per arrivare alla riapertura del Museo, sono state presentate alla cittadinanza in due mostre del 1986 e del 1989, "Cento occasioni" e "Nuove occasioni per dire sì al Museo", articolando attorno alla esposizione la richiesta di fondi e sponsorizzazioni private. Una serie di successivi bollettini raccolti sotto l'augurale titolo di "Città ritrovata" ha puntualmente informato il pubblico del procedere delle operazioni.

Ma anche a livello più generale il Museo ha saputo mantenere in questi anni un costante dialogo con la vita cittadina, attraverso mostre, pubblicazioni ed una attività didattica di mai interrotta qualità. Si ricordano, in particolare, la fondamentale esposizione dedicata a Bistolfi nel maggio-giugno 1984; la collana di monografie, "Studi e ricerche", giunta attualmente al terzo numero, i corsi di Storia dell'Arte organizzati attorno alle collezioni civiche nel 1993, le mostre-dossier "Verso l'apertura del Museo" scaglionate fra il 1989 e il 1993. I benefici di questa attività si possono dedurre dal rinnovato flusso, in questi anni di acquisizioni, temporanee o permanenti: dalla donazione di opere dello scultore casalese Leonardo Bistolfi disposta nel 1992 dal nipote Andrea, al deposito, tuttora in corso di perfezionamento, di un nucleo di opere di Angelo Morbelli di proprietà degli eredi Ada e Roberto Morbelli. La riapertura del museo di Casale alla quale il presente volume si collega, giunge adesso a fornire la necessaria chiave di volta per un incremento delle iniziative.

L'Assessore alla Cultura della Regione Piemonte

Scrivere la nota introduttiva al catalogo del Museo Civico di Casale è per me fonte di autentica e profonda emozione poichè sul Museo e sul suo travagliato percorso più che ventennale si è intrecciato profondamente il mio personalissimo percorso di lavoro nella Soprintendenza: lavoro e vita personale, si sà, non dovrebbero troppo mescolarsi per evitare equivoci e fraintendimenti, ma Casale non mi ha lasciato scelta, con le amicizie "lavorative" che sono cresciute e si sono consolidate nella consuetudine.

Ma Casale con il suo Museo è anche, per me e per molti, una traccia che unisce il lavoro di tutela territoriale della Soprintendenza, dall'impegno di Noemi Gabrielli negli anni '60 all'attuale riapertura che non sarebbe stata possibile se il cammino non fosse stato condiviso con altri comprimari.

La prima tranche del recupero architettonico del complesso ex Santa Croce è stata fatta propria dall'Assessore ai Lavori Pubblici del Comune di Casale in uno spirito di collaborazione che dovrebbe essere normale, ma che purtroppo spesso nei fatti normale non è, ed ha consentito di giungere a questa prima tappa del riallestimento delle preziose e complesse collezioni in cui si articola il patrimonio museale casalese.

La scelta di allestimento è stata doverosamente modellata proprio sui nuclei di collezioni che per vie diverse sono venute nel tempo a comporre il variegato mosaico del Museo: non si è voluto cioè piegare opere ed oggetti ad una idea astratta di Museo "ideale", ma si è ritenuto corretto dipanare il percorso espositivo seguendo e sottolineando proprio le peculiarità del Museo casalese, quelle peculiarità che lo connotano e lo fanno essere "casalese" appunto.

Com'è logico, in attesa della realizzazione della seconda parte del recupero del complesso architettonico, parte cospicua del patrimonio resta custodita nei depositi, peraltro controllati anche sul piano della conservazione e della tutela tecnico-scientifica e consultabili dagli studiosi. Il richiamo a quanto ancora ci attende per poter dire di aver condotto a termine il lavoro non deve essere però inteso come una "diminutio" del presente, che anzi operazioni così complesse esigono prima della realizzazione riflessioni e tempi di ricerca criticamente ben condotti per evitare passi affrettati e sbagliati.

Ma ormai la via è stata imboccata, le verifiche sono state messe a punto e possiamo dunque essere ottimisti sul futuro. Un ottimismo che si fonda anche sulla presenza che il Museo, con l'infaticabile Germana Mazza, ha saputo tenere nella città in questi anni di forzata chiusura.

A scorrere le pagine del catalogo la partecipazione dei casalesi per il Museo e le sue opere balza evidente nel notare quanto i restauri abbiano potuto contare su grandi e piccoli interventi - di singoli o di gruppi - che nel sommarsi hanno affiancato il costante sostegno dell'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte nella straordinaria qualità e quantità dei restauri.

Ma la vitalità del Museo ha anche saputo porsi come riferimento e richiamo per la crescita del patrimonio culturale affidatogli con acquisizioni, donazioni, depositi di grande significato e portata.

L'attenzione oserei dire affettuosa di Andrea Bistolfi per la Gipsoteca - che vede ora lo spazio di allestimento finalmente commensurato all'importanza di Leonardo Bistolfi - ci sta un pochino "viziando" nel consentirci accostamenti di bozzetti in terracotta, gessi, disegni che sempre più compiutamente documentano i passaggi ideativi e progettuali del maestro.

Attendiamo pieni di speranza che la già evocata prosecuzione del recupero degli spazi museali consenta di dare giusta vicinanza tra il nucleo bistolfiano e l'importantissimo nucleo Morbelli, ultimo prestigioso "accrescimento" che piacerebbe riproporre nell'amichevole dialogo che fu degli artisti in vita.

E speranza ed ottimismo si accrescono nel riconoscere come Casale abbia saputo mantenere il giusto equilibrio tra la tutela del patrimonio artistico del proprio passato e l'apertura verso l'arte a noi più vicina nel tempo. Un equilibrio non facile, ma che dovrà ad ogni costo essere difeso, perchè il prevalere, oserei dire il prevaricare, di una istanza sull'altra potrebbe indurre in errori da cui non sarebbe possibile il ritorno.

Il Soprintendente per i Beni Artistici
e Storici del Piemonte
Carlenrica Spantigati

Indice

Casale nel primo Ottocento: considerazioni sulle scelte culturali della città pag. 13
C. Spantigati

Le civiche raccolte » 31
G. Mazza

L'indagine documentaria sui fondi dell'Archivio Storico Comunale » 45
V. Mosca e D. Siccardi

Schede » 47

La collezione Mario Levi Graziadi » 89
A. Guerrini

Schede » 91

Repertorio della collezione di ceramiche » 105

La "copiosa gallerija di buoni quadri" di casa Mossi a Casale: primi accertamenti documentari » 111
C. Mossetti

Schede » 123

La Pia Casa San Giuseppe » 137
A. Barbero

Schede » 139

Noemi Gabrielli e il Museo Civico di Casale » 149
A. Guerrini

Schede » 151

La Gipsoteca Leonardo Bistolfi » 162
(nota redazionale)

Indice degli autori delle opere esposte » 164

Le opere del Museo Civico di Casale sono state inizialmente catalogate in:
Museo Civico, quaderno n. 1/1981, a cura di G. Mazza.

I restauri condotti in questi anni sono stati presentati in:
Verso l'apertura del Museo Civico di Casale. Restauri delle collezioni museali 1977-1987: il Seicento, schede a cura di G. Mazza, in "Città ritrovata", primavera 1989.
Verso l'apertura del Museo Civico di Casale. Restauri delle collezioni museali 1978-1988: il '700 e l'800, schede a cura di G. Mazza, in "Città ritrovata", autunno 1989.

Le schede del presente catalogo si devono a:

Paola Astrua	P.A.
Agata Barberis	A.B.
Amilcare Barbero	A.Ba.
Elisabetta Canestrini	E.C.
Antonella Casassa	A.C.
Bruno Ciliento	B.C.
Laura D'Agostino	L.D'A.
Michela di Macco	M.d.M.
Alessandra Guerrini	A.G.
Giulio Ieni	G.I.
Gian Luca Kannes	GL.K.
Rosanna Maggio Serra	R.M.S.
Germana Mazza	G.M.
Cristina Mossetti	C.M.
Elena Ragusa	E.R.
Giovanni Romano	G.R.
Aurora Scotti	A.S.
Carlenrica Spantigati	C.S.
Paolo Venturoli	P.V.

Fotografie:

Laboratorio di restauro Boj, Albisola, operatore Giacomo Causa; Laboratorio di restauro Guido Fiume, Milano; Laboratorio di restauro Eugenio Gritti, Bergamo; Laboratorio di restauro Angelo Marello, Cocconato; Laboratorio di restauro Nicola, Aramengo, operatori Andrea Lombardini e Giuliana Serra; Laboratorio Fotografico Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Torino, operatori Vincenzo Piccione e Pietro Piazza; Studio Fotografico Massimo Bettoni, Bergamo; Studio Fotografico Fotocentro "Il Viale" di Enrico Vergnano, Chieri; Studio Fotografico Fotolinea 10 di L. Barbano, Casale; Studio Fotografico Giacomo Gallarate, Oleggio; Studio Fotografico Filippo Gallino, Torino; Studio Fotografico Melotti, Casale; Studio Fotografico Gianfranco Roselli, Torino; Studio Fotografico Gioacchino Volpe, Torino

Ringraziamenti: Biblioteca Reale di Torino, Deputazione Subalpina di Storia, Patria, Torino, Andrea Bistolfi, Vittorio Incisa di Camerana.

Casale nel primo Ottocento: considerazioni sulle scelte culturali della città.

Carlenrica Spantigati

Il riassetto politico amministrativo che agli inizi dell'Ottocento segue la lunga parentesi napoleonica pare in certo qual modo sancire l'avvenuto radicamento di Casale all'interno dello Stato sabaudo. Nel secolo precedente la fine del dominio gonzaghesco aveva concluso una stagione che trascinava il ricordo dei fasti della corte del Monferrato, nei fatti già da tempo tramontati, ma il passato insisteva a riproporsi alla memoria come resistenza alla nuova situazione di dipendenza da una capitale come Torino che relegava la città ad un ruolo perifericamente subalterno. Così lungo l'arco del Settecento la riplasmazione, il rammodernamento ed il riarredo delle dimore nobiliari casalesi, fenomeno di straordinaria importanza storico artistica, può essere per certa parte letto in chiave di affermazione di una cultura "altra" rispetto a quella torinese, ed inserita piuttosto nel crogiuolo delle esperienze maturate e maturanti tra Lombardia, Emilia e Liguria.

L'Ottocento, invece, vede Casale come città di spicco dei possedimenti regii, attiva, colta e brillante in dialogo con la capitale e con le sue istituzioni e per di più, fino alla metà del secolo, città cardine per la difesa dei confini territoriali sabaudi e nello stesso tempo ponte verso l'agognato congiungimento del Lombardo - Veneto[1].

Ne possiamo cogliere il riflesso dalla lettura del Casalis che, nel suo primo dedicarsi alla città nel volume III del 1836, dedica amplissimo spazio alla storia del centro nelle sue diverse articolazioni e sfaccettature, ma sente poi l'esigenza di ritornarvi nel volume XXVIII del 1856 per sottolineare una serie di accadimenti avvenuti nel frattempo, significativi per l'intreccio dei rapporti Casale - Torino[2].

Momento che assurge quasi a simbolo della nuova situazione e che riconosciamo sia sul fronte più strettamente storico istituzionale, sia su quello della celebrazione cittadina è la decisione di Carlo Alberto di ridare vita alla magistratura del Senato, soppressa nel 1730 da Carlo Emanuele III[3]. L'editto del 19 settembre 1837 reintroduce appunto a Casale la sede della magistratura che si insedia nelle proprie funzioni l'anno seguente con giurisdizione sulle divisioni di Alessandria e Novara.

L'editto seguiva di tre mesi la promulgazione del nuovo Codice Civile, il "Codice Albertino" che, dopo alcuni anni di elaborazione, veniva a sostituire quello di Carlo Emanuele III, e costituiva il primo passo della completa revisione delle norme e delle procedure giuridiche del moderno stato sabaudo. Un fatto istituzionale di rilievo che andava celebrato, come si può riconoscere nella tela raffigurante appunto la Promulgazione del Codice Albertino eseguita da Giovanni Battista Biscarra nello stesso 1837[4].

Casale dunque vive con grande esaltazione la rinnovata importanza e ne sono testimonianza i lavori per la predisposizione della sede del nuovo Senato, individuata in Palazzo Langosco acquisito dal Comune per l'occasione, e quelli per i festeggiamenti che dovranno caratterizzare la solenne inaugurazione dell'istituzione[5].

Non ci soffermiamo qui ad analizzare gli interventi minuti di stuccatori, decoratori, falegnami, tapezzieri per l'una e l'altra impresa, pur documentati da note, ricevute, mandati, quietanze nell'Archivio Storico di Casale[6], ma vogliamo riproporre all'attenzione alcune vicende che si pongono come esemplari sul fronte storico artistico e della "politica culturale".

Alla memorabile seduta del 17 aprile 1838 che insedia il nuovo Senato Carlo Alberto non è fisicamente presente, ma in sua vece su di un maestoso trono presenzia un ritratto del Re *"dipinto da mano maestra e somigliantissimo, in un quadro ricchissimo di alta dimensione, dono anch'esso del muneficentissimo sovrano"*[7].

Il ritratto è attribuito a Giovanni Battista Biscarra, pur con qualche dubbio sulla completa autografia, mentre firmato e datato dal maestro è l'altro grande ritratto connesso con l'evento, quello del conte Giulio Cesare Lascaris, ultimo Presidente del Senato soppresso nel 1730[8].

La città intende però dare ben più ampia risonanza all'avvenimento attraverso la celebrazione pubblica del sovrano ed ecco la decisione di erigergli un monumento, poi realizzato da Abbondio Sangiorgio.

Tale decisione, assunta dal Corpo Decurionale, fu subito, a detta del Bona[9], fatta propria dai casalesi che vollero che la statua fosse equestre ed in bronzo, e che ne sostennero la spesa attraverso una pubblica raccolta promossa dal conte Carlo Raineri, dal marchese Ludovico Pallavicino Mossi e dal conte Luigi Maistre. Le ottomila lire piemontesi ricavate furono messe a disposizione del Comune che, nell'accettarle, garantì che avrebbe sopperito ad ogni eventuale costo aggiuntivo e che istituì una Commissione per curare la realizzazione dell'opera[10].

Come si è già detto il monumento venne affidato ad Abbondio Sangiorgio, artista ampiamente operoso sia a Milano che a Torino e che poteva in quegli anni vantare come superbe credenziali la realizzazione della sestiga dell'Arco della Pace a Milano, fusa in bronzo da Luigi Manfredini che viene anch'esso legato all'impresa casalese [11]. Il contratto venne stipulato il 26 marzo 1838 con la consulenza e l'assistenza al Comune di un altro artista già operoso a Milano ma ormai trasferitosi alla corte sabauda, Pelagio Palagi [12].

Così la versione "pubblica" delle vicende, ma qualcosa ancora ci sfugge dei dibattiti, delle discussioni, delle analisi che sicuramente precedettero la formalizzazione del contratto: gli oculati amministratori di allora dovevano certo aver ben ponderato le loro scelte, così impegnative sia sul piano dell'immagine cittadina (e dei suoi rapporti con l'arte promossa dalla corte), sia su quello degli oneri economici.

La documentazione d'archivio ci sovviene purtroppo solo parzialmente, ma proprio dall'Archivio Storico Comunale emerge un brandello di questa storia con due lettere dello scultore torinese Angelo Bruneri che ci attestano come tutto non fosse stato poi così scontato [13]. La prima è datata 9 novembre 1837, indirizzata agli Ill.mi Sig.ri Sindaci e Consiglieri che, per il tramite del Sig.r Avv.to Ronsani, gli avevano richiesto dei bozzetti per la statua di Carlo Alberto in due versioni, una equestre ed una in piedi, nonchè una indicazione dei costi previsti per la realizzazione. Bruneri si è già messo all'opera e va lavorando a tre bozzetti rappresentanti *"uno S. M. in piedi vestita in gran costume alla spagnola; altro seduta su di un gran seggiolone vestito pure alla spagnola; ed un terzo in fine a cavallo vestito all'eroica, essendo questi li costumi che più si adattano ad un tal genere di lavoro e che sono di miglior effetto; ma qualora poi le SS. LL. Ill.me deliberassero la vestimenta colle divise militari come suole vestire il Sovrano non hanno che a prevenirmi che mi adatterò dando solo far loro presente che le vestimenta da me sovra indicate sono quelle che più si confanno alla scultura come vedesi nei gran monumenti che già esistono in parecchie cospicue città, e specialmente in Roma"*. Quanto ai preventivi lo scultore chiede di sapere le dimensioni del monumento, se "al vero" o "colossale" per poter procedere alla stima.

L'anno successivo, con una curiosa data priva di mese *"Torino, li 10 del 1838"* Angelo Bruneri scrive nuovamente ricordando di aver avuto la commissione dei bozzetti ai quali aveva data mano con sollecitudine *"Ma ora mi gionse notizia che questo monumento sia già stato commissionato ad uno scultore milanese; non vi prestai fede essendo io persuaso che le SS. LL. Ill.me non avrebbero mai anteposto agli artisti nazionali gli artisti esteri; perchè è pensiero d'ogni animo gentile e generoso d'incoraggiare più che è possibile il genio patrio quando esso pure non manchi"*. Ad ogni buon conto Bruneri chiede se deve proseguire a predisporre i bozzetti o se deve considerare chiusa la partita.

Abbondio Sangiorgio, Monumento equestre a Carlo Alberto Casale, Piazza Mazzini

Alla risoluzione finale non fu forse estraneo proprio Palagi, "consulente" per il Comune nella stesura del contratto, ma in quel momento presente a Casale anche per un altro impegnativo intervento, quello della ristrutturazione del Teatro della Società dei Nobili cui parteciperà pure il Sangiorgio con

la realizzazione delle cariatidi del Palco Reale[14].

L'ipotesi di una sorta di consulenza "superiore" da parte di Palagi concorderebbe peraltro appieno con il ruolo di progettista e supervisore di complessi interventi che l'artista aveva assunto nella corte carloalbertina in quegli anni[15].

D'altro canto sembrerebbe di intuire che il primitivo interessamento di Bruneri fosse legato all'iniziale progetto di collocare il monumento all'interno del complesso Santa Croce (allora sede del Comune) - Palazzo Langosco (sede del nuovo Senato), in una soluzione di forte carica simbolica nella riplasmazione dell'intero complesso[16].

È infatti del 12 dicembre 1837 il progetto dell'architetto Giovanni Battista Formiglia per tale riplasmazione, conservato presso la Biblioteca Civica di Casale[17], che prevede l'abbattimento del lato interno del chiostro grande di Santa Croce per creare un unico, grande, spazio tra i due edifici al centro del quale troneggi il monumento a Sua Maestà.

Tale progetto, benchè avviato, viene accantonato dal Consiglio di Città perchè giudicato troppo oneroso[18]. Purtroppo però l'abbattimento del lato del chiostro è stato attuato, e forse lo sarebbe stato comunque, con buona pace per gli affreschi di Moncalvo ivi esistenti[19].

Ed ecco allora la soluzione ancor oggi sotto ai nostri occhi, con la destinazione dell'imponente statua equestre alla piazza allora denominata "delle Erbe"[20], ma i problemi non sono finiti. Già la prima lettera del Bruneri lasciava intravvedere come la scelta della veste del personaggio effigiato potesse nascondere temi di un dibattito allora apertissimo, ed il monumento casalese non vi sfugge.

Così i due modelli presentati nel 1838 dal Sangiorgio alla commissione incaricata di far eseguire il monumento [21] riaprono la discussione sul modo di abbigliare la statua e per poter assumere una decisione ben ponderata si decide di chiedere il parere di "celebri Professori ed Artisti", le cui risposte, favorevoli in maggioranza schiacciante per l'abbigliamento "eroico" che verrà realizzato, costituiscono un interessante dossier poi pubblicato in appendice al testo del Bona[22].

Pelagio Palagi drasticamente liquida la proposta del primo modello che *"con vestito semispagnuolo, abbenchè vicino a noi, non essendo più nostro, è uguale che appartenesse a tempi remotissimi e d'altronde ha l'inconveniente di essere di grave inciampo all'arte"*[23]. Poichè invece occorre che il monumento *"possa passare all'eternità come Capo lavoro"* esso dovrà unire in sè *"tutte le bellezze dell'arte scultoria"* e contemporaneamente consentire all'artista di *"mettere in evidenza il suo sapere e scienza nella propria professione. Da ciò parmi non potersi esimere dall'adottare il costume eroico, mentre in sè racchiude tutti i requisiti richiesti, non solo, ma la dignità e la convenienza nella straordinaria circostanza"*. Ancora Palagi porta in favore del proprio parere riferimenti e modelli: il Monumento Poniatowski di Thorvaldsen, quello napoletano di Carlo III di Canova, quello, ancora di Canova ma mai realizzato *"per le vicende dei tempi"* di Napoleone. Infine, dopo un breve excursus che analizza anche monumenti non equestri e non italiani e dopo alcune considerazioni sul *"savio intendimento"* degli scultori antichi, Palagi conclude *"Bandiscasi una volta per sempre dalle arti belle la moda mentre questa a più riprese in Italia le ha fatte cadere dall'alto seggio, ove imperiosamente dominavano per trascinarle nella più colpevole abbiezione, ed avvilimento"*[24].

A risoluzioni analoghe perviene Gaetano Cattaneo, che non ha però avuto modo di esaminare direttamente i modelli del Sangiorgio e che quindi non può esprimere giudizi su di loro, ancorchè ritenga lo scultore di ottimo livello ed in grado, qualunque partito verrà preso, *"di tenersi nei limiti che giovar possano al buon effetto visuale, lontano ad un tempo da una soverchia necessità e da un sovraccarico di panneggiamenti che dar suole a tal sorta di monumenti l'aspetto piuttosto di uno scoglio, che non di una figura umana."*[25].

Il giudizio del Cattaneo è esplicitamente fondato sul testo di Ennio Quirino Visconti *Sur le costume des statues antiques*, da poco riedito a Milano nel III volume delle Opere Varie del Visconti, ma il Cattaneo insiste sulle differenze tra scultura, affidata alla purezza della forma, e pittura, cui giova invece il tocco del colore, il brio, il diffondersi sui particolari del vestiario e della moda.

In mezza, sintetica, paginetta si racchiude il giudizio di Giuseppe Gaggini, anch'egli favorevole al *"costume antico romano"*, ed analogamente, ma con dovizia di motivazioni, si pronuncia Pietro Benvenuti[26]. Il costume eroico a suo giudizio ben si addice all'esigenza di esprimere il sublime che un monumento celebrativo richiede e con dotte citazioni il Benvenuti esamina la possibilità di raffigurare un monarca anche in corazza, ornata di simboli che accentuino l'allusione alla giustizia.

Ancora in favore del costume eroico si pronuncia monsi-

gnor Melchiorre Missirini che si scaglia contro l'abbigliamento moderno in una scultura celebrativa: *"L'odierno costume è una specie di carcere del corpo, un'invidia alla mostra delle belle forme, un tritume che sminuzza e taglia la persona in più parti. Si ha un bel dire, che è bene conservare le costumanze dei tempi: tramandare ai nostri posteri gli usi nostri. Quest'uffizio s'abbiano gli artisti di genere, e quelli che si dedicano solo a rappresentare i costumi."*[27].

Da tutte queste voci concordi si dissocia quella di Giovanni Battista Biscarra. In realtà a Biscarra nessuno dei due modelli proposti pare idoneo in quanto lo scopo del monumento è quello di celebrare l'apoteosi di un grande personaggio vivente, di *"esprimere un sentimento di venerazione e di amore verso un Sovrano che con belle e pacifiche leggi provvede ai bisogni del suo Stato, riforma le antiche consuetudini ed estende su più largo circolo il beneficio di una Magistratura destinata ad applicare il contenuto delle novelle leggi alle varie emergenze della vita civile"*. Ne consegue che la foggia spagnola *"indicando influenza straniera deve... evitarsi in un monumento rigorosamente storico e nazionale"*. Analogamente *"in questo caso di carattere monumentale di patria istoria non posso correr dietro all'altrui stile, e debbo persuadermi che il regno di Roma e quello di Carlo Quinto non sono più... e che nell'attuale nostro Regno Piemontese... vuolsi nuovo costume, cioè costume vero, nazionale, italiano"*. Dunque occorrerebbe proporre l'immagine di Carlo Alberto con l'abbigliamento proprio e Biscarra suggeri-

Guglielmo Caccia il Moncalvo, Miracolo di san Nicola da Tolentino
Casale, Museo Civico, affresco staccato dal chiostro di Santa Croce

sce la veste di Generalissimo, corredata del manto dei Cavalieri dell'Ordine Supremo della Santissima Annunziata *"appeso alla spalla destra, ed abbandonato alla sinistra, o viceversa discendendo a proporzione dell'accorto artista sul dorso del cavallo venga ad accrescere grazia, e maestà"*. Una maestà sottolineata dal capo, rigorosamente lasciato scoperto. A conclusione dei forti ragionamenti sul significato, e quindi sulla forma, del monumento storico, Biscarra cita il caso del monumento di Emanuele Filiberto voluto a Torino da Carlo Alberto: poichè occorreva porre l'accento sui meriti dell'antenato che *"ricuperò i legittimi domini della Real sua Casa"*, Carlo Alberto volle che *"fosse rappresentato tal quale si trovava alla celebre battaglia di S. Quintino, e sussidiò persino lo scultore delle proprie armature con cui si vestiva l'Eroe suddetto, le quali come Real Trofeo di famiglia fanno parte e si conservano nella copiosa attual Galleria d'Armi da S. M. di motuproprio instituita"*[28].

La citazione finale del monumento equestre di Carlo Marochetti in piazza San Carlo restituisce anche visivamente non tanto il nodo del dibattito in atto a Casale, quanto il suo possibile punto di arrivo, con lo scontro tra la cultura di radici neoclassiche che vede i propri modelli in Canova e Thorvaldsen e quella romantica di cui proprio l'Emanuele Filiberto è considerato uno dei più alti esiti nella scultura monumentale[29].

Clemente Rovere, 1845. Veduta di Piazza Carlo Alberto (già Piazza delle Erbe, ora Piazza Mazzini) a Casale Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, Fondo Rovere

Clemente Rovere, 1848. Veduta di Piazza Carlo Alberto (già Piazza delle Erbe, ora Piazza Mazzini) a Casale Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, Fondo Rovere

Certo personaggio, posa ed abbigliamento sono determinanti per il messaggio che si intende proporre, e vale la pena di ricordare qui ancora un esempio all'incirca di quegli anni, il Monumento al Conte Verde che Pelagio Pelagi modella tra il 1844 ed il '47, e che con soluzioni di gusto neogotico si fa interprete della complessa carica simbolica attribuita da Carlo Alberto all'antenato, crociato vittorioso a Gallipoli contro i Turchi nel 1366[30].

A Casale la vittoria finale andrà alla veste "all'eroica" ed il monumento verrà inaugurato nel 1843 offrendo all'ammirazione della cittadinanza il monarca, moderno Marc'Aurelio, paludato in un pallio alla romana[31].

Abbiamo già visto come il Bona nel suo volume apparentemente così circostanziato operi però alcune "censure" delle quali a noi sfugge oggi la motivazione: come non si era soffermato sulla genesi reale del progetto, così non fa menzione del

coinvolgimento di un altro grande personaggio su cui ritorneremo anche più avanti, l'architetto Luigi Canina[32]. Frammenti di documentazione in proposito si conservano nell'Archivio Storico Comunale, in particolare alcune lettere che il fratello Vincenzo gli scrive da Casale nei primi mesi del 1838 e quella del 18 marzo dello stesso anno che la Commissione per il monumento gli inoltra con la richiesta di parere sull'abbigliamento da prescegliere[33].

Non conosciamo purtroppo la risposta del Canina in proposito, ma abbiamo una sua lettera assai più tarda che apre qualche squarcio lasciando intravvedere tensioni e dissensi finora occultati. In data 5 giugno 1843 egli scrive da Roma al fratello dicendo fra l'altro *"Ho inteso ieri in succinto le feste che celebraste per l'inaugurazione della nota statua equestre, ed ho anche veduto la descrizione che ne fece il Bona. Da quanto potei conoscere dalla effigie di detta statua mi sembra che si sia fatta una imitazione in caricatura delle opere antiche per metterle in dispregio."* Non sappiamo quanto il pesante giudizio sia dettato da una concreta conoscenza del monumento, o si fondi unicamente sull'incisione che compare nel testo del Bona, opera sicuramente non eccelsa di Eleuterio Pagliano all'epoca appena diciassettenne, o ancora sia dovuto al rammarico un pò rancoroso per non esser più stato interpellato, ma certo la stroncatura è velenosa[34].

Come sia andata realmente dipanandosi l'intera storia non siamo per ora in grado di sapere, ma di fatto il monumento equestre, solennemente inaugurato il 20 maggio 1843[35], riscosse plauso ed attenzione non solamente casalese, anche se oggi il riesame della produzione più "ufficiale" del Sangiorgio può farci preferire nelle soluzioni artistiche quelle statue equestri gemelle dei Dioscuri realizzate quasi in parallelo con il Monumento a Carlo Alberto per la cancellata di Palazzo Reale a Torino[36].

Ancora polemiche, ma di tono minore, investono la commissione del dipinto per la Cappella del nuovo Senato, che si vuole raffiguri Sant'Alberto da Magonza in onore di Sua Maestà.

Già la scelta del soggetto è causa di problemi nella difficoltà di rintracciare corretti riferimenti iconografici e nel distribuire la composizione in rapporto alla forma rotonda ed alle dimensioni relativamente ridotte imposte dall'impianto decorativo della cappella[37].

Difficoltà nell'individuare la giusta raffigurazione del soggetto dato sono evidenziate da una lettera del pittore novarese Andrea Miglio, inizialmente incaricato dal Comune di predisporre un bozzetto dell'opera[38]. Se poi Miglio avesse risolto i suoi problemi non sappiamo, certo è comunque che il Comune doveva avere qualche perplessità nella scelta dell'artista da incaricare e lo dimostra una lettera mandata da Torino il 29 gennaio 1838 dal dottor Cimella che aveva provveduto ad assumere informazioni nella capitale[39]. In realtà il Cimella era stato coinvolto fin dal settembre precedente, come lui stesso ricorda nella lettera, ed i suoi referenti erano stati Roberto d'Azeglio, Direttore della Regia Pinacoteca, e Biscarra, ma il testo conservatosi non fornisce altri dati illuminanti. Resta il dubbio che i pareri a noi utili per ricostruire la vicenda fossero contenuti in un'altra lettera (purtroppo non rinvenuta) dello stesso Cimella, da lui ricordata come scritta il 19 dicembre e nella quale si era premurato di *"far loro note le osservazioni del predetto Sig. marchese* (d'Azeglio), *non che quelle fattemi in seguito dal Sig. Biscarra Pittore di S. M."*

Comunque sia andata, il 2 gennaio 1838 la *Commissione delle opere e provviste pel nuovo Senato* si riunisce ed esamina due soli bozzetti presentati rispettivamente da tal pittore Gaspare Pasqualini e da Carlo Sapelli, scegliendo all'unanimità quest'ultimo[40]. Il 20 gennaio seguente la Commissione si riunisce nuovamente e stabilisce alcune condizioni che il Sapelli dovrà osservare: nel quadro la posizione del Santo dovrà essere conforme al bozzetto, la sua figura e quelle degli angeli dovranno essere *"disegnate con tutta esattezza, e nelle regole dell'arte, facendo li debiti studj dal vero"*, colorito e chiaroscuro dovranno avere armonia nelle tinte, *"vivacità, e buon impasto"*. Infine si impongono due variazioni rispetto al bozzetto, quella di figurare in lontananza la città di Magonza e quella di togliere lo stemma della Città. Termine di consegna il primo di aprile prossimo venturo[41].

Carlo Sapelli rispetta i tempi, così che il 28 marzo la Commissione può verificare il dipinto quasi ultimato e decidere per il pagamento dell'artista; la Commissione però non è sola a giudicare, ma ha con sè un esperto: *"approfittando della circostanza in cui nei passati giorni trovossi in questa Città l'Ill.mo Sig.r Cav.e Pelagio Pelagi Pittore di S. M.* lo prega di fornire il proprio parere ed *"ebbe esso a trovare che il med.o Quadro può riguardarsi siccome degno della voluta collaudazione, con che*

però venganvi introdotte alcune piccole variazioni da lui stesso suggerite"[42].

L'opera, pur con qualche debolezza di impianto, fornisce nuovi elementi per la ricostruzione dell'attività di un artista poco noto ma dagli esiti di tutto rispetto[43]. Ed andrà in futuro meglio indagata proprio la sua presenza casalese che, con uno studio stabile intorno al quarto decennio, si voleva foriera anche della formazione di allievi[44].

Il finire degli anni trenta dell'Ottocento ed il passaggio al decennio successivo vede dunque Casale impegnata a darsi una immagine pubblica di ritrovato splendore: il nuovo Senato, il Monumento a Carlo Alberto, il Teatro della Società dei Nobili, il rammodernamento urbanistico, cui fa da supporto il modernissimo ponte in ferro sospeso sul Po che agevola traffici e commercio.

Al pari però di altre città, l'amministrazione casalese segue con occhio attento la promozione delle arti anche sul fronte della formazione di giovani, promettenti, promesse[45].

Con sussidii concessi dal Comune studiano a Torino presso l'Accademia Albertina Alessandro Pesce e Costantino Sereno, quest'ultimo dagli esiti più rilevanti ed oggi più noti, presente poi a Casale da artista ormai affermato con gli affreschi della Cattedrale di Sant'Evasio[46].

Particolare è invece il caso di Eleuterio Pagliano che nel 1836 viene ammesso giovanissimo (appena undicenne) agli studi dell'Accademia di Brera con una eccezione dovuta non all'età, ma al suo essere all'epoca straniero, suddito degli Stati Sardi. È probabile che alla sua accettazione non sia stato estraneo l'interessamento del padre, professionista affermato in contatto con l'ambiente milanese, medico curante della contessa Clara Leardi di cui Eleuterio eseguirà il bel ritratto da leggere a confronto con il busto realizzato da Gaspare Galeazzi[47].

Torino dunque è il polo di riferimento in parte obbligato dalla situazione politica del momento, ma Casale sembra porsi quasi anello di congiunzione nel recepire e far propri per riproporli i fermenti più vitali della cultura artistica tra le due capitali, quella sabauda e quella del Lombardo - Veneto peraltro già tra loro in stretta interrelazione diretta[48].

Nè dovrebbe perdersi di vista proprio la situazione contingente sul fronte politico che sta alle spalle di molte scelte anche culturali. Non solo il fermento che vede intellettuali ed artisti nell'acceso dibattito sul futuro di uno stato nazionale,

Carlo Sapelli, 1838. Sant'Alberto di Magonza
Casale, Museo Civico, dalla Cappella del Senato

ma anche la loro partecipazione diretta alle imprese militari di quegli anni[49].

Dopo il 1849 gli artisti attivi a Milano che hanno profuso il proprio impegno personale nella guerra sono costretti all'esilio e per molti di loro la scelta alternativa di Torino è quasi scontata[50].

Tra questi Eliseo Sala, con Pagliano allievo a Brera di Luigi Sabatelli[51]: i dipinti di Sala presenti a Casale sono però assai più tardi ed introducono un tema diverso sul rapporto cultura casalese - artisti. Innanzi tutto si tratta di ritratti degli anni 60 del secolo che sostanzialmente celebrano i grandi della stagione risorgimentale ormai avviata a trasformarsi in epopea, ed in secondo luogo pervennero alle civiche raccolte solo nel 1916 con la donazione della collezione del barone Giuseppe Raffaele Vitta[52].

Poco ancora sappiamo del formarsi di tale collezione per gli acquisti delle opere più antiche, mentre è relativamente

più facile seguire la storia dei quattro ritratti del Sala. Due di essi infatti sono documentatamente legati alla figura del barone Emilio Vitta, che acquistò il primo, il Ritratto di Camillo Benso conte di Cavour, all'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti di Torino nel 1861 e che comissionò il secondo, il Ritratto di Vittorio Emanuele II, nel 1863[53]. È quindi logico ritenere che anche gli altri due, i Ritratti di Urbano Rattazzi e del generale Alfonso Lamarmora, siano legati ad ana-

Casale, Palazzo Municipale, Sala Rossa

loghe vicende, ancora da investigare. Piace però ricordare che il ciclo degli "eroi" del Risorgimento si chiude nella collezione Vitta con il Ritratto di Giuseppe Garibaldi firmato e datato da Eleuterio Pagliano nel 1866.

Abbiamo fatto un balzo in avanti evocando i temi della committenza privata e della presenza dei casalesi alle esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti, temi che occorrerà in futuro affrontare per riuscire a cogliere appieno il significato di una cultura intrecciata e ramificata non solo a livello di Amministrazione cittadina, ma anche a livello di singoli personaggi o famiglie, senza dimenticare che molte delle più eminenti hanno eletto una loro almeno periodica residenza torinese. E lo studio del collezionismo ottocentesco casalese potrebbe, credo, riservare sorprese interessanti nel recupero di dati conoscitivi, facendo riemergere almeno parte di quelle opere che dalla originaria menzione nei cataloghi delle esposizioni hanno fatto perdere le proprie tracce.

Ritorniamo però al discorso generale sulla posizione ufficiale della città nei confronti delle arti negli anni immediatamente precedenti la metà del secolo.

Interessante è notare che se da un lato si promuovono interventi legati alle arti "maggiori", dall'altro si provvede a dare anche a Casale quella struttura che possa controllare ed indirizzare tutte le operazioni grandi e piccole, talora anche minime, che segnano (e potrebbero stravolgere o ledere) il volto della città.

All'interno del Comune l'Ufficio d'Arte, con l'attività dell'architetto Praga, si occupa e si preoccupa di tutti i progetti rilevanti che vengono a mutare l'impianto urbano o la veste degli edifici e dei complessi monumentali [54], ma un'altra struttura controlla la miriade di interventi apparentemente minori.

A seguito della richiesta dell'Amministrazione, con Regie Patenti del 15 aprile 1837 viene infatti istituita a Casale la Commissione di pubblico Ornato, incaricata di *"vegliare sulla conservazione, e sull'abbellimento esteriore dei Fabbricati così sagri, come profani, delle Piazze, Strade e di tutti i luoghi pubblici"* [55]. La Commissione si riunisce per la prima volta l'11 ottobre del '37 e risulta composta da Giuseppe Dalla Rovere, Sindaco di I classe, Carlo Guazzone, sindaco di II classe, Domenico Chiarottini, Giudice di Mandamento, il marchese Carlo Millo ed il conte Vincenzo Callori (di cui non si specifica il ruolo, ma che devono essere i due Provveditori pro tempore previsti dalle R. Patenti), Francesco Argenti, Ingegnere della Provincia, e Giovanni Battista Formiglia Architetto nominato dalla civica amministrazione il cui Segretario, avvocato Zino, funge anche da segretario della Commissione [56].

Ritroviamo dunque, com'era logico attendersi, alcuni dei personaggi intorno ai quali ruotano le vicende del Monumento a Carlo Alberto e della sede del nuovo Senato ed è interessante notare come fin dalla prima seduta la Commissione sia operativa, esaminando già alcune richieste specifiche. La prima preoccupazione è però quella di far stampare e diffondere un avviso pubblico per richiamare i cittadini all'osservanza di due particolari punti del Regolamento, entrambi compresi nella parte riguardante botteghe, porte, balconi, finestre. Si tratta dell'articolo 18, che vieta cardini isolati, anelli, uncini,

Eliseo Sala, 1863. Ritratto di Vittorio Emanuele II
Casale, Museo Civico

cornici, mensole se non ad una certa altezza ed i gradini o i sedili che *"possano impedire il libero cammino per le contrade"* e dell'articolo 22 che stabilisce che l'esposizione di merci non dovrà fuoriuscire dal piano di facciata e che le tende dinnanzi alle botteghe dovranno essere autorizzate dalla Commissione.

Se questi sono i punti giudicati prioritari, viene da sospettare che in Casale vigesse la più assoluta anarchia sul fronte della conduzione dei negozi nel loro impatto urbano.

La vita della Commissione si svolge peraltro nell'esame delle pratiche ad essa sottoposte con la medesima attenzione e cura, sia che si tratti di una richiesta di demolizione, di sopraelevazione, di "restauro", sia che si tratti di giudicare una tenda, un'insegna, un balcone. Nei casi più delicati o controversi gli incaricati (per lo più l'architetto Formiglia) verificano in sede di sopralluogo gli elementi dubbi e ne riferiscono con relazione scritta allegata alle sedute. Purtroppo la documentazione grafica dei disegni che accompagnavano le richieste non si è conservata unita ai testi dei Convocati e non è stato possibile al momento esaminarla[57].

Importante è la riunione del 7 novembre 1838: si apprende che il Consiglio Comunale aveva deliberato in data 11 febbraio di *"addivenire ad un piano generale regolatore di abbellimento di questa Città all'oggetto di migliorarne l'aspetto esterno"*; si era quindi chiesto alla Commissione di predisporne gli elementi, ma questa aveva ritenuto indispensabile *"fare avanti tutto rilevare il piano esatto e regolare dello stato attuale della Città"* ed aveva pregato l'Ingegnere Provinciale di indicare *"le regole, e condizioni che convenga operarsi nella levata di simile piano"*. Avendo l'Ingegnere provveduto, i Sindaci sottopongono le norme stabilite per la rilevazione dei dati alla Commissione che le approva, riconoscendole *"atte ad assicurare la levata esatta e precisa del piano di questa Città, operazione questa di tutta necessità per poter basare con perfetta conoscenza di causa quello generale regolatore"* e trasmette il tutto al Civico Consiglio affinchè deliberi, dando così esecutività all'operazione[58].

Il *piano regolatore d'abbellimento, od ingrandimento della Città* era previsto dall'articolo 3 delle Regie Patenti del '37, che legavano alla sua emanazione le norme sugli eventuali espropri, ma è da notare la precisione ed il rigore di impostazione metodologico seguito dall'Amministrazione e dalla Commissione in quel frangente.

La città pare prosperare e prodigarsi nei confronti delle "arti belle", con minuziosa attenzione per il decoro e l'aspetto complessivo del centro urbano, ma lo sforzo di Casale di proporsi come centro moderno ed aggiornato sul piano culturale è solo una delle due facce della medaglia. L'altra, pesantemente negativa, è quella dell'abbandono, o peggio della cancellazione del proprio passato: pare insomma che non si riesca a trovare l'equilibrio necessario tra due diverse esigenze, quella del rammodernamento e quella della conservazione,

Eleuterio Pagliano, Il Sogno di San Giuseppe
Casale, Chiesa di San Giuseppe

così che nel prevalere della prima la seconda è destinata a soccombere.

Abbiamo già visto come al progetto dell'architetto Formiglia (che nell'altra veste di membro della Commissione d'Ornato vigilava sulla città) sia da imputare l'abbattimento di uno dei lati del chiostro grande di Santa Croce, con la conseguente perdita degli affreschi di Moncalvo che ne decoravano le lunette[59].

Certo il problema delle sedi ecclesiastiche soppresse si manifesta in quegli anni drammaticamente con conseguenze che marchiano il patrimonio artistico della comunità e la nostra possibilità di riconoscerlo e ricostruirlo.

Se il complesso di Santa Croce, pur mutilo, alterato e svuotato, sopravvive grazie alla sua nuova destinazione d'uso come Palazzo Municipale e come sede di organismi e di attività ad esso connessi, non così avviene per Santa Maria di Piazza, la chiesa illustre sull'attuale Piazza Mazzini, abbattuta come si è detto agli inizi dell'Ottocento.

Non possiamo qui soffermarci ed addentrarci in una analisi dettagliata della Casale perduta e dobbiamo forzatamente procedere per esempi, ma riteniamo importante sottolineare questo aspetto della vita casalese ottocentesca, un aspetto che restituisce le scelte di politica culturale in modo più articolato e complesso di quanto non appaia alla sola verifica dei fatti in positivo.

E non si tratta solo di variazioni, purtroppo consistenti, dell'architettura della città e del suo impianto urbano, ma anche della dispersione di un impareggiabile patrimonio di pitture, sculture, arti "decorative" che si erano andate stratificando nella storia del centro.

Qualcosa sopravvive a Casale, recuperato e salvaguardato per lo più dall'intervento privato, come nel caso del portale quattrocentesco di Santa Maria di Piazza, rimontato nel 1820 nel cortile di Palazzo Leardi per volontà di Cesare Leardi[60].

Ma molto imbocca invece strade che portano lontano da Casale, nei casi più fortunati approdando a collezioni pubbliche che ne garantiscono almeno la conoscenza e la riconoscibilità: è il caso, per restare su Santa Maria di Piazza, della pala di Gaudenzio Ferrari che, dopo un primo passaggio alla Confraternita della Scala, viene acquisita dalla Galleria Sabauda[61].

L'esemplare ricostruzione che Giovanni Romano fece dal Cinquecento casalese è, ahimè, su questo tema delle dispersioni tragicamente ricca, ma proprio alla ricerca storica si devono i moderni recuperi, come quelli del Battesimo di Cristo, pala centrale del polittico di Pietro Grammorseo già in San Francesco, e del pannello laterale destro dello stesso polittico con i santi Antonio da Padova e Defendente, che per vie diverse ma di esito felice sono andati in anni recenti a ricongiungersi nella Pinacoteca Sabauda[62].

Il fenomeno delle dispersioni del patrimonio ecclesiastico non colpisce però esclusivamente (anche se certo in modo assai più massiccio) le sedi soppresse, ma può essere per larga

Costantino Sereno, San Benedetto e Santa Giordana
Casale, Cattedrale di Sant'Evasio. Particolare degli affreschi absidali

parte letto veramente in chiave di mal intesa esigenza di "aggiornamento". Valga per tutti il caso della pala d'altare della chiesa di San Giuseppe, ricordata dal De Conti come *"pregiatissimo lavoro di Giulio Cesare Procaccini"*[63]. Nel novembre 1843 la Veneranda Congregazione del Regio Orfanotrofio di San Giuseppe dà l'avvio ad opere di "riattamento" della chiesa, ritenute indifferibili e che coinvolgeranno anche la provvista di nuove suppellettili in sostituzione di quelle *"rese inservibili ed interdette per la loro vetustà"*[64]. L'anno successivo, e precisamente il 9 novembre, la Congregazione si riunisce nuovamente per affrontare il tema della *"riforma"* del quadro dell'altar maggiore e tra il *"ristorare l'antico dipinto"* o il *"farne formare uno nuovo"* la scelta della maggioranza (sei contro tre) determina la *"surrogazione d'un nuovo quadro all'antico dipinto"*[65]. Così il 4 gennaio 1845 Eleuterio Pagliano viene incaricato della nuova ancona che risulterà consegnata il 16 febbraio dell'anno successivo[66].

Le difficoltà realmente insite nei restauri di opere antiche paiono un buon supporto ed un'ottima scusante per l'ansia di modernità, particolarmente poi se si tratta di impegnativi interventi su edifici complessi.

Così intorno alla metà del secolo pare "vacillare" addirittura la Cattedrale di Sant'Evasio per la quale, a fronte di problemi statici, si discute sulle opportunità tra restauro o rifacimento.

Già nel 1828 ad opera dell'architetto Vigna il campanile era stato rialzato e rammodernato, ma l'intero edificio veniva sempre più accusando i mali dell'età, o meglio della vetustà, così che negli anni '40 si avviarono le operazioni preliminari con i necessari rilievi affidati all'architetto Pietro Praga.

Non intendiamo qui ripercorrere le faticose tappe che condussero infine al restauro poi realizzato da Edoardo Arborio Mella[67], ma è interessante rilevare, ai fini del dicorso fin qui svolto, come le iniziative degli anni '40 si venissero minacciosamente delineando con la proposta di pressocchè totale rifacimento avanzata da Alessandro Antonelli agli inizi del decennio successivo. Fortunatamente la proposta sollevò perplessità e diffidenze, ed ancor più felicemente, dopo un primo parere negativo dell'abate Rosmini che si esprimeva però ovviamente solo sul piano delle scelte di principio, venne l'occasione per ricorrere ad un grande esperto, e casalese per giunta.

Il 5 ottobre 1856, in una breve sosta di tre giorni per salutare i famigliari nel ritorno a Roma dal soggiorno in Inghilterra, era a Casale Luigi Canina. Interpellato in merito, prese radicalmente posizione in favore del recupero e del restauro, poichè *"...raccomandando le forme basilicali negli edifici sacri, non*

Benedetto Cacciatori, Monumento a Luigi Canina
Casale, Piazza Santo Stefano

disapprovava per questo i differenti generi di architettura coi quali altri erano stati edificati... Quindi, anzichè dissentire, approvava il ristabilimento di alcune chiese, come quella di Araceli in Roma, di Santa Maria del Fiore in Firenze, e ultimamente della cattedrale di Casale da farsi conservando lo stile proprio di ciascuna, non rinnovandolo con qualunque altra forma, fosse pure delle migliori".[68].

Ripartito da Casale, Canina purtroppo muore a Firenze il 12 ottobre e, doverosamente nei confronti di un figlio così illustre (e, diciamo ora noi, che le salvò uno dei monumenti più insigni), la Città si predispose ad onorarne la memoria con l'erezione di un monumento[69].

La statua campeggia ora in Piazza Santo Stefano, ma ancora una volta la scelta della collocazione non fu del tutto esente da discussioni: l'autore, Benedetto Cacciatori, aveva infatti inizialmente proposto la piazza del Vescovado, forse proprio per disporre il monumento in prossimità della Cattedrale, ma i costi dell'operazione fanno propendere il Consiglio Consulare per la soluzione poi realizzata[70].

Il monumento viene inaugurato il 30 ottobre del 1864[71], ed è opera, come si è detto, di Benedetto Cacciatori: dunque ancora a quelle date la Città decide di affidarsi ad un artista dai precisi contatti con l'ambiente milanese, ma attivo anche per la corte sabauda, per Carlo Felice prima, per Carlo Alberto poi[72].

Abbiamo però oltrepassato ormai la metà del secolo e la vita casalese pare segnare leggermente il passo: certo prosegue l'attività cittadina anche sul fronte delle arti, ma il momento entusiasmante del riappropriamento di un ruolo emergente sul piano politico è ormai tramontato. La raggiunta unità nazionale rischia di far scivolare Casale, al pari di altri centri padani di gloriosa tradizione, al rango di "centro minore" e, mentre sul piano produttivo l'affermazione è forte, la scommessa che la città dovrà (o dovrebbe) giocare sul piano culturale sarà quella della salvaguardia della propria identità anche attraverso le necessarie istituzioni, ad esempio quella del Civico Museo.

Note

1. Per il ruolo di Casale nella storia politico - militare del Regno Sabaudo si vedano V. COMOLI MANDRACCI, *Un rango europeo*, in *La Cittadella di Casale da fortezza del Monferrato a baluardo d'Italia*, a cura di A. MAROTTA, Alessandria 1990, pp. 9-17 (in particolare pp. 15-17) e, nello stesso volume, A. MAROTTA, *Casale baluardo d'Italia nella strategia risorgimentale*, pp. 99-113.
2. G. CASALIS, *Dizionario Geografico - Storico - Statistico - Commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino, vol. III, 1836, pp. 656-741, vol. XXVIII, 1856, pp. 62-101. Per una idea della città a livello di guida generale si può oggi fare ricorso a due testi diversi tra loro nell'impianto, I. GRIGNOLIO, *Casale Monferrato*, Casale 1983, e A. CASTELLI e D. ROGGERO, *Casale. Immagine di una città*, 1986.
3. La soppressione del 1730 si inquadrava ovviamente nella mutata dipendenza politica della città: per le istituzioni di età gonzaghesca si veda E. MONGIANO, *Le armi e le leggi per la difesa del Monferrato*, in *La Cittadella...*, cit., pp. 25-31.
4. P. GAGLIA, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra a cura di E. CASTELNUOVO e M. ROSCI, Torino 1980, vol. I, p. 381.
5. A. NOTA, *Del Senato di Casale nuovamente eretto dal Re Carlo Alberto*, Casale 1838; G. GIORCELLI, *Documenti storici del Monferrato*, XXI, in "Rivista di Storia, Arte, Archeologia per la provincia di Alessandria", 1935, anno XXV, fasc. LXIV, consultato in estratto.
6. Archivio Storico del Comune di Casale (d'ora in avanti A.S.C.C.), Libro dei Mandati, 1836-38. Carte sparse sono in A.S.C.C., III.
7. G. GIORCELLI, cit., p. 16.
8. Per i due dipinti si vedano qui le schede di R. MAGGIO SERRA.
9. B. BONA, *Sulla statua equestre dedicata a S. M. il Re Carlo Alberto dalla Città di Casale*, Torino 1843.
10. B. BONA, cit., p. 13 e a p. 36, nota 28 per la Commissione, composta dal marchese Giuseppe Rolando Dalla Valle, avv. Intendente Giuseppe Barziza (sindaci e presidenti nel '43) Alessandro Montiglio, avv. Pietro Ceriola (sindaci e presidenti nel '38-'39), conte Carlo Raineri (nel '43 defunto), Giuseppe Savio (sindaci e presidenti nel '40-'41), cav. Giuseppe Della Rovere, marchese Carlo Millo, avv. Giovanni Caire, Carlo Guazzone (consiglieri dal '38), conte Luigi Maistre, marchese Ludovico Pallavicino Mossi, Emmanuele Deferrari, prof. Francesco Stevano segretario (scelti tra gli oblatori).
11. Su Abbondio Sangiorgio anche in relazione alla cultura piemontese D. PESCARMONA, in *Cultura figurativa...*, cit., passim. Ultime revisioni di dati documentari sullo scultore sono in S. MORETTI, *Abbondio Sangiorgio scultore*, in "Arte Lombarda" 1994, nn. 1-2, pp. 20-28. Al fonditore Manfredini, morto poco dopo, subentrerà il suo successore nella ditta, Viscardi.
12. B. BONA, cit., p. 14. Nei Mandati di pagamento conservati all'A.S.C.C. ritroviamo in data 10 febbraio 1838 il pagamento di L. 200 al Dottore in chirurgia Felice Pagliano per il *"rimborso spese di viaggio e cibarie da rimettere al sig. scultore San Giorgio... nell'occasione che da Milano si portò in questa città onde prendere con la Commissione Civica li opportuni concetti relativi all'erezione del Monumento a S.S.R.M."*. Poco dopo, in data 27 giugno, abbiamo il pagamento per il rimborso spese da Torino a Casale e viceversa a Palagi *"richiesto della sua assistenza al contratto colli Signori S. Giorgio Scultore e Manfredini fonditore di metalli incaricati della formazione della statua equestre a S. M."*.
13. A.S.C.C., III, 1244/2126.
14. C. SPANTIGATI, *Criteri e tecniche di restauro dell'apparato decorativo*, in *Il Teatro Municipale di Casale Monferrato: questioni storiche e problemi di restauro*, Casale Monferrato 1979, pp. 159-172. Da notare che il basamento del monumento a Carlo Alberto venne progettato direttamente da Pelagio Palagi e dall'architetto Pietro Bosso, come ricorda il BONA, cit., pp. 30-31.
15. Oltre al catalogo *Cultura figurativa...*, cit., in cui la biografia di Palagi si deve a D. PESCARMONA, III, p. 1468, per lo specifico tema del rapporto con la scultura si vedano dello stesso autore *Pelagio Palagi scultore*, in *Pelagio Palagi artista e collezionista*, catalogo della mostra, Bologna 1976, pp. 215-218 e *Pelagio Palagi, scultore e disegnatore di sculture monumentali*, in "Bollettino dei Musei Ferraresi", 1975/1976, nn. 576, pp. 62-76 (ma edito 1977), dove si fa riferimento anche ad una collaborazione tra Palagi e Angelo Bruneri per l'oggi disperso monumento sepolcrale del latinista Carlo Boucheron scolpito in marmo nel 1840 dal Bruneri su progetti di Palagi.
16. Così dice il Bruneri stesso nella prima delle due lettere già citate, parlando di statua *"da erigersi nel gran cortile di questo nuovo loro Senato"*.
17. Il disegno è pubblicato in A. CAVALLARI MURAT, *Introduzione critica ai rapporti tra forma urbana e architettura nel concentrico di Casale*, in *Atti del Quarto Congresso di Antichità e d'Arte organizzato dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle arti 1969*, Casale Monferrato 1974, pp. 535-572, fig. 10 a p. 647. Sulle vicende urbanistiche casalesi, e per la parte che a noi qui interessa, rimandiamo nello stesso volume anche al saggio di P. SCARZELLA, *Un terzo aspetto dell'ambiente urbano di Casale a commento delle mappe dell'Istituto di Architettura Tecnica: con punto di prospettiva ottocentesco, fra tradizione locale e utopia neoclassica*, pp. 615-640 ed alle ricerche di V. COMOLI MANDRACCI, in particolare *Studi di storia dell'urbanistica in Piemonte: Casale*, in "Studi Piemontesi", 1973, II/2, pp. 68-87, EAD., *Architettura e città*, in *Il Teatro...*, cit., pp. 33-49, oltre che al già citato testo in *La Cittadella*.
18. A.S.C.C., Convocati del Consiglio, 13 febbraio 1838, punto 12, f. 22.
19. In data 3 maggio 1838 il capomastro Carlo Bonarda presenta la lista delle giornate fatte *"per demolizione di una parte del portichetto nella corte del palazzo di Città per fare il passaggio per andare nel Palazzo del Senato"* per un totale di 47 giornate da muratore e 31 da garzone, A.S.C.C., Mandati di pagamento, 1838.
20. Anche qui le vicende ottocentesche casalesi avevano visto operare scelte nelle quali il "rammodernamento" si era drasticamente sviluppato come contraapposizione alla "conservazione" e valga per tutti l'esempio dell'abbattimento della soppressa sede dell'antichissima Santa Maria di Piazza nel 1818.
21. Forse legato a questi modelletti è il curioso mandato di pagamento di L. 80 in data 10 febbraio 1838 al pittore Luigi Grosso *"per avere dipinto una statua di Carlo Alberto a cavallo"*, mandato che si conserva nell'Archivio Comunale con una nota spese indirizzata al Sangiorgio.
22. Copia manoscritta delle lettere si conserva in A.S.C.C., III, 1241/2109.
23. Va notato che il vestito spagnoleggiante è in realtà quello dell'Ordine della SS.ma Annunziata, così come compare nel già ricordato ritratto biscarriano di Carlo Alberto.
24. Interessanti i riferimenti alla statua di Giorgio Washington nel Senato della Carolina e quella dello stesso personaggio eseguita dallo scultore Gueppe, vivente, giudicato da Palagi *"lo statuario più distinto che vanti l'Inghilterra dacchè l'arte scultoria vi ha preso sede"*.
25. Cattaneo era Direttore dell'I. e R. Gabinetto Numismatico di Milano, si veda N. PARISE, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Roma 1979, pp. 458-461.
26. Per Gaggini, scultore genovese che si trasferì temporaneamente in Piemonte, al lavoro nel-

le imprese carloalbertine gestite da Palagi, si veda la biografia di D. PESCARMONA in *Cultura figurativa...*, cit., III, p. 1442; per Benvenuti, direttore dell'Accademia di Firenze, ed i suoi contatti con l'ambito piemontese si veda F. MAZZOCCA, in *ibidem*, p. 1399.

27. Missirini è qualificato dal Bona come Segretario della Pontificia Accademia di San Luca, ma si veda oltre.

28. L'armatura è quella contraddistinta dal n. B. 4 di catalogo in A. ANGELUCCI, *Catalogo della Armeria Reale*, Torino 1890, pp. 56-58, e vedi alla scheda di G. DONDI e M. SOBRITO CARTESEGNA in *L'Armeria Reale di Torino*, a cura di F. MAZZINI, Busto Arsizio 1982, p. 327. Allo stesso volume, ed in particolare ai testi di F. MAZZINI e di M. DI MACCO, si rimanda per la storia dell'istituzione carloalbertina (fondata nel 1832 ed inaugurata nel 1837) sul cui significato programmatico si veda anche C. BERTOLOTTO, in *Cultura figurativa...*, cit., I, pp. 389-390.

29. Utile riferimento per comprendere il significato di forte carica simbolica dei monumenti cittadini nella volontà di chi li commissiona è il testo di M. ROSCI, *I monumenti "arredo urbano"*, in *Fantasmi di bronzo. Guida ai monumenti di Torino 1808/1937*, Torino 1978, pp. 17-23. Nello stesso volume le schede dei singoli monumenti si devono a B. CINELLI e M. LAMBERTI e per l'Emanuele Filiberto pp. 30-35. Il bozzetto in gesso di una prima idea poi non realizzata si conserva presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino e si vedano D. PESCARMONA in *Cultura figurativa...*, cit., II, p. 576 e V. NATALE, in *Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Torino. L'Ottocento*. Catalogo delle opere esposte a cura di R. MAGGIO SERRA, Torino 1993, p. 106.

30. Il monumento venne commissionato nel 1842, ma la sua collocazione in Piazza Palazzo di Città avvenne solo nel 1853, ormai regnante Vittorio Emanuele II. D. PESCARMONA, 1975/76, cit.; la scheda in *Fantasmi di bronzo*, cit., è alle pp. 40-45.

31. Già il 25 ottobre 1842 il Consiglio Consulare affronta il problema del trasporto della statua equestre da Milano e predispone per la provvista di granito per il basamento (Convocati, punto n. 9). Il 25 settembre 1843 il fonditore Viscardi di Milano fa presente al Comune che il modello della statua equestre è ancora nel suo studio, creandogli non pochi problemi a causa delle dimensioni colossali; il Consiglio delibera allora di rinunciare ad ogni diritto sul modello e lo cede allo scultore perchè adorni il proprio studio (Convocati del Consiglio Comunale, punto n. 7). Ancora nel 1861 la Giunta Municipale si preoccupa del decoro del monumento, disponendo per la collocazione di due candelabri *"di forme leggiadre"* a tre o quattro fiamme (Convocati della Giunta Municipale, 4 ottobre 1861, punto n. 3).

32. Per questa grandissima figura di architetto e archeologo, la cui attività professionale si svolse per lo più in ambito romano, si veda W. OECHSLIN, ad *vocem* in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 18, Roma 1975, pp. 96-101.

33. A.S.C.C., Archivio Canina, scatola 9 (segnatura provvisoria). Le lettere di Vincenzo Canina sono del 16 gennaio, in una fase in cui non si è ancora deciso per l'assegnazione al Sangiorgio, 21 febbraio, 16 e 18 marzo. Da rilevare che in data 16 febbraio 1838, con una lettera conservata nella stessa collocazione, l'Accademia di San Luca di Roma, della quale Canina era membro, gli accorda il permesso di partecipare alla commissione giudicatrice concedendogli il tempo necessario. Come mai poi il Canina non risulti nella commissione ufficializzata dal Bona non è affatto chiaro. Ancora una curiosità: nella lettera dell'Accademia si fornisce un consiglio pratico, quello di esigere dai concorrenti un modello alto un metro *"affinchè possa meglio conoscersi il valore dell'artefice nel condurre l'opera in grande"*.

34. A.S.C.C., Archivio Canina, scatola 9. Una annotazione di altra mano in margine recita *"Dopo tutto che fece il Comune per procurare il giudizio dell'Accademia Romana di belle arti sulla scelta del modello del Monumento da erigersi in Casale. Il Municipio di Casale prescelse quello che esiste senza più dire nulla allo stesso Canina pel che egli ne sentì gran dispiacere"*. Nella lettera il Canina contesta anche la definizione del Missirini come segretario dell'Accademia di S. Luca, quasi scorretto coinvolgimento dell'istituto romano nelle scelte casalesi da lui ora così mal giudicate e precisa che il Missirini ne fu dimesso ormai da vent'anni e risiede a Firenze. La lettera è pubblicata in G. BENDINELLI, *Luigi Canina (1795-1856). Le opere i tempi*, Biblioteca della Società di Storia Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria e Asti, n. 17, 1953, pp. 372-373.

35. G. GIORCELLI, cit., pp. 30-40. Due disegni della piazza con l'ambientazione del Monumento (riparato nel secondo da una cancellata) sono eseguiti da Clemente Rovere nel 1845 e nel 1849 *(Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere*, composizione e studio critico introduttivo di C. SERTORIO LOMBARDI, Torino 1978, p. 759).

36. Anche la fusione dei Dioscuri, commissionati nel 1840 e collocati nel 1847, venne realizzata da Viscardi.

37. L., *Un quadro*, in "Gazzetta di Casale" n. 5, anno 1, 5 maggio 1838.

38. A.S.C.C., III, 1244/2126; la lettera è datata 8 dicembre 1837. Per l'interessante ricostruzione dell'attività di A. Miglio si veda E. MONGIAT BABINI, alle schede relative in *Museo Novarese. Documenti studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra a cura di M. L. TOMEA GAVAZZOLI, Novara 1987, pp. 418-419 e 422-423.

39. A.S.C.C., III, 1244/2125.

40. A.S.C.C., III, 1244/2127. La Commissione era composta dal cav. Dalla Rovere, Carlo Guazzone, l'avvocato Pietro Ceriola, il marchese Carlo Millo, il conte Vincenzo Callori, l'avvocato Giovanni Caire, segretario l'avvocato Zino. A Pasqualini viene liquidata la somma di L. 30 per le spese del bozzetto, come risulta da una nota da lui inoltrata il 10 febbraio e dal successivo mandato di pagamento del 5 aprile, A.S.C.C., Mandati di pagamento. Il 15 gennaio l'Intendente di Finanza di Casale chiede notizie a seguito delle lamentele del Miglio che accusa la Commissione di non aver atteso il suo bozzetto e di aver assegnato l'opera a *"un Sig. Sapelli di Casale dal pennello del quale non sono finora usciti che mediocrissimi lavori"*. L'intendente esprime preoccupazioni per il decoro dell'amministrazione e sgombra il campo da giustificazioni di tempo rispetto all'inaugurazione del Senato, sostenendo preferibile una soluzione temporanea di un solo Crocefisso in attesa della buona riuscita del dipinto, A.S.C.C., III, 1244/2126.

41. A.S.C.C., III, 1244/2127. A queste precisazioni potrebbe non essere stata estranea la già citata lettera dell'Intendente di Finanza.

42. *Ibidem*. L'occasione della presenza di Palagi è, a tutta evidenza, la stipula del contratto per il Monumento a Carlo Alberto. Il dipinto di Sapelli riporta una lunga scritta che riepiloga la gara, la scelta del bozzetto migliore, tempi di allogazione e di consegna (riportata nella scheda redatta per l'archivio del Museo da G. Mazza). Sapelli viene pagato delle pattuite L. 500 in data 8 maggio, A.S.C.C., Mandati di pagamento e nello stesso fondo si conserva il mandato di pagamento ad Andrea Cattaneo stuccatore per la cornice della cappella con dorature, ornati di festoni, fiori ed una gloria di cherubini. Il dipinto, a seguito della soppressione della Cappella, era finito presso la Società degli Insegnanti da dove il Municipio lo recupera nell'agosto del 1896 (Archivio Museo, cart. 4) ed è ora nei depositi del Museo.

43. Si veda qui la scheda di A. CASASSA.
44. I., *Un quadro*, cit. Occorrerà ripartire dal nutrito elenco comparso nel *Catalogo Cronologico delle Opere del Prof. Carlo Sapelli di Cereseto provincia di Casale Monferrato*, in "Bollettino delle arti del disegno", n. 32, 10 agosto 1854, con dipinti di soggetto sacro ed i numerosissimi ritratti di casalesi illustri.
45. Per un confronto ed un riferimento geograficamente vicino si vedano C. SPANTIGATI, *Pinacoteca Viecha e Museo Storico Archeologico: origini e vicende delle istituzioni museali alessandrine*, in *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, a cura di G. ROMANO e C. SPANTIGATI, Alessandria 1986, pp. 13-32 e, nello stesso volume, S. PINTO, *Il Municipio e l'immagine della sua storia*, pp. 148-154.
46. Non è oggi ancora possibile ricostruire appieno l'attività di Alessandro Pesce, per il quale presenta suppliche, ben accolte, il padre Benedetto nel maggio 1842 e nel marzo 1846 (A.S.C.C., Convocati del Consiglio Consulare, 13 maggio 1842, punto 4 e 23 marzo 1846, punto 7. A detta dei verbali le suppliche erano entrambe accompagnate da una lettera di Biscarra che attestava le capacità del giovane). Il 30 marzo 1850 il Consiglio Delegato (Convocati, punto 7) determina la corresponsione di L. 60 a titolo di sussidio per le spese fatte da Alessandro Pesce in *"uno vivente ritratto"* del Re Vittorio Emanuele II da lui donato al Municipio in segno di gratitudine. Per Costantino Sereno, che riceve un sussidio di L. 200 a seguito della deliberazione del Consiglio Consulare del 25 ottobre 1842 (Convocati, punto 8), e che dona al Municipio due dipinti oggi non rintracciati raffiguranti Teseo vincitore del Centauro (1840) e la Caduta dei Giganti fulminati da Giove (1842) si veda L. D'AGOSTINO, *Cinquant'anni di fervente attività: per una biografia dell'artista*, in *Costantino Sereno a Casale. I cartoni della Cattedrale di Sant'Evasio* a cura di G. MAZZA e C. SPANTIGATI, Casale 1990, pp. 7-21. Alla stessa autrice si rimanda qui alla scheda relativa.
47. Per Eleuterio Pagliano e il ritratto della contessa Leardi si veda qui la scheda di A. SCOTTI. Ricordiamo che il padre Felice è colui che trasmette a Milano il rimborso spese del Comune al Sangiorgio nel 1838, si veda nota 12. Il busto di Clara Leardi si conserva nei depositi del Museo Civico e verrà esposto con la seconda tranche di allestimento museale a seguito della realizzazione del secondo lotto del recupero del complesso di Santa Croce.
48. Oltre ai cataloghi delle due mostre, *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, Milano 1975 e *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, cit., per i temi della cultura ottocentesca si vedano S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*, 6**, a cura di F. ZERI, Torino 1982, pp. 793-1079 e *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1990 (in particolare i saggi di F. DALMASSO e di R. MAGGIO SERRA per la cultura piemontese e di F. MAZZOCCA per quella lombarda). Da notare che nella seconda metà del secolo, mutate le condizioni politiche, gli artisti casalesi che studiano con sussidio del Comune sembrano maggiormente orientati verso il polo milanese, come nel caso di Navaretti e Ferraris (Convocati del Consiglio Comunale, 23 dicembre 1873 e 10 dicembre 1877). A Milano studia Olearo (si vedano qui le schede di R. MAGGIO SERRA), ma esemplare è il caso di Massaza che nel 1863 riceve il sussidio purché studi a Milano e non, come aveva richiesto, a Genova (si vedano qui le schede di E. CANESTRINI).
49. In proposito, benché non tocchi argomenti storico artistici, si veda *Il tramonto di un regno. Il Lombardo-Veneto dalla restaurazione al risorgimento*, Milano 1988.
50. Dalle *Cronache casalesi* risultano anche a Casale nel 1849 due pittori rifugiati politici, Tancredi Casella e Baldassarre Franzi (p. 65).
51. Per Eliseo Sala si veda la biografia di I. MARELLI, in *La Pittura...*, cit., pp. 1005-1006.
52. G. MAZZA, *Museo Civico*, quaderno n. 1, Casale Monferrato, 1981, pp. 73-74 e 80-81; EAD., *Casale Monferrato. Museo Civico*, Alessandria 1983, pp. 21 e 27. Uno di essi, il Ritratto di Camillo Benso conte di Cavour, firmato e datato 1860, è conservato nella Sala Giunta del Palazzo Municipale, i Ritratti di Urbano Rattazzi e del generale Lamarmora sono anch'essi in Palazzo Comunale, Ufficio del Segretario Generale, l'ultimo, il Ritratto di Vittorio Emanuele II, firmato e datato 1863, si conserva nei depositi del Museo. La collezione Vitta resta per ora nei depositi del Museo Civico in attesa della realizzazione del programmato II lotto.
53. I. MARELLI, cit., e G. MAZZA, cit.
54. P. SCARZELLA, cit., passim, e, per l'intervento di Praga nel Teatro dei Nobili, C. SPANTIGATI, 1979, cit., passim.
55. Articolo 1. Non possediamo gli atti di richiesta di istituzione, che viene però esplicitamente richiamata dalle Regie Patenti stesse che vennero edite con l'annesso Regolamento (entrambi registrati presso la Regia Camera de' Conti in data 8 luglio 1837 e presso il Regio Senato di Torino il 21 dello stesso mese) a Casale presso Er. Maffei, e Gio. Scrivano Tipografi e Libraj. Alcuni problemi amministrativi erano frattanto emersi nei confronti di varie città che, al pari di Casale, avevano stabilito multe contro i trasgressori del Regolamento ma non avevano determinato a chi dovessero essere versate (evidentemente sottintendendo che fosse il Comune ad incamerarle). A tale proposito con Regie Patenti del 30 maggio 1837 Carlo Alberto stabiliva che i proventi delle multe dovessero essere ripartiti per 3/4 alla Città e per il quarto rimanente alla locale Congregazione di Carità. Di tanto dà comunicazione al Comune il Regio Intendente di Casale in data 29 giugno allegando copia conforme dell'atto regio. Il materiale relativo alla Commissione d'Ornato ed ai suoi convocati si conserva in A.S.C.C., III, Opere Pubbliche 37 (segnatura provvisoria).
56. A.S.C.C., III, *ibidem*, Convocati della Commissione di Pubblico Ornato 1837-1838. Dalla Rovere e Argenti risultano però assenti alla riunione.
57. Si veda qui il testo di V. MOSCA e D. SICCARDI. Mentre il fondo di disegni dell'Ufficio d'Arte, presumibilmente giudicati più importanti e significativi, è stato versato almeno in parte alla Biblioteca Civica (P. SCARZELLA, cit.), i disegni allegati alle richieste di autorizzazione della Commissione d'Ornato, meno rilevanti sul piano "artistico", dovrebbero essere rimasti tra il materiale dell'Ufficio Tecnico Comunale, quasi documentazione d'uso per le verifiche dell'ufficio, con il conseguente rischio gravissimo della dispersione definitiva.
58. A.S.C.C., III, Opere Pubbliche 37, (segnatura provvisoria), Convocati della Commissione d'Ornato 1837-1838. I membri della Commissione risultano parzialmehte variati: i Sindaci sono ora Alessandro Montiglio e Pietro Ceriola, il conte Callori è rimasto ma il marchese Millo è stato sostituito dall'avvocato Giovanni Gado, Decurione di seconda Classe. L'esito delle decisioni assunte è nel *Piano della Città di Casale...* elaborato dall'ingegnere Cesare Cotta Gallina nel 1839-40 e conservato presso la Biblioteca Civica di Casale (A. MAROTTA, cit., p. 109 e fig. 41).
59. Le lunette degli altri tre lati, già oggetto di un restauro dei primi del Novecento che ha comportato lo strappo di 9 di esse (si veda qui il testo di G. MAZZA), sono state restaurate nel 1990 dall'Amministrazione Casalese, Assessorato alla Cultura, operatrice Fabrizia Cavinato, direzione dei lavori Bianca Alessandra Pinto. È intenzione di chi scrive, in accordo con l'Amministrazione e con Germana Maz-

za, che per il Museo Civico ha coordinato e seguito l'intervento, rendere pubblici in tempi brevi i dati tecnico-scientifici del restauro.

60. V. PORTA, *Occhi dell'architettura*, Casale Monferrato 1992, pp. 76-80. La data dell'avvenuto rimontaggio è riportata con il nome di C. Cesare Leardi nella lapide posta sotto il portale che ricorda anche l'abbattimento della chiesa nel 1818 e che data l':esecuzione del manufatto al 1442, con una indicazione che, come rileva il Porta, non coincide con quella delle fonti casalesi anche se forse potrebbe accordarsi con quanto dice il De Conti che parla di riedificazione della chiesa nel 1440 e di sua consacrazione nel 1446.

61. G. ROMANO, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970, p. 18, nota 2 e passim. Il dipinto fu acquistato nel 1870 su offerta del pittore Orlandi e porta il n. 49 di catalogo, G. GABRIELLI, *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Torino 1971, p. 123.

62. G. ROMANO, *Un "Battesimo di Cristo" di Pietro Grammorseo*, in "Bollettino d'Arte" del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1987, Maggio - Giugno, n. 43, pp. 109-116.

63. G. DE CONTI, *Ritratto della Città di Casale, 1794* edito con prefazione e note di G. SERRAFERO, Casale 1966, p. 37.

64. A.S.C.C., Archivio Pia Casa S. Giuseppe, Registro Convocati 1839-1850, convocato del 18 novembre, punto 7. In conclusione del convocato si rileva la richiesta all'Intendente Generale per l'autorizzazione ad impiegare per tali lavori la somma di L. 600 del bilancio in corso.

65. *Ibidem*, Convocato del 9 novembre 1844.

66. *Ibidem*, Convocati del 4 gennaio 1845, punto 7. La Congregazione affida al Pagliano l'incarico della formazione dell'Ancona per l'Altar Maggiore della Chiesa titolare di questo luogo pio sul tema da lui presentato e la cifra pattuita è di L. 700. Convocati del 16 febbraio 1846, punto 3, il pittore, avendo ultimato il dipinto ed avendolo collocato sull'altare, richiede il pagamento.

67. Per il recupero ottocentesco della Cattedrale di Casale ed il suo inserirsi a pieno titolo nel più generale dibattito sul restauro architettonico si rimanda, anche per la bibliografia precedente, ai più recenti interventi organici in materia: L. PITTARELLO, in *Cultura figurativa...* 1980 cit., II, pp. 774-778, EAD., in *Edoardo Arborio Mella (1808-1884)*, Mostra commemorativa, Vercelli 1985, pp. 85-87 (nello stesso Catalogo E. DE FILIPPIS esamina il tema degli arredi eseguiti su disegno del Mella in Cattedrale, pp. 137-139). È appena il caso di richiamare i dipinti eseguiti da Costanttino Sereno già prima ricordati ed i cui cartoni si conservano presso il Museo Civico di Casale, ivi depositati dal Conte Carlo Alessandro Arborio Mella, *Costantino Sereno*, cit.

68. O. RAGGI, *Della vita e delle opere di Luigi Canina*, Casal Monferrato 1857, p. 26. Da notare, come rileva lo stesso autore, che Canina peraltro aveva lavorato ai progetti di rifacimento della Cattedrale di Torino. Per Canina si veda alla nota 32.

69. Nel 1856 il Consiglio Consulare, decretando gli onori al Commendator Canina, stabilisce di intitolargli una via, ed avanza la proposta di erigergli un monumento. È poi del 23 maggio 1863 nelle Deliberazioni del Consiglio il sollecito alla Commissione per collocare il monumento.

70. I Convocati della Giunta Municipale del 24 marzo 1864, al punto 1, parlano della decisione di far arrivare la statua a Casale e dell'esigenza di sentire il Consiglio per la sua collocazione. Si fa anche menzione di una lettera del Cacciatori (non rinvenuta) che indicherebbe come luogo la piazza del Vescovado. Così delibera il Consiglio Consulare il 13 luglio di quell'anno, ma il 6 settembre, a fronte delle spese necessarie, lo stesso Consiglio delibera per la collocazione in piazza Santo Stefano, ancora una volta menzionando suggerimenti dell'artista. Il 30 settembre la Giunta delibera per l'esecuzione di una cancellata e di quattro colonnette su perizia dell'Ufficio d'Arte, intervento che, sempre dalle delibere di Giunta, risulta mandato a pagare l'11 febbraio dell'anno successivo a Rocco Pelizza (L. 341.40 per la cancellata) ed a Bernasconi (l. 334 per gradinata e colonnette). Curiosa è poi la seduta del Consiglio Comunale del 29 maggio 1869 che dispone per una perizia dell'Ufficio d'Arte che esamini la possibilità di trasferire il Monumento a Canina nei giardini pubblici secondo la richiesta avanzata da numerosi cittadini, di cui peraltro non possediamo altri dati.

71. La decisione viene assunta dalla Giunta Municipale, Convocati del 18 ottobre, punto n. 4. Il 21 luglio 1888 la signora Mary Ighina Barbano di Genova, nipote di Santo Varni che fu amico di Canina, scrive offrendo in dono al Comune un paio di occhiali, una penna, una spatola di legno, una lente e sei disegni dell'antica Roma. Ad essi unisce il gesso originale dell'erma del Canina stesso *"modellata dall'esso mio zio e sul quale venne eseguita in marmo quella che adorna in Santa Croce a Firenze il monumento dell'Insigne Architetto:* ne dà notizia "L'Elettore" del 27 luglio, n. 30, p. 119 ed il 14 agosto del 1889 il Consiglio Consulare registra l'avvenuta donazione (la lettera si conserva in A.S.C.C., III, 1112/1876) Per il ritratto di Canina dipinto da Massaza si veda qui la scheda di E. CANESTRINI, e per il busto scolpito da Bisetti si veda qui GL. KANNES.

72. D. PESCARMONA, in *Cultura figurativa...*, cit., III, p. 1412. La scelta è vistosamente sulla scia della tradizione precedente, essendo il Cacciatori della stessa generazione di Palagi e di Sangiorgio.

Sono grata a Germana Mazza per le lunghe discussioni sui temi casalesi e per l'amichevole disponibilità con cui mi ha fornito dati delle sue ricerche. Ringrazio Valeria Mosca e Daniela Siccardi per il "dialogo" instaurato sui temi archivistici e per le ricerche da loro condotte nell'Archivio Storico del Comune.

Le civiche raccolte

Germana Mazza

Se un visitatore cercasse nelle opere del Museo Civico i fasti della corte dei Paleologi o dei Gonzaga rimarrebbe alquanto deluso. Il patrimonio storico-artistico conservato nel Museo non corrisponde all'immagine che i libri di storia, nei brevi accenni sulla città, potrebbero suggerire.

Già individuate nel saggio precedente le motivazioni di tale assenza, a noi rimane ancora il compito di tracciare un breve profilo di come, nonostante le premesse, il Museo casalese sia invece ricco di opere. Nei *Testimoniali di stato di tutti gli effetti esistenti nel Palazzo di questra Illustrissima Città, da me infrascritto formato al P.mo febbraio 1817 in compagnia degli Ill.mi Sig.ri Sindaci ed il Sig.r Segretario Avvocato Rotondo*[1] l'architetto Formiglia[2] descriveva (oltre a laterne *"cadregoni"*, portafucili e tavoli): *"1 Modello di legno della Cappella di Sant'Evasio con tavolino sotto p.o, 1 Tavolino all'inglese con tempietto, 1 ritratto di S.M., 4 Ritratti delle loro Maestà, 12 Tabelle delli Signori Consiglieri"*. Gli oggetti inventariati dimostrano un'attenzione della Municipalità rivolta alla sola immagine istituzionale: la cappella di Sant'Evasio, inserita nel complesso della cattedrale evasiana e costruita con fondi comunali per assolvere un voto della comunità casalese; i ritratti dei reali, acquistati per onorare la Sala Consulare, quasi un obbligo di legge per una pubblica amministrazione; le tabelle contenenti l'elenco dei consiglieri[3]. Suscita qualche perplessità la descrizione del "tempietto" per il fatto che tale opera non è stata identificata tra gli oggetti museali che sono stati recuperati.

Giorgio Rivetta, maire nel periodo napoleonico,[4] che pubblicò *Fatto storico della Città di Casale,* citava alcune urne cinerarie conservate nella Casa Comunale[5], forse almeno due identificabili con prodotti fittili, uno integro e l'altro frammentato, ancora presenti nel Museo e di cui non si è trovata documentazione circa la loro provenienza. Né i *"testimoniali"* del 1817 né il Rivetta elencano il dipinto citato da Giuseppe De Conti nel 1794, nella descrizione del Palazzo di Città[6]: *"Nelle stanze interne al presente altro non vi è rimasto di rimarcabile che l'icona della cappella privata in cui si sta dipinta la Beata Vergine co' SS. Evasio e Patrizio patroni, lavoro di Paolo Appiano Casalese, del quale sono altresì gli freschi sulla volta"*.

Il patrimonio che avrebbe potuto essere acquisito durante il periodo napoleonico con la soppressione di alcune chiese cittadine[7] nonchè del convento di Santa Croce, dal 1802 sede del Palazzo Comunale, andò disperso e la Civica Amministrazione, a quanto ci risulta[8], non si operò per salvare della città alcuna memoria storica. L'unica opera conservata del convento di Santa Croce, la lapide funeraria di Defendente Suardi, fu trattenuta dal Comune per essere riutilizzata per

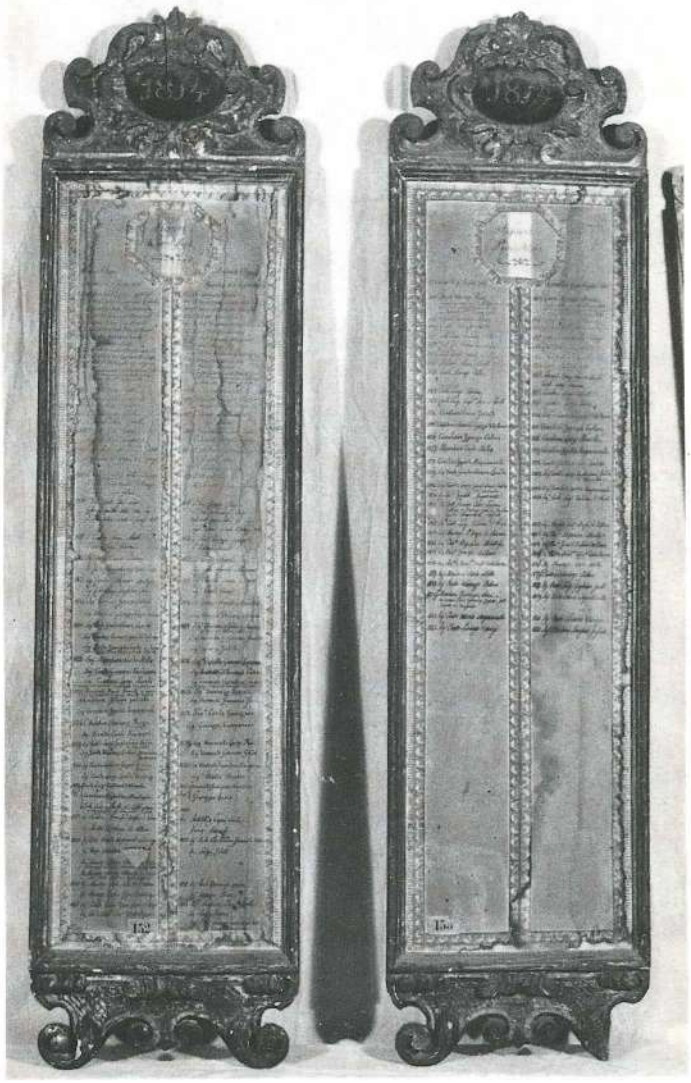
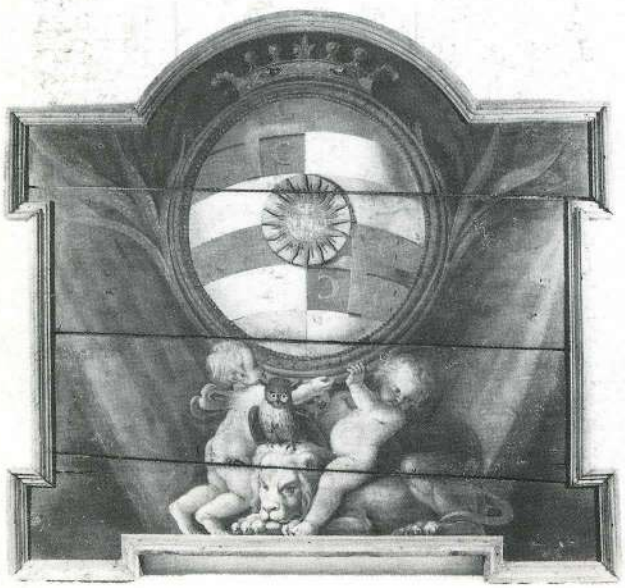


Tabelle del Consiglio Comunale, 1814
Casale, Museo Civico

porvi sul retro una iscrizione inneggiante a Napoleone[9].

Dagli anni quaranta nelle delibere del Consiglio Delegato si nota un'attenzione maggiore, almeno per quanto riguarda le opere contemporanee, che vengono destinate espressamente ad arredo della Sala Consulare, come per il dipinto raffigurante Carlo Alberto, opera del cagliaritano Antonio Caboni[10], dono del casalese Giuseppe Montiglio, Viceré di Sardegna. E se per i dipinti donati dagli allievi dell'Accademia Albertina di Torino, frequentata con un sussidio erogato dal Comune[11], viene redatto un verbale di acquisizione non si accenna però a quale locale destinarli.

Negli stessi anni il pittore Giovanni Caboni chiede un sussidio al Comune per istituire *"una scuola gratuita di disegno in ornato, ed architettura a beneficio dei giovani artisti poveri che vogliono frequentarla"*; la Municipalità apprezza la proposta e concede un contributo[12]. Nel 1851 l'Amministrazione delibera di acquistare due dipinti: il Pensiero Italiano di Carlo Sapelli e il Ritratto di Vittorio Emanuele II di Giacomo Bensi[13] adducendo come motivazione il fatto che sono opere di pittori casalesi. Unica eccezione alla cultura locale fu la sottoscrizione per la stampa, presso l'editore parigino Lemercier, di incisioni ad opera di diversi pittori francesi: G. David, A. Bayot, C. Bour, J. Gaildreau, su disegno di Stanislao Grimaldi del Poggetto, in cui sono illustrati fatti di valore individuale avvenuti durante la sfortunata prima guerra di indipendenza[14].



Stemma della Città di Casale, inizio del XIX secolo
Casale, Museo Civico

Bisogna attendere sino all'agosto del 1854, data della morte della contessa Clara Cocconito Leardi[15], perchè si espliciti la consapevolezza, che anche gli oggetti mobili possono trovare un giusto rilievo nell'immaginario collettivo come traccia di un filo storico. Clara Leardi detta nel suo testamento: *"Lego a questa città di Casale, e per l'oggetto di cui infra:*

1° *Il mio palazzo posto in questa Città inserviente anche alla mia abitazione col suo giardino e case unite, nulla escluso ed eccettuato;*

2° *Gli arredi destinati alla cappella esistente nel detto palazzo, non che i mobili i quali si troveranno al momento della mia morte nelle sale del piano terreno del palazzo medesimo;*

3° *Tutti i libri, le carte, gli scritti, le curiosità ed antichità, non che gli oggetti rari provenienti particolarmente dalla successione del Conte Carlo Vidua, i quadri tutti, le stampe e le incisioni.*

4° *La capitale somma di lire duecento cinquanta mila, la quale dovrà pagarsi fra il termine d'anni cinque dopo la mia morte, mediante però ben inteso impiego fruttifero colla corrispondenza intanto a favore di essa Città dell'annuo interesse a far tempo dal dì della mia morte in ragione del quattro per cento.*

Con questi lasciti, e col loro prodotto incarico la Civica Amministrazione.

1° *Di raccogliere, e di tener perpetuamente raccolti ad uso del pubblico nel piano terreno del palazzo sopra legato, ed occupando tutte quelle sale che saranno opportune, i libri, le carte, gli scritti, e gli oggetti tutti menzionati al numero terzo, coll'avvertenza che si debbano tener distinti i libri della mia famiglia da quelli che pervennero dall'eredità del conte Vidua, e che ogni cosa abbia ad essere ordinata in modo di far bella mostra, e tornare decoro alla Città, a lustro della famiglia Leardi, e ad onoranza dell'illustre defunto, siccome ne manifestava desiderio il dilettissimo mio figlio Conte Luigi nel menzionato suo testamento.*

In ordine poi ai manoscritti del Conte Carlo Vidua, i medesimi dovranno essere conservati, e custoditi particolarmente dalla Città in una di dette sale, e non potranno essere esposti al pubblico.

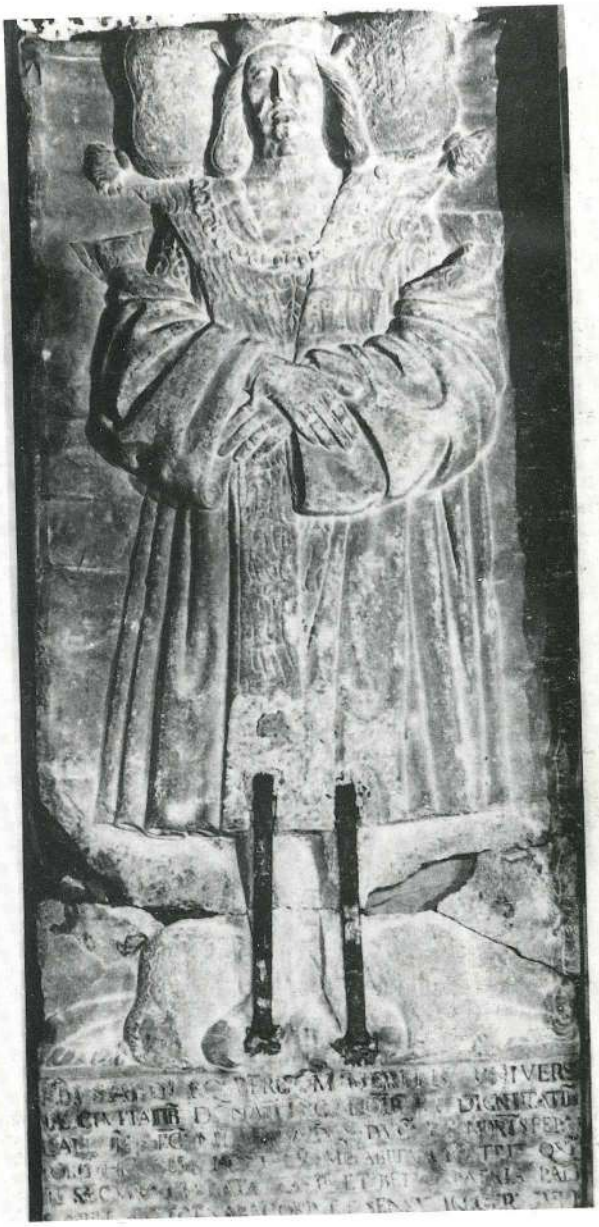
2° *Di collocare in una delle sale medesime destinata alla raccolta dei detti oggetti i busti del Conte Carlo Vidua, della Contessa Incisa di Santo Stefano di lui sorella, e del carissimo mio figlio Conte Luigi Leardi...".*

Ciò che appare evidente dal testamento della Leardi, che si è ritenuto di trascriverne la prima parte al fine di rendere più esplicite le sue intenzioni con il linguaggio dell'epoca, fu la preoccupazione di dotare la donazione di un edificio atto ad ospitarla e di una rendita che le permettesse di mantenersi nel tempo. È oltremodo significativa la consapevolezza della contessa che, con la sua donazione, rimanessero imperituri i nomi della casata Vidua e Leardi e ciò è evidente nella richiesta di esporre accanto agli oggetti anche i busti dei donatori [16]. Si potrebbe aggiungere che era ben presente nella mente della testatrice l'importanza che assumono le singole collezioni, vale a dire che le opere si arricchiscono anche per il significato a loro attribuito da chi le ha raccolte.

La lucida decisione della Leardi troverà impreparato il Comune che affiderà, nel 1857, le collezioni alla nuova istituzione scolastica voluta anch'essa dalla Leardi [17]. Se da una parte la loro aggregazione ad una scuola sembra rispondere alle esigenze educative dell'epoca (infatti in numerose città molte delle raccolte d'arte già da tempo venivano ordinate in ambienti scolastici, al fine di educare il gusto degli allievi) la decisione del Comune, sotto certi aspetti e come si vedrà in seguito, fu un modo di ignorare l'istituzione del Museo, così come era stato posto con chiarezza dalla donazione.

Ciò appare evidente pochi anni dopo con l'abolizione degli enti religiosi a seguito della promulgazione delle leggi del 1866 che decretavano la soppressione di congregazioni religiose [18].

Non vi è traccia della preoccupazione di recuperare il patrimonio storico-artistico conservato nei conventi. Più riguardo viene attribuito a quattro dipinti donati dal Ministero degli Interni del nuovo Stato unitario che, dovendo traslocare la capitale da Torino a Firenze, nel lasciare liberi alcuni palazzi si sbarazzerà degli arredi offrendoli nel 1865 ad alcuni comuni del Piemonte. A Casale toccheranno i dipinti che ornavano l'ufficio dell'allora Ministro Giovanni Lanza, casalese: Paesaggio montano, di Camino; Corpo di guardia, del Bianchi; Il duca Alfonso d'Este nell'atto di ascoltare la lettura di un poema è aggredito dai fratelli di Queirolo e Un'ammonizione ai giovani contrabbandieri, del Reina [19]. Andranno anch'essi in



Scultore lombardo, inizi del XVI secolo
Pietra tombale di Defendente Suardi
Casale, Museo Civico

un primo tempo ad ornare la Sala Consulare.

Nella seduta del Consiglio Comunale del 15 dicembre 1868, al punto 2 viene posto all'Ordine del Giorno la seguente proposta che si riporta testualmente:
"Il Ministero della pubblica istruzione si mostra pronto ad affidare a questo Municipio gli oggetti d'arte che per avventura esistessero nelle chiese e locali delle corporazioni soppresse nel Circondario, qualora dal Comune si dichiari di essere pronto a far le spese per l'impianto e manutenzione d'una pinacoteca.

Il Consiglio emette un voto favorevole in linea di massima, salve le deliberazioni in tema d'attuazione pratica se ne verrà il caso, e sempre con che gli oggetti d'arte siano dati gratuitamente"[20]. Tranne poi che non dare attuazione alla deliberazione.

Sono anni importanti per la creazione di numerose istituzioni museali in molte città italiane, per due motivi sostanziali: il rifiuto di trasferire le opere d'arte alla città capoluogo di provincia per la formazione dei musei provinciali da costituirsi con il patrimonio artistico dei conventi soppressi, in applicazione delle leggi del 1866, e la consapevolezza che nel nuovo Stato unitario le prerogative di numerose città sarebbero state assorbite in una realtà più grande che avrebbe oscurato la storia locale.

Anche nel caso appena riportato l'Amministrazione Comunale si trovò impreparata a sfruttare l'occasione che le si presentava o non fu abbastanza lungimirante nel costruirsi un'immagine culturale producente nel tempo. Probabilmente ci fu la concomitanza di entrambe le circostanze, sta di fatto che fra le soppressioni napoleoniche e quelle dello Stato italiano, emanate nel 1866, molte opere di grandissimo pregio presero la via del mercato antiquariale[21].

Nel 1883 una successiva proposta del consigliere Corrado di istituire una commissione archeologica per raccogliere tutti gli oggetti antichi di Casale troverà la stessa scarsa attenzione[22]. Pur se in quel momento la Civica Amministrazione, che stava liberando i locali di Santa Croce avendo acquistato la nuova sede di Palazzo San Giorgio per i propri uffici, poteva disporre di ambienti più che decorosi, senza costi di adattamento dei locali o ristrutturazioni onerose.

Eppure nel periodo che intercorre dalla fine degli anni 70 al 90 la Municipalità farà erigere, grazie anche al contributo dei cittadini e al lascito di Filippo Mellana, i monumenti commemorativi a Giovanni Lanza (opera di O. Tabacchi, avendo rifiutato l'invito Giulio Monteverde), a Mellana (affidando l'esecuzione a Giacomo Ginotti), a Rattazzi (incaricando Leonardo Bistolfi), a Lanza nel cimitero cattolico (esecutore Zeffirino Carestia), inaugurati con grandi festeggiamenti nel 1887[23]. Allo scopo di mettere in luce le virtù cittadine furono commissionate per essere collocate a palazzo San Giorgio la lapide per la disfatta di Dogali, ad opera di Santino Bianchi,

Antonio Caboni, Ritratto di Carlo Alberto
Casale, Museo Civico

le lapidi a Cabria, di Bistolfi, e a Bruna del Tabacchi. Il fervore per la costruzione di monumenti commemorativi, con un rilevante impegno economico e come già era accaduto nella prima metà dell'Ottocento, dimostra un diverso atteggiamento della Municipalità: un'apertura verso la contemporaneità,

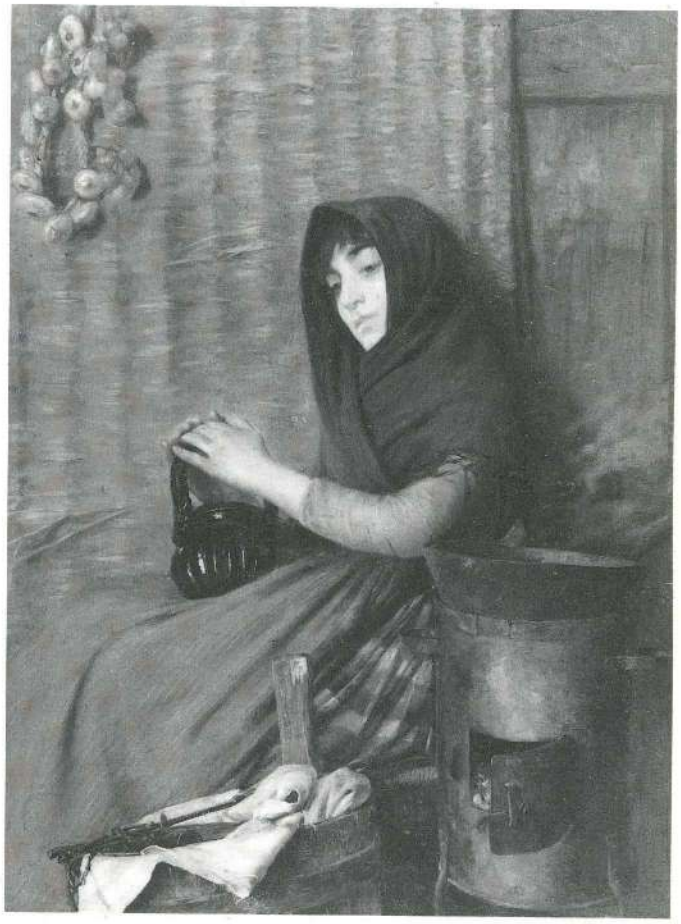
nello spirito di un'unità nazionale a cui alcuni grandi casalesi avevano contribuito e un distacco sempre maggiore dalle espressioni del passato.

Dopo la seconda metà del secolo il Comune ebbe significative donazioni tra le quali: il Busto del principe Oddone da parte di Vittorio Emanuele II nel 1866, per ringraziare la città per l'entusiasmo con cui aveva accolto la nomina del figlio cadetto a duca di Monferrato[24]; due grandi vasi giapponesi oltre ad una carta del Giappone e due incisioni raffiguranti quartieri di Tokio, una vaschetta in porcellana per la coltivazione dei giacinti da parte della Società Bacologica Massazza e Pugno[25]; il busto di Luigi Canina nel 1871 dal colonnello Lachelli[26]; il dipinto Marina di Rapallo, offerto nel 1882 dal pittore di origine casalese Giovanni Guazzo[27]; la tela Angeli musicanti, attribuita ad Orsola Caccia, da parte di Alfredo Cervis nel 1883, che arricchì altresì la collezione numismatica (già costituita dalle monete raccolte da Carlo Vidua e conservate presso palazzo Leardi) con circa duecento monete romane[28].

Nel frattempo l'Amministrazione Comunale, grazie al contributo che erogava agli allievi casalesi dell'Accademia di Brera, con i fondi messi a disposizione dall'avvocato Cabria[29], riceve in dono alcuni saggi scolastici: Ritratto di Cavour di Emilio Massaza nel 1873[30], Ritratto di Carlo Bruna, di Giovanni Buffa[31]. Acquisterà nel 1882 il Bozzetto per il soffitto del teatro Municipale, opera del casalese Sereno mentre la Caldarrostaia, dipinto del ravennate Guaccimanni, e la scultura Mystica di Cesare Reduzzi, verranno acquisiti tramite la Società Promotrice di Belle Arti di Torino, che ogni anno metteva in palio un gruppo di opere - acquistate precedentemente dagli artisti che avevano esposto - fra i soci del sodalizio[32].

Da parte della Società Romana per le Demolizioni giunge nel 1901 l'offerta di acquisto del seggio occupato dal deputato Lanza nell'aula parlamentare Comotto[33]. Il Municipio aderisce immediatamente alla proposta e tale iniziativa, condivisa anche dal Comune di Roma che acquisì il seggio di Garibaldi, ha permesso che ancor oggi si possa ricostruire, anche se in modo frammentato, l'immagine del primo Parlamento italiano a Roma. L'anno dopo il conte Camillo Candiani d'Olivola[34], di ritorno dalla spedizione militare in Cina, fa dono al Municipio di quattro vasi in ceramica e due in bronzo provenienti probabilmente dal palazzo imperiale d'estate, occupato dal Candiani stesso.

All'inizio del secolo si apre un dibattito sulla necessità di istituire anche a Casale un Museo Civico come nelle città vicine; è del 1909 una serie di articoli ripresi in particolare dai giornali locali *Avvenire - Gazzetta di Casale* e il *Risveglio*. Su l'*Avvenire* del 23 aprile è riproposta una considerazione di Giuseppe Giorcelli apparsa sul periodico *Lo studente: "Se, come scrisse Orazio, Pius est patriae facta referre labor, non è meno bella e lodevole l'opera di colui, il quale va raccogliendo i cimeli della propria regione, e poi li colloca in luogo acconcio disponen-*



Vittorio Guaccimanni, 1889, Caldarrostaia
Casale, Museo Civico

doli secondo i moderni sistemi scientifici, e li conserva con affetto figliale a decoro della propria città e a disposizione degli studiosi. In tale modo esso salva dalla dispersione e forse dalla distruzione quei cari avanzi del passato, e nello stesso tempo li rende utili a quanti si interessano allo studio di quella regione.

Ispirate da questi nobili sentimenti quasi tutte le città del Piemonte istituirono il loro Museo di Archeologia, Storia ed Arte ed attendono continuamente ad arricchirlo". Lo scritto del Giorcelli prosegue elencando le città che nel frattempo si sono dotate di musei: Alessandria, Asti, Alba, Tortona, Vercelli, Aosta ed infine Susa. *"Ora* - continua Giorcelli - *i casalesi, che hanno un pò d'intelligenza ed un pò di amor proprio, non possono non arrossire e non sentirsi umiliati vedendo che quasi tutte le città subalpine posseggono un loro museo e che Casale, la quale è fra le maggiori del Piemonte ed ha una storia gloriosa, finora non se ne dato pensiero e ne è sprovvista. Voglia il nostro Municipio prendere l'iniziativa, provveda un locale acconcio col relativo mobiglio, e rivolga un patriottico appello ai casalesi e ai monferrini perchè concorrano nella fondazione del Museo di Archeologia, di Storia, ed Arte regionali...".* Motivazioni forse non del tutto sufficienti a convincere gli amministratori comunali ad impegnare un locale ove esporre gli oggetti della storia casalese che alcuni cittadini intendevano donare. Gli fa eco infatti un anonimo articolista del *Risveglio*[35]: *"Certo, oggi, che la didattica assume, non solo a parole ma in effetti, un carattere del tutto razionale, mercé del contributo intuitivo (dall'effige di una semplice moneta alle diapositive per le proiezioni), un Museo di tal genere ci parrebbe non solo utile, ma indispensabile. Ma, per il rinnovamento della scuola, chi mai va pensando? Ad ogni modo facciamo nostro l'appello dell'egregio concittadino".*

Il giornale *L'Avvenire*[36]. non demorde dalla polemica e, riprendendo anche in questo caso un articolo scritto per *Lo Studente,* propone ai suoi lettori l'intervento dell'ing. Carlo Franchi: *"Se una cinquantina di anni fa fosse sorto qui a Casale anche modestissimo un Museo civico, quale importanza e quale valore potrebbe attualmente avere? Io non dubito punto ad asserire che se allora avesse il Municipio preso l'iniziativa ed avesse votato un sussidio annuale anche debole, a quest'ora la città di Casale avrebbe un Museo ricco di valori per parecchie centinaia di migliaia di lire. Sarebbe stato sotto l'aspetto speculativo una buona operazione per la città".* Purtroppo anche a tale provocazione non ci fu una risposta immediata da parte della Civica Amministrazione. Va ricordato che mezzo secolo prima la contessa Leardi aveva finalizzato il suo lascito alla costituzione di un Museo che, se inizialmente era formato solamente dal patrimonio da lei destinato, col tempo l'Amministrazione avrebbe potuto incrementarlo. Si aggiunga altresì che l'assenza di una citazione del Museo Vidua - Leardi è sintomatica del fatto che via via i locali destinati a funzione museale erano stati assorbiti dalla scuola Municipale Leardi e che esso non fu mai percepito dai concittadini come un vero e proprio Museo - perchè come tale non venne mai proposto - ma una emanazione della scuola.

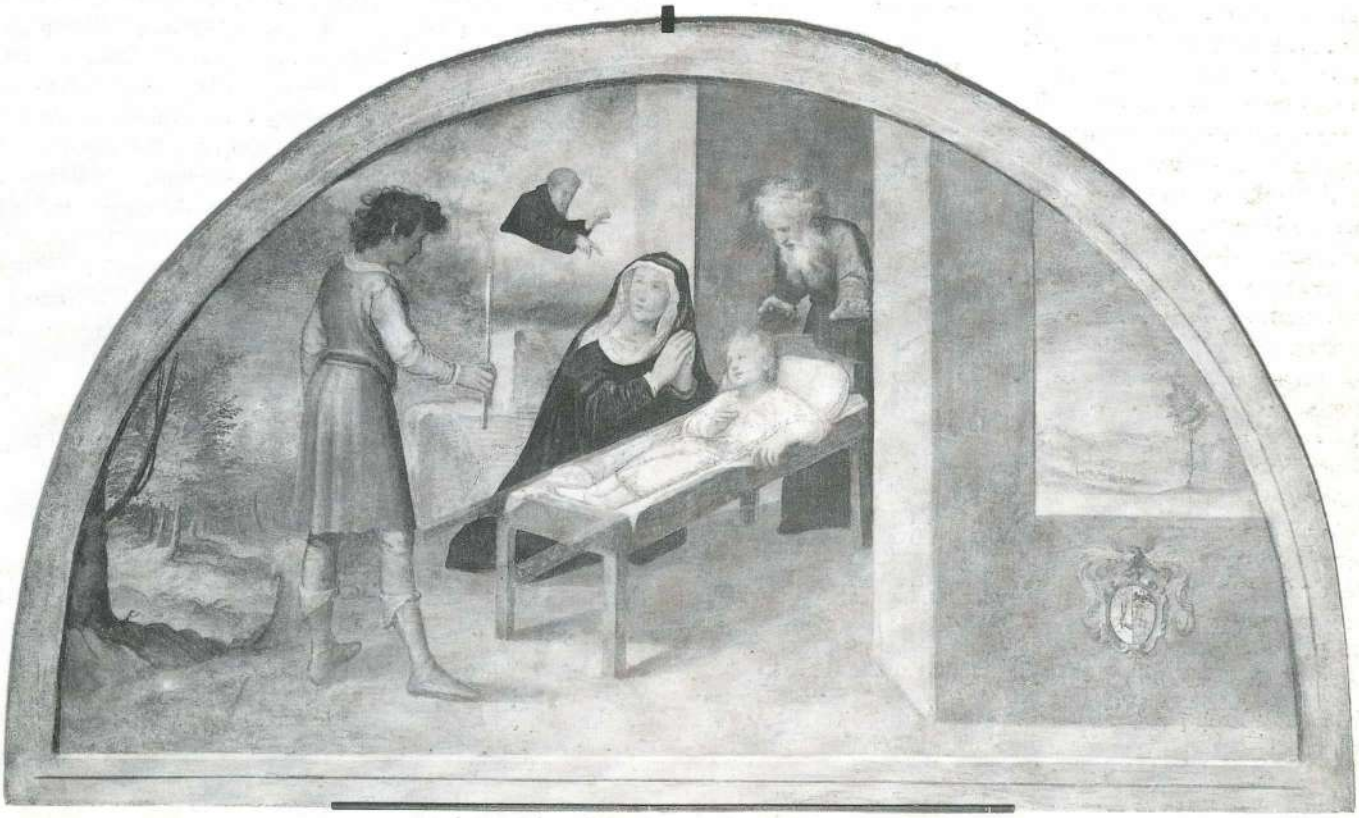
L'anno successivo una raccolta di firme[37], patrocinata dal circolo culturale Vidua, essendo promotori Francesco Negri, Flavio Valerani, Gerolamo Occoferri, Carlo Franchi, Giuseppe Giorcelli, fece sì che il sindaco Enrico Tavallini destinasse un'aula dell'antica Corte d'Assise, l'attuale salone Vitoli, a sede del Museo e nel 1911 la Giunta dotava la nuova istituzione di un fondo economico[38]. La generosità dei casalesi, anche di quelli adottivi, non si fece attendere. Giovanni De Marchi[39] donò immediatamente quattro dipinti di Guala, successivamente nel 1913 un ritratto di Vittorio Amedeo II, L'allegoria della musica di Angelica Bottera. Furono affidate al Comune da parte di Angelo Lanza, figlio del ministro Giovanni, tutte le decorazioni ricevute dal padre durante la sua carriera politica, tra le quali anche il Collare dell'Annunziata[40]. Il parroco di San Domenico, Eugenio Notte, faceva pervenire al Museo un bassorilievo in marmo raffigurante La flagellazione di Cristo mentre l'ultimo erede della famiglia Boetto consegnava alle cure del Museo il ritratto di Giovan Battista Boetto, noto nella seconda metà del Settecento in Turchia con il nome di profeta Mansur.

Nel 1913 il Comune acquistò presso la libreria antiquaria Lang di Roma dieci incisioni raffiguranti membri della famiglia Gonzaga, duchi di Mantova e Monferrato[41]. Il Comune di Grazzano, su indicazione del Soprintendente dei Musei Civici di Torino, depositò uno stallo di coro di fine Quattrocento. Alcune opere che precedentemente ornavano gli uffici vennero via via destinate al Museo, così pure armi e stampe raffiguranti gli assedi subiti dalla città. Importante per la storia cittadina fu la donazione della moglie di Giuseppe Valerani che fece pervenire al Comune la raccolta di monete della zecca di Monferrato e Mantova.

Certamente la decisione del barone Giuseppe Raffaele Vitta di cedere nel 1916, ad un prezzo di favore, il proprio pa-

lazzo all'Ente Treviso con la clausola che venisse adibito a Biblioteca e Museo Civici, ripropose a distanza di pochi anni, la necessità di collocare la nuova istituzione museale in un'ambiente più rappresentativo. A tal fine donò anche la quadreria di famiglia, composta da dipinti fiamminghi, ritratti di personaggi del Risorgimento e un grande polittico quattrocentesco di scuola valenzana, da pochi anni acquistato dallo stesso Giuseppe Raffaele sul mercato antiquariale straniero[42]. In realtà a nulla valse la donazione ed il Museo rimase nell'ormai insufficiente salone in Santa Croce. Nel 1923 fu inaugurata in Palazzo Vitta la sola Biblioteca ed i dipinti donati dal Vitta rimasero a decorare le sale di rappresentanza e gli uffici sino al 1966. Intanto nove affreschi strappati dal chiostro grande di Santa Croce incrementarono le raccolte museali.

In merito si ritiene opportuno aprire una piccola parentesi, in questo lungo elenco di date, per illustrare brevemente la vicenda di questi affreschi che sarà, negli immediati programmi del Museo, oggetto di una mostra. Già dal 1896 il Ministero alla Pubblica Istruzione, direzione Antichità e Belle Arti, aveva richiamato l'attenzione degli amministratori locali sul cattivo stato dei dipinti, a quel tempo attribuiti a Giorgio Alberini[43]. Alcuni mesi dopo si decise di istituire una commissione per porvi rimedio, affidandone al pittore Pugno il restauro. Con una relazione al Consiglio Comunale, Francesco Negri chiedeva di sospendere i lavori di ripristino in quanto il suddetto *"restauratore stava in realtà ridipingendo le lunette"*.



Guglielmo Caccia il Moncalvo, Miracolo di san Nicola da Tolentino
Casale, Museo Civico, affresco staccato dal chiostro di Santa Croce

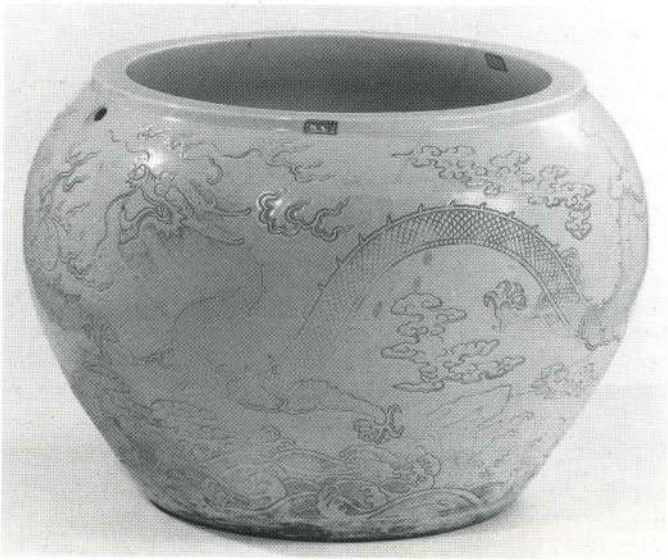
Al professor Venceslao Bigoni, ex docente all'Accademia di Parma, autore di precedenti lavori di restauro a Firenze e da poco residente in Monferrato, vennero quindi affidati gli interventi di conservazione delle pitture nel 1916. Fu approvata anche la decisione, visto lo stato di conservazione dei dipinti, di staccarli dalle pareti del chiostro. Subito dopo i lavori, le lunette, come comunemente venivano chiamati gli affreschi, furono depositate in Museo.

Dopo la conclusione della prima guerra mondiale, la direzione del Museo, sotto l'attenta vigilanza del Giorcelli, si preoccupava di richiedere al Commitato Interministeriale per la sistemazione delle industrie di guerra alcuni cimeli al fine di incrementare la raccolta di armi[44]. Se negli anni venti si registra unicamente il legato Giorcelli della raccolta numismatica[45], ciò fu dovuto anche alla morte dello stesso Giorcelli e al passaggio della direzione del Museo alla Biblioteca Civica, che assumeva in toto il ruolo di referente culturale in seno all'Amministrazione Comunale. Il direttore della Biblioteca, Ubertis, in alcune occasioni farà presente di non avere né strumenti né conoscenze per occuparsi del Museo, ma a questa sua preoccupazione, che ricorrerà pressante anche nei successivi responsabili della Civica, verrà data una risposta solo alla fine degli anni settanta.

Con la decisione di Isacco Vitta nel 1934 di affidare al Museo lo stendardo in seta di Maffeo da Verona, proveniente dalla Scuola di Carità di Venezia[46], si ha una ripresa d'interesse per le sorti delle raccolte che porta Maria Fea a donare un album con le incisioni di Albrecht Durer riproducenti il tema della Piccola Passione[47]. Negli stessi anni giungono altre opere provenienti da alcune associazioni, commissariate dall'avvocato Giovanni Lanara, messe in liquidazione dal regime fascista tra cui lo stendardo di Leonardo Bistolfi per la Società Sportiva[48] e i dipinti Madonna con Bambino, San Giovannino e la Decollazione di San Giovanni dalla Cappella del carcere[49].

All'inizio degli anni trenta l'allora Commissario prefettizio aveva dimostrato un'attenzione particolare nel richiedere al Ministero dell'Educazione Nazionale un contributo per l'acquisto di tutte le opere di Leonardo Bistolfi, deceduto da pochi mesi, ancora conservate negli atelier dello scultore[50]. Un grando sforzo economico venne messo in atto ma ciò non bastò a coprire la spesa e dopo il diniego del ministero, anche il Comune abbandonerà le trattative.

Successivamente nel 1939 il Comune accetta il legato di Giovanni Ollearo di otto opere del pittore Giuseppe Olearo e la donazione di Carlotta Calvi Cornaglia del dipinto di Giacomo Di Chirico Il primo figlio, proveniente dal castello di Moncalieri. Nel dicembre dello stesso anno il podestà Luigi Marchino, in considerazione del fatto che era appena avvenuta la donazione di oltre 200 tavole dipinte da Federico Negri[51], e visto che *"si presenta la possibilità di avere in dono una raccolta pregiatissima di quadri del Guala, a condizione che venga istituita a Casale una Civica Pinacoteca, ove le raccolte di tutti i quadri sia posta in visione agli estimatori e al pubblico. Considerato che ciò tornerà di decoro e prestigio alla città e non graverà di spesa eccessiva le finanze comunali, data la disponibilità di locali adatti, delibera di istituire in Casale Monferrato, entro l'anno 1940 una Civica Pinacoteca"*[52]. E per dimostrare la volontà espressa nell'anno precedente il podestà farà acquistare dal Comune un'interessante bassorilievo marmoreo raffigurante una Madonna con Bambino[53]. In merito ci sembra interessante accennare alle circostanze che, probabilmente, portarono a tale determinazione. Nel 1938 si era infatti tenuta a Casale una rassegna retrospettiva su Pier Francesco Guala[54], dopo che alla *Mostra del barocco,* organizzata da Vittorio Viale a Torino, l'esposizione di alcuni dipinti del



Cina, XIX secolo. Vaso da giardino
Casale, Museo Civico

pittore lo aveva fatto riscoprire ed apprezzare da un pubblico più vasto. Non sappiamo quali fossero le opere che il Comune attendeva in dono, solo a condizione però che venisse istituita una pinacoteca. Si può comunque ipotizzare che le opere del Guala che avrebbero potuto arricchire il Museo siano da identificarsi con alcuni tondi della chiesa di Santo Stefano, trasportati a Torino dalla Gabrielli per motivi che ancora ci sfuggono. Probabilmente il funzionario di Soprintendenza intendeva depositarli presso il Museo casalese a condizione che venissero offerte le garanzie del caso. Infatti nel trasmettere la delibera alla Prefettura[55] per l'opportuna approvazione l'ingegner Marchino precisava che per l'istituzione della Civica Pinacoteca le spese sarebbero state *"lievissime"* in quanto sarebbe stata *"sistemata nei locali del Palazzo Trevisio già tenuti in affitto dal Comune per la Civica Biblioteca e che offrivano capienza anche per ospitare la Pinacoteca. Per il mantenimento non occorreranno ulteriori spese perchè per la custodia di essa potrà essere utilizzato il medesimo personale addetto alla Biblioteca. Tengo a far presente che si rende assolutamente necessario radunare i pregievoli dipinti che sono sparsi in vari locali anche agli effetti della loro migliore conservazione"*.

In merito poi all'influenza esercitata sulla vita cittadina dalle grandi retrospettive tenutesi a Torino si è già accennato alla mostra sul barocco piemontese, ma un altro avvenimento culturale, anch'esso torinese, l'esposizione *Gotico e Rinascimento in Piemonte* deve aver sollecitato indirettamente le autorità casalesi ad una riflessione su quanto la città ancora conservava. Anche perchè in quell'occasione il Municipio concesse in prestito la lastra tombale di Defendente Suardi e il polittico spagnolo donato dal Vitta. In quest'ottica forse si deve leggere l'acquisto del predetto bassorilievo. Si aggiunga ai fatti torinesi la pubblicazione nel 1935 a cura della Regia Deputazione di Storia Patria del prezioso testo di Noemi Gabrielli *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*. Negli stessi anni venne promossa anche una mostra, tenutasi a palazzo Treville, su Bistolfi, a spese di Camillo Venesio. Purtroppo gli spunti che questi fatti avrebbero potuto fornire alla cultura cittadina vennero annullati dall'entrata in guerra nel 1940 dell'Italia.

Negli anni del dopoguerra diventa sempre più presente in città il ruolo di Noemi Gabrielli[56] con indicazioni su come riorganizzare il Museo in palazzo Vitta e sino alla apertura della nuova sede museale, nel 1966, a palazzo Treville.

L'inventario comunale stilato nel 1948[57] è abbastanza significativo perchè consente di leggere quanto è stato nel frattempo trasportato a palazzo Vitta e quanto rimane ancora nella sala dell'ex Corte d'Assise. Si nota, in particolare, l'abbandono in cui versa l'ultima sede: vengono citati i contenitori ma non il contenuto[58] se non per un vago riferimento a vecchie lance e ciò perchè dopo la morte di Giorcelli, il Comune privilegiò i locali di palazzo Vitta per far affluire quanto via via acquisiva. Dall'inventario citato poc'anzi si apprende che era stata allestita una sala per l'armeria, una sala destinata unicamente ai dipinti di Federico Negri e una terza sala, in cui oltre ad ospitare i dipinti donati dal Vitta, avevano trovato collocazione anche numerose incisioni raffiguranti personaggi illustri. Nel 1952 su suggerimento della Gabrielli vengono spostate presso le scuole San Paolo le lunette degli affreschi già strappati dal Bigoni, traslocati da Santa Croce la lapide funeraria di Defendente Suardi e anche alcuni dipinti. La Municipalità nel frattempo, come in altri momenti, sembra più vicina al "gusto" contemporaneo promuovendo varie mostre[59].

Si ricorre, nuovamente alla Gabrielli quando giungono a Casale i gessi di Bistolfi donati da Camillo Venesio i quali, in prima istanza, verranno collocati al piano terra di palazzo Vitta. Nel 1964 si torna a parlare del Museo che troverà due anni dopo ospitalità nelle sale di palazzo Treville. La generosità del Lions Club e di Camillo Venesio, quest'ultimo per le due sale in cui furono collocati una quindicina di gessi bistolfiani, nell'impegnarsi a sostenere economicamente l'affitto dei locali museali fu seguita da altri cittadini[60]. La tenacia della Gabrielli nel voler ricostruire gli aspetti della cultura casalese che non trovava riscontro nelle sole opere conservate nel Museo fece sì che alcuni nobili casalesi, residenti da anni a Torino, mettessero a disposizione parte delle collezioni che ornavano le loro residenze. Pertanto sotto forma di deposito o di donazione giunsero al Museo la quadreria degli eredi dell'arcivescovo Mossi, la collezione Levi Graziadi, la raccolta di cineserie dei Candiani d'Oliva[61]. La Soprintendente stessa tolse dai magazzini della Galleria Sabauda alcune opere di provenienza monferrina, ritirate per vari motivi dal territorio, per esporli al pubblico a Casale. Tre anni dopo grazie alla Gabrielli si tenne in città il IV Congresso di Antichità ed Arte organizzato dalla Società di Archeologia e Belle Arti. Per tale occasione furono allestite mostre collaterali sugli Scapitta[62], sulle incisioni custodite dalla Biblioteca Civica[63] e una mostra fotografica sull'architettura casalese, esposizioni che si

tennero nei locali appena ristrutturati di palazzo Langosco per la nuova sede della Biblioteca.

La sistemazione di palazzo Langosco interessò anche il salone Vitoli con il trasloco dei pochi materiali museali rimasti che vennero destinati in parte ad arredo degli uffici - come già era accaduto per le opere della collezione Vitta, in occasione della dismissione della vecchia sede della Biblioteca - ed altri abbandonati in alcuni ambienti fortemente degradati del convento di Santa Croce.

La mancanza di personale demandato all'apertura al pubblico, la sistemazione in affitto e l'indifferenza dell'Amministrazione Civica furono le cause della chiusura, all'inizio degli anni settanta, della sede museale e il successivo trasferimento in locali non adeguati del piano terra di palazzo Langosco. È emblematica la vicenda della loro sistemazione: risistemati alla meglio non tenendo presente la funzione a cui erano destinati, insufficienti a contenere il patrimonio museale che era costituito anche dalla Gipsoteca (che continuava a rimanere a palazzo Treville) i locali non furono ritenuti idonei dalla Soprintendenza e pertanto vennero adibiti in parte ad altre attività e in parte a "deposito" del patrimonio museale.

Pittore piemontese, prima metà del XVIII secolo.
Ritratto di Vittorio Amedeo II
Casale, Museo Civico

Scrive Amilcare Barbero nel catalogo della mostra sui Musei piemontesi *"Le collezioni artistiche di proprietà del Comune di Casale Monferrato hanno spesso sofferto di una condizione di disagio, di perenne sfollamento in attesa di una sistemazione che non fosse solo temporanea"*[64]. Verso la fine degli anni 70 il Comune individua nel convento di Santa Croce la nuova sede museale e hanno inizio alcuni lavori di ristrutturazione ma anche in questo caso tenendone poco presente la destinazione. I locali saranno utilizzati per la Mostra su Bistolfi e successivamente come deposito del patrimonio museale.

Nel frattempo venivano assunti, tramite la Regione Piemonte, due dipendenti che andavano a colmare la carenza, denunciata da sempre dai direttori della Biblioteca, di personale addetto al solo Museo. A proposito della prima stesura dell'inventario che inizialmente doveva assolvere a compiti puramente amministrativi ma che successivamente fu ciclostilato per portare a conoscenza anche dei cittadini il ricco patrimonio museale, Piero Costanzo affermava che esso *"non si poteva proporre quando l'unico personale era un direttore la cui disponibilità doveva essere divisa tra Biblioteca, manifestazioni culturali e Museo"*[65]. Nel predetto inventario venivano registrate anche le opere di recente acquisizione comunale, in esecuzione della legge di soppressione degli Istituti di Pubblica Assistenza e Beneficenza[66].

A partire da quegli anni l'istituzione museale potendo disporre di un magazzino come deposito del patrimonio e di personale è stata messa in condizione di far conoscere, con l'allestimento di alcune mostre, quanto la città ha saputo salvaguardare. Questi avvenimenti sono troppo recenti per interessare oggi il visitatore e alle sue considerazioni ci si rimette per una valutazione di quanto è stato fatto. La stretta collaborazione tra Comune, Soprintendenza e Regione Piemonte ha dotato l'istituzione museale di una sede aperta al pubblico, che ci auguriamo si mantenga fruibile per qualche decennio[67].

Note

1. A.S.C.C., III, 1111-1887. L'inventario fu sottoscritto dall'architetto Formiglia, dal segretario Rotondo, dal sindaco conte Giacomo Nemours.
2. Degli incarichi all'architetto Giovan Battista Formiglia (documentato come attività dal 1787 al 1839) presso il Comune di Casale si rimanda al saggio di C. SPANTIGATI.
3. Presso il Museo sono conservate quattro tabelle (legno intagliato e dorato) datate 1725, anno in cui fu ristabilita l'autorità comunale soppressa dopo la sollevazione cittadina, capeggiata da Olivero Capello, contro il duca di Mantova e marchese di Monferrato Guglielmo Gonzaga. Le scritte, acquarello su carta, con l'elenco delle cariche non si sono conservate. Ancora integre sono le quattro datate 1814. Il disinteresse verso tali oggetti ha fatto sì che fossero abbandonate, insieme ad altre opere nelle cantine di Palazzo San Giorgio, sede del Comune, ove sono state ritrovate nel 1980.
   I ritratti elencati nell'inventario si possono identificare con i dipinti ancora conservati in Museo. Essi raffigurano Vittorio Amedeo II, Carlo Emanuele III, Vittorio Amedeo III, Carlo Emanuele IV e Vittorio Emanuele I. In un successivo inventario del 1828 dei beni conservati nel Palazzo di Città fu aggiunto unicamente un *Asso su cui è dipinta l'Arma della Città.*
   Tale opera è forse riconducibile ad uno stemma dipinto su legno in cui è raffigurato un globo suddiviso in fasce di colore rosso e giallo con al centro il monogramma di Cristo. Il globo, sormontato da corona, è sorretto da tre puttini separati da un leone accovacciato sulla cui testa è appollaiata una civetta. È probabile che tale emblema fosse stato adottato durante il periodo napoleonico.
4. Giorgio Rivetta fu nominato sindaco della città dal 1801 al 1814. A lui si deve la visita a Casale di Napoleone che soggiornò a palazzo San Giorgio, ove sino a pochi anni fa ancora si conservava la camera da letto. Per l'occasione il Rivetta commissionò il busto di Napoleone, di cui si rimanda alla scheda a cura di G.L. KANNES.
5. G. RIVETTA, *Fatto storico della città di Casale,* Casale Monferrato, s.d. (1809?), p. 39.
6. G. DE CONTI, *Ritratto della città di Casale. Ossia descrizione compendiosa dei principali edifici, pitture sculture, più rimarcabili, che esistono in essa città a tutto l'anno corrente 1794,* edito nel 1966 dal Rotary Club di Casale Monferrato con prefazioni e note di G. SERRAFERO, p. 28. Notizie sul De Conti nella scheda a cura di G. MAZZA.
7. Negli anni che intercorrono fra il 1799 e il 1802 furono soppressi i conventi di San Francesco, San Domenico, San Lodovico, Santa Croce, Santa Maria Maddalena, Sant'Orsola, San Bonifacio, Santa Chiara, San Bartolomeo, Santa Maria delle Grazie e la collegiata di Santa Maria di Piazza. G. DE CONTI, *Giornale storico di Casale dall'anno 1785 al 1810,* a cura di G. GIORCELLI in "Rivista di Storia, Arte e Archeologia della Provincia di Alessandria", gennaio-marzo 1900.
8. Non sono emersi sino ad oggi documenti che possano chiarire le vicende del patrimonio conservato nelle chiese soppresse. Rimane da indagare la provenienza del quadro raffigurante la Madonna del Rosario con San Domenico e Santa Caterina, copia del dipinto di Niccolò Musso, donato dal Comune alla chiesa parrocchiale del Ronzone nel 1846 (si rimanda alla scheda su Niccolò Musso a cura di A. BARBERO).
9. *Sul retro della lapide vi è inciso:* "NAPOLEONI MAXIMO/HEROI AEGIPTI ITALIAE VINDICI/CUI/NEC ARMIS NEC FORO PAR/QUO MAIOR NULLUS/S.P.Q. SUFFRAGIS IMP. GALLORUM P.MO COSTITUITO/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. I". Il busto e la lapide furono nascosti, per volontà del Rivetta, in Santa Croce al fine di preservarli dopo la caduta dell'impero napoleonico (G. GIORCELLI, cit., p. 57).
10. Antonio Caboni (Cagliari, 1786-1874) fu inviato dal Montiglio a Casale, ove operò nella chiesa di San Paolo decorando ad affresco la cappella di patronato del marchese Pallavicino Mossi, ed eseguì il dipinto raffigurante la Madonna della Salute.
11. Sui sussidi per la frequentazione alle Accademie di Belle Arti, si rimanda al testo di C. SPANTIGATI nello stesso volume.
12. Archivio del Comune di Casale (d'ora in avanti A.C.C.), Convocati del Consiglio Delegato, 25 ottobre1844, punto 4.
    Giovanni Caboni è probabilmente un parente del pittore Antonio giunto a Casale su invito del Montiglio. Un altro pittore di Cagliari Tommaso De Belly, resiedette a Casale nel 1867. Un grande ritratto femminile su tela, opera del De Belly è presente in Museo. Sui pittori cagliaritani: D. PESCARMONA, *La pittura dell'Ottocento in Sardegna,* in *La pittura in Italia - L'Ottocento,* Milano, 1991.
13. *Atti consolari del Municipio Casalese* nella sua tornata di primavera e d'agosto. Fascicolo V. Casale, 1851, p. 42. Per la citazione degli atti del Consiglio Comunale si rimanda alle pubblicazioni delle delibere, stampate a Casale dal tipografo G. Corrado. Dal 1849 sino al 1861 con il titolo *Atti consolari del Municipio Casalese,* successivamente a tale data *Deliberazioni del Consiglio Comunale.* Ogni anno veniva istituita in seno al Consiglio una commissione per la redazione dei sunti da pubblicare.
    Per il dipinto di Carlo Sapelli si rimanda alla scheda di A. CASASSA. Del pittore Giacomo Bensi, ancora poco indagato, il Museo possiede i ritratti di Carlo Alberto (datato 1856) e di Vittorio Emanuele II. Non ci sono elementi sufficienti per affermare che l'ultimo ritratto citato possa essere identificato con quello acquistato dal Comune nel '51.
14. A.C.C., Convocati del Consiglio Delegato, 14 luglio 1853, punto 4. Le incisioni ancora presenti in Museo sono state esposte alla mostra *Il risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale,* Casale, dicembre 1991-gennaio 1992.
15. Il testamento della Leardi fu allegato alla delibera del Consiglio Comunale del 1854, 9 settembre, punto 4, fascicolo XI, Casale 1854, p. 35.
    Clara Leardi dotò anche l'ospedale ed altri istituti di beneficienza di una cospicua somma. La destinazione museale della raccolta Vidua era già contenuta nel testamento del figlio della contessa, Luigi, erede e ordinatore della collezione Vidua.
    Carlo Vidua (Casale, 1785 - Amboine 1830) raccolse nei suoi viaggi numerose testimonianze delle popolazioni visitate. Nel 1985 in occasione del bicentenario della nascita si è tenuta a Casale una giornata di studio, gli Atti sono stati pubblicati nel volume *Carlo Vidua, viaggiatore e collezionista* a cura di G.P. ROMAGNANI, Casale 1986. . Una campionatura dell'affascinante raccolta è stata esposta al pubblico nella mostra *Le carte dell'archivio familiare di Carlo Vidua,* Casale, maggio-giugno 1993.
16. I busti, escluso quello di Clara Leardi, furono eseguiti da Abbondio Sangiorgio; il busto della Leardi fu commissionato dal Comune nel 1868 allo scultore Galeazzi.
17. Atti Consolari del Municipio casalese, 9 settembre 1857, punto 1, fascicolo XVIII, Casale 1857, p. 81.
18. Legge n. 3066 del 7 luglio 1866. In applicazione della legge il Comune entrò in possesso dei conventi di San Paolo e della Missione.
19. Sulle quattro tele si rimanda al testo di C. SPANTIGATI e alle schede di A. CASASSA.

20. *Deliberazioni del Consiglio Comunale,* 15 dicembre 1868, punto 2, fascicolo XXXI, Casale 1869, p. 47.
21. Sull'argomento di rimanda al saggio di C. SPANTIGATI.
22. *Deliberazioni del Consiglio Comunale,* 18 aprile 1883, punto 1, 1884, Fascicolo XLVI, Casale 1884, p. 24.
23. Il 23 ottobre 1887 furono inaugurati i monumenti dedicati a Mellana, a Lanza, a Rattazzi.
24. A.C.C., Convocati della Giunta Municipale, 5 marzo 1866, punto 5
25. *Deliberazioni del Consiglio Comunale,* 30 gennaio 1867, punto 1, fascicolo XXX, Casale 1868, p. 46.
26. A.C.C., Convocati della Giunta Comunale, 27 maggio 1871, punto 8.
27. *Atti del Consiglio Comunale,* 26 aprile 1882, punto 1, fascicolo XLV, p. 26.
Scarse le notizie sul pittore casalese Pier Clemente Guazzo, attivo nella seconda metà dell'Ottocento a Firenze.
28. *Deliberazioni del Consiglio Comunale,* 14 aprile 1883, punto 2, fascicolo XLVI, Casale 1884, p. 24.
29. A.C.C., Verbali Giunta Municipale, 3 maggio 1887, punto 8. Nella seduta del Consiglio Comunale del 6 aprile dello stesso anno il sindaco informava i consiglieri che il causidico Giovanni Cabria aveva disposto in favore del Comune una somma da destinarsi a due giovani studenti bisognosi al fine di poter studiare pittura e scultura come egli aveva sempre desiderato. Di questa passione di Cabria per le arti figurative sono testimonianza il Ritratto di Lanza, i disegni raffiguranti l'Apollo del Belvedere e la Venere di Milo, donati dalla sorella al Comune.
30. Per l'attività pittorica del Massaza si rimanda alle schede di E. CANESTRINI.
31. A.C.C., Verbali della Giunta Municipale, 10 settembre 1889, punto 35.
Giovanni Buffa (Casale, 1871-1954) riscosse una certa notorietà soprattutto per le creazioni di vetrate.
32. Il Comune di Casale aderì alla Società Promotrice di Belle Arti di Torino nel 1854, acquistando una azione.
33. *Deliberazioni del Consiglio Comunale,* 20 marzo 1901, fascicolo LXIII, Casale 1902, p. 20.
34. *Deliberazioni del Consiglio Comunale,* 10 marzo 1902, punto 1, fascicolo LXIV, Casale 1903, p. 21.
Sugli oggetti portati in Italia dal Candiani: *La presenza italiana in estremo oriente durante la seconda metà del XIX secolo,* di L. DI MATTIA in *Donazioni di ceramiche per un Museo della città,* Casale 1989, p. 32.
35. *L'Avvenire-Gazzetta di Casale,* 3 aprile 1909, anno XXVIII, n. 33, *Il risveglio,* 6 giugno 1909, n. 24.
36. *L'Avvenire-Gazzetta di Casale,* 29 giugno 1909, anno XXVIII, n. 52.
37. Le firme sono state apposte su un quaderno intestato *Circolo di Coltura* (sic) *Carlo Vidua - Per la fondazione di un Museo Civico Casalese.* La prima pagina contiene un appello *"Agli Onorevoli Consiglieri del Comune di Casale Monferrato"* seguono duecentoquattordici firme. Archivio del Museo, Faldone I, fascicolo 7.
Il Museo venne aperto al pubblico il 16 giugno del 1913.
38. A.C.C., Verbali della Giunta Municipale, 25 gennaio 1910, punto 1, ratificata dal Consiglio Comunale nella seduta del 23 febbraio del 1910, punto 5, fascicolo LXXII, Casale 1911, p. 9.
39. Giovanni De Marchi, si trasferì a Casale nel 1882 con l'incarico di presidente della Corte d'Appello. Egli donò altri dipinti che non abbiamo rintracciato: un *"Paesaggio"* di Francesco Martinotti, un *"Paesaggio"* di Niccolò Musso e un *"quadro votivo di una principessa Gonzaga". (L'Elettore,* 31 ottobre 1913, n. 45.
40. *Deliberazioni del Consiglio Comunale,* 15 luglio 1912, punto 1, fascicolo LXXIV, Casale 1912, p. 42.
41. Su suggerimento di Giuseppe Giorcelli furono acquistati i ritratti di Francesco IV, Vincenzo I, Isabella Clara Gonzaga e Ferdinando Carlo. Archivio del Museo, Faldone I, fascicolo 11.
42. La proposta del Barone Vitta, fatta propria dall'Istituto Municipale Trevisio, fu accettata dal Consiglio Comunale, 12 luglio 1916. Sul retro del polittico sono ancora stampigliati i timbri della dogana di Milano con la data 1910.
43. Archivio del Museo, Faldone I, fascicolo 5.
44. Archivio del Museo, Faldone I, fascicolo 15.
45. I. GRIGNOLIO, *Personaggi Casalesi,* Casale 1979, p. 25.
46. Archivio del Museo, Faldone I, fascicolo 17.
47. *Gazzetta di Casale Monferrato,* 10 ottobre 1931, n. 41.
48. Archivio del Museo, Faldone 2, fascicolo 10.
49. I dipinti furono restituiti alla Società di Patronato dei Liberati dal Carcere e ricollocati nella cappella nel 1945; nel 1988 le opere sono state riportate in Museo, dopo la chiusura del carcere cittadino.
50. Sulle vicende dei gessi di L. Bistolfi: G. MAZZA, *La collezione Venesio* in *L. Bistolfi, il percorso di uno scultore simbolista,* a cura di S. BERRESFORD e R. BOSSAGLIA, Casale Monferrato 1984, pp. 175-177.
51. A.C.C., Deliberazione del Podestà, del 31 marzo 1938, n. 107. Nella delibera sono elencati i dipinti di Federico Negri, e le lastre fotografiche di Francesco Negri donati da Angela Carolina Baracco, erede di Federico Negri.
52. A.C.C., Deliberazione del Podestà, del 11 dicembre 1939, n. 436.
53. A.C.C., Deliberazione del Podestà del 9 agosto 1941, n. 286.
54. *Mostra del Pittore Guala,* Casale Monferrato, 11-18 settembre 1938. L'esposizione fu organizzata nell'ambito della manifestazione *Mostra delle attività locali,* che comprendeva anche la *Mostra Bistolfiana,* allestita a palazzo Treville.
55. A.C.C., Comunicazione alla Prefettura di Alessandria, allegata alla deliberazione del Podestà dell'11 dicembre 1939.
56. Sul ruolo di Noemi Gabrielli a Casale si rimanda al testo di A. GUERRINI.
57. *Città di Casale Monferrato. Inventario dei beni mobili. Anno 1948,* conservato presso l'Ufficio Economato del Comune.
58. Eppure nell'anno precedente un comitato di cultori di storia locale tra cui Luigi Gabotto e Vittorio Tornielli avevano promosso la *Mostra d'arte retrospettiva* nella quale intendevano esporre opere di Martino Spanzotto, Musso, Moncalvo, Cassini, ma che non fu realizzata per divieto del Ministero della Pubblica Istruzione, probabilmente per le scarse garanzie offerte dal comitato nel trasporto delle opere.
Gli organizzatori della mostra, dopo il diniego ministeriale, presentarono al pubblico opere di Guala e autori dell'Ottocento: Pagliano, Massaza, Olearo e Bistolfi.
59. Nel 1947 fu allestita *Mostra di pittori e scultori piemontesi contemporanei,* nel 1950 *Mostra Provinciale d'Arte,* nel 1954 *Mostra di pittura e scultura Città di Casale Monferrato.*
60. In occasione dell'apertura del Museo a palazzo Treville, avvenuta il 25 settembre 1966, giunsero al Comune alcune opere donate da casalesi, tra le quali, le tavolette del soffitto ligneo di via Vidua (si rimanda alla scheda di P. VENTUROLI), una ringhiera in ferro battuto del secolo XVIII con le iniziali di Vittorio Amedeo, da parte della famiglia Albano.
Nello stesso anno furono pubblicati dal Lions Club di Casale il manoscritto *Ritratto della Città di Casale* di G. DE CONTI e dall'Istituto Bancario San Paolo di Torino *Ritratto di Casale,* di M. VIALE FERRERO.
61. Ritirata nel 1974 e dispersa all'asta battuta da Christie's a San Sebastiano Po nel 1985.

62. *Mostra degli Scapitta,* 29 settembre - 13 ottobre 1968, catalogo della mostra a cura di E. CORNAGLIA, Casale 1968.

63. *Immagini di Casale nei secoli,* Casale 20 aprile - 4 maggio 1969, catalogo a cura di A. PEYROT *Casale nei secoli,* Società Promotrice di Belle Arti, 1969.

64. A. BARBERO, *Casale Monferrato, Museo Civico,* in *Musei del Piemonte: Opere d'arte restaurate,* Torino 1978, p. 36.

65. *Museo Civico, quaderno n. 1,* a cura di G. MAZZA, Casale 1981, pp. 12-13.

66. Con la legge n. 382 del 1975 e successivi decreti di attuazione i Consigli di Amministrazione degli enti: "Pia Casa San Giuseppe", "Pio Istituto della Misericordia", "Ente Municipale Leardi", "Ente Ospedaliero Santo Spirito" deliberarono nel 1980 l'autoscioglimento e il passaggio dei beni al Comune. Il patrimonio storico artistico venne preso in carico nell'inventario del Museo.

67. Ci si augura che non debba passare molto tempo prima di veder ristrutturati i locali per l'esposizione delle restanti raccolte museali di: Carlo Vidua, Clara Leardi, Giuseppe Raffaele Vitta, De Conti, Pio Istituto della Misericordia, Società di Patronato dei Liberati dal carcere.

L'indagine documentaria sui fondi dell'Archivio Storico Comunale

Valeria Mosca e Daniela Siccardi

"Non solo ho ricconosciuto esistervi un sommo disordine nell'innumerabile mole delle scritture... ma altresì la ristretezza del locale, e l'insufficienza de cancelli a contenerle... non meno che ho verrificato il notabil danno, che molte d'esse scritture originali hanno sofferto, per essere ora colocate immediatamente al disotto del tetto, con cattive serraglie, e divastate essere diverse altre carte dai sorci..." scriveva il conte Ignazio Alessandro Cozio di Salabue nel 1817 nella sua relazione ai Sindaci di Casale sulla situazione degli archivi cittadini [1]. L'Archivio di Casale aveva già subito, all'epoca, depauperamenti e dispersioni, per le note vicende storico-istituzionali [2], e molte ne subirà in seguito, dalla Restaurazione alla prima metà del secolo XX, insieme a rimaneggiamenti, spostamenti, cambi di struttura che ne hanno mutato irreparabilmente l'identità.

Oggi si può finalmente dire che la situazione è molto migliorata, anche se, come vedremo, non del tutto risolta. Negli ultimi vent'anni, e in particolare di recente, si è completata la concentrazione dei fondi archivistici e la messa a norma dei depositi per una corretta conservazione delle carte. Buona parte dei fondi aggregati e dei fondi privati pervenuti al Comune sono stati ordinati e inventariati. Per quanto riguarda, invece, le carte che propriamente costituiscono l'Archivio Storico Comunale, in quanto prodotte dall'Amministrazione nel corso della sua attività, è necessario un distinguo. Se, infatti, la I e II Sezione, per il periodo dalle origini al 1814, sono ordinate e accessibili agli studiosi [3], il punto dolente è rappresentato dalla III Sezione, che copre l'arco cronologico che va dalla Restaurazione al 1954. Particolarmente dolente in questo caso, poiché comprende proprio la documentazione utile all'indagine sulla politica culturale del Comune durante l'Ottocento, sul dibattito intorno alla istituzione del Museo e sull'iter della sua costituzione. Il primo motivo di disagio è rappresentato dalla separazione fisica in due spezzoni: le carte sino al 1897 sono già depositate presso l'Archivio Storico, in palazzo Langosco; le carte dal 1898 al 1954 si trovano ancora presso l'Archivio di Deposito nel Palazzo Comunale. Ma sicuramente la difficoltà più consistente è data dal fatto che il riordinamento è ancora in corso, per cui solo una parte della documentazione risulta schedata, mentre una parte a tutt'oggi è priva di una pur minima schedatura, costringendo a una ricerca che spesso perviene a risultati positivi solo grazie a felici intuizioni o a casi fortunati. Ci si augura che tale stato di cose venga al più presto superato, per permettere l'accesso alla totalità dell'archivio.

Per quanto riguarda, poi, la problematica legata all'indagine effettuata in questa circostanza, si sono sperimentate le due possibili "piste" di ricerca archivistica. La prima, quella di operare uno spoglio delle grandi serie documentarie che costituiscono un archivio comunale - Deliberazioni, Corrispondenza, Conti, Mandati di pagamento, etc. - offre il vantaggio di disporre di documentazione molto omogenea e in genere poco lacunosa, ma richiede un gran dispendio di tempo e, a parte il caso delle raccolte di Deliberazioni, fornisce spesso esilissime informazioni. L'altra possibilità di interrogazione delle fonti è stata la ricerca delle pratiche o dei singoli documenti ordinati all'interno delle diverse categorie. Questa pista è sicuramente più disagevole ma può fornire informazioni molto più dettagliate e aderenti alla realtà, in quanto viene documentato tutto l'iter dell'avvenimento. La difficoltà è data dal fatto che un tale tipo di ricerca può condurre a una grande frammentazione delle informazioni, pur su argomenti apparentemente omogenei, nelle diverse categorie e classi in cui è strutturato l'Archivio Comunale. Può capitare, ad esempio, di trovare informazioni sui Comitati esecutivi per i monumenti a Rattazzi, Lanza e Mellana, nelle categorie Amministrazione, Governo, e Opere Pubbliche, per i pareri della Commissione d'Ornato; oppure notizie sugli artisti casalesi disperse nelle categorie Beneficenza, Istruzione e Sicurezza Pubblica. Non dimentichiamo, inoltre, che solo in alcuni casi si arriva alla formazione di una "pratica", quando, cioè, l'avvenimento è sentito già come rilevante al momento della formazione del documento, valga per tutti l'esempio della vasta produzione documentaria legata all'erezione della statua di Carlo Alberto; mentre invece spesso le informazioni vanno cercate in singole carte - lettere, note, ricevute - inserite in qualche classe all'interno di una categoria.

In generale si può affermare che l'interrogazione delle fonti archivistiche comunali, al momento, ha fornito più notizie sul clima politico e culturale della Città durante l'Ottocento, che non sulla provenienza e sulla storia delle singole opere pervenute al Museo. Maggiori indicazioni su artisti e su alcune opere sembra che abbia offerto l'indagine dei fondi "Famiglia Mossi Pallavicini" e "Pia Casa San Giuseppe", che, essendo ordinati e inventariati, non hanno dato particolari problemi per la consultazione.

Le potenzialità di indagine dei fondi archivistici casalesi non sono certo terminate. Sicuramente il completo riordinamento e l'inventariazione dell'Archivio Storico del Comune porteranno alla luce documenti non ancora reperiti, di alcuni dei quali si è trovata segnalazione in inventari antichi. Un quadro più completo si avrà, però, soltanto quando verranno recuperati tutti i documenti pensati come documenti d'uso amministrativo e tecnico - soprattutto la cartografia scorporata dalle pratiche - e in quanto tali ancora conservati presso i vari Uffici comunali. In particolare un significativo impulso alla ricerca si avrà quando sarà possibile accedere all'intero archivio dell'Ufficio Tecnico del Comune, e al Fondo Iconografico conservato presso la Biblioteca Civica, nel quale, verosimilmente[4], è confluita parte della cartografia comunale del secolo XIX.

Note

1. A.S.C., III, 980/1133
2. Per le vicissitudini "storiche" dell'Archivio si rimanda all'opuscolo *L'Archivio Storico Comunale di Casale Monferrato* a cura di M. CASSETTI e G. GIORDANO, Casale, 1980.
3. È stato completato un inventario dell'Archivio Storico Comunale I Sezione, che pur partendo dalle sommarie schede prodotte durante l'ordinamento del 1980, consente una più agevole lettura e offre un'indicizzazione per materie, antoponimi e toponimi. Si sta effettuando, anche se con maggiori difficoltà, lo stesso tipo di intervento sull'Archivio Storico Comunale II Sezione.
4. Il Fondo attualmente non è schedato; recentemente si è iniziato un intervento di ricognizione e preschedatura di tutto il materiale, che permetterà finalmente una visione d'insieme e la ricostruzione della provenienza di molti disegni.

Schede delle opere esposte

Scultore lombardo, inizio del XVI secolo

/ Madonna con Bambino

Altorilievo in marmo, cm. 51x42,5; inv. n. 76
Acquisto del Comune, 1941

Il gruppo è inserito entro una nicchia alquanto appiattita, coronata da una conchiglia, peraltro di profilo più ribassato rispetto ai canoni tradizionali. La Madonna appare raffigurata seduta, dalle ginocchia in su, mentre il Bambino è in piedi, poggiante sulla base dell'incorniciatura. All'atteggiamento pensoso della Madre, effigiata di profilo, si contrappone l'espressione scherzosa del Fanciullo, che protende le braccia a toccarle il collo, mentre ruota frontalmente il capo.

Sotto l'aspetto iconografico e iconologico, due elementi figurativi caratterizzano la rappresentazione del Cristo. In primo luogo, la collanina a grossi grani, presumibilmente di corallo - come attestano diverse opere pittoriche del tardo Quattrocento (di Piero della Francesca, Carlo Crivelli, Andrea Mantegna, ecc.) - che dovrebbe verosimilmente assumere una valenza apotropaica. In secondo luogo, la singolare disposizione della vestina a piegoline, rimboccata alla cintola e sollevata ad arte sul davanti per scoprire il sesso del Bambino, secondo una tipologia "impudica" non rara tra XV e XVI secolo, già indagata nelle sue implicazioni simboliche e allusive.

Forse in relazione all'originaria distanza dall'osservatore - certamente diversa dall'attuale - l'opera non rivela una particolare accuratezza esecutiva, né una soverchia finezza di disegno. Si notino, infatti, il viso un po' gonfio del Bambino per ottenere un effetto di floridezza, il suo nasetto camuso, largo alla base quanto la bocca, i riccioli a girandola sulla fronte. E tuttavia, tali caratteristiche fisionomiche, associate a quelle del volto della Vergine, consentono di accostare sul piano formale - oltre che stilistico - questo rilievo alla statua della *Madonna con Bambino* appartenente alla lunetta votiva del portale maggiore del San Domenico casalese: tradizionalmente attribuita e datata (1505) sulla base di un'epigrafe, oggi purtroppo abrasa, a Giovan Battista de Paris, maestro attivo presso i due principali cantieri lombardi dell'epoca - la Certosa di Pavia (not. 1491) e il Duomo di Milano (not. 1510-1513) - e documentato a Casale nel gennaio e nel maggio del 1506.

Il rilievo, acquistato per 2.600 lire dietro segnalazione di Vittorio Tornielli, allora ispettore onorario dei Monumenti, apparteneva a un privato - tale Napoleone Carosso - ed era murato all'esterno di una casa situata di fronte alla chiesa di Santa Croce, dalla quale risultava appunto provenire. Giusta la testimonianza di Giuseppe De Conti (1809), nel novembre del 1799 chiesa e convento degli Agostiniani erano stati adibiti a ospedale militare, per essere poi soppressi il 16 marzo 1801: di conseguenza, gli arredi vennero posti al pubblico incanto, mentre la chiesa sarebbe stata *"destinata per Circo nelle feste nazionali profane, dopo di essere denudata"*. Ora, sappiamo che in Santa Croce - dopo il parziale rifacimento terminato nel 1752 - si contavano quattro altari dedicati alla Madonna, ciascuno dei quali provvisto della rispettiva ancona. Una sola di esse, tuttavia, sembra fosse marmorea e competeva al cosiddetto *"Altare della Statua della Beata Vergine"*, situato in fondo alla navata destra e posseduto dalla famiglia Rivalta. Non è pertanto da escludere che l'opera possa provenire proprio da quell'altare smembrato, di cui forse costituiva la cimasa.

Restaurato dal Laboratorio Boj di Albisola, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1993.

G.I.

Scultore lombardo (?),
prima metà del XVI secolo

2 Flagellazione di Cristo

Altorilievo in marmo, tondo, Ø cm. 54; inv. n. 71
Dono del canonico Eugenio Notte. 1911

La lastra presenta, nella sua parte inferiore, un gradino aggettante sul quale poggiano le figure che animano la composizione. L'episodio, relativo al ciclo della Passione, è illustrato con efficace resa drammatica sulla scorta di una tradizione figurativa, cui le narrazioni evangeliche - estremamente scarne in proposito (Mt, 27.26; Mr, 14.15; Gv, 19.1) - non potevano certo prestare adeguati supporti descrittivi e, di conseguenza, iconografici. Nel nostro caso, in particolare, viene rappresentata una versione sintetica del fatto, limitata a tre sole figure, colte nel momento cruciale del supplizio, e priva degli abituali richiami architettonici di contorno.

Il Cristo, al centro, appare legato alla colonna e si torce sotto i colpi dei fasci di verghe con cui è percosso dai manigoldi: di questi, quello di sinistra impugna con le due mani il fascio già sollevato, pronto a battere; l'altro preme col piede sinistro contro la coscia del Cristo e ne afferra con violenza il capo - sfortunatamente il braccio dello sgherro è pressochè perduto - mentre brandisce minaccioso il proprio fascio.

A dispetto delle fratture e delle vistose abrasioni che affliggono in più punti l'opera, essa si distingue tuttavia per la notevole qualità della composizione, in cui gli esiti drammatici sono ottenuti mediante l'enfasi dinamica impressa ai gesti e alle positure; ma merita indubbiamente sottolinearne anche l'esecuzione appropriata, dal modellato morbido e corposo, nonché la resa espressiva del volto sofferente del Cristo, l'unico pervenutoci integro e perfettamente leggibile.

Purtroppo, i dati finora disponibili circa l'acquisizione del tondo non consentono di ricostruirne la provenienza precisa, tanto più che il donatore E. Notte, rettore della chiesa casalese di San Domenico - di cui pochi anni addietro aveva promosso i restauri della facciata (1905) - era raccoglitore di cose d'arte, presumibilmente di varia origine.

Piuttosto, la forma e le dimensioni dell'opera ne fanno un oggetto devozionale caratterizzato, che dovremmo immaginare isolato e non pertinente a una struttura marmorea d'altare: ipotesi, ci sembra, tanto più praticabile se ne consideriamo anche il soggetto, in sé non frequentatissimo e comunque arduo da accostare ad altri. In questo senso e per l'evidente nesso emblematico, possiamo pertanto supporre che in passato il tondo appartenesse a qualche oratorio tenuto da Compagnie di Flagellanti (Battuti o Disciplinati), forse non necessariamente casalese.

Restaurato dal Laboratorio Boj di Albisola, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1993.

G.I.

Ambito di Tilman Riemenschneider (Maestro dell'altare di Wettringen?), c. 1510-1520

3 Sant'Antonio Abate

Legno intagliato policromo, cm. 108x40x26; inv. n. 72

Per quali vie questa scultura di bellissima qualità sia pervenuta al Museo è difficile sapere: risulta, nelle schede redatte da Noemi Gabrielli all'atto dell'apertura, proprietà del Comune e "proveniente dal Monferrato", ma mancano altre notizie (per quanto sia rimasta memoria che possa invece venire dalla Valsesia) e poiché si tratta senza alcun dubbio di un'opera tedesca sarebbe particolarmente interessante seguirne un percorso di committenza o di acquisto.

Il Sant'Antonio è una figura di vecchio dall'espressione imperiosa, avvolto in un ampio mantello tenuto fermo per un lembo passato sotto la cintura, e che ricade abbondantemente al suolo, accogliendo sotto di sè il porcellino che, insieme al bastone da eremita e al libro che tiene in mano, è il suo attributo; il personaggio è colto nel suo incedere in avanti, il corpo leggermente sbilanciato che poggia su un terreno formato da larghe scaglie di terra sovrapposte. Per quanto non si possa escludere che potesse essere una scultura isolata, è più probabile che, collocata su un piedistallo, facesse parte di un polittico a più figure: la statua infatti, cava nel retro, nelle parti non in vista (retro dei capelli e del copricapo) è appena sbozzata.

La policromia, sostanzialmente ben conservata, è poco elaborata: manto rosso con interno blu e veste violacea hanno un semplice bordo dorato, ed i colori del viso non presentano particolari sfumature. La qualità dell'opera è invece tutta nell'intaglio, che è di notevole complessità nella descrizione delle pieghe, a brevi spezzature, del mantello; ed è anche di grande raffinatezza nel protendersi delle mani sottili, nervose, dalle giunture nodose e dalle unghie ben disegnate, e nella descrizione del viso, che ha fronte corrugata, naso sottile, aquilino, e bocca appena aperta.

La vicinanza con la produzione degli scultori di primo Cinquecento della Germania meridionale sembra innegabile, e la bottega di Tilman Riemenschneider, uno dei più grandi autori di quest'ambito, dovrebbe essere la più probabile indicazione di provenienza per quest'opera, databile al secondo decennio del Cinquecento. Tuttavia, la produzione certa dello scultore ha delle caratteristiche di qualità e di elaborazione dell'intaglio straordinarie, superiori a quelle di questa pur bella scultura.

Anche se l'ambito degli allievi di Riemenschneider non è del tutto noto, il *Sant'Antonio* di Casale sembra mostrare comunque notevoli affinità con le opere del cosiddetto Maestro dell'altare di Wettringen, uno scultore che, pur molto vicino al maestro, ne semplifica alcune caratteristiche di stile, come certi panneggi, accentuandone invece altre, come le espressioni corrucciate, o il nervosismo delle lunghe mani. Inoltre, a quanto pare non disdegna di usare la policromia, che invece per una precisa scelta stilistica Tilman evita, e mostra una certa tendenza ad una più facile narratività (si vedano qui i riccioli che sfuggono dal cappello, o il porcellino con campanello, che solo la perdita delle orecchie rende un po' meno realistico). La statua di Casale trova infatti le somiglianze maggiori con un altro *Sant'Antonio*, che viene considerato attribuibile appunto al Maestro dell'altare di Wettringen, e si trova nel Busch-Reisinger Museum di Cambridge (Mass.), anch'esso originariamente policromo, e concordanze non trascurabili con il *Sant'Antonio* dell'altare da cui lo stesso scultore prende il nome.

Restaurato dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1983

Bibliografia: J. BIER, *Der Meister des Wettringen Altars*, in "Das Muenster", 8, 1955, pp. 137-149; J. BIER, *Two Statues: St. Stephen and St. Lawrence by Riemenschneider in the Cleveland Museum of Art*, in "The Art Quarterly", XXIII, 1960, pp. 214-227; D.L. EHRESMANN, *Saint Anthony Hermit*, in D. GILLERMANN, a cura di, *Gothic Sculpture in America, I. The New England Museums*, New York and London 1989, pp. 204-205.

A.G.

Maestro lombardo, del primo quarto del XVI secolo

4 Frammenti di un soffitto ligneo

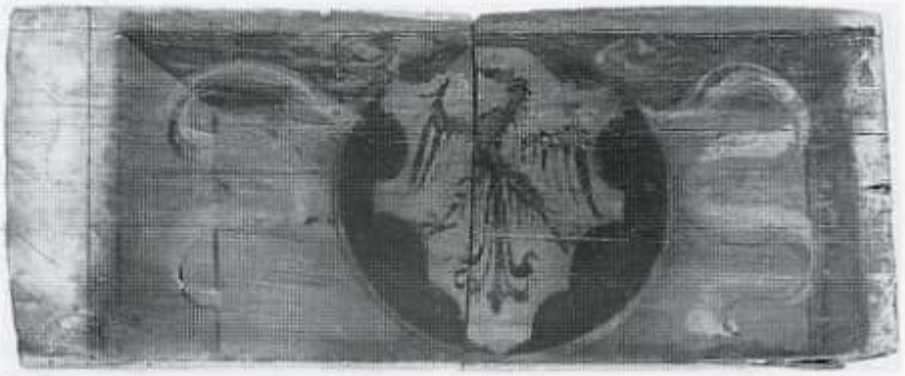
21 tavolette di diverse misure di cui 14 grandi, cm. 34/35,5x43/47 e 7 piccole, cm. 17,5/18x42,5/51; inv. nn. 1342/1362
Dono di Coppo, 1966

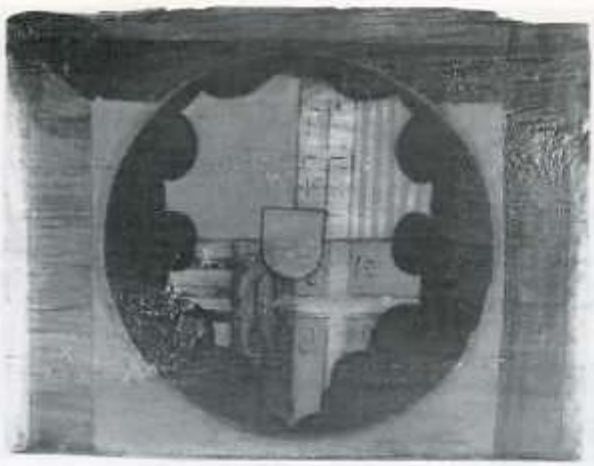
Le 21 tavolette dovevano essere collocate in origine come raccordo tra le travi portanti e i lacunari quadrati di un soffitto ligneo proveniente dal palazzo di via Vidua 6. Le tavolette presentano alcuni stemmi araldici non identificati e diversi profili maschili e femminili, eseguiti con una tempera molto magra su una preparazione sottile: lo stile è caratterizzato da un fare rapido e immediato molto felice e di notevole qualità, che risente nella tipologia dei volti, nella rappresentazione dei volumi, nella geometrizzazione delle forme dei modi del Bramantino maturo, dopo l'esecuzione dei cartoni per gli arazzi Trivulzio.
Altri possibili confronti, più iconografici che stilistici, possono essere fatti con una serie di teste dipinte ad affresco sulla volta della chiesa dell'Immacolata di Rivolta d'Adda, affreschi già assegnati dubitativamente a Bernardo Zenale da Maria Luisa Ferrari (M.L. Ferrari, *Ritorno a Bernardo Zenale*, in "Paragone", n. 157, gennaio 1963, pp. 14-29, fg. 12) e in seguito attribuiti ad Albertino Piazza dopo il restauro che ha portato alla luce la data 1506 (F. Moro, *scheda n. 12* in *Piemontesi e Lombardi tra Quattrocento e Cinquecento*, catalogo a cura di G. Romano, Antichi Maestri Pittori, Torino 1989, pp. 80-85).
Questo soffitto ligneo si inserisce all'interno di un contesto casalese già reso noto da Noemi Gabrielli (N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino 1935, pp 68-70). Altri soffitti lignei in provincia di Alessandria mi sono stati segnalati da Carlenrica Spantigati, che ringrazio: nel Palazzo Marenco ad Acqui Terme, opera di un pittore lombardo, databile intorno al 1475, e nel Palazzo Vescovile di Alessandria, di eccezionale qualità sempre di un pittore lombardo dell'ultimo quarto del secolo XV (lo stemma più volte ripetuto di Gian Galeazzo Sforza indica sicuramente una datazione tra il 1476 e il 1494). Ma il soffitto ligneo stilisticamente e cronologicamente più affine al nostro è quello del palazzo Pugiella/Giolito a Trino Vercellese, databile sicuramente prima del 1536, opera di un pittore lombardo di cultura bramantiniana (cfr. R. Oliviero, *A proposito della cultura del Maestro delle tavolette di Palazzo Giolito in Trino*, in "Studi Trinesi/1", Città di Trino 1979, Vercelli 1979, pp. 37-49, figg. 1-3; *Palazzo Pugiella*, in *Inventario trinese. Fonti e documenti figurativi*, a cura di A. Barbero e C. Spantigati, "Studi Trinesi/3", Trino 1980, pp. 229-232).

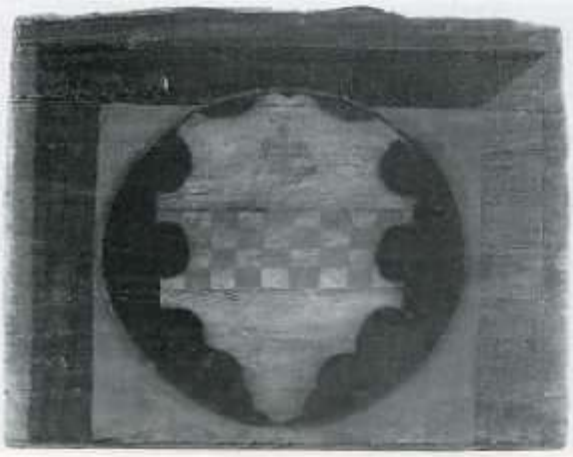
Restaurato in un primo intervento da M. Baiocco, ora da P. Piazza del Laboratorio di restauro della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, direzione lavori di C. Spantigati, 1994.

Bibliografia: P. Venturoli, *Il soffitto ligneo quattrocentesco di via Mossetti*, in *Miti e arabeschi nelle dimore novaresi dal Gotico al Liberty*, "Novara da scoprire/4", Novara 1994, pp. 11-17.

P.V.







Pittore lombardo del XVII secolo

5 San Francesco in estasi

Tela, cm. 135x110; inv. n. 10

Il quadro - delle cui vicende poco si conosce - appartiene fin dalle origini alle Collezioni Comunali e raffigura San Francesco in una tipica immagine controriformistica, e cioè quella del conforto miracoloso portato da un angelo al Santo tormentato dalla sofferenza, mentre si era ritirato in penitenza presso Rieti nel 1225.

La vicenda era già stata tramandata dalle antiche biografie di Francesco, ma l'iconografia del quadro casalese deriva da una tarda versione della scena, quella realizzata dal senese Francesco Vanni a fine Cinquecento e resa celebre da stampe dello stesso Vanni e di Agostino Carracci (*L'Arte a Siena*, 1980, pp. 239-240). La tela di Casale risulta dipendere in maniera evidentissima dalla stampa del Vanni, di cui riproduce in maniera pressochè letterale la figura dell'angelo musicante e l'impostazione del Santo, che regge però fra le mani, anzichè il Crocifisso, il teschio - con un'accentuazione del *memento mori* di gusto fortemente seicentesco.

Il dipinto, cui il recente restauro ha restituito una qualità alterata dal tempo e dalle conseguenze di un vecchio intervento conservativo risalente al 1916 è una tipica opera devozionale, verosimilmente destinata ad una qualche sede conventuale (una utilizzazione privata potrebbe non essere stata impossibile, anche se le dimensioni della tela la rendono meno probabile), e che risente dei modi diffusi dalla cultura pittorica di Francesco Cairo intorno a metà secolo XVII. Tuttavia l'estrema frequenza del soggetto e la impostazione non particolarmente originale del dipinto - per quanto di buona qualità tecnica e pittorica - rendono relativamente difficile una attribuzione che vada al di là di ragionevoli ipotesi dubitative.

In quest'ottica, sembra possibile suggerire un'accostamento alla produzione del lombardo Gerolamo Chignoli, minore ma non insignificante imitatore del Cairo. Ad esempio l'angelo del quadro casalese sembra non troppo lontano da quelli del *San Bonaventura* in Santa Maria del Paradiso a Milano, mentre il volto di San Francesco potrebbe ricordare il *San Giovanni Buono* nella Fabbrica del Duomo, ancora a Milano. Accostamenti, tuttavia, da valutare con cautela, proprio per la non sufficientemente spiccata originalità del dipinto di Casale, carico di riferimenti di diversa provenienza e sensibilità.

Anche in questo caso, una soluzione attributiva certa potrebbe forse raggiungersi solo riuscendo ad accertare la provenienza della tela, la cui originaria collocazione è, come accennato, del tutto sconosciuta.

Restaurato dal laboratorio Nicola di Aramengo, direzione dei lavori C. Mossetti, fondi della Banca Popolare di Novara, 1987.

Bibliografia: L'Arte a Siena sotto i Medici 1555-1609, a cura di F. SRICCHIA SANTORO, Roma 1980; sul Chignoli, cfr. G. MILANTONI, *Chignoli, Gerolamo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Roma 1981, pp. 763-4 e le notizie in *La pittura in Italia - Il Seicento*, Milano 1989, I, pp. 85-86 e II, p. 691, *ad vocem*. (con bibl.).

B.C.

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

6 Angeli musicanti

Tela, cm. 64,5x99; inv. n. 12
Dono A. Cervis, 1883.

Ignorato dalla Gabrielli, il dipinto si è meritato un'intera pagina, non troppo favorevole, di Adolfo Venturi (IX/VII, 1934, p. 560) ed è elencato tra le opere più significative di Orsola Maddalena Caccia nella mia voce per il *Dizionario biografico degli italiani* (XV, 1972, p. 763). In pochi casi la figlia pittrice del Moncalvo ha raggiunto un risultato così felice per attenta delicatezza di disegno, per preziosità cromatica e anche per gentile invenzione iconografica: suor Orsola ha immaginato che i tre arcangeli Michele, Gabriele, e Raffaele, deposti a terra i loro attributi iconografici (la bilancia, il giglio e il vaso d'unguenti), si provassero in un celeste concertino accompagnati da un collega cantore: una scelta sofisticatamente infantile, ancor più che monacale, adatta alle corti, come dimostrano i rapporti della pittrice con l'infanta Margherita di Savoia, vedova di Francesco II Gonzaga (1640) e con Madama reale Cristina di Francia (1643: *Schede Vesme*, 1963-1982, I, p. 230), ma apprezzata anche dagli alti prelati (vedi il Matrimonio mistico di Osanna Andreasi a Carbonarola, del 1648, verosimilmente commesso da Scipione Agnelli, vescovo di Casale: A. Ghirardi, 1990, pp. 59-66). Per la composizione di simili dipinti la monaca pittrice ricorreva al materiale di bottega (disegni e modelli) lasciato in usufrutto al convento delle Orsoline di Moncalvo dalle ultime volontà di Guglielmo Caccia. È vistoso ad esempio il debito di questi angeli musicanti verso quelli dipinti dal Caccia nell'Estasi di santa Teresa ora in Santa Teresa a Torino, un dipinto commesso al Moncalvo, ormai prossimo alla morte, proprio da Margherita di Savoia, e di cui Orsola Maddalena eseguì una replica per la chiesa del Carmine a Pavia, creduta solitamente del Caccia stesso (F. Negri, 1895-1896, XIII, p. 123; *Schede Vesme*, 1963-1982, I, p. 227). Altri angeli musicanti si riconoscono in numerose opere mature del pittore: dal grande Padre Eterno benedicente del Duomo di Pavia, alla Madonna del Rosario nella Parrocchiale di San Salvatore Monferrato, alla cupola della cappella dei Magi in Sant'Alessandro a Milano, allo sterminato concerto angelico nella cupola di San Vittore al Corpo, sempre a Milano. Disegni preparatori per gli angeli di San Vittore si conservavano, ancora in anni recenti, presso l'antiquario Del Bosco a Poirino, ma ora sono irreperibili; è verosimile che proprio su quei disegni, o su altri affini, lavorasse Orsola Maddalena Caccia per opere come questa del Museo Civico di Casale.

Restaurato dal Laboratorio Rava di Torino, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi di Carlo Civiero, 1987.

Bibliografia: F. NEGRI, *Il Moncalvo (notizie su documenti)*, in "Rivista di Storia, Arte, Archeologia della Provincia di Alessandria", XII, ottobre-dicembre 1895, pp. 263-280; XIII, gennaio-marzo 1896, pp. 105-129; XIV, aprile-giugno 1896, pp. 209-225; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, vol. IX/VII, Milano 1934; N. GABRIELLI, *L'Arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino 1935; A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme*, Torino 1963-1982; G. ROMANO, voce *Caccia Orsola Maddalena*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XV, Roma 1972, pp. 762-763; A. GHIRARDI, *Un episodio mantovano per Orsola Maddalena Caccia, monaca pittrice del Monferrato*, in "Arte Cristiana", n. 736, gennaio-febbraio 1990, pp. 59-66.

G.R.

Angelica Bottera
(Casale Monf.to 1650/1651
dopo il 1693)

7 Allegoria della musica, 1666

Tela, cm. 96,5x71,5; inv. n. 13
Sullo spartito "Angelica Bottera 1666"
Dono di G. De Marchi, 1913

Angelica Bottera, figlia di Giovanni Guglielmo Bottero e di Agostina, casalesi, entrò nel monastero delle Orsoline di Moncalvo il 3 novembre del 1667 con il nome di Angela Guglielma. La sorella Laura, che assunse il nome di Candida Virginia, già da tre anni si era fatta monaca nello stesso convento.
Il monastero delle Orsoline di Moncalvo era stato fondato dal pittore Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo, per consentire alle proprie figlie di rientrare nel paese monferrino da Bianzè, dove già vestivano l'abito monacale, e per poter svolgere l'attività di pittrici. Infatti le condizioni per essere accettate nel convento suddetto prevedevano che *"attesa la sua virtù nella pittura, nella quale essa sia tenuta ad esercitarsi a comune beneficio del monastero, restando però subordinata alla molto reverenda Madre Suor Orsola Caccia pittrice, la quale in compagnia della molto Reverenda madre superiora soprintenderà negli accordi e lavori di pittura che giornalmente verranno a farsi et sarà, non obbligandola però a lavorare più in un quadro che in un altro, purchè sia a beneficio del monastero... Et di più acconsentiamo che del denaro che si ricaverà dalle pitture che essa andrà facendo, dedotto quanto sarà bisogno per provvedere li colori, possa detta signora levarsi per suo livello annuale doppie tre, però col consenso della Madre superiora, e ciò intendiamo passato l'anno del noviziato, qual livello sia tenuto a spendere per suo proprio uso con l'abbidienza della Superiora, come fanno le altre, e di più che essendoci alcuna delle sorelle o figlie che inclinano alla pittura, essa signora sia tenuta insegnargli..."* Questo il contratto che fu sottoscritto dalla sorella di Angelica, al momento in cui entrò a far parte del convento delle Orsoline di Moncalvo riportato dal Baudi di Vesme.
La dote era sostituita dall'obbligo di ogni suora di dipingere per il benessere del monastero.
Ad Angelica Bottera fu imposto altresì di essere subordinata nella pittura anche alla sorella.
Da un documento riportato ancora dal Vesme si apprende che nel 1689 Angelica risiedeva nel convento di Moncalvo. Nel '93, in una petizione fatta al Cardinale Gaspare da Carpi, la Bottera scriveva: *"Eccellentissimi e Reverendissimi Signori. Suor Angela Guglielma Buttira di Casale d'anni 42, monaca nel luogo di Moncalvo, diocesi di detta città, riverentemente espone si come suor Orsola Caccia celebre pittrice, figlia dell'eccellente pittore detto il Moncalvo, ritrovandosi nel detto monastero già avanzata negli anni, desiderosa d'havere chi nel medesimo luogo applicasse alla medesima arte della pittura*

sotto il suo insegnamento per beneficio et utile del monastero, procurò che furono accettate, già son 22 anni, nel medesimo senza dote alcuna l'orante con sua sorella, la quale poi è morta, per havere già esse buoni principii, inclinazione et esercizio nel dipingere, ma per causa dell'aria sottilissima in quel luogo ha l'orante sempre patite così gravi infermità e distellationi nel capo, che non solo è stata costretta a levarsi con debita licenza e buona grazia delle monache in Casale appresso sua madre...". La supplica continua facendo appello perchè venga accolta in un altro ordine religioso casalese, anche di clausura, purchè non fosse necessaria la dote, che lei non era in grado di pagare.

La richiesta, che fu accolta, è l'ultima documentazione scritta che ci è pervenuta di Angelica Bottera.

Ancor più scarse sono le notizie sulla produzione pittorica: l'unica opera certa è il dipinto conservato presso il Museo casalese eseguito all'età di quindici o sedici anni nel 1666, un anno prima di entrare nel convento di Moncalvo.

Dall'inventario (pubblicato dal Negri) compilato dopo la morte di Francesco Caccia, erede di Guglielmo, nel 1681 risultano elencate una tela raffigurante *"Sant'Orsola con lo stendardo in mano, corona in capo dal mezzo in su - e - tre altri (fruttiere) della stessa grandezza - della Monaca Bottera"*. Se Angelica o Laura non ci è dato saperlo.

Lo storico Giuseppe De Conti attribuisce ad Angelica tre dipinti: in Duomo *"Santa Caterina fra Sant'Agata e Santa Apollonia"*, in San Francesco *"La Vergine attorniata da figure di profetici simboli"* e nel coro di Santa Caterina *"La santa con più figure"*. La tela di Santa Caterina è ricordata anche dal Casalis nel 1836. Nella Chiesa della Trinità la Gabrielli aveva assegnato alla Bottera il dipinto dell'Immacolata. Nessuna delle opere elencate dal De Conti è stata rintracciata, mentre il dipinto dell'Immacolata, citato dalla Gabrielli nella chiesa della Trinità, dopo la vendita della chiesa venne collocato, in un primo tempo, nella parrocchiale di Oltreponte e successivamente in Seminario, ove si trova attualmente.

Oltre al giovanile ritratto del Museo non si conoscono altri lavori autografi della Bottera e ciò costituisce un indubbio limite ad ogni futura ricerca in quanto, mancando un qualsiasi riferimento ad altre opere più mature, occorrerà immaginarsi un'evoluzione pittorica non molto dissimile dai modi cacciani, stemperati dalla lunga frequenza e, probabilmente, subalternità ai canoni stilistici di Orsola.

Pertanto ricondurre come propone la Gabrielli il dipinto dell'Immacolata alla mano di Angelica, anche se la tela denuncia l'influenza del Moncalvo, è assai problematico. È pur vero che l'Immacolata, Dio Padre ed il Cristo sono apparentati con gli schemi delle immagini della figlia del Moncalvo, ma si deve ricercare altrove il modello dei corposi angioletti, forse riconducibile all'autore della tela del Martirio di Santa Severina nella chiesa di Sant'Antonio.

Nell'Allegoria della Musica la Gabrielli individua, invece, nel Domenichino una fonte di ispirazione.

Non condividiamo quest'ultima affermazione poichè lo schema compositivo del dipinto, probabilmente l'autoritratto della pittrice sotto le sembianze di Santa Cecilia, è assai lontano dalla corposità classica del pittore bolognese. C'è una freschezza, nell'opera della Bottera, tutta giovanile nell'agghindarsi con orecchini, collana, spilla, vestita con un bell'abito in raso che riflette la luce, e nel sorriso indagatore e allusivo appena accennato. Lo sguardo esprime interrogativi e entusiasmi che ebbero modo ben presto di affievolirsi come testimonia anni dopo, a solo quarantadue anni, la supplica riportata poc'anzi, la sua infermità, la rinuncia alla pittura.

Restaurato dal Laboratorio Fiume di Milano, direzione lavori di C. Spantigati, fondi del Comune di Casale, 1979.

Bibliografia: G. CASALIS, *Dizionario geografico storico statistico commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, vol. III, Torino 1836, p. 680; F. NEGRI, *Il Moncalvo*, in "Rivista di Storia Arte ed Archeologia della provincia di Alessandria", XIII 1896, pp. 14-15; N. GABRIELLI, *L'Arte a Casale Monferrato dal secolo XI al XVIII*, Torino 1935, p. 82; A. BAUDI DI VESME, *L'arte in Piemonte dal secolo XVI al XVIII*, Torino 1963, pp. 188-189; G. DE CONTI, *Ritratto della città di Casale 1794*, edito con prefazione e note di G. SERRAFERO, Casale 1966, pp. 22, 37, 40.

G.M.

Pittore lombardo,
dopo la metà del XVII secolo

8 Flagellazione di Cristo

Tela, cm. 73,5x97; inv. n. 11

Il dipinto si colloca nel filone della pittura milanese che partendo dagli esempi di Morazzone e di Daniele Crespi accentua l'aspetto drammatico dell'azione ricorrendo all'esasperazione quasi grottesca di taluni personaggi.
Dal fondo cupo emergono i gesti violenti dei flagellatori, mentre in primo piano lo sguardo è portato sulla figura centrale del Cristo, contorto e come disarticolato sotto i colpi del brutale scherano sulla destra.
Alla violenza dell'azione fa da contrasto la figura sulla sinistra, memore di esempi di Ercole Procaccini il giovane intorno agli anni '40 del secolo. Con questa immagine, all'apparenza quella di un sacerdote ebraico che indica all'osservatore la scena, il tema della Flagellazione pare volgersi in quello dell'Ecce homo, o, meglio, assumere un valore di incitazione alla meditazione devota.
Incuriosisce la scritta novecentesca *"Guglielmo Cairo"* apposta a matita sul retro della cornice: poche sono infatti le notizie che possediamo sui Cairo o Caire, famiglia di pittori presenti a Casale nel XVII secolo (A. Baudi di Vesme, p. 233), mentre difficilissimo risulta oggi istituire riscontri concreti con le opere ricordate dalle fonti.
Ignoriamo su quali dati si fondasse la scritta, ma più che a Guglielmo, che risulterebbe nato nel 1656 e morto nel 1682, il dipinto del Museo, per datazione e cultura, potrebbe adattarsi alla figura del padre Giovanni Battista. Ma contro una tale ipotesi si pone il dipinto con il *Martirio di santa Severina* conservato in Sant'Antonio, attribuito dubitativamente dalle fonti a Giovanni Battista (G. De Conti, p. 25), dipinto che rivela strettissimi legami con i modelli di Camillo Procaccini. In assenza quindi di ulteriori dati qualsiasi ipotesi rischia di porsi come fantasiosa e, di conseguenza, inattendibile.

Restaurato dal Laboratorio Fiume di Milano, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1979.

Bibliografia: G. DE CONTI, *Ritratto della Città di Casale 1794*, edito con prefazione e note di G. SERRAFERO, Casale Monferrato 1966; A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. I, Torino 1963; N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dal secolo XI al XVIII*, Torino 1935.

C.S.

Pietro Francesco Guala
(Casale Monf.to 1698 - Milano 1757)

9 La disfatta degli Albigesi

Tela, cm. 112x180; inv. n. 16
Dono G. De Marchi, 1911

Si tratta del bozzetto preparatorio per il dipinto nel presbiterio di San Domenico a Casale che raffigura la battaglia di Muret (1213) nella quale gli albigesi, ritenuti eretici, furono sconfitti da Simone di Monfort, grazie agli interventi miracolosi della Vergine e di San Domenico.

La datazione precoce dell'opera era già ricordata da De Conti che la definiva *"di prima maniera"*, come conferma la iscrizione in basso a sinistra nella grande tela *"Ad maiorem dei Gloriam P.F. Guala Casal.is invenit et pinxit aetatis suae annorum 26 A. D.ni 1724"*.

Alcuni dati di committenza emergevano nella descrizione dell'origine e della fondazione del convento di San Domenico di Casale Monferrato raccolta nel 1753 da Fra Guglielmo Cavalli che riferisce che nel *"1724 fu fatto a spese del padre Vittorino Songi figlio benemerito di questo convento l'altro grande quadro che rappresenta la Disfatta degli Albigesi ...opera del sign. Pietro Francesco Guala pittore di Casale"* (Trino, Convento di San Domenico, G.G. Cavalli, *Descrizione dell'origine e fondazione del convento di San Domenico di Casale Monferrato raccolte nel 1753;* se ne veda la trascrizione in S. e S. Martinotti, *Pietro Francesco Guala*, Villanova Monferrato 1994, p. 82). Una committenza interna all'ordine quindi che andrà vagliata tanto più che al pittore, ormai a metà secolo, verrà affidato il completamento dell'arredo del presbiterio con i miracoli di San Domenico, *San Domenico che risuscita il nipote del cardinal Fossanova* e *San Domenico confonde gli Albigesi con il miracolo del libro.*

Esposto nel 1937 alla mostra del Barocco a Torino, dove venivano fatti rilevare i riferimenti mediati dalle classiche battaglie venete e da quelle fiamminghe di sei settecento, il dipinto venne studiato da Carità (R. Carità, *Pietro Francesco Guala*, Torino 1942) che segnalava le varianti fra bozzetto e quadro dove, in basso a sinistra, il pittore ritrae se stesso con un rotolo recante l'iscrizione. Carità dichiarava che l'opera "non è affatto un capolavoro" ma una chiara "prova di forza" del pittore, e riteneva, come poi quasi tutta la critica successiva, più felice ed intensa la esecuzione del bozzetto. Nell'individuare differenti livelli qualitativi anche nel gruppo di opere che poneva a confronto, indicava nell'uso del colore, nei rossi-rame e nei bianchi-grigi dei cavalli, un nuovo corso della pittura che nella esperienza bolognese doveva avere le sue basi (p. 34).

Noemi Gabrielli aveva precisato i riferimenti culturali del pittore leggendo le pennellate "serpentine" sul fondo plumbeo ed i toni in primo piano rialzati, ed aveva precisato, oltre al soggiorno emiliano ricordato dalle fonti, i riferimenti genovesi e milanesi, da Magnasco e Filippo Abbiati, *(L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino 1935, pp. 85-88).

Giovanni Testori *(Introduzione al Guala*, in "Paragone", n. 55, 1954, pp. 23-25) riteneva che il viaggio emiliano, se mai vi era già stato, non doveva aver dato i suoi frutti, visibili solo più tardi, e che le tele precoci di Balzola e San Domenico uscivano da "una cultura di crisi tipicamente di fine secolo e tipicamente locale, nella zona a cavallo fra Piemonte e Lombardia", e suggeriva confronti con Pianca pur rilevandone la diversa statura (p. 27).

Se il legame con la Lombardia a fine secolo è comunque forte ed attestato, (e la presenza di Federico Bianchi a Casale e Andrea Lanzani in Santa Maria di Castello ad Alessandria lo confermano cfr. C. Spantigati, *Alessandria, il Monferrato e l'area ligure*, in *La pittura in Italia. Il settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1990,pp. 53-57) andrà meglio precisato il suggerimento di Andreina Griseri in occasione della mostra del barocco (pp. 94-95) di verificare il debito di Guala nei confronti della tradizione lombarda, da Cerano a Tanzio a Musso che il pittore poteva conoscere direttamente o su suggerimento dei committenti. Come non pensare inoltre che per un'opera di tanto rilievo con la Battaglia per San Domenico il pittore non sia stato invitato a guardare un illustre precedente, *La Madonna che guida san Domenico alla vittoria degli Albigesi*, ora al Museo di Cremona, ma dipinto per il San Domenico della città di Cerano.

In realtà, a ben guardare, la disfatta degli Albigesi pullula di citazioni organizzate in modi differenti, riferimenti iconografici di una ricerca lessicale e tecnica in corso. Guala sembra citare non sempre felicemente elementi da alcune opere di Cerano, dalle Conversioni di San Paolo di Trecate ai cartoni ora alla galleria arcivescovile di Milano. Altri ricordi potrebbero indicare il percorso di crescita dell'artista: il personaggio morente al centro sembra infatti adattare drammaticamente il modello del Giacobbe dormiente di Balzola (1722) e riferirsi, a prescindere dallo stile, ad un esempio straordinario, la Caduta di San Paolo di Petrini ora ad Altavilla (P. Venturoli, *Petrini 1703-1709: gli esordi in Valtellina* in *Giuseppe Antonio Petrini*, catalo-

go della mostra a cura di R. Chiappini, Lugano 1991, pp. 25-47).
Guala, figlio di pittore e possessore, come emerge dal suo testamento, di un ricco "studio di pittura", (V. Caprara, *Il testamento di Pietro Francesco Guala*, in "Paragone" 1980, n. 363 pp. 91-92; G. Mazza, *Museo Civico*, Casale Monferrato 1982, pp. 14-15) dovette infatti riflettere sulle esperienze figurative seicentesche, dai genovesi a Rubens, da Fetti a Crespi, tanto da elaborarle nel proprio patrimonio figurativo. Potremmo adattare a Guala le parole di Luigi Crespi che, parlando del padre, ricordava il suo "studiare su differenti maniere, e... quella succhiare che più si adatta, e si insinua nel naturale di chi la copia". Sarà interessante studiare il modo di lavorare del pittore ed in tal senso ci può aiutare il disegno in collezione Cibrario (R. Carità, cit., 1942, tav. XLV) raffigurante la *Morte di San Giuseppe* con la scritta "schizzi di diversi Autori di me Pietro Francesco Guala in numero 29", che esemplifica la elaborazione di modelli. Con varianti significative di una personale interpretazione dell'originale, l'artista utilizzerà il disegno a Vercelli in Santo Spirito e in una tela ora in collezione privata (S. e S. Martinotti, *Pietro Francesco Guala*, Villanova Monferrato 1994, ill. 26). La necessità di indagare sul modo di lavorare e rielaborare un proprio materiale di repertorio e di bottega emerge da più di un confronto fra le opere del pittore, come mostra l'esempio dei dipinti di Vigone e Ozzano raffiguranti entrambi *Sant'Uberto*. La più nota versione di Ozzano (R. Carità, 1942, tavola XXXVI) manca del piccolo angelo in volo in alto nella centina della tela di Vigone, più libera nella resa stilistica, e dove invece il cavallo bianco a destra ha lo stesso modello di quello della battaglia di San Domenico di Casale.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Mossetti, fondi della Regione Piemonte, 1988.

C.M.

Pietro Francesco Guala
(Casale Monf.to 1698 - Milano 1757)

10 Giaele e Sisara

Tela, cm. 20,5x28,5; inv. n. 17

L'opera citata da Carità (R. Carità, *Pietro Francesco Guala*, Torino 1942, p. 99) è stata indicata come bozzetto per la tela di analogo soggetto già in proprietà Cavalli a Casale, sul retro della quale tradizionalmente si ritiene ci fosse la data 1737, che Carità non potè controllare. Diverso comunque per i dati di stile e non di eccelsa qualità, il bozzetto può essere confrontato con il bozzetto per Sansone e Dalila in collezione privata casalese pubblicato da S. e S. Martinotti (*Pietro Francesco Guala*, Villanova Moferrato 1994, p. 178 e ill. 58).

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi di un cittadino, 1986.

C.M.

Pietro Francesco Guala
(Casale Monf.to 1698 - Milano 1757)

11 Giuditta con il capo di Oloferne

Tela, cm. 90x65; inv. n. 18
Dono G. De Marchi, 1911.

Giovanni Testori *(Introduzione al Guala,* in "Paragone", n. 55, 1954, p. 26) ha ipotizzato che l'opera facesse parte di una serie smembrata fra varie collezioni comprendente Giuditta e Oloferne (indicata come Davide e Golia nella raccolta Saibene ma proveniente da Casale) e Iaele e Sisara (in collezione Cavalli a Casale). Il dipinto del Museo presenta dimensioni analoghe anche se non coincidenti, ma l'indicazione del soggetto fa cadere l'ipotesi di una serie.
Secondo Carità (R. Carità, *Pietro Francesco Guala,* Torino 1942, p. 105) la tela milanese recava, prima della foderatura una scritta antica su carta con firma e data dell'autore "P. F. Guala 1737"). Il dipinto milanese, da confrontare iconograficamente con le tele citate da S. e S. Martinotti *(Pietro Francesco Guala,* Villanova Monferrato 1994, p. 97) rivela però una drammaticità che la versione casalese ha stemperato, quasi in una dolce pacificazione che induce a posticipare l'opera, anche per motivi stilistici, alla fine degli anni quaranta.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1978.

C.M.

Pietro Francesco Guala
(Casale Monf.to 1698 - Milano 1757)

12 San Francesco e San Domenico

Tela, cm. 94x70,7; inv. n. 19
Dono G. De Marchi, 1911

La tela fu esposta alla mostra del Barocco del 1937 col titolo Incontro di San Francesco e San Domenico.
Certamente il lavoro sistematico di ricerca sulle dispersioni conseguenti le soppressioni dei conventi casalesi chiariranno le provenienze dei dipinti. Va ricordata infatti la continuità di rapporti con l'ordine domenicano dagli anni venti a metà secolo a Casale, come a Trino (1748).
Stilisticamente il dipinto, citato nel catalogo di Carità (R. Carità, *Pietro Francesco Guala,* Torino 1942, p. 98; G. Mazza, *Museo Civico,* quaderno n. 1, Casale 1981) ed eseguito con brevi pennellate ed un impasto di materia che evidenzia i contrasti di luce attribuendo volume ai modellati, va confrontato con la Madonna e santi di Villanova, la Pentecoste di Ticineto ed il San Luigi di Francia in collezione privata a Casale (riprodotti in S. e S. Martinotti, P. F. Guala, Torino 1976, p. 45 e tav. XXIII e *Pietro Francesco Guala,* 1994, p. 97) e datato alla fine degli anni quaranta.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Mossetti, fondi di Luigi Ubertazzi, 1988.

C.M.

Pietro Francesco Guala
(Casale Monf.to 1698 - Milano 1757)

13 Giudizio di Salomone

Tela, cm. 131x201; inv. n. 20
Dono G. De Marchi, 1911

Il dipinto fu esposto alla mostra del barocco a Torino nel 1937 con il titolo Ester e Assuero e nella edizione casalese come Ritrovamento di Mosè e citato nel catalogo di Guala di Carità (R. Carità, *Pietro Francesco Guala,* Torino 1942, p. 98). Numerose varianti e repliche di soggetti biblici vennero eseguite dal pittore nel corso della sua lunga attività (per cui si vedano R. Carità, 1942; S. e S. Martinotti, *Pietro e Francesco Guala,* Villanova Monferrato 1994). Successivo all'Ester ed Assuero (già Balbo Bertone) e da collocare non lontano dalla pala di Trino, il dipinto del Museo Civico è vicino alla pala di Montemagno e, con esiti meno accesi ed immediati, al Ritrovamento del figliol prodigo oggi al Museo Civico di Torino (L. Mallè, *Palazzo Madama in Torino. Le collezioni d'arte,* Torino 1970, p. 112). La pennellata luminosa e fratta di Guala ha confronti, come suggerito da Testori *(Introduzione al Guala,* in "Paragone", n. 55, 1954, p. 28) con la coeva pittura di Bazzani per una "non silenziabile analogia di inizi" in una zona geograficamente lontana, ma poco prima politicamente vicinissima, Mantova, certo sicuro riferimento figurativo, ancora tutto da puntualizzare, a partire dagli esempi straordinari lasciati da Rubens e Fetti.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Mossetti, fondi della ditta Michele Michelerio, 1988.

C.M.

Intagliatore piemontese (?), metà del XVIII secolo

14 Statua di moro reggilanterna

Legno intagliato e policromo, cm. 136,5x63x45; inv. n. 181

La statua proviene da Palazzo San Giorgio, dove era utilizzata verosimilmente come reggilanterna. Rimasta a lungo in abbandono, si presenta in non buone condizioni conservative (perdita di parte di entrambe le braccia, pesante ridipintura in verde sull'originaria policromia).

Non si hanno notizie su eventuali diverse provenienze, ma è abbastanza verosimile che la scultura fosse fin dall'origine sistemata nel palazzo.

La statua presenta una qualità tecnica abbastanza raffinata ed elegante anche nel dolce atteggiarsi del viso. Ne è tuttavia molto difficile una precisa attribuzione, in quanto si tratta di un tipico esempio di scultura decorativa settecentesca, diffusissima quanto - nella specifica tipologia - scarsamente presa in considerazione dagli studi storico - artistici.

La figura del negro destinato a sorreggere lampade o vasi è infatti fra le più comuni, soprattutto negli arredamenti di gusto francese (da cui il modello parrebbe aver preso avvio) e veneziano, ma ebbe repliche in svariati altri contesti culturali. L'opera in esame, per la sua posa simulante lo sforzo e per le braccia larghe, era destinata a sostenere una vera e propria lanterna (o un vaso?) piuttosto che una semplice torcia e si potrebbe anche ipotizzare che in origine si trattasse di coppia di statue (sul tipo di quelle pubblicate da A. Gonzales Palacios, *Il tempio del Gusto - I - Il Granducato di Toscana e gli Stati settentrionali,* Milano 1986, p. 193; per il modello del nero reggivassoio derivato dalla Francia cfr. L. Grassi - M. Pepe - G. Sestieri, *Dizionario di Antiquariato,* Milano 1992, pp. 527-528).

La scultura casalese, mancando forse di parte della base e risultando poco leggibile nei colori, risulta priva di elementi che ne consentirebbero una migliore valutazione. Tuttavia essa sembra rimandare, nell'atteggiamento del corpo e nella stessa tipologia dell'abbigliamento, agli esempi francesi piuttosto che a quelli veneti (o ancor meno genovesi): l'abbigliamento è infatti simile a quello riprodotto in sculture e dipinti francesi di prima metà Settecento, piuttosto che a quanto appare in "mori" veneziani della stessa epoca. Circa le statue genovesi, poi, è da rilevare che appaiono diverse sia nella tipologia, sia per la base "a roccia", già presente in sculture lignee di Filippo Parodi e poi ampiamente imitata.

Per queste considerazioni si può ritenere l'opera in esame una produzione piemontese di metà Settecento, anche se per verifiche ulteriori occorrerà attendere un restauro non solo conservativo che dovrebbe consentire di procedere a più precise analisi comparative che - allo stato della pubblicistica - andranno piuttosto indirizzate alla documentazione di tipo antiquariale.

Restaurato dal laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B.A. Pinto, fondi della Regione Piemonte e del Comune di Casale, 1987.

B.C.

Minusiere piemontese, 1764

15 Modello della Cappella di S. Evasio

Legno di pioppo e noce, intagliato e policromo
cm. 87x53x83; inv. n. 107

Il modello ligneo rappresenta - nella scala di 1:20 - lo spaccato trasversale della Cappella di Sant'Evasio annessa alla Cattedrale casalese. Esso risulta direttamente collegato al progetto definitivo messo a punto nel 1764, dopo un trentennio di discussioni, proposte e varianti, in parte dovute alle lungaggini per il reperimento del sito, in parte al conflitto di vari interessi manifestatosi tra la committenza - il Comune di Casale che esercitava il diritto di patronato sull'altare del Santo - e il Collegio dei Canonici che avrebbe ospitato nel duomo la nuova fabbrica. Dopo l'accantonamento di diversi progetti presentati già nel giugno del 1735 in un concorso indetto dal Corpo di Città - fra i quali uno davvero ottimo di Bernardo Vittone e altri di Giacomo Zanetti, Giovan Battista Natali, Vincenzo Scapitta (?), ecc. - negli anni immediatamente successivi l'incarico ufficiale era stato affidato a Benedetto Alfieri, allora agli inizi della sua fortunata carriera presso la Corte sabauda.
In ogni caso, le fonti ricordano ulteriori rielaborazioni del progetto alfieriano negli anni 1755, 1758 (con tanto di presentazione di un altro modello diverso dal presente) e 1763, per ridimensionare la dispendiosa idea originaria - che prevedeva sostanziali interventi anche sulla chiesa - in forme più accessibili alle finanze locali. Nel 1764, tuttavia, l'estensore dei disegni esecutivi non sarebbe stato più l'Alfieri, che aveva ormai ricusato per indisponibilità il mandato, bensì il suo *"primo praticante"* Luigi Michele Barberis (1725-1792), che tra i mesi di maggio e luglio doveva infatti inviare da Torino tre tavole - una pianta, una sezione trasversale e una sezione longitudinale, queste ultime trattate magistralmente a monocromo - al conte Francesco Ottavio Magnocavalli, cui nella circostanza il Consiglio di Città aveva affidato *"la primaria, e principale inspezione per l'esatta esecuzione del progettato disegno"*, in quanto *"soggetto di capacità"*, come noto versatissimo nelle cose d'architettura.
Dunque, il plastico casalese riproduce fedelmente nelle tre dimensioni - anche nei più minuti particolari decorativi - le indicazioni di questi disegni progettuali recentemente ritrovati. Come sappiamo, nella composizione architettonica, il ricorso ai modelli - solitamente lignei - aveva da secoli uno scopo soprattutto strumentale: non tanto perchè il progettista potesse valutare l'esito volumetrico del suo processo creativo, quanto per esplicitarlo dinanzi a una committenza non sempre competente; nel nostro caso, anche per porre in evidenza - attraverso l'uso di colori adeguati, dorature e stucchi - l'accostamento in opera dei diversi materiali previsti per il rivestimento interno della fabbrica (brecce, bardiglio, bianco di Carrara, alabastro di Busca, marmo di Valdieri, giallo di Verona). Nondimeno, quest'opera - di notevole suggestione formale - trascende la sua destinazione meramente funzionale per assumere la dignità di oggetto d'arte, sapientemente definito nella sua organizzazione architettonica e accuratamente rifinito in tutte le sue parti ornamentali: persino nella simulazione dell'affresco sulla calotta centrale, che - dopo vari contatti avviati con pittori di area veneta - sarebbe poi stato affidato al lombardo Giovan Battista Ronchelli. Allo stato attuale, possiamo soltanto lamentare la perdita dei frammenti di stucco incollati all'interno dell'involucro ligneo, che dovevano rappresentare le parti marmoree lavorate: i capitelli di colonne e paraste, le statue sulla sommità della macchina dell'altare e i rilievi alle pareti che, nell'originale, competono a Giovan Battista Bernero (1788).

Un tale manufatto doveva certo provenire da una bottega altamente qualificata, di cui purtroppo non abbiamo alcuna notizia diretta: e tuttavia, potrebbe forse trattarsi di quella già abitualmente frequentata dall'Alfieri per i modelli delle fabbriche reali di sua competenza, condotta dal minusiere Domenico Antonio Bosio, tanto abile nella sua arte da meritarsi la patente regia (1756) per l'esercizio pubblico pur senza aver sostenuto le prove prescritte. Quanto alla data della realizzazione, essa deve necessariamente coincidere con quella dei disegni del Barberis: ciò che, del resto, appare confermato chiaramente da una lettera del 13 marzo 1765 indirizzata ancora al Magnocavalli, con cui lo stuccatore Giuseppe Bollina offriva la propria prestazione avendo *"sin l'anno scorso* [...] *veduto la fabricha et il modello, dicho delli stucchi, quadrature et marmoreggiature, che voglion far fare nella Capella nova di Sant. Vaggio, dal volto sino tutto il cornigione secondo il modello..."*.

Rimasto di proprietà comunale a cantiere concluso, il plastico figurava ancora nell'inventario del 1 febbraio 1817 redatto dall'architetto Giovan Battista Formiglia, che anzi aveva da poco (1806-1807) risistemato il vano presbiteriale, lo "scurolo" e l'altare della Cappella, alterati nel 1797 *"con grave dispendio e pessima riuscita"* da un maldestro "dilettante" casalese, il marchese Bellone di Altavilla; menzionato ancora nel 1838, da allora se ne era persa la memoria, sino al suo ritrovamento occasionale avvenuto nel 1980.

Restaurato dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B.A. Pinto, fondi della Regione Piemonte e del Comune di Casale, 1987.

G.I.

Giovanni Battista Comolli
(Valenza 1775 - Milano 1831)

16 Busto di Napoleone

Marmo, cm. 90x67x33; inv. n. 79
Commissionato dalla Città di Casale nel maggio del 1805

L'attività di ritrattista di Comolli ha origine alla vigilia dell'occupazione francese di Roma, attorno alla ripresa di interesse per il ritratto come *exemplum virtutis* morale che aveva come rappresentante più in vista in quegli anni Giuseppe Ceracchi. Una richiesta di risarcimento presentata dallo scultore alla Repubblica romana il 2 maggio 1799, a seguito dei danni patiti dal suo studio durante l'occupazione napoletana, cita fra le opere andate distrutte per l'occasione un primo nucleo di busti ritratto, comprendente le effigi dell'Angelucci, del console Visconti e della moglie di quest'ultimo (Roma, Archivio di Stato, *Tribunale del governatore di Roma, miscellanea artisti 1527-1810,* busta 5). Nel marzo 1800 il dipartimento dell'Isère, commissionando al Comolli l'esecuzione di una serie di busti per la biblioteca civica di Grenoble lo segnalava del resto soprattutto come autore di ritratti, i quali "ont fait connoitre ses talens" (Grenoble, Archives départementales de l'Isère, *serie L,* busta 98, f. 167).
Il modello di una statua di Napoleone pacificatore nell'atto di rimettere la spada nel fodero fu preparato da Comolli per il Salon parigino del settembre 1801. Avendo il Primo Console deciso di ritirare dal Salon tutti i propri ritratti, potè venir esposto solo in novembre all'Hotel de Salm e Comolli ne propose vanamente in seguito la trascrizione in marmo agli Invalides, o al Foro Bonaparte in Milano (Da Como p. 269). Coeva è l'esecuzione dei primi busti ritratto, per la modellazione dei quali non è noto se lo scultore abbia ottenuto da Bonaparte la concessione di sedute di posa. Un busto di Napoleone in gesso patinato color bronzo fu spedito alla Consulta di Lione e donato, tramite Melzi, alla Cisalpina il 9 gennaio 1801 (Da Como, ad indicem); un altro busto di Napoleone risulta completato entro il settembre 1801 per la sala grande dell'Ateneo torinese, come parte di un ciclo che comprendeva i ritratti di Chaptal, Jourdan, Brune, Massena; sembra tuttavia che non sia mai stato posto in opera, dal momento che un inventario del 1803 lo registra ancora fra le proprietà del Comolli in deposito presso la scuola di scultura *(Schede Vesme,* 1963, pp. 349s.; Torino, Archivio di Stato, *Carte epoca francese,* s. II, cart. 10).
Un secondo modello di statua di Napoleone che, data la decisione dei committenti di ricorrere ad una iconografia in abiti "alla moderna" possiamo supporre radicalmente diverso dal precedente parigino del 1801 fu proposto da Comolli per Genova nel 1805 *(Carteggi Melzi,* VII, pp. 495s.; Alizeri, pp. 220s) e risulta anch'esso disperso. Per l'occasione, lo scultore chiese tramite Luigi Bossi la concessione di sedute di posa durante il soggiorno dell'Imperatore in Milano *(Carteggi Melzi,* cit.). A partire da questa data la produzione di busti ritratto del Bonaparte si intensifica, profittando anche del consolidarsi dal 1807 delle relazioni di Comolli con Carrara. Un ritratto di Napoleone in gesso fu offerto all'Ateneo di Torino nel 1808 *(Schede Vesme,* pp. 353s.) e replicato tra il 1809 e il 1812 in una serie di varianti segnalate, a Genova, Alessandria (1811), Piacenza (Musei civici, 1812, e casa Maggi Trettenera) a Milano (Museo del Risorgimento) e, per dono della famiglia De Cardenas, nel Municipio di Valenza. Un busto di Napoleone fu presentato dal Comolli nel 1812 al Salon des Arts et des Manifactures di Torino; un altro fu donato da Di Breme al Senato del Regno italico nell'aprile 1811; identificazioni e questioni di autografia devono tener conto dell'attività di replica svolta in quegli anni dagli atelier carraresi. All'interno di questo gruppo, il busto di Casale si segnala comunque per la qualità del modellato e per una cronologia che, stando alle date di commissione risulta particolarmente precoce.

La realizzazione del busto fu infatti deliberata dal Comune il 17 maggio 1805, nel quadro delle iniziative per propiziare una visita da parte di Napoleone, dalla quale si attendevano iniziative risolutive per le sorti cittadine, gravemente compromesse dalla concentrazione di potere imposta dai francesi a favore di Alessandria con la creazione del dipartimento di Marengo.
Come noto, Bonaparte, dopo avere inizialmente sottovalutato la situazione scegliendo di recarsi a Milano per l'incoronazione a re d'Italia attraverso la via di Vercelli e spedendo a Casale come proprio rappresentante il Ministro degli interni Champagny, giudicò in un secondo tempo opportuno arrendersi al malcontento cittadino e accettò di soggiornare brevemente a Casale durante il viaggio di rientro, il 6 luglio 1805, con l'Imperatrice Giuseppina. L'impegno cittadino e le accorte manovre diplomatiche del sindaco Rivetta ottennero per l'occasione risultati importanti, quali il ristabilimento della diocesi di Casale, soppressa nel 1803, la creazione di una camera di consulta di commercio, il traslocco da Alessandria del Liceo e della Corte di Giustizia criminale, l'erezione di un tribunale di prima istanza.
Collocato inizialmente nella sala delle sedute del Municipio, il busto fu rimosso dallo stesso sindaco Rivetta dopo la Restaurazione, il 16 aprile 1815. Per circa mezzo secolo rimase dimenticato negli armadi di deposito del Municipio (Gabotto, p. 163); da dove, recuperato casualmente dopo l'Unità d'Italia, fu trasferito in palazzo S. Giorgio Gozzani, nella stessa sala che nel 1805, era stata preparata per il soggiorno dell'Imperatore.

Bibliografia: F. ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia,* II, Genova 1865, pp. 220s.; G. GIORCELLI, *Giornale storico di Casale dall'anno 1785 al 1810 scritto dal casalese Canonico Giuseppe de Conti,* "Rivista di Storia Arte Archeologia della Provincia di Alessandria", IX (1900), pp. 55-59; F. GASPAROLO, *Una lapide napoleonica al Museo civico di Casale Monferrato,* in "Rivista di Storia, Arte, Archeologia per la provincia di Alessandria", XXXV (1926), pp. 449s.; U. DA COMO, *I Comizi nazionali in Lione per la costituzione della Repubblica italiana,* I-III, Bologna 1934-40, ad. Ind.; L. GABOTTO, *Storie d'altri tempi, episodi e ricordi storici di vita casalese e monferrina,* Casale Monferrato 1950, pp. 162s.; A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme,* vol. I, Torino 1963, pp. 353s; C. ZAGHI (a cura di), *I carteggi di Francesco Melzi d'Eril duca di Lodi,* VII, p. 496.

GL.K.

Pittore Casalese (?),
inizio del XIX secolo

17 Ritratto di Giuseppe De Conti

Tela, cm. 111x64; inv. n. 4131
Dall'Ente Morale Asilo Infantile Città di Casale Monferrato, 1990

Il dipinto è formato da due tele montate su due telai diversi uniti insieme dalla cornice; sulla tela più grande è ritratto Giuseppe De Conti, sulla seconda la scritta "A GIUSEPPE FABRIZIO DE CONTI/ DOTTORE D.A.L. ARCIDIACONO DELLA CATTEDRALE/VICARIO CAPITOLARE GENERALE/PER DOTTRINA RELIGIONE ZELO DISTINTISSIMO/DELLE SCUOLE NORMALI DI CARITÀ FONDATORE PIISSIMO/BENEFATTORE GENEROSO IN VITA E PER TESTAMENTO/VISSE ANNI LXXV MORÌ ALLI X DICEMBRE MDCCCXVII/LA CONGREGAZIONE AD ETERNA MEMORIA.
La particolarità delle due tele ha fatto sorgere il dubbio che il ritratto fosse stato commissionato dalla congregazione dopo il 1795. In tale data fu stabilito da parte del consiglio che coloro che avessero donato la somma di L. 500 avevano diritto *"in vita o per testamento"* di messe cantate e di un ritratto da conservare nella sala delle adunanze. Pertanto il De Conti che ebbe a beneficiare la scuola durante tutta la vita aveva diritto ad avere un suo ritratto nella sala. Alla morte la congregazione fu ulteriormente ricordata nel testamento con un lascito, per cui pare credibile l'aggiunta della scritta sopra riportata in un secondo tempo.
Giuseppe De Conti, oltre agli incarichi presso la cattedrale indicati nell'iscrizione, fu nominato, dal momento della fondazione, direttore generale della scuola e a lui spettava anche il compito di stendere i verbali delle riunioni della congregazione. Amante della pittura, volle istituire presso le predette scuole un corso di disegno che, con molto malincuore, dovette sospendere nel 1814 per carenza di fondi con cui retribuire l'insegnante. Solo nel 1828 tale corso fu ripreso, con l'incarico al pittore Paolo Grassi di Casale.
Ma non è certo solo per l'attività religiosa o la promozione dell'educazione popolare che ancor oggi il De Conti viene ricordato. Oltre a testi di teologia e storia locali quali *Notizie della vita e del culto di Sant'Evasio,* pubblicato a Torino nel 1808, e agli interventi educativi *Piani due per l'istituzione di scuole per i poveri figli e per povere fanciulle dal 1791 al 1794,* è soprattutto per i manoscritti *Ritratto della città di Casale* (pubblicato solamente nel 1966) e *Giornale storico dal 1785 al 1810* (reso noto dal Giorcelli sulla rivista "Arte e Archeologia della Provincia di Alessandria" nel 1900), puntuali cronache del tempo, che il De Conti è giustamente importante nell'ambito della bibliografia casalese. Nel primo sono descritti chiese e palazzi casalesi prima dell'arrivo delle truppe francesi; nel secondo gli avvenimenti politici e sociali. Se ancor oggi si riesce a ricostruire l'arredo delle chiese casalesi e a recriminare sul fatto che molte opere non sono più in loco ma disperse in varie direzioni oppure non più reperibili, è grazie alla preziosa elencazione del De Conti.
All'esecutore del dipinto non è stato possibile attribuire un nome. Certo che nel ritratto del De Conti dimostra una scarsa capacità pittorica ancorata agli schemi di primo Settecento, adottati dal pittore casalese Pietro Amedeo. L'espressività di Guala, il colorismo veneto introdotto in città dal Lorenzi sembrano non aver avuto nessuna presa sul pittore: il personaggio è raffigurato con gli abiti canonicali con in mano il libro su Sant'Evasio, per qualificare in questo modo l'attività di studioso, su uno sfondo marrone monocromo.

Restaurato dal laboratorio A. Marello di Cocconato, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1995.

Bibliografia: A.S.C.C., *Convocati della Scuola di carità,* 1793-1828.

G.M.

Pittore Casalese (?),
inizio del XIX secolo
***18* Ritratto di Vincenzo De Conti**
Tela, cm. 110x63; inv. n. 4133
Dall'Ente Morale Asilo Infantile Città di Casale Monferrato. 1990

Il ritratto di Vincenzo De Conti è anch'esso composto da due tele applicate su telai diversi tenuti insieme dalla cornice. Come per il ritratto di Giuseppe De Conti sulla tela più grande è raffigurato Vincenzo, mentre sulla più piccola, posta sotto l'effige dell'arcidiacono, è riportata la seguente scritta: "VINCENZO DE CONTI D.IN.S.T. ARCIDIACONO DELLA CATTEDRALE/COLLABORATORE INDEFESSO NELLO STABILIMENTO/INDI NELLA DIREZIONE DELLE R. SCUOLE NORMALI DI CARITÀ/ DOLCE PIO DOTTO OPEROSO BENEFICO/DA REPENTINA MORTE IL 26 MAGGIO 1822/ LASCIÒ VIVO DESIDERIO DI SÈ PER LE SUE VIRTÙ/E PER ULTERIORI DISPOSTE MA NON TESTATE LARGIZIONI/ VISSE ANNI LXX/A PERPETUA MEMORIA LA CONGREGAZIONE. La dedica indica che la congregazione dopo la morte non ebbe in eredità nessun lascito. Si può supporre pertanto che, anche in questo caso, il ritratto sia stato eseguito quando Vincenzo era ancora in vita, per aver beneficiato l'ente. Dopo la morte, avvenuta nel 1822, il consiglio commissionò la tela contenente la scritta per rammentare, non solo il lavoro svolto nella scuola, ma anche le sue qualità personali, sottolineate dall'aggettivo "dolce".
Delle dieci tele acquisite con lo scioglimento dell'Ente Asilo solamente quelle che raffigurano i De Conti si presentano composte nel modo sopra descritto, sugli altri ritratti la dedica è dipinta sulla stessa tela in una fascia di colore monocromo.
Vincenzo De Conti, da non confondersi con il più famoso nipote Vincenzo autore delle *Notizie storiche di Casale e del Monferrato* in undici volumi pubblicati a Casale nel 1838, abitava con il fratello Giuseppe, proprietari del palazzo di via Mameli. Infatti il Rivetta in *Fatto storico della città di Casale* elenca numerose lapidi nella casa abitata dai *"Sig. Canonici Giuseppe e Vincenzo"*. Già il padre Evasio aveva raccolto nella sua biblioteca torinese numerosi documenti sulla storia di Casale, mentre nella casa cittadina aveva fatto collocare alcune lapidi romane (che risultano provenire da Acqui) e due frammenti della tomba di Maria di Serbia, provenienti dalla chiesa di in San Francesco, opera di Matteo Sanmicheli. Vincenzo successe a Giuseppe nel 1817 nella qualità di direttore delle scuole e di segretario verbalizzante, funzioni che mantenne sino alla morte.
L'autore del mediocre dipinto è da ricercarsi in ambito locale, certamente lo stesso pittore del ritratto precedente. La raffigurazione dell'arcidiacono segue lo stesso modello del ritratto di Giuseppe, ma accentuando ancor più in questo dipinto la monocromia di tonalità marroncine privo anche del tocco di presunta eleganza conferito dal pizzo della manica del ritratto precedente.

Restaurato dal laboratorio A. Marello di Cocconato, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1995.

Bibliografia: G. RIVETTA, *Fatto storico della città di Casale,* Casale, s.d. (1809?), p. 35.

G.M.

Giovanni Battista Biscarra?
(Nizza Marittima 1790 - Torino 1851)

19 Ritratto aulico di Carlo Alberto Re di Sardegna, 1838

Tela, cm. 235x145; inv. n. 37
Dono di Carlo Alberto alla Città di Casale, 1838

Questo ritratto e il seguente sono opere significative per la storia della Città, poichè furono eseguite in occasione del rinnovato insediamento a Casale del Senato, ovverossia della Corte di Assise di Appello, avvenuto per volere di Carlo Alberto. Tale magistratura era stata istituita nella capitale del Monferrato fin dal XV secolo, al tempo di Guglielmo VIII Paleologo ed era rimasta operante finchè, dopo la guerra di successione spagnola, passata Casale alla dinastia di Savoia, Vittorio Amedeo II soppresse il Senato nel 1730.
Carlo Alberto restitui questa magistratura a Casale con un editto del 19 settembre 1837 in cui si segnala la preoccupazione per la *"troppo vasta estensione del distretto del Senato di Piemonte"* e si esprime una lungimirante tendenza al decentramento ravvisando la *"convenienza di ravvicinare quanto sia possibile l'amministrazione della giustizia alle proprietà ed alle persone, onde renderla più celere e meno costosa"* (Cfr. G. Giorcelli, p. 7). Il provvedimento si iscrive nell'ambito delle riforme legislative affrontate nel primo decennio del regno di Carlo Alberto: promulgazione di un nuovo codice civile (1837); entrata in vigore del nuovo codice penale (1839), del codice di procedura civile (1840), del codice di commercio (1842). L'editto albertino risultava assai vantaggioso per Casale, la quale tornava ad avere la dignità di sede della corte di giustizia di secondo grado con notevole accrescimento di importanza amministrativa ed economica rispetto a tutto il Piemonte orientale. Per esprimere la propria comprensibile soddisfazione non soltanto quindi la città solennizò l'insediamento della rinnovata magistratura con celebrazioni ufficiali e festeggiamenti popolari il 17 aprile 1838, ma la Civica Amministrazione decretò di erigere a spese pubbliche e private il monumento equestre al sovrano eseguito poi da Abbondio Sangiorgio, che dal 1843 si erge nel centro della città a testimonianza della gratitudine della cittadinanza.

Il presente *Ritratto di Carlo Alberto "dono del munificientissimo sovrano"* (G. Giorcelli, p. 16) durante la cerimonia dell'installazione del nuovo Senato fu posto sopra il trono eretto per l'occasione in palazzo Langosco recentemente acquistato ed allestito quale Corte d'Appello.
Sfortunatamente il Giorcelli non ci dà altre informazioni sul dipinto se non la descrizione e l'attribuzione ad una non precisata "mano maestra". Giuntoci senza firma (la quale potrebbe essere stata abrasa in seguito al dilavamento subito dalla parte sinistra in alto), il grande quadro presenta Carlo Alberto in "reale paludamento", ovverossia in costume secentesco, con manto regale di velluto ed ermellino, corona posata al suo fianco ed insegne di Gran Maestro dell'Ordine dell'Annunziata. La figura, in piedi, sta in un interno - certamente il palazzo reale di Torino come indica l'elaborato parquet a decorazioni palagiane - tra il trono con stemma di Savoia ed un tavolo su cui la mano destra del re indica il Codice Civile. Quantunque Giovanni Battista Biscarra, nel marzo dello stesso 1838, interpellato circa il costume che sarebbe stato più confacente per il monumento equestre votato dall'Amministrazione Civica di Casale a Carlo Alberto, si fosse espresso, solo tra tanti, a favore della foggia moderna e contro il costume all'antica (Cfr.*Sulla statua equestre dedicata a S.M. il Re Carlo Alberto dalla Città di Casale. Ragionamento di Bartolomeo Bona,* Torino 1843, pp. 51-55), qui troviamo l'abito "alla spagnola". In una rappresentazione aulica della regalità questo era tuttavia di prammatica e Biscarra stesso l'aveva adottato per il grande quadro della *Promulgazione del Codice Albertino* terminato nel 1837 ed ora presso la Sezione I' del Tribunale di Torino. Proprio il pacato atteggiamento del sovrano in quella tela, dove l'abito di corte non è trattato con l'enfasi barocca che si trova ancora nel *Ritratto di Carlo Alberto* dipinto da Ferdinando Cavalleri nel 1832 (Racconigi, Castello) e nel *Ritratto di Carlo Felice* eseguito da Giovanni Marghinotti nel 1837 (Agliè, Castello), ci riporta alla presente effige. Questa rivela nella concentrazione ritrattistica e nella succosità del colore - rasi bianchi, bagliori sul manto purpureo, scintillio di ori e gioielli - quella "mano maestra" che, se non fu del Biscarra, Primo pittore del re e come tale incaricato della ritrattistica ufficiale del sovrano, fu certamente della sua cerchia e controllata dalla responsabilità del maestro (per Biscarra si veda: P. Gaglia, *Giovanni Battista Biscarra* in *Cultura figurativa e architettonica negli stati del re di Sardegna 1773-1851,* catalogo della mostra a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, Torino, vol. III, pp. 1404-1405).

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Mossetti, fondi della Pro Loco, 1988.

Bibliografia: G. GIORCELLI, *Documenti storici del Monferrato, XXI. Il Nuovo Senato (ora Corte d'Appello) concesso dal Re Carlo Alberto alla Città di Casale ed inaugurato solennemente alli 17 Aprile dell'anno 1838. La grandiosa statua equestre in bronzo omaggio di riconoscenza dei Casalesi, al Principe Magnanimo e Benefico, scoperta con lietissime feste nel giorno 20 Maggio 1843,* Alessandria, 1916, p. 16; G. MAZZA in *Città di Casale Monferrato. Assessorato per la Cultura. Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale,* Catalogo della mostra tenutasi in Casale, s.d., (ma 1991), p. 27, p. 4

R.M.S.

Giovanni Battista Biscarra
(Nizza Marittima 1790 - Torino 1851)

20 Ritratto di Giulio Cesare Lascaris Conte di Castellar, 1838

Tela, cm. 236,5x148; inv. n. 24
Firmato e datato "1838 G. Biscara" a destra alla base del mobile-libreria.

Nel 1916 il Giorcelli nei suoi *Documenti storici del Monferrato* ricorda un *"ritratto ad olio"* del conte Lascaris *"nelle sale dell'attuale Corte d'Appello"*, cioè in palazzo Langosco. Il Catalogo dell'esposizione di prodotti industriali ed oggetti d'arte tenutasi a Torino nel 1838 registra un *Ritratto in piedi, grande al vero, del Conte Lascaris ultimo Primo presidente del Senato di Casale nel secolo scorso; dipinto del signor Professore Giovanni Biscara* (sic), *primo pittore di S.M., per commissione del signor Marchese Lascaris di Ventimiglia.*

Segue una precisazione storica che mette in relazione la commissione del ritratto con il reinsediamento a Casale, nel 1838, del tribunale di secondo grado, detto Senato (cfr. scheda precedente): *Sino dai tempi più remoti, sotto la stirpe dei Paleologi, esisteva un tribunale di suprema giurisdizione sotto il nome di consiglio o di curia ed il nome di Senato s'incontra già negli ordini del Duca Vincenzo Gonzaga, dati in Mantova nel maggio 1588. Dopo la morte del Conte Lascaris, cioè nel 1730, il Senato di Casale fu soppresso da Vittorio Amedeo II. Fu quindi ristabilito con R. Lettere patenti del 19 settembre 1837, ed installato il 17 aprile 1838.*

Il ritratto rappresentava dunque l'ultimo Presidente del Senato casalese, Giulio Cesare Lascaris, conte di Castellar e di Ventimiglia, ambasciatore del duca di Savoia presso le corti di Spagna e di Francia, del quale non è dato conoscere le date di nascita e di morte. Assunta la suprema magistratura della Corte d'Appello di Casale nel 1723, egli la tenne fino alla soppressione da parte di Vittorio Amedeo II (1730), il quale nello stesso anno, poco prima della propria abdicazione a favore del figlio Carlo Emanuele III, lo nominò ministro di Stato il 9 agosto 1730 (cfr. A. Manno, *Patriziato subalpino*, vol.XV, 1906 e C. Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese*, Torino 1881, Vol. II, p. 448). Il committente del ritratto fu Agostino Lascaris di Ventimiglia (Torino 1776 - Saint Vincent (Aosta) 1838), nipote diretto del ritrattato e personaggio ben noto agli studi sulla cultura dell'Ottocento piemontese. Ultimo rampollo maschio della nobile famiglia di origine bizantina, Agostino fu assai attivo come organizzatore di vita culturale e scrittore di cose tecniche e scientifiche (cfr. L. Cibrario, *Biografia del Marchese Agostino Lascaris* in "Nuovo Giornale dei Letterati", n. 103, gennaio-febbraio 1839) raggruppando attorno a sè in Piemonte l'élite più aperta al progresso delle scienze e della tecnologia. Nel 1803 aveva sposato Giuseppina Carron di San Tommaso, che gli portò in dote il principesco palazzo torinese che ora porta il nome di Lascaris ed è sede del Consiglio Regionale del Piemonte. Nel 1818 ricoprì l'ufficio di Sindaco di Torino, nel 1825 fu primo vice-presidente della Camera di Agricoltura e commercio, in seguito fu Presidente dell'Accademia delle Scienze. L'unica figlia, Adele, che gli premorì, andò sposa a Gustavo di Cavour, fratello di Camillo. È più che proba-

bile che un membro della più alta aristocrazia subalpina, così direttamente legato per la propria storia famigliare alla vicenda del Senato di Ca sale, abbia commissionato al primo pittore del re il ritratto del proprio avo allo scopo di donarlo al Senato stesso o alla Municipalità di Casale perchè figurasse in Palazzo Langosco accanto a quello del sovrano. Le misure analoghe e la cornice dorata di stile palagiano del tutto simile a quella del ritratto di Carlo Alberto ne fanno un vero e proprio pendant di quello. Giulio Cesare Lascaris è rappresentato in acconciatura e foggia d'abiti riferibili più al XVII che al XVIII secolo, in tutta la pompa del suo grado, della sua dottrina e del suo lignaggio. Il costume è quello degli alti magistrati dello stato sabaudo, con facciole inamidate e mantello ornato di ermellino; egli sta maestosamente in piedi in un cabinet stipato di libri che rappresenta il luogo stesso dell'esercizio del suo ufficio, come dimostra lo stemma della Città di Casale che orna la poltrona. Ma sul tappeto che ricopre il tavolo trionfa lo stemma dei Lascaris con il simbolo imperiale dell'aquila bicipite coronata, come spettava a quell'antichissima casata, il cui antenato Teodoro aveva fondato nel XIII secolo l'impero di Nicea. Il ricamo della cimasa, sopra le frange, intreccia al motivo decorativo le lettere del nome LASCARIS. Benchè non sia dato sapere da quale fonte il Biscarra abbia tratto l'energica fisionomia del Conte, questo ritratto è da considerare una sua prova impegnativa per l'intensità fisionomica e per la forza coloristica che si esprime nella profondità lucente dei rossi e dei verdi intensi.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Mossetti, fondi della Pro Loco, 1988.

Bibliografia: Catalogo dei prodotti di industria de' Regi Stati ammessi alla pubblica esposizione l'anno 1838 nelle sale del R. Castello del Valentino e degli oggetti di Belle Arti, Torino, 1938, p. 67, n. 308; A. STELLA, *Pittura e scultura in Piemonte 1842-1891*, Torino 1893, p. 24; G. GIORCELLI, *Documenti storici del Monferrato. XXI. Il Nuovo Senato (ora Corte d'Appello) concesso dal Re Carlo Alberto alla Città di Casale ed inaugurato solennemente alli 17 Aprile dell'anno 1838. La grandiosa statua equestre in bronzo omaggio di riconoscenza dei Casalesi, al Principe Magnanimo e Benefico, scoperta con lietissime feste nel giorno 20 Maggio 1843*, Alessandria, 1916, p. 4; P. GAGLIA, *Giovanni Battista Biscarra*, in *Cultura figurativa e architettonica negli stati del re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra a cura di E. CASTELNUOVO e M. ROSCI, Torino 1980, vol. III, p. 1405.

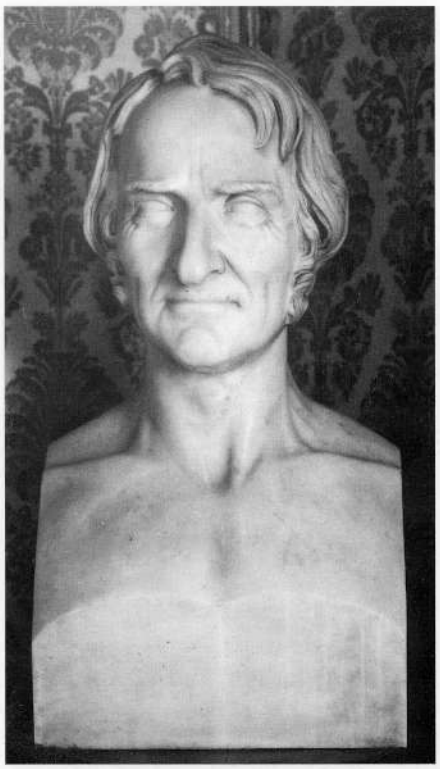
R.M.S.

Pietro Antonio Bisetti
(Boca (?) - Roma 1871?)

21 Busto di Luigi Canina, 1843

Marmo, cm. 63,5x32x24; inv. n. 80
Sul lato destro "A. Bisetti fece Roma 1843"
Dono del Ten. Col. Lachelli, 1871

Sulla modellazione di questo busto ci informa la corrispondenza del Canina con il fratello Vincenzo in data Roma 5 giugno 1843: *"Il Bisetti già fece da per sè a memoria il ritratto mio, che mi dice volerlo trasportare in marmo per mandartelo: ma converrà corrispondergli qualche compenso"* (Bendinelli, p. 372). Più specifica la testimonianza del Ravioli, che tracciando a metà Ottocento una biografia del Canina per la rivista romana *L'album,* sottolinea l'invincibile ritrosia di quest'ultimo a farsi ritrarre: *"il Canina ebbe sempre una ripugnanza quanto sincera, altrettanto, direi, puerile a permettere la riproduzione delle forme del suo volto... Già fin dal 1843 l'egregio scultore piemontese Antonio Bisetti, a nome del fratello di lui Vincenzo presidente del tribunale provinciale di Alessandria, tentò di effigiarlo in marmo; poichè egli desiderava memoria del suo lontano congiunto: ma per quanto quegli esponesse ragioni, non vi fu caso che il potesse rimuovere, tantochè, valente artista qual'è, decise ritrarlo in memoria...; profittando del vedersi spesso la sera fra loro gli artisti piemontesi, ne studiò i lineamenti e in creta formolli".* Veduto il modello, Canina protestò reclamandone la distruzione, ma *"lo trattenne a forza il marchese Campana, che gli era da lato... Il fratello, la sua patria Casale e l'Italia per tale astuzia ebbero il possesso dell'immagine del loro presente e concittadino"* (Ravioli, p. 205).
Sappiamo che una versione in marmo di questo busto fu commissionata, pochi mesi dopo la morte del Canina, da Marcantonio Borghese per la Galleria di famiglia; nel 1953 il Bendinelli la registrava come perduta (Ravioli p. 216; Bendinelli pp. 229 e 225). È però più probabile che l'esemplare di Casale coincida con la versione che Bisetti, secondo le testimonianze citate (il Ravioli, in particolare, sembra alludere ad una presenza del busto a Casale prima ancora che il marmo Borghese fosse commissionato) dovrebbe aver messo a punto direttamente per la famiglia dell'architetto casalese. Fu donato infatti al Comune nel 1871, l'anno stesso della morte del Bisetti (De Vit, p. 189) dal tenente colonnello Lachelli, che in quel periodo andava seguendo per conto degli eredi Canina la collocazione del monumento all'architetto in Santa Croce a Firenze, opera di Santo Varni *(Santo Varni* p. 179).
Il busto, lodato dal Raggi per l'incisività con la quale lo scultore rese l'atteggiamento *"gentile ma serio"* caratteristico dell'architetto (Raggi, p. 51) si colloca, cronologicamente, in un momento particolarmente felice della carriera del Canina, reduce nel 1843 dal viaggio in Piemonte per le nozze di



Vittorio Emanuele II al quale risalgono la stesura dei progetti per la cattedrale di Torino, il saggio *Sulla architettura più propria dei tempi cristiani,* e la lusinghiera proposta di succedere come professore di architettura all'Accademia Albertina a Ferdinando Bonsignore. Dal 1839 Canina svolgeva funzioni di Architetto e Direttore degli oggetti di Belle Arti presso la corte romana della regina vedova Maria Cristina di Savoia: un incarico che unitamente alla vivacità del suo studio e alle molte occasioni di incontri e di lavoro che questo offriva ai giovani artisti romani, fece probabilmente da tramite allo stringersi di una frequentazione da parte del Bisetti.
Pietro Antonio Bisetti, nato a Boca nel novarese fu pensionato del Collegio Caccia a Varallo nel 1828-29, a Torino dal 1829 al 1833, a Roma dal 1833 al '40 sotto la guida del Finelli.

Diversamente da Giovanni Albertoni, suo compagno di pensionato, sceglierà di proseguire stabilmente la carriera in Roma, pur mantenendo con il Piemonte e l'area novarese contatti costanti testimoniati dalla partecipazione alle mostre della Promotrice e da commissioni di una certa continuità per le quali vedi recentemente Monjat 1987 e 1991. Sembra (Ravioli, p. 216) che proprio sulla base della sua amicizia con Canina si pensasse nel 1857 ad una sua candidatura anche per l'esecuzione del monumento a quest'ultimo progettato per sottoscrizione pubblica a Casale, poi affidato a Benedetto Cacciatori. A conferma di una carriera ormai consolidata, fu affidato al Bisetti nel 1869, per interessamento del Negroni, l'incarico di sovrintendere la formazione dei pensionati del Collegio Caccia nella capitale pontificia.

Bibliografia: C. RAVIOLI, "Luigi Canina", *L'Album,* XXIV (1857), pp. 205-216; O. RAGGI, *Della vita e delle opere di Luigi Canina,* Casale Monferrato 1857, p. 4; V. DE VIT, *Memorie storiche di Borgomanero e del suo mandamento,* Torino 1880, p. 189; (G.M. PUGNO), *In memoria di Luigi Canina nel primo centenario della morte,* Casale Monferrato 1957, p. 36; G. BENDINELLI, "Luigi Canina (1795-1856)", *Rivista di storia, arte, archeologia per le provincie di Alessandria e Asti,* LXII (1953), pp. 326, 225, 229, 372; *Santo Varni Scultore (1807-1885),* Genova 1985, p. 179; E. MONJAT, in *Museo novarese,* Novara 1987, p. 424; E. MONJAT, in *Il Nobile Collegio Caccia e la Fondazione del Ceto Dirigente Novarese,* Novara 1991, pp. 197, 208, 211.

GL.K.

Carlo Sapelli
(Cereseto 1794 - Roma? post 1854)

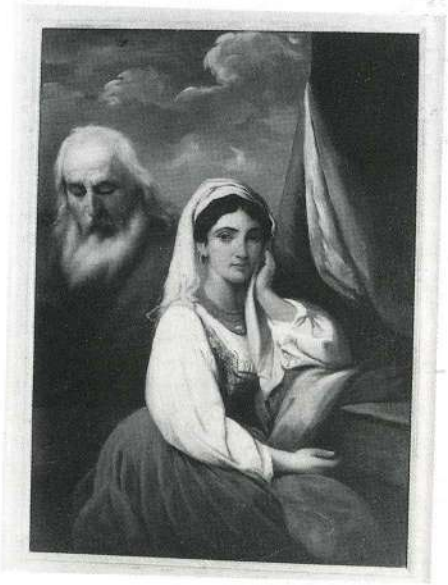
22 Il Pensiero Italiano, 1850

Tela, cm. 136x97; inv. n. 35
In alto a destra "Pinx Sapelli (...) Casale Monferrato Roma 1850"
Acquisto del Municipio di Casale da Carlo Sapelli, 1851

Il dipinto viene inviato da Carlo Sapelli al Municipio di Casale nel 1851, come si evince da un atto del Consiglio Comunale della città, datato 27 giugno 1851: *"(...) il Consiglio Comunale grato al Sig. Pittore Sapelli già abitante in questa città, ed ora domiciliato a Roma del presente, che fa di n. 6 quadri di sua fattura, ritiene quello del Pensiero Italiano originale del distinto donatore col rendergliene i più vivi ringraziamenti, e pregandolo ad un tempo di accettare la somma di L. duecentocinquanta, che si permette di offrirgli in contraccambio per contrassegno del suo aggradimento spiacente di non poter fare un'offerta maggiore, stanti le gravi ristrettezze dell'erario comunale".* L'originaria ubicazione del quadro ci è indicata dal *Catalogo cronologico* delle opere di Carlo Sapelli, contenuto nel "Bullettino delle Arti del Disegno e dei Mecenati di quelle in Italia" n. 32, 10 agosto 1854, pp. 254-256, dove il dipinto compare con il titolo *Il Pensiero Italiano* e l'annotazione *"Quadro pel Municipio di Casale, situato nell'aula Consolare".*

L'attività di questo artista casalese non è stata finora indagata. Rimangono tuttora incerti molti suoi dati biografici e solo l'ampia documentazione raccolta dal Museo Civico circa un'altra opera dell'artista presente nelle sue collezioni, *Sant'Alberto Arcivescovo di Magonza,* ha permesso in tempi recenti di precisare, attraverso il *Libro dei Battesimi* della Parrocchiale di Cereseto, data di nascita e origini familiari dell'artista. Ci è così ora noto che egli nasce a Cereseto il 22 febbraio 1794 da Gerolamo e Franca Vercellana e che testimoni del battesimo, celebrato il giorno seguente, sono Carlo Giuseppe Castagni di Moncalvo e Domenica Sapelli, figlia di Carlo Antonio e moglie del notaio Giuseppe Barioglio di Fabiano. L'appena considerato *Catalogo cronologico* rappresenta, perciò, al momento la più ricca fonte documentaria delle opere e dei committenti dell'artista casalese, consentendoci di inserire l'opera qui considerata tra quelle realizzate nell'ultimo periodo di attività, durante il suo secondo soggiorno romano.

Sappiamo infatti che Sapelli si reca una prima volta a Roma come pensionato del Re di Sardegna intorno al 1819. Da qui invia a Torino, tra gli altri, il *Cristo della moneta* del 1819 (Torino, Galleria Sabauda; già nel Castello di Moncalieri), riguardo al quale F. Dalmasso, fornendoci i primi chiarimenti sulla formazione artistica di Sapelli, scrive: *"(...) il dipinto, una composizione di mezze figure, è un evidente omaggio al seicento, ispirato a qualche pittore "tenebrista" (come allora si usava dire), tra Caravaggio e Salvator Rosa."* (F. Dalmasso, in *Arte di Corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice,* a cura di S. Pinto, p. 319). Dopo il 1828 l'artista ritorna a Casale, dedicandosi specialmente al ritratto e alla pittura religiosa. A questo periodo di attività risale il già citato *Sant'Alberto Arcivescovo di Magonza,* realizzato nel 1838 originariamente per l'"Oratorio del Supremo Magistrato d'Appello di Casale". Dopo vent'anni di permanenza in questa città, nel 1849 l'artista si trasferisce nuovamente a Roma, dove soggiorna almeno fino al 1854. Qui torna a trattare temi legati alla letteratura *(Virgilio sulle sponde dell'Amina,* 1850; *Virgilio e Dante che parlano con Catone Uticense,* 1850), dedicandosi al tempo stesso a opere che riprendono i "costumi dell'agro romano". I legami con la città d'origine rimangono comunque stretti. Ne è una testimonianza proprio il nostro dipinto inviato, come si è già detto, nel 1851 al Municipio di Casale. Questa allegoria di significato risorgimentale pone su uno sfondo di cielo la figura pensosa di un uomo canuto e in primo piano, in posa meditativa, una giovane romana in costume con un drappo tricolore che le scende fin sul grembo. Per la centralità della figura femminile, di cui si colgono le valenze classiche, e per la sua posa, l'opera si può in parte avvicinare a molti dei ritratti di giovani romane eseguiti nella prima metà dell'Ottocento dagli artisti stranieri a Roma, e in particolare a quelli di Léopold Robert.



Restaurato dal Laboratorio Marello di Cocconato, direzione lavori di C. Spantigati, fondi delle Regione Piemonte, 1993.

Bibliografia: Catalogo cronologico delle Opere del Prof. Carlo Sapelli di Cereseto provincia di Casale Monferrato, in "Bullettino delle Arti del Disegno e dei Mecenati di quelle in Italia", n. 32, 10 agosto 1854. pp. 254-256; *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale Monferrato,* catalogo della mostra a cura di G. MASSOLA, Casale Monferrato, s.d., (ma 1991), p. 27.

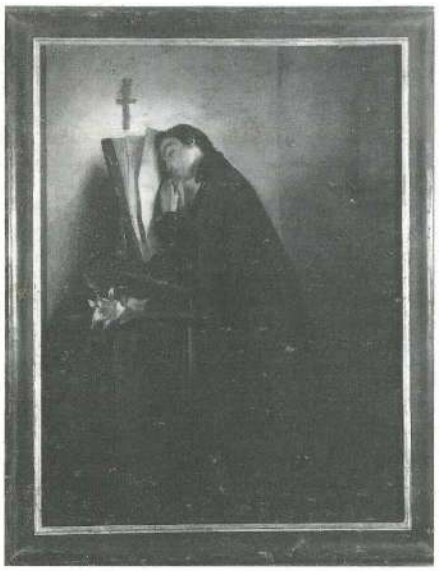
A.C.

Eleuterio Pagliano
(Casale Monf.to 1826 - Milano 1903)

23 San Luigi Gonzaga

Tela, cm. 70x54; inv. n. 43

La tela riprende puntualmente il tema e l'impostazione dell'omonimo quadro di maggiori dimensioni, ora conservato alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino e che, commissionato al Pagliano da Carlo Alberto nel 1847, fu terminato solo nel 1851, quando fu esposto alla Promotrice, suscitando notevole emozione e consenso di critica. In assenza di qualsiasi documentazione antica sul dipinto del Museo di Casale, compreso il suo ingresso nelle collezioni civiche casalesi, è incerto se la tela sia da considerarsi una tappa della fase preparatoria del dipinto torinese - non un bozzetto ma una versione ridotta fatta per prefigurare in maniera esatta il risultato finale -, o se, invece, sia da considerarsi una replica in minori dimensioni eseguita dal Pagliano per avere a disposizione un ulteriore opera in caso di richiesta immediata da parte di un amatore suggestionato dalla scelta regia o per disporre di una specie di museo privato con repliche dei suoi migliori quadri venduti. A favore di queste seconde ipotesi sembrerebbe deporre l'analogo caso della *Morte della figlia di Tintoretto* di cui accanto all'opera ora alla Civica Galleria d'arte Moderna di Milano possediamo una versione ridotta di recente acquisita dai Civici Musei di Monza. Anche la pennellata usata da Pagliano nella tela di Casale per costruire le parti in luce della figura del San Luigi sembra



improntata ad una maggiore sommarietà, che unitamente ad una più accentuata durezza di definizione del volto e delle mani, potrebbe deporre per una ripetizione del soggetto, un pò meno accurata e raffinata rispetto all'opera eseguita di commissione del re sabaudo. L'impianto generale del quadro ben riflette il clima di devozione e di misticismo che caratterizzava la corte di Carlo Alberto, a cui Pagliano cerca di aggiungere una sottile vena di contenuto e sentimentale intimismo, mediato da modelli di matrice più profana prodotti a ridosso della metà del secolo da due pittori attivi a Milano ed a cui egli guardava con estrema attenzione, dalla *Malinconia* di Hayez alla *Desolata per la perdita dell'amante* di Giuseppe Molteni, sembrando quasi ricondursi e riallacciarsi ad una vaga suggestione purista: la figura del giovanetto è tutta avvolta nel severo e scuro mantello che, a contrasto con l'altrettanto compatto ed essenziale sfondo monocromo, ne sottolinea l'esilità: mentre la leggera torsione del busto materializza l'intimo macerarsi del santo, ponendo il volto intensamente illuminato dall'alone che sembra emanare dalle pagine del testo sacro, e che si riverbera anche sulle pareti della stanza individuandone la suppellettile religiosa, dal crocifisso all'acquasantiera, e trovando poi una sintesi simbolica nel bianco giglio appoggiato a lato dello scuro inginocchiatoio ligneo. Del resto quest'opera di Pagliano - che, in sintonia con l'ansia di ricerca di un ambiente culturalmente vivace che aveva spinto Massimo D'Azeglio a trasferirsi da Torino a Milano negli anni trenta, sebbene suddito dello stato sardo dal 1836 aveva frequentato i corsi dell'Accademia di Brera, con buone affermazioni -, conferma anche a livello ufficiale le continue relazioni mantenute da Carlo Alberto con i migliori artisti lombardi da Abbondio Sangiorgio a Pompeo Marchesi; ma lo stesso Pagliano sembra voler dialogare con il dominante clima di misticismo religioso torinese esemplificato da opere come *L'Angelo Custode* di Francesco Gonin, esposto nel 1851 alla promotrice, accentuando la vena di intimismo, mediata proprio dalla pittura di affetti di matrice hayeziana.

Restaurato dal Laboratorio Rava di Torino, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Società Immobiliare "L'Agenzia", 1986.

Bibliografia: G. MAZZA (a cura di) *Il Museo Civico di Casale Monferrato,* Alessandria 1983, p. 17. E più in generale V. BIGNAMI, *Per l'inaugurazione dell'Esposizione Postuma* delle opere di Eleuterio Pagliano, Milano 1903; G. L. MARINI, *Eleuterio Pagliano,* in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori,* vol. VIII, Torino 1975, pp. 262-63; M. MIMITA LAMBERTI, *La pittura religiosa alle Promotrici,* schede e biografia di E. Pagliano, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861,* a cura di E. CASTELNUOVO e M. ROSCI, Torino 1980, vol. II, pp. 698-700 e vol. III, pp. 1467-68; A. CASASSA, scheda in *Civica Galleria d'Arte Moderna, l'Ottocento. Catalogo delle opere esposte* a cura di R. MAGGIO SERRA, Torino 1993, p. 144 e tav. a p. 131.

A.S.

Eleuterio Pagliano
(Casale Monf.to 1826 - Milano 1903)

24 Ritratto di Clara Leardi, 1857

Tela, cm. 164x107; inv. n. 4129
Firmato e datato "E. Pagliano 1857" in basso a sinistra. In alto la scritta "Cont. Clara Leardi Angeleri di Terzo, nata Cocconito di Montiglio"
Dall'Ente Morale Asilo Infantile "Città di Casale Monferrato", 1990

Il ritratto celebra una delle protagoniste della storia casalese dell'Ottocento, la contessa Clara Cocconito di Montiglio vedova Leardi che aveva realizzato i desideri del figlio prematuramente scomparso, di trasformare in lascito caritativo le proprie sostanze. Il ritratto fu eseguito di commissione della Scuola di Carità di Casale a cui la Leardi aveva lasciato in eredità la somma di lire 75.000 (cfr. G. Occoferri, *L'Istituto Leardi dal 1858 al 1909,* Casale 1909, p. 15), e la commissione al Pagliano, casalese ormai ben noto sia per le commissioni regie sabaude, sia per aver conseguito vari riconoscimenti all'Accademia di Brera, è del sei luglio del 1857. Pagliano, che si era dedicato precocemente anche al ritratto, eseguendo fin dal 1851 i ritratti dei genitori, aveva ben presto maturato una specifica esperienza nel ritratto celebrativo, a partire dal ritratto di Margherita Sirtori Lomeni eseguito per la quadreria dei benefattori dell'ospedale Maggiore di Milano nel 1856 e in cui un colore steso per ampie pennellate, attenua i contorni dando più risalto alla massa del corpo, ed aumentando anche la verità psicologica del modello, pur nel rispetto della iconografia tipica di questo genere di ritrattistica. Il ritratto di Clara Leardi sembra proseguire le ricerche iniziate con la Sirtori Lomeni, caratterizzandosi per la una luminosità altrettanto unificante ma più vivificata dalla brillantezza del colore azzurro dell'abito modellato in larghe volumetrie. La posa della figura sembra risentire di quella quotidianità a cui avrebbe costantemente prestato la propria attenzione il Pagliano, e che in

questo caso si traduce nella familiarità del gesto dell'apertura della scatola, unita alla vivace realtà del ritratto accentuata dalla asimmetria dello sguardo e del volto che elimina qualsiasi genericità dell'immagine. Non è forse azzardato vedere in questa particolare ricerca di verità della resa del modello un'eco della ritrattistica del Piccio che incominciava a produrre alcuni dei suoi migliori quadri bergamaschi, non senza precoce eco anche a Milano. Il fondo assolutamente neutro del ritratto accentua la forza di alcune puntuali notazioni descrittive con cui è resa la figura, facendo presagire le successive soluzioni realiste del Pagliano, quali il *Ritratto del negoziante di vini Cesare Fanelli,* sempre per la quadreria dell'Ospedale Maggiore di Milano. Anche l'inquadratura del ritratto, all'interno di una stanza, contrassegnata solo dal tavolo coperto da un drappo lavorato e dal tappeto sul pavimento, contribuisce a concentrare lo sguardo sulla figura della donna esaltandone la monumentalità suggerita dall'ampio volume della gonna dalle raffinate iridiscenze.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Banca Commerciale Italiana, 1992.

Bibliografia: M. T. FIORIO, schede delle opere di E. Pagliano in *Ospedale Maggiore Ca' Granda. Ritratti Antichi,* Milano 1986, passim.

A.S.

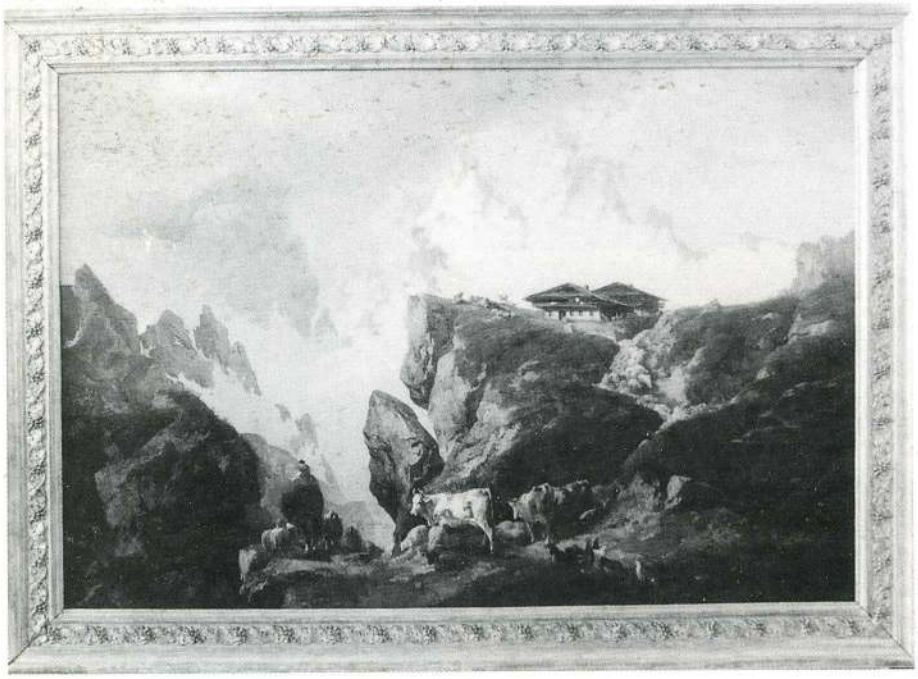
Giuseppe Camino
(Torino 1818 - Caluso 1890)

25 Paesaggio montano

Tela, cm. 133x197,5; inv. n. 40
Firmato in basso a sinistra: "G. Camino"
Dono del Ministero dell'Interno, 1865.

Anche quest'opera, come quelle di L. Bianchi, G. Queirolo e G. Reina presenti in catalogo, viene donata dal Ministero dell'Interno al Comune di Casale nel 1865, come risulta dall'elenco allegato alla lettera del 27 maggio 1865 inviata dal ministro Lanza al sindaco della città (cfr. scheda n. 26), dove è annotata come *"Paesaggio rappresentante le Alpi"*. Sebbene tale documento costituisca, al momento, il dato più certo per consentire quantomeno una datazione *ante quem* del quadro, nuovi elementi emersi durante l'attuale ricerca consentono ora, almeno a livello di ipotesi, di precisare meglio l'anno di esecuzione dell'opera e la sua storia espositiva. Il dipinto potrebbe essere identificato con quello presentato da Camino all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 con il titolo *I pastori abbandonano le alture del Monte Rosa* e probabilmente riproposto l'anno successivo, con il diverso titolo *Il Monte Rosa,* alla Società Promotrice di Torino, dove viene acquistato dal Ministero dell'Interno per L. 1.000.

Allievo dello scultore Giuseppe Bogliani e di Angelo Beccaria, Camino compie viaggi di studio a Parigi, Ginevra e Londra (1850-1851), nel corso dei quali precisa le sue scelte di paesista romantico: *"(...) L'impianto scenografico è una caratteristica che si ritrova in tutta la produzione del Camino, il quale ambienta, con predilezione per i grandi formati, la terribilità della più scatenata pittura pittura ginevrina in panorami di magniloquente ampiezza che non trovano riscontro se non nella contemporanea pittura tedesca, specie della scuola di Monaco influenzata da Karl Rottman (...)"* (R. Maggio Serra, *Giuseppe Camino,* in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna/1773-1861,* catalogo della mostra a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, Torino 1980, p. 1414-1415).
La nostra opera sembra insistere su due piani di profondità. Il primo costituito dai picchi rocciosi che cadono a strapiombo sulla sinistra del dipinto e dai quali scendono verso valle le greggi. Questa lunga e ininterrotta fila di animali scompare poi dalla nostra visuale perdendosi, oltre alla figura del pastore fermo sul picco più basso, in una profondità che appare ancor più sconfinata per la presenza, in secondo piano, delle impervie cime ghiacciate. Esempi di pittura di paesaggio alpino interpretato secondo questo modello si ritrovano, ad esempio, in opere come quelle dell'austriaco Anton Hansch, influenzato dalla pittura di Alexandre Calame, dipinti che, ancora una volta, ci riportano alle suggestioni del romanticismo d'oltralpe.



Restaurato dal Laboratorio Marello di Cocconato, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1993.

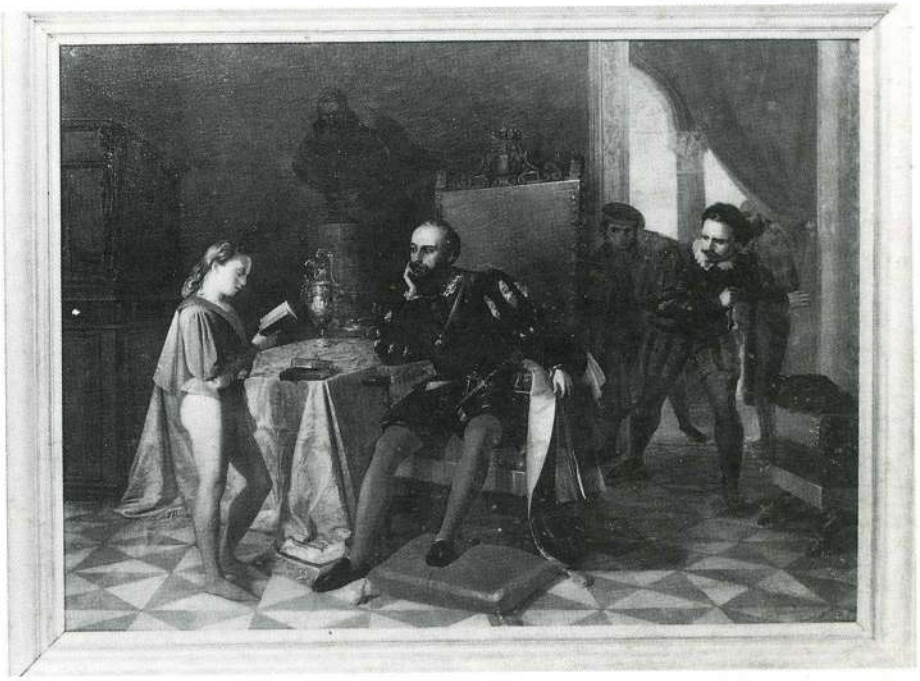
Bibliografia: Catalogo illustrativo delle opere di pittura ammesse alla Prima Esposizione Italiana del 1861 in Firenze, Firenze 1861, n. 7958; *Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Catalogo degli Oggetti d'Arte ammessi all'Esposizione del 1862,* Torino 1862, n. 32, p. 6; *Capi d'Arte acquistati all'Esposizione del 1862,* in *Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Album della Pubblica Esposizione del 1862 compilato da Luigi Rocca,* Torino, 1862, p. 93; *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale Monferrato,* catalogo della mostra a cura di G. MASSOLA, Casale Monferrato, s.d., (ma 1991), p. 27.

A.C.

Giulio Queirolo (Genova 1825-1910)

26 Il duca Alfonso d'Este nell'atto di ascoltare la lettura di un poema è aggredito dai fratelli, 1863

Tela, cm. 124x163,8; inv. n. 42
Firmato e datato in basso a destra: "G. Queirolo 1863"
Dono del Ministero dell'Interno, 1865



La provenienza di questo dipinto è documentata, presso l'archivio del Municipio di Casale, da una lettera inviata, in data 27 maggio 1865, dal ministro dell'Interno Giovanni Lanza al sindaco della città, come risposta in merito al *"desiderio di codesto municipio di avere in dono qualche quadro appartenente al Ministero dell'Interno sia per ornare la sala del Consiglio, ed ancora più come gradito ricordo della simpatia che il Governo del Re ha sempre mostrato verso codesta illustre e benemerita città durante la lunga sua residenza in Torino"*. Al documento è allegato l'elenco dei quattro quadri donati, che comprende, oltre all'opera di Queirolo annotata come *"Soggetto storico. Il Duca Alfonso d'Este nell'atto d'ascoltare la lettura di un poema"*, anche quelle di Bianchi, Camino e Reina presenti in catalogo. Nella lettera è altresì specificata la collocazione precedente dei dipinti e il significato di questa donazione che avviene nel periodo del trasferimento della capitale da Torino a Firenze: *"I quadri che Le sono destinati (...) sono i migliori che stanno presso questo ministero, e nello stesso gabinetto del Ministro. Essi varranno a tenere viva in codesta eletta cittadinanza la memoria di un atto di sublime sacrifizio imposto al Piemonte ed in particolare a Torino in nome della concordia e dell'unità d'Italia"*.

Nell'ambito degli studi recenti Giulio Queirolo viene indicato, insieme con Marcello Baschenis e Gaetano Tubino, tra gli artisti che nella Liguria dell'Ottocento hanno segnato "il passaggio tra pieno romanticismo e storicismo" (cfr. *La pittura a Genova e in Liguria,* Genova 1987, vol. II, pag. 403-404). Formatosi all'Accademia Ligustica, esordisce alla Società Promotrice di Genova nel 1858 e concentra, nei primi anni di attività, gli interessi della sua pittura intorno ai temi storico-letterari di ascendenza romantica con opere come *I profughi di Parga* (1858), *Morte di Pier Luigi Farnese* (1860), *Isabella Orsini e il suo paggio* (1866), *La consegna al Tasso dei disegni di Bernardo Castello per la "Gerusalemme Liberata"* (1864). In tale ambito tematico si colloca anche il soggetto scelto da Queirolo per questo nostro dipinto, riguardante il tentativo di congiura ordito nel 1505 contro Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, dal fratello secondogenito Ferrante, che aspirava alla successione al trono, e da altri due feudatari. Nel quadro il duca Alfonso d'Este è ritratto seduto su una scranna all'interno di una stanza semibuia, intento ad ascoltare, dalla voce di un paggio, la lettura di un poema. Sulla soglia della stanza adorna di suppellettili e tendaggi, appaiono, non visti e minacciosi, i tre congiurati che si preparano ad attentare alla vita del duca. Queirolo sembra in qualche modo far propria la lezione di Paul Delaroche e voler coinvolgere chi guarda soprattutto in un clima di drammatica attesa, mostrando Alfonso d'Este ignaro di ogni pericolo ma, al tempo stesso, mettendo in grado lo spettatore di comprendere ciò che sta per accadere.

Restaurato dal Laboratorio Marello di Cocconato, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1993.

Bibliografia: Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale Monferrato, catalogo della mostra a cura di G. MASSOLA, Casale Monferrato, s.d., (ma 1991), p. 27.

A.C.

Giuseppe Reina (Como 1829-1905)

27 Un'ammonizione ai piccoli contrabbandieri

Tela, cm. 120x100; inv. n. 449
In basso a sinistra "Reina"
Dono del Ministero dell'Interno, 1865.

Il dipinto è stato donato dal Comune di Casale nel 1865 dal Ministero dell'Interno, insieme a tre opere L. Bianchi, G. Camino e G. Queirolo, come è segnalato nell'elenco allegato alla lettera del 27 maggio 1865 inviata dal ministro Lanza al sindaco della città (cfr. scheda n. 26).
Le rare notizie circa la figura di Giuseppe Reina lo indicano come appartenente ad una famiglia della nobiltà comasca e riferiscono di studi all'Accademia di Brera a Milano, sotto la guida di Domenico Induno. È documentata la sua presenza alle esposizioni pubbliche di Milano e di Como (cfr. M. A. Previtera, *Arte e industria a Como nel secondo Ottocento: dalla prima Esposizione Lariana di Belle Arti del 1855 all'Esposizione Voltiana del 1899,* Tesi di Laurea, Anno Accademico 1986-1987, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia). L'artista negli anni Sessanta partecipa anche alle mostre della Società Promotrice di Torino dove, nel 1863, presenta proprio la nostra opera, in questa occasione acquistata dal Ministero dell'Interno per L. 300. Il dipinto raffigura un soldato che, tranquillamente seduto, rimprovera con modi paterni due piccoli contrabbandieri in lacrime, dopo aver scoperto il contenuto illecito nascosto nel loro paniere. L'opera appare in debito evidente con la cultura Biedermeier e assai vicina ai dipinti di Domenico Induno. Tuttavia se per Induno è stata riconosciuta un'influenza della pittura di genere austriaca soprattutto attraverso le opere di Peter Fendi e Carl Schindler, il quadro di Reina sembra invece ricevere maggiori suggestioni, in particolare per la presenza dei due bimbi, da artisti come Johann Matthias Ranftl. Proprio come quest'ultimo Reina insiste sull'effetto patetico dell'immagine dei due bambini, piangenti e vestiti di cenci, ritagliata, come in molte opere di Ranftl, sullo sfondo di ampi paesaggi. I toni cupi e desolati di certi dipinti dell'artista austriaco sono però stemperati, nel nostro quadro, da una visione meno drammatica del paesaggio e dalla presenza, in fondo rassicurante, del soldato.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Mossetti, fondi della Pro Loco, 1988.

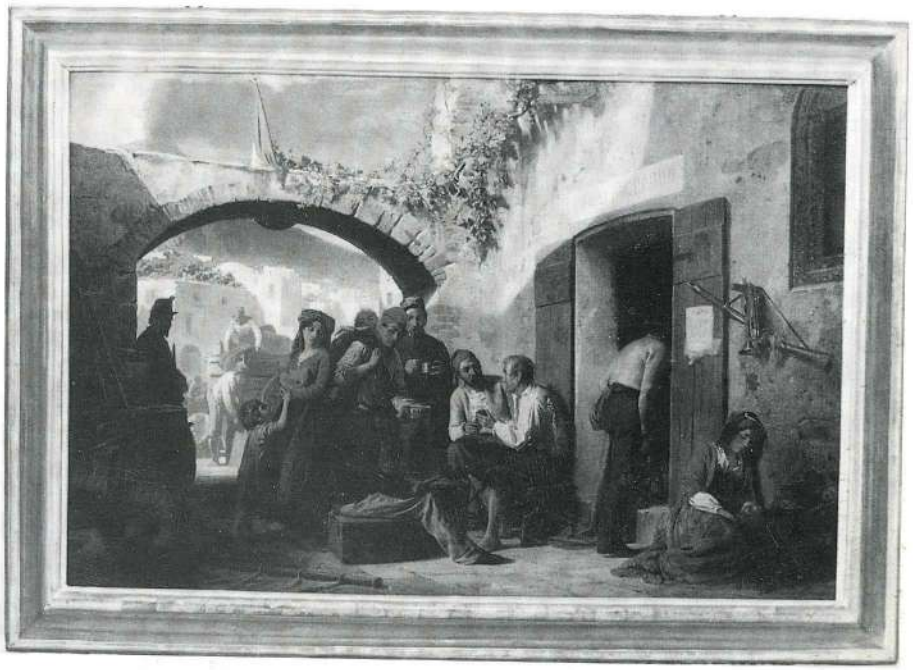
Bibliografia: Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Esposizione XXII. Catalogo degli Oggetti d'Arte ammessi all'Esposizione del 1863, Torino, 1863, n. 266; *Capi d'Arte acquistati all'Esposizione del 1863,* in *Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Album della Pubblica Esposizione del 1863 compilato da Luigi Rocca,* Torino, 1863; *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale Monferrato,* catalogo della mostra a cura di G. MASSOLA, Casale Monferrato, s.d. (ma 1991), p. 27.

A.C.

Luigi Bianchi (Milano 1827-1914)

28 Episodio di Torre del Greco

Tela, cm. 70x90; inv. n. 1337
In basso a sinistra "L. Bianchi"
Dono del Ministero dell'Interno, 1865



L'opera perviene al Comune di Casale nel 1865 quale dono del Ministero dell'Interno, insieme ad altri tre dipinti di G. Camino, G. Queirolo e G. Reina, come risulta dall'elenco allegato alla lettera del 27 maggio 1865 inviata dal ministro Lanza al sindaco della città (cfr. scheda n. 26). In questo documento l'opera è indicata con il titolo *Corpo di guardia*. L'attuale ricerca consente ora di identificare il quadro in questione con il dipinto *Episodio di Torre del Greco*, esposto da Bianchi alla Società Promotrice di Torino nel 1862 e qui acquistato dal Ministero dell'Interno per L. 1.100. Solo un anno prima l'artista era stato premiato con medaglia del merito per il dipinto *Alla vigilia della liberazione*, opera acquistata dal Principe di Carignano all'Esposizione Nazionale di Firenze. Questi riconoscimenti ufficiali avevano promosso gli inizi della carriera artistica di Luigi Bianchi che, interrotti gli studi di legge per partecipare alle campagne del 1848-1849, si era avvicinato alla pittura frequentando i corsi dell'Accademia di Brera, completando poi la sua formazione a Roma e in altri centri d'Italia.

L'episodio a cui fa riferimento il dipinto riguarda un avvenimento di cronaca contemporanea, la violenta eruzione del Vesuvio che il dieci dicembre del 1861 aveva tragicamente colpito la città di Torre del Greco. Sul catalogo dell'esposizione l'opera viene illustrata attraverso le parole di un articolo pubblicato dalla "Gazzetta di Torino" nei giorni dei drammatici eventi *"Fra i corpi di truppa che maggiormente si distinsero in questi giorni di terrore, giova segnalare il Treno che, acquartierato a Portici co' suoi carri, diede i mezzi agli abitanti di Torre di asportare le loro suppellettili, convertendo poscia tutti i luoghi disponibili del suo quartiere, in stanze di ricovero per le famiglie più miserabili. Non contenti di ciò i soldati con carità veramente unica e commovente, all'ora del rancio, lo dividono con quegli sciagurati, talchè ne hanno le benedizioni di tutti"*.

Il dipinto, rispecchiando con puntualità questo resoconto giornalistico, mostra in primo piano un gruppo di popolani in attesa di ricevere il cibo distribuito dai soldati di quel Corpo del treno a cui fa riferimento l'articolo, da intendere come il Corpo del treno d'Armata dell'Esercito italiano che, originariamente di stanza a Torino, Alessandria e Fossano, aveva dislocato, a partire dal 1861, un suo reggimento proprio a Portici. Sulla destra si vede la porta d'entrata del corpo di guardia momentaneamente adibito a ricovero degli sfollati, mentre sullo sfondo, attraverso un'arcata, l'artista lascia intravedere, al di là dei carri carichi di masserizie, uno scorcio in piena luce delle case di Portici. Alla valenza di documentazione contemporanea e giornalistica di un avvenimento che aveva scosso l'opinione pubblica italiana, l'opera affianca, però, anche un altro preciso contenuto. In una fase critica della lotta al brigantaggio nel meridione e della costruzione dello stato unitario, l'intervento dell'esercito italiano a favore della popolazione di Torre del Greco viene infatti propagandato, ad esempio da un giornale quale "La Gazzetta del Popolo" di Torino, come simbolo di *"(...) fraternità degli Italiani, (...) unità de' sentimenti e degli interessi, (...) comunanza dei dolori e dei conforti (...)"* (A. Borella, *Onore ai nostri soldati*, in "Gazzetta del Popolo", n. 348, 17 dicembre 1861, p. 2). Il quadro di Bianchi, quasi rispondendo all'articolo della Gazzetta che invitava *"(...) ogni giornalista patriota al dare massima pubblicità a questi onorevoli fatti"*, assume così il carattere di un reportage contemporaneo carico di evidente significato politico e unitario.

Restaurato dal Laboratorio Marello di Cocconato, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1993.

Bibliografia: Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Catalogo degli Oggetti d'Arte ammessi all'Esposizione del 1862, n. 387, p. 22; *Capi d'Arte acquistati all'Esposizione del 1862*, in *Società Promotrice delle Belle Arti in Torino. Album della Pubblica Esposizione del 1862 compilato da Luigi Rocca*, p. 93; *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale Monferrato*, catalogo della mostra a cura di G. MASSOLA, Casale Monferrato, s.d. (ma 1991), p. 27.

A.C.

Santo Varni (Genova 1807-1885)

29 Busto del principe Oddone di Savoia Carignano, 1864

Marmo, cm. 59x50x25; inv. n. 82
Sul retro del piedestallo "Santo Varni fece 1864"
Dono di Vittorio Emanuele II, 1866

Oddone Eugenio Maria di Savoia, duca del Monferrato, è il quartogenito di Vittorio Emanuele II e Maria Adelaide di Lorena, nato a Racconigi nel 1846. Affetto da una grave deformazione della spina dorsale fu tenuto lontano dalla vita ufficiale; dopo un primo soggiorno a Pegli nel 1861 ottenne di trasferirsi stabilmente in Liguria nel 1862, presso il palazzo reale di Genova e, dal '64, presso la villa già Durazzo a Cornigliano, che divenne sua residenza abituale.
A sedici anni, durante un viaggio di istruzione con i fratelli a Costantinopoli e in Oriente, aveva preso a far raccolta di oggetti antichi. Da questa iniziativa, potenziata proprio sotto la guida di Santo Varni durante un secondo viaggio in Sardegna e a Napoli nel 1863 (risalgono a questa occasione i saggi di scavo alla necropoli di Cuma fatti eseguire sulla lista privata del principe da Giuseppe Fiorelli, che porteranno alla costituzione di una celebre collezione di vasi poi publicata da Giulio Minervini) nacque l'idea di dedicare le proprie forze alla creazione a Genova di un museo, idea alla quale il principe si dedicò negli ultimi anni incrementando preesistenti collezioni di scienze naturali della villa di Cornigliano con acquisti di esemplari scientifici (l'impostazione di una collezione di malacologia fu seguita direttamente da Michele Lessona), antichità, opere d'arte. La morte precoce, nel 1866. impedì un effettivo consolidarsi dell'iniziativa pur avendo l'Accademia Ligustica fatto istanza in quell'anno presso Vittorio Emanuele per ottenere la cessione della collezione privata del principe come primo nucleo in Genova di un "Museo Oddone".
Probabilmente proprio questa consonanza di interessi fu centrale nel consolidarsi dei rapporti con Santo Varni, che conosciamo come appassionato antiquario e come promotore, a più riprese, di iniziative per dotare Genova, che ne era all'epoca priva, di un proprio museo. Varni fu frequentatore assiduo, assieme a Tammar Luxoro, della villa di Cornigliano, dove il giovane principe *"faceva venire quasi ogni giorno per un mese continuo questi due egregi artisti, ch'ei riceveva nella stessa sua camera, ed ivi assiso più che corcato, voleva ch'entrambe si esercitassero, l'uno a dipingere paesaggi, l'altro a modellare in creta"* (Briano, p. 25). Numerose furono le opere che il giovane principe commissionò a Varni, allora il principale interprete dell'ufficialità dinastica in Liguria: fra le altre i busti delle sorelle Clotilde e Maria Pia, e la statua dell'Immacolata per la chiesa omonima allora in costruzione a Genova su via Assarotti.
Manca finora documentazione d'archivio circa l'esecuzione di questo ritratto del principe, che reca, peraltro, iscritta sul retro, una datazione al 1864. La versione conservata a Casale è probabilmente quella che gli Atti del Consiglio comunale registrano il 5 marzo 1866 come donata personalmente dal re e destinata, con delibera di giunta, ad essere collocata nella sala del Consiglio "su adatto basamento". Lo stesso anno, l'Accademia Ligustica decretava in concorso con la Società Promotrice di Storia Patria l'erezione presso la propria sede di un busto in marmo del principe, che dell'Accademia era stato, fin dagli inizi del suo soggiorno in Liguria, promotore e sostenitore assiduo e che alla frequentazione e all'appoggio dato agli artisti Liguri deve quel tanto di agiografia che potè formarsi attorno ala sua persona (cfr. la relazione introduttiva del Belgrano in *Alla Memoria...*, 1866).
Una ulteriore versione del busto fu predisposta per Venezia in quello stesso anno come dono personale di Santo Varni (cfr. la segnalazione in proposito sul giornale *Il Movimento* in data 23 giugno 1867); ulteriori repliche erano in lavorazione nel 1874-78 e sono documentate da una foto Noack dello studio di Santo Varni eseguita nel 1885 *(Santo Varni...* pp. 151-152). I modelli in gesso di questi due busti furono venduti all'asta nel 1887 *(Catalogo della Collezione...*, 1887, p. 8).

Bibliografia: Alla Memoria di S.A.R. il Principe Odone di Savoia, duca di Monferrato, omaggio della Società Ligure di Storia Patria, Genova 1866; G. BRIANO, *Il Principe Oddone,* Firenze 1866; V. ANZINO, *S.A.R. il principe Oddone di Savoia Duca di Monferrato,* Torino 1867; T. BELGRANO, "Santo Varni" *Giornale Ligustico,* XII (1885), fasc. I-II; *Catalogo della Collezione del defunto Comm. Santo Varni di Genova,* Milano 1887, pp. 8 e 15; *Santo Varni Scultore (1807-1885),* Genova 1985, pp. 129, 151-152 e passim.

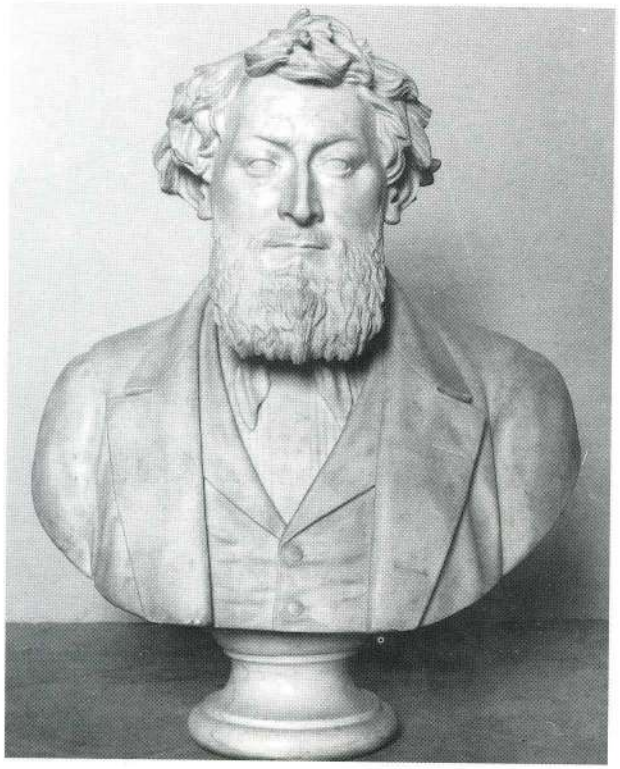
GL.K.

Gaspare Galeazzi
(Mede Lom. 1801 - Casale Monf.to 1883)

30 Busto di Filippo Mellana, 1875

Marmo, cm. 65x55x30; inv. n. 86
Sulla spalla "G Galeazzi F 1875"

Nato a Mede Lomellina nel 1801, compì gli studi preparatori a Mortara e si trasferì verso i 18 anni a Torino e verso i 20 a Genova. Fu poi a Pisa e a Firenze dove si perfezionò come disegnatore e maturò, studiando le collezioni medicee, la vocazione di intagliatore di pietre dure e cameista. Nel 1825 era a Roma, dove si mantenne con una attività iniziale di pittore ornatista e con i proventi di una pensione accordatagli nel 1829 da Carlo Felice per proseguire gli studi di glittica; e dove la sua attività gli guadagnò la stima di Thorwaldsen, un buon inserimento nei circoli artistici romani, le nomine a membro dell'Accademia di S. Luca e, nel 1839, dell'Accademia Clementina di Bologna. Rientrato a Torino, già nel 1841 andava consolidando la propria fama come medaglista e intagliatore (Riccardi della Vernaccia, p. 20-21) con una consistente attività per la corte reale, che comprese, tra l'altro, l'incisione nel 1845 della celebre medaglia di Carlo Alberto "J'attans mon astre", nota per aver sollevato nelle corti europee preoccupazioni come sintomo di una rinnovata volontà del Sovrano di tornare ad orientamenti liberali e filounitari. Nel 1842 il Galeazzi è elencato tra i membri della Società promotrice delle Belle Arti di Torino dove, negli anni successivi, espose regolarmente medaglie, incisioni, opere di scultura e modellazione. Per la glittica, in particolare, lui stesso sottolineava in una lettera a Vincenzo Promis del 3 gennaio 1844 (Torino, Biblioteca Reale, *Archivio Promis,* scat. 12, fasc. 17.10) di essere in quel momento il primo e l'unico artista piemontese ad occuparsi del genere. La sua attività appare legata in modo determinante all'amicizia con Carlo, Vincenzo e Domenico Promis, con i quali rimane, presso la Biblioteca Reale di Torino, una consistente corrispondenza (*Archivio Promis* scatt. 12, 13, 14).



Non sono note le date del suo trasferimento a Casale, avvenuto, probabilmente, dopo l'Unità d'Italia. Gli atti del Consiglio Comunale registrano che il Municipio gli commissionò nel 1866 un busto in marmo della contessa Leardi, nel '70 minori lavori di decorazione per i giardini pubblici e nel 1873 medaglioni in bassorilievo per le sale dell'Istituto Leardi, ed acquistò da lui nel 1878 un gesso patinato raffigurante Vittorio Emanuele II. L'artista, del resto aveva inizialmente organizzato il suo studio proprio in una camera a pianoterra del Municipio, da dove, nel 1868, si sposterà in un ambiente, sempre di proprietà del Comune, presso la chiesa di S. Paolo. È in questo luogo che lo visitava, nel marzo 1877, il Niccolini che ce lo descrive sulle pagine del giornale locale *Il Monferrato* come un "simpatico vecchietto" intento a scolpire un busto di Ottavio Magnocavallo e un ritratto di Giovanni Castellazzi per il Cimitero monumentale di Torino (G. Niccolini, 1877; preziosi, per una costruzione della biografia del Galeazzi sono anche altri articoli dedicati dal Niccolini all'artista su *L'Elettore* 2 e 23 marzo 1883 e 3 settembre 1897).
Non sono note le date di esecuzione di questo busto del Mellana, che è, peraltro, probabilmente in relazione con la medaglia di quest'ultimo commissionata al Galeazzi nel 1870 per sottoscrizione degli elettori e di ammiratori anche stranieri (cfr., in proposito, Torre p. 40 e la corrispondenza con Carlo Promis in data 16 e 18 dicembre 1870, Torino, Biblioteca Reale, scat. 13/XIX.13 e 12). Filippo Mellana, avvocato e deputato di Casale per più legislature al Parlamento Subalpino e Italiano, amico di Rattazzi e oppositore in più occasioni di Cavour, attraversava all'epoca un momento particolarmente difficile sul piano politico, dati i tentativi del Lanza per impedirne la rielezione. Il busto rende con efficacia la marcata caratterizzazione del personaggio, del quale anche la stampa dell'epoca sottolinea l'aspetto eccentrico e a tratti caricaturale.

Bibliografia: F.M. RICCARDI DEL VERNACCIA, *Su le arti belle in Torino,* Firenze 1841, pp. 20s.; G. NICCOLINI, "Una visita allo studio dello scultore Cav. Galeazzi", *Il Monferrato,* 29 marzo 1877; G. LUMBROSO, *Memorie e lettere di Carlo Promis,* Roma, Torino, Firenze 1877, pp. 275 e 276; L. TORRE, *Filippo Mellana. Memorie biografiche,* Casale 1887; L. FORRER, *Biographical Dictionary of Medallists,* II, London 1904, s.v. p. 189; A.S. FAVA in *Cultura figurativa e architettonica negli stati del Re di Sardegna,* III, Torino 1980, p. 1442.

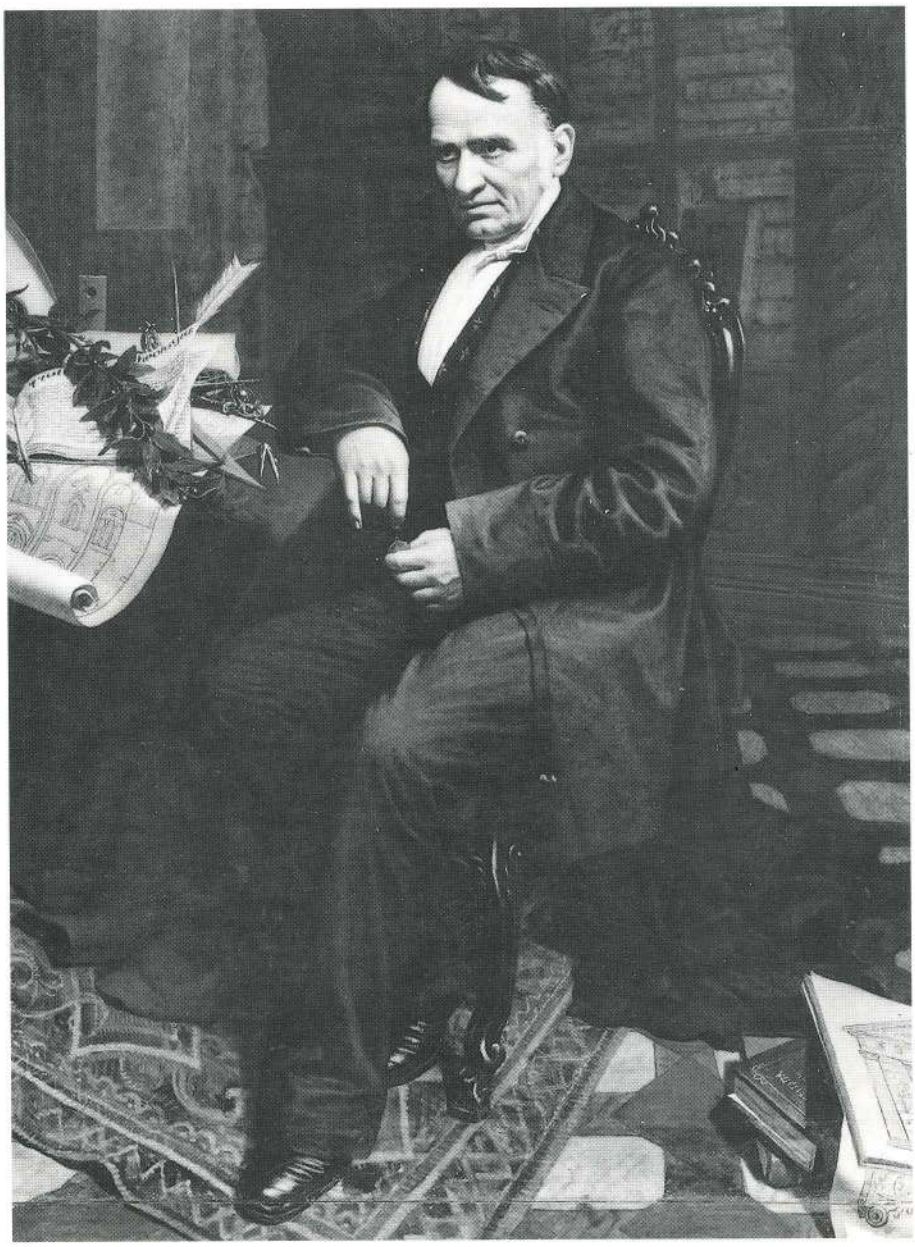
GL.K.

Emilio Massaza
(Casale Monf.to 1852? - Alessandria 1887)

31 Ritratto di Luigi Canina

Tela, cm. 164x115; inv. n. 47
Dono dell'Autore al Municipio di Casale, 1877.

Dopo aver studiato a Casale col pittore Angelo Seneci di Brescia, Emilio Massaza è studente all'Accademia di Brera grazie alla pensione concessa dal Comune di Casale nel 1863: il Comune dà così l'avvio ad una tradizione manenuta per tutta le seconda metà dell'Ottocento di inviare i giovani pittori nel capoluogo lombardo piuttosto che a Torino. Notizie dei premi ottenuti da Massaza lungo il suo corso di studi sono comunicate dall'istituto al sindaco di Casale nel 1868; nel 1870 l'alunno dona al Municipio un quadro raffigurante *Il Conte Cavour* recentemente ritrovato. Non sono invece ancora state rinvenute altre prove del periodo di formazione del pittore. Personalità artistica di notevole interesse, fino ad oggi Emilio Massaza non è stato oggetto di specifiche indagini: per le notizie biografiche, si fa riferimento alla scheda redatta per l'archivio del Museo da G. Mazza e alla sua ampia raccolta di informazioni tratte dall'Archivio Storico Comunale e da altre fonti. Una mostra retrospettiva gli fu dedicata a Casale nel 1947: in essa furono esposti due autoritratti, uno dei quali era stato presentato alla Esposizione Provinciale d'Arte retrospettiva e contemporanea del 1921 ad Alessandria.
Soppressa infine nel 1873 la pensione, si ritrovano notizie di Emilio nel 1876, quando si dichiara "pittore" nell'atto del suo matrimonio; in quell'anno e di nuovo nel 1880 è documentato come residente in Casale. Probabilmente nello stesso 1876 esegue il dipinto raffigurante se stesso con la tavolozza, il padre Giovanni, pittore, la moglie e il primogenito (coll. privata). Il secondogenito, Guido (1880-1926), sarà anch'egli pittore, più noto del padre. È del 1877 il dono al Comune di Casale del Ritratto di Luigi Canina, la cui documentazione ha consentito la recente attribuzione del quadro al pittore casalese. Nel Registro delle delibere del 30 gennaio 1877 (p. 7 f. 34 r.) è annotato che la giunta *"...delibera un atto di ringraziamento al cortese donatore e per dimostrargli il proprio aggradimento gli offriva un premio di L. 200..."*.
Il dipinto passerà al Museo nel 1912, insieme ad *"un autografo e parecchi oggetti personali di Luigi Canina"* (in "L'Elettore").
Luigi Canina (Casale Monferrato, 1795 - Firenze, 1856) è ritratto seduto al suo tavolo di lavoro, colmo di strumenti e carte legate alla sua professione: disegni architettonici (di cui uno rappresentante la facciata del Duomo di Casale), un trattato di archeologia, compasso, riga, squadra, goniometro. Sopra i fogli, un ramo di alloro simboleggia la fama raggiunta dal casalese, storico dell'architettura classica, architetto e archeologo. Sul pavimento, ancora libri e disegni.



Dopo gli studi di architettura a Torino, a partire dal 1818 è Roma la città di elezione di Canina. Studioso dei monumenti della Roma classica, Canina pubblica *Edifizi di Roma;* architetto di casa Borghese (ingresso monumentale della Villa Borghese, 1828) e successivamente Commissario per le antichità del governo pontificio, a lui sono affidati anche importanti restauri, tra cui quello di un tratto della via Appia. Con Casale l'illustre architetto mantiene costanti rapporti: il vescovo della città richiede il suo "inappellabile giudizio" circa il restauro del duomo. Celebrato a Casale con il monumento di Benedetto Cacciatori (1864), Luigi Canina è stato oggetto di un'ampia indagine a cura della Società di Storia Arte e Archeologia, Accademia degli Immobili di Alessandria nel 1953 (G. Bendinelli, *Luigi Canina (1795-1865). Le opere i tempi).*

Il ritratto, dalla equilibrata e sapiente composizione e dalla resa efficace delle caratteristiche fisiognomiche e spirituali dell'illustre personaggio, ha un particolare bizzarro: una scarpa dell'archeologo viene ripresa e conclusa in basso da un listello, che completa così l'opera. Del dipinto è stata pubblicata una replica di proprietà privata (riprodotta sulla cartolina emessa in occasione della celebrazione della morte di Canina: cfr. *In memoria di Luigi Canina nel primo centenario della morte,* Casale Monferrato, 1957, p. 34).

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione dei lavori di C. Spantigati, fondi del Comune di Casale, 1992.

Bibliografia: "L'Elettore", 29 novembre 1912, n. 48, p. 190, *Città di casale Monferrato, Assessorato per la Cultura, Cento occasioni per dire sì al Museo,* a cura di G. Mazza, catalogo della Mostra, Casale Monferrato, 1986, scheda 62 d.

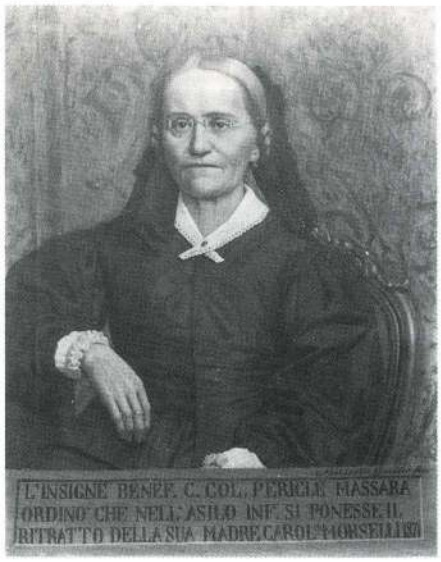
E.C.

Emilio Massaza
(Casale Monf.to 1852? - Alessandria 1887)

32 Ritratto di Carolina Morselli

Tela, cm. 91x71; inv. n. 4140
Iscrizioni in basso a destra "Massaza Emilio fece"; in basso "L'INSIGNE BENEF. C. COL. PERICLE MASSARA/ORDINÒ CHE NELL'ASILO INF. SI PONESSE IL / RITRATTO DELLA SUA MADRE CAROL[INA] MORSELLI 1871"
Dall'Ente Morale Asilo Infantile Città di Casale Monferrato, 1990.

Nel gennaio 1879 fu deliberato dal Consiglio di Amministrazione dell'Asilo il pagamento per tre ritratti a Emilio Massaza: di Pericle Massaza, Carolina Morselli e Giacinto Castelli. Se il ritratto di Massaza, grande benefattore dell'Asilo Infantile, è anonimo e con ogni probabilità fu eseguito a quattro mani da Emilio e dal padre Giovanni (cfr. scheda redatta per l'archivio del Museo da G. Mazza), gli altri due recano la firma di Emilio.
Il penetrante ritratto dell'austera anziana signora, ben individuata fisiognomicamente e psicologicamente, di buona qualità pittorica, viene per la prima volta pubblicato ed esposto, come pure suo *pendant,* il *Ritratto di Giacinto Castelli* (cfr. la scheda relativa): entrambe le opere provengono dall'Asilo Infantile (già Scuola di Carità).
Il momento centrale del breve percorso artistico di Massaza trova una conclusione ufficiale con l'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Milano, dove il pittore presenta con successo *Donna greca - mezza figura* (n. 33 del catalogo). Entro quello stesso anno "Dal pittore Emilio Massaza di Casale si dipinsero i quattro Evangelisti, con Mosè e Davide..." nella chiesa parrocchiale di Villanova Monferrato, risistemata internamente (1880-1881) e nella facciata su progetto di Edoardo Arborio Mella (G. Odisio, *Memorie Storiche estratte dall'Archivio Parrocchiale di Villanova riguardanti specialmente gli avvenimenti della rivoluzione Francese in Piemonte,* Casale Monferrato, 1910, pp. 3-11). Campeggiano tuttora, in discreto stato di conservazione, le colossali figure dei due profeti ed i quattro tondi nella zona presbiteriale.
Il 1884 è la data del primo ricovero nell'Ospedale Psichiatrico di Alessandria, che diverrà definitivo nel 1886. In occasione della mostra sul sistema manicomiale di Alessandria del 1980 *(Il peso delle pareti,* Alessandria, II edizione 1981, p. 150) sono stati esposti un *Autoritratto* e un *Cortile dell'ospedale* (Raccolte museografiche dell'Ospedale). Mentre nell'*Autoritratto* sono leggibili i segni delle difficoltà psicologiche di Emilio, è inaccettabile l'interpretazione del positivista Frigerio, medico capo dal 1884, dalla predilezione dell'artista nelle sue opere per i toni freddi come diretta conseguenza della sua "pazzia morale".



Restaurato dal Laboratorio Marello di Cocconato, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1995.

E.C.

Emilio Massaza
(Casale Monf.to 1852? - Alessandria 1887)

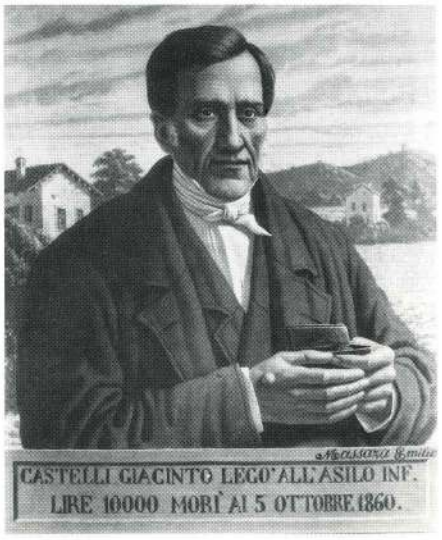
33 Ritratto di Giacinto Castelli

Tela, cm. 91x71; inv. n. 4134
Iscrizioni in basso a destra "Massaza Emilio"; in basso "CASTELLI GIACINTO LEGÒ ALL'ASILO INF. / LIRE 10000 MORÌ AI 15 OTTOBRE 1860"
Dall'Ente Morale Asilo Infantile Città di Casale Monferrato, 1990

La tela è proveniente, come il *Ritratto di Carolina Morselli,* dall'Asilo Infantile di Casale, ente soppresso nel 1990, il cui patrimonio è stato trasferito al Museo.
Non pubblicata nel *Quaderno n. 1* del Museo (1981) né esposta tra i *Restauri delle collezioni museali 1978-1988: il '700 e l'800* (in "Città ritrovata", autunno 1989), l'opera viene presentata al pubblico dopo un'accurata pulitura che ne ha restituito gli accessi accordi cromatici.
La luce dorata del tramonto pervade tutto il cielo e la campagna lavorata alle spalle di Castelli. Il benefattore dell'Asilo è rivolto verso il sole, che ne colpisce la figura e il volto, evidenziandone ogni dettaglio. In forte rilievo la grossa ciste sulla mano destra, in primo piano. Tra le mani Castelli regge la scatola del tabacco con appoggiato sopra un grillo. Al centro, la nota candida della camicia e della cravatta.
Emergono in questa intensa e singolare tela le doti di ritrattista di Massaza, richiesto per questa sua specialità da molti casalesi ancora nel 1885, quando saranno già emersi i problemi di salute mentale che porteranno il pittore all'internamento nel 1886: come documenta un articolo de "L'Elettore" (25 dicembre 1885, n. 52, p. 215), i casalesi, dopo aver ammirato il ritratto di G. A. Ottavi, gli commissionarono vari ritratti.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi del Comune di Casale, 1992.

E.C.



Giuseppe Olearo
(Casale Monf.to 1860-1883)

34 Ritratto di donna

Tela , cm. 65,5x50,5; inv. n. 53
Firmato a sinistra in alto "Olearo"
Legato di G. Ollearo, 1939

In Piemonte tra Ottocento e Novecento lo sviluppo della pittura venne funestato dalla scomparsa in età estremamente giovane di alcuni artisti molto promettenti come Francesco Mosso (1848-77), Carlo Bonatto Minella (1855-78), Domenico Gatti (1892-1916). A questi è da aggiungere il casalese Giuseppe Olearo (erroneamente talvolta citato come Ollearo) di cui ci rimangono alcuni disegni in parte ancora scolastici (Museo Civico di Casale), la tela giovanile di *San Giulio* nella chiesa di Frassineto Po e i tre dipinti qui presentati, legati dal fratello (Autorizzazione prefettizia ad accettare il legato, 22 agosto 1940, ASCC). Dopo la sua morte i genitori offrirono alla Città di Casale le medaglie vinte all'Accademia di Brera dal loro figlio, ottenendone in cambio uno spazio nel Cimitero per erigergli una tomba, eseguita poi dall'amico Leonardo Bistolfi e tutt'ora esistente (ASCC, Verbali manoscritti delle sedute della Giunta Comunale. Seduta del 2/8 1883; *Atti del Consiglio Comunale. Seduta del 4/9/1884,* pp. 124-125.
Olearo *"figlio di Carlo commerciante"* (Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera, *Registro Sala delle Statue)* aveva iniziato a frequentare l'Accademia di Brera nell'anno scolastico 1877-78, poichè nel '78 risulta premiato con Medaglia di bronzo per la "Copia in disegno e a colori di basso-rilievo e rilievi aggruppati" pertinente alla Scuola di Ornamenti *(Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano. MDCCCLXXVIII,* p. 42). Dalla fine dello stesso anno l'artista ottenne dal Consiglio Comunale della sua Città un sussidio di L. 200 per proseguire gli studi nella pittura presso l'Accademia milanese *(Atti Consolari del Municipio Casalese 1878. Seduta del 21 settembre 1878,* n. 199); dal 12 febbraio 1879 risulta iscritto alla Scuola di figura (Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera, *Registro* cit.) e la sua frequentazione è documentata fino al 1882. Egli entrò quindi nell'illustre istituzione quando vi studiava il Bistolfi e vi trovò maestri di altissima fama, da Francesco Hayez e Giuseppe Bertini per la pittura, a Raffaele Casnedi per il disegno di figura, mentre tra gli accademici sedevano pittori affermati come Mosè Bianchi, Domenico e Girolamo Induno, Eliseo Sala ed il casalese Eleuterio Pagliano, il quale faceva parte anche della Commissione Permanente per la pittura. Il suo cursus di studi fu molto profittevole come dimostrano i numerosi premi vinti nel quinquennio. Oltre la medaglia già citata, per l'anno scolastico 1878-79 gli furono assegnate la Medaglia d'argento nuovamente per la Copia in disegno e a colori di bassorilievi, la Medaglia di bronzo della Scuola di paesaggio, la Medaglia di bronzo della Scuola di Storia generale e patria e due Menzioni onorevoli, della Scuola di storia dell'arte e della Scuola di anatomia *(Atti della R. Accademia di Brera MDCCCLXXIX,* pp. 107-108). Nell'anno 1880 vinse, a pari merito con Emilio Longoni, la Medaglia d'argento della Scuola di figura *(Atti,* cit. *MDCCCLXXX,* p. 76) e ancora nel 1882 fu premiato con Medaglia d'argento distina della Scuola speciale di Pittura *(Atti,* cit. *MDCCCCLXXXII,* p. 66). Stupisce che un allievo così brillante non partecipasse alle annuali esposizioni, ma il suo nome non si trova né nelle mostre braidensi, né in quelle torinesi degli anni della sua rapida formazione. Il *Ritratto di donna,* come gli altri due dipinti qui presentati, è da situare con probabilità tra il terzo anno di studi accademici, quando Olearo vinse la prima medaglia per la figura, e la prima metà del 1883, data della sua morte. Il ventenne pittore pare aver guardato - con intuito sicuro delle ricerche attuali - più che all'anziano Hayez e a Bertini, a Mosè Bianchi, pittore atto ad iniziare un giovane al romanticismo del Piccio e di Faruffini. Il *Ritratto,* in costume secentesco, accetta ancora il riferimento alla storia e non tende a disfare le forme in un tremolio di luce-ombra al modo di Cremona e di Ranzoni. Dimostrando familiarità con la pittura secentesca, fa emergere morbidamente dall'ombra le fattezze sensuali della giovane modella, ma nella sprezzatura dei tocchi dell'abito, della chioma e della spalliera a borchie d'oro dimostra una libertà pittorica che non teme quella dei condiscepoli Longoni, Gignous, Previati, Tallone, ecc. Se ne intuisce una notevole personalità di artista che avrebbe potuto arricchire la storia della nostra cultura figurativa traendo nutrimento dal ricco humus pittorico lombardo.

Restaurato dal Laboratorio Rava di Torino, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi del Soroptimist, 1986.

R.M.S.

Giuseppe Olearo
(Casale Monf.to 1860-1883)

35 Ritratto di giovinetta (Mignon)

Tela, cm. 106x68,5; inv. n. 54
Sul verso della tela: abbozzo a matita rappresentante un pittore mentre ritrae una figura femminile.
Legato di G. Ollearo, 1939

È presumibile che questo ritratto corrisponda a quello che nei documenti di accettazione del legato viene descritto come *"Zingara. Ritratto a mezza figura"*. La valutazione a L. 5000, la più alta tra i dipinti e i disegni di Olearo legati dal fratello, si giustificherebbe con le dimensioni maggiori di questa pittura. Si propone anche l'identificazione con un dipinto di Olearo dal titolo *Mignon* citato come presente in un'esposizione casalese ("L'Elettore", n. 12, 21 aprile 1919), poichè dei tre lavori giunti alla Città di Casale il presente è quello che più si presta al riferimento con la zingarella, innamorata non corrisposta, protagonista del romanzo di Goethe *Wilhelm Meister Lehrjare* musicato da Ch. L. A. Thomas, rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1866 e conosciuto in tutto il mondo. Il dipinto è riferibile agli stessi anni del precedente, ma se ne differenzia per una maggiore e più "moderna" sensibilità alla luce e per una tipologia della figura femminile che suggerisce un consenso di Olearo con gli interessi dell'ambiente scapigliato. La giovane ritratta non è più in costume storico, ma si presenta in un pudico e conturbante déshabillé tutto moderno. Pennellate trepide ma pittoricamente sicure sfocano lievemente la figura sfiorata dalla luce che, provenendo da sinistra, si aggruma nei bianchi della camiciola e nella tenda

gialla sullo sfondo. Se il trattamento del medium luminoso dichiara che Olearo a questo momento ha già poturo riflettere su Cremona, personaggio di primo piano negli ambienti non accademici benchè scomparso nel 1878, e su Ranzoni che fu presente all'esposizione braindense del 1880, l'immagine femminile indifesa e desolata ci rimanda alla sensibilità sociale degli scapigliati che doveva fruttare quasi negli stessi anni per mano di Angelo Morbelli le prime versioni di *Venduta*. Il rapporto tra luce e ombra non fa più riferimento alla pittura del Seicento, ma si arricchisce di tutte le modulazioni della fotografia, che non casualmente tanto aveva interessato Cremona e Ranzoni e di cui si serviranno gli stessi Morbelli e Pellizza. Le dimensioni ragguardevoli del dipinto fanno pensare che fosse destinato ad un'occasione espositiva.

Restaurato dal Laboratorio Rava di Torino, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi del Liceo Scientifico "Palli", 1987.

Bibliografia: "L'Elettore", n. 1, 21 aprile 1919, p. 36; A. M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento,* Milano 1934, p. 483, ill. (con titolo *Figura).*

R.M.S.

Giuseppe Olearo
(Casale Monf.to 1860-1883)

36 Ritratto femminile di profilo

Tela, cm. 48x37,5; inv. n. 52
Legato di G. Ollearo, 1939

La figura femminile è l'unico tema che abbia interessato Olearo, se si escludono i tre disegni di soggetto diverso, ma ancora assai scolastici conservati nel Museo Civico, e la pala di Frassineto Po. È attraverso questo tema che la sua pittura pare maturare, o più precisamente provarsi in diversi modi di affrontare il problema della luce. In questo caso la figura non è sbozzata come nel *Ritratto di donna,* né colpita dalla luce radente e vibrante di riverberi come nella *Mignon,* ma è come risucchiata dall'ombra. Lo studio dei maestri del Seicento e del Settecento, da Francesco del Cairo a Guala, può avere ispirato questo modo di rivelare l'immagine. Ne risulta un vero e proprio ritratto, segreto e fragrante, plasmato da una pennellata tenera e pastosa.

Restaurato dal Laboratorio Rava di Torino, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi dell'Associazione "Maria Cristina", 1986.

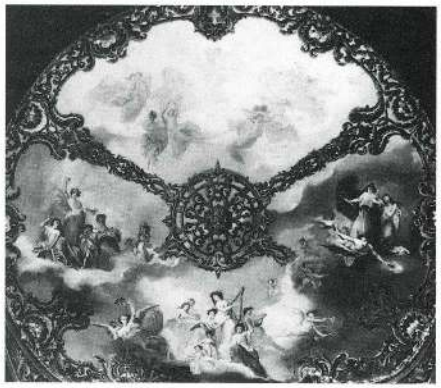
R.M.S.

Costantino Sereno
(Casale Monf.to 1829 - Torino 1893)

37 Bozzetto per la decorazione della volta del Teatro municipale di Casale Monferrato

Tela, cm. 119x140,5; inv. n. 44
Firmato in basso al centro "C. Sereno"
Acquisto del Comune di Casale, 1882

Nel 1882 Sereno presenta all'Amministrazione Comunale di Casale due progetti, uno per il *ristauro* del soffitto e l'altro per la *ridipintura* del velario del Teatro municipale. L'edificio, settecentesco ma totalmente ricostruito negli anni 1838-40, presentava nella volta della sala la decorazione pittorica eseguita nel 1839 da Angelo Moja su disegno di Pelagio Palagi ed è credibile che, a distanza di oltre quarant'anni, il suo stato di conservazione, come quello del sipario, non fosse buono.
Il Comune, tuttavia, non approva i progetti: le spese ingenti sostenute e ancora da sostenere per i lavori imposti dall'autorità prefettizia per la sicurezza del teatro contro il pericolo degli incendi impediscono di programmare un ripulitura generale della sala. L'artista riceve comunque la ricompensa di duecentocinquanta lire ed assicurazioni per il futuro: a tempo debito sarà chiamato a realizzare la sua opera. In questa prospettiva, probabilmente, i due progetti sono stati trattenuti dalla Municipalità - ma quello per il velario non è stato ad oggi rinvenuto - e non è escluso che l'ultimazione del riordino delle carte dell'Archivio Storico del Comune, attualmente in corso, fornisca altre indicazioni utili.
Nel 1884 Sereno presenta alla Esposizione Generale Italiana a Torino il *Progetto di un dipinto, nel Teatro municipale di Casale Monferrato,* che sembra lecito identificare nel bozzetto in esame. Qui, l'ideazione del soffitto dissente dal disegno palagiano ed è di gusto neo-settecentesco: una leggera partitura architettonica fatta di racemi, volute a foglie d'acanto e conchiglie contro un cielo denso di nubi sulle quali sono le Muse: Polinnia (la danza), Talia (la commedia), Tersicore (la lirica corale), Melpomene (la tragedia).
Analogo soggetto Sereno aveva realizzato, diversi anni prima, nella volta del francese teatro Scribe a Torino, distrutto durante l'ultima guerra. La cronaca della serata inaugurale il 20 dicembre 1858, firmata da Gaulthier, ne offre una descrizione puntuale - l'Olimpo con le Muse riunite intorno ad Apollo da cui ricevono l'ispirazione, Tersicore che dirige la danza sfrenata di giovani divinità, Melpomene coperta d'un manto regale che tiene in una mano uno scettro ed una corona e nell'altra un pugnale, Talia che copre di rose le frecce con cui il Satiro minaccia i vizi degli uomini - seguita da alcune note critiche: il gruppo con Apollo e le Muse è confuso e risalta poco, il coro dei danzatori è esagerato nella forma e lascia a desiderare dal punto di vista accademico, la figura di Melpomene è grave e minacciosa ed è opera *distinta* che fa onore al proprio autore.
In questa seconda metà del secolo, che vede anche in Piemonte un aumento sensibile del numero delle sale per spettacoli, Sereno riceve altri prestigiosi incarichi di decorazione teatrale.
Ancora a Torino, per il rinnovato Teatro Alfieri (1858),dipinge il sipario con *La gloria di Vittorio Alfieri,* andato perso nell'incendio che nel 1927 distrusse gran parte dell'edificio.



L'ampia e solenne composizione organizzata su due registri - in quello superiore l'Alfieri è condotto al tempio dell'immortalità, in quello inferiore sfilano i personaggi delle sue più celebri tragedie - aderisce pienamente alla moda, tipica di quegli anni, dei grandi sipari figurati, come ad esempio, a Torino, quello di Francesco Gonin per il Regio, di Angelo Bosio e poi di Fontana e Gheduzzi per il Vittorio Emanuele, di Angelo Moja per il Gerbino, di Augusto Ferri e Andrea Marchisio per il Balbo.
Successivamente, ad Asti, Sereno è incaricato di decorare con il soggetto mitologico *La caduta di Fetonte* la volta del Ridotto del Vittorio Alfieri, inaugurato nel 1860 e quindi profondamente modificato nel 1912, mentre gli stessi Gonin e Moja vi realizzano il soffitto della platea ed il sipario il primo e scenari e quinte il secondo.
Un'ultima indicazione sull'attività dell'artista nel campo della decorazione teatrale è fornita dal catalogo della mostra della Società Promotrice di Belle Arti in Torino del 1861, in cui figura il dipinto di Sereno *Vittorio Alfieri condotto dalla tragedia e dalla poesia al tempio dell'immortalità (bozzetto per la volta di un teatro italiano),* che sarebbe interessante porre a confronto con l'esemplare casalese ma che, a tutt'oggi, non è stato ancora possibile reperire.

Restaurato dal Laboratorio Fiume di Milano, direzione lavori di C. Spantigati, fondi del Comune di Casale, 1979.

Bibliografia: GAULTHIER, *Inauguration du Théatre Scribe,* in "Rivista Contemporanea", a. VI, vol. XV, fasc. LXI, dicembre 1858, pp. 515-519; N. GABIANI, *Uno sguardo retrospettivo alla costruzione del Teatro "Vittorio Alfieri" in Asti,* Asti, 1913; L. FRASSATI, *Torino come era,* 1880-1915, Lugano, 1958, p. 143, ripr.; *Il Teatro Municipale di Casale Monferrato: questioni storiche e problemi di restauro,* catalogo della mostra, Casale Monferrato, 1979; *Costantino Sereno a Casale. I cartoni della Cattedrale di Sant'Evasio,* a cura di G. MAZZA e C. SPANTIGATI, catalogo della mostra, Casale Monferrato, 1990.

L.D'A.

Odoardo Tabacchi
(Valgamma 1831 - Milano 1905)

38 Busto di Carlo Bruna

Bronzo, cm. 81x75x44; inv. n. 256
Sulla spalla destra "O. Tabacchi";
sulla schiena "E. Spezali fuse"
Dono di L.D. Sacerdote, 1915

Carlo Giuseppe Bruna, nato a Casalborgone nel 1804, si stabilì a Casale nel 1838 a seguito dell'istituzione in questa città della Corte di appello e vi esercitò la professione di avvocato per circa quarant'anni. Morì il 23 agosto 1883, lasciando considerevoli legati benefici al Ricovero di Mendicità, all'Ospedale di S. Spirito e al Municipio di Casale, che se ne avvalse per il miglioramento dei propri istituti di istruzione superiore e per dotazioni ad allievi dell'Accademia di pittura.
L'autografia del Tabacchi e il dono al Municipio di Casale di questo busto, con il relativo sostegno in marmo, sono registrate sul giornale locale *L'Elettore* alla data del 16 luglio 1915, n. 29. Come attesta una lettera del sindaco conservata nell'archivio del Museo Civico, il donatore, Lelio Davide Sacerdote, aveva a sua volta ricevuto il ritratto in omaggio dal cognato del Bruna, avvocato Benedetto Gatti, che per l'occasione aveva fatto apporre sul sostegno l'iscrizione dedicatoria che ancora vi si legge: *"vivo e parlante l'amasti o mio Lelio abbi ora in effige il nostro Bruna"*.
Non si conoscono le date di modellazione del ritratto, che è probabilmente in relazione con la presenza di Tabacchi a Casale per l'esecuzione fra 1885 e 1886 del monumento Lanza, una delle principali commissioni della maturità dell'artista. Proprio a Tabacchi, del resto, il Comune commissionerà nel 1891 una lapide a celebrazione delle iniziative filantropiche del Bruna, collocata l'anno successivo, sotto i portici del Municipio in Palazzo di San Giorgio. Già in precedenza, nel maggio 1890, la Giunta aveva autorizzato il Gatti ad eseguire lavori per la cappella funeraria Bruna, dove è probabile che il busto sia stato collocato in un primo tempo.
La copiosa produzione e la *"facilità speditissima nell'eseguire"* del Tabacchi furono oggetto, anche negli anni di maggior successo, di perplessità critiche di cui fu epicentro un celebre intervento di Boito in occasione dell'Esposizione nazionale di Belle Arti in Napoli del 1877. Lo scultore vi veniva accusato di disperdere le proprie potenzialità e di indulgere ad una produzione superficiale e di maniera, che assecondava la progressiva commercializzazione e lo scadere nel bozzetto virtuosistico della scultura italiana dopo il compimento dell'Unità. Tali riserve, riprese anche dal docente di Storia dell'Arte dell'Accademia Albertina, Corrado Corradino, nel necrologio ufficiale dell'artista scritto nel 1911, non mancarono di trovare riscontro all'epoca della commissione per il monumento Lanza: la segnalazione che di quest'ultimo comparve sul periodico l'*Italia artistica* del 15 agosto 1886, p. 183, attirava l'attenzione appunto sulla discontinuità di stile e di registro fra le varie opere dello scultore.

Bibliografia: C. CORRADINO, *Odoardo Tabacchi*, Torino, 1911; C. BOITO, *Scultura e pittura d'oggi*, Roma Torino Firenze 1877, pp. 407s.

GL.K.

Cesare Reduzzi (Torino 1857 - 1911)

39 Mystica, 1895

Marmo, cm. 66x51x44; inv. n. 83
Sulla spalla sinistra "C. Reduzzi 1895"
Vincita del Comune di Casale nell'estrazione dei premi della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino, 1895.

La delicata testa femminile viene presentata da Reduzzi all'esposizione della Società Promotrice torinese del 1895 col titolo *Mystica,* insieme a due *Ritratti,* "bustini in marmo".
La "testa in marmo" *Mystica,* dal prezzo assegnato nel catalogo della Promotrice di L. 1500, viene vinta dal Municipio di Casale nella estrazione dei premi della Società (Archivio Comunale, lettera della Direzione della Società Promotrice del 17 giugno 1895). Ben accolta dal sindaco Savio, un anno dopo l'opera non ha ancora trovato una collocazione: alla lettera del Segretario capo del Comune Carlo Rey dell'11 marzo 1896 che chiede consigli allo scultore riguardo al piedestallo più appropriato per esporla all'interno del Palazzo Municipale, Reduzzi risponde (*ibidem,* lettera non datata) che l'"amico e collega" Leonardo Bistolfi, che aveva spesso occasione di recarsi a Casale, sarebbe andato presto in sua vece *"a vedere come ed in qual modo possa collocarsi il busto".*
L'ispirazione simbolista della scultura, raffigurante la testa di una giovane donna aureolata su uno sfondo vegetale (un ramo di palma?), si pone a una data precoce relativamente ai nuovi orientamenti dell'artista, che giunge dopo l'inizio del nuovo secolo a superare la matrice naturalistica con ascendenze puriste delle sue prime opere, orientandosi verso un gusto "art nouveau". La sua cultura pienamente ottocentesca si palesa comunque ancora nella levigata e definita resa del bel volto, dal solido modellato.
Allievo di Odoardo Tabacchi all'Albertina, Reduzzi diventa professore dell'Accademia nel 1878; espone regolarmente alla Promotrice torinese dal 1880, oltre che a Milano e a Parigi. Esegue ritratti, statue allegoriche, gruppi monumentali a Roma e Torino, monumenti funerari (cfr. A. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento,* Torino, 1994, vol. I, p. 230).

Bibliografia: Società Promotrice delle Belle Arti. Esposizione LIV. Catalogo. Anno 1895, Torino, 1895, n. 95, p. 18.

E.C.

Nino Campese
(Casale Monf.to 1893-1955)

40 Ritratto di Leonardo Bistolfi, 1933

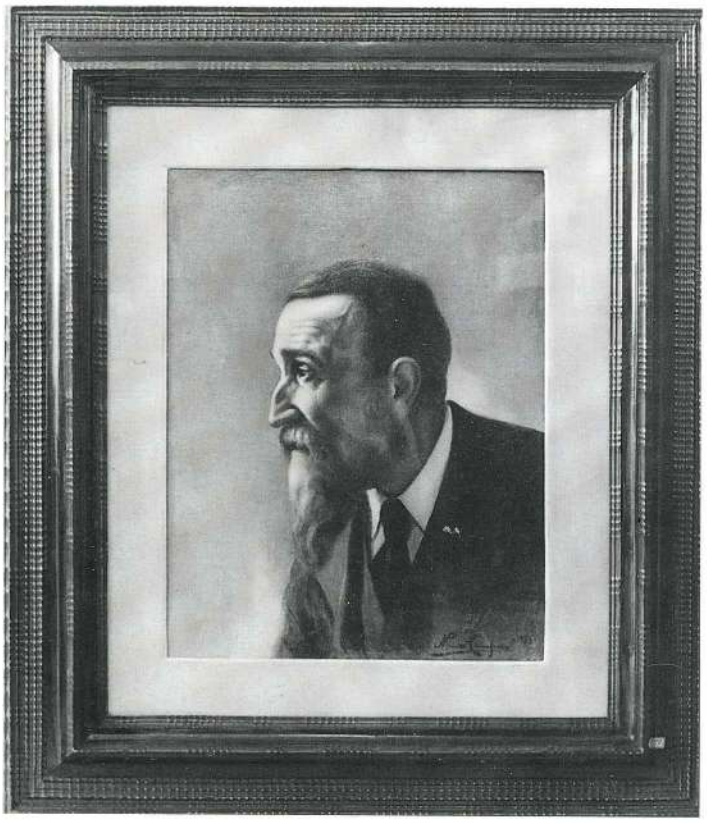
Tela, cm. 69x54; inv. n. 64
Iscrizione in basso a destra "Nino Campese 1933"
Dono dell'Autore, 1949

Diplomato nel 1914 all'Accademia Albertina di Torino dove frequenta i corsi di Giacomo Grosso, Nino Campese esegue nello stesso anno il primo di una lunga serie di ritratti, raffigurante la signora "vestita della più elegante toeletta" al Veglione Orientale a favore della Croce Verde a Casale ("L'Elettore", 1 maggio 1914, n. 18, p. 71). Subito si impone nella città per "la forza dei suoi ritratti" oltre che per i paesaggi "di squisita composizione" (L. Bassi), per l'armonia dei colori e l'incisività dell'impianto delle sue opere. La lezione di Grosso è fondamentale per il suo orientamento stilistico; tra i risultati di alta qualità della ritrattistica di questi primi anni di attività sono il pastello *Giovanotto con pipa* (1916) e il *Ritratto di Letizia* (1917).
Dopo la guerra, durante la quale conosce Marinetti (e "ne scaturisce l'idea di un'opera futurista"), si dedica per alcuni anni alla scultura, realizzando monumenti ai caduti a San Germano di Casale, Desana, Terruggia, Pontestura. Più tardi affronterà anche opere a soggetto sacro (chiesa di San Germano di Casale, 1928).
Sono anni in cui alcune sue sperimentazioni "stravaganti", da alcuni disegni pubblicitari ad un *collage,* vengono respinte con accesi rimproveri dai suoi concittadini.
Dalla metà degli anni Venti Campese rinnova la tavolozza e sceglie forme più essenziali; in alcuni dipinti, pressoché monocromatici, a predominare è il blu. Le tradizionali e sapienti composizioni alla Grosso lasciano il posto ad un'ispirazione che qualcuno ha definito "metafisica" e "surreale" (L. Bassi). Non sono sfuggite, evidentemente, al pittore suggestioni di ricerche a raggio nazionale. Sono di intensa ispirazione opere come *Luci nella notte* (1932); sono consapevole - e linguisticamente nuova - illustrazione del mondo contemporaneo tele come *Gli amici del foot-ball* (1928).
Anche i ritratti si rinnovano nella composizione, nel taglio, nelle scelte cromatiche: si vedano l'incisiva figura femminile *Melopea* (1934) e il *Ritratto di Leonardo Bistolfi,* conservato in questo museo (non esposto alla *Mostra postuma* di Campese del 1971, a differenza degli altri dipinti qui citati e di *Paesaggio sul Po,* 1946, Comune di Casale).
Come è documento dagli inventari, il ritratto fu commissionato l'anno della morte dello scultore da alcuni casalesi per onorarne la memoria; fu poi donato dall'Autore al Museo nel 1949. L'inconfondibile profilo di Bistolfi emerge con forza, battuto dalla luce, su un fondo azzurrognolo. La resa dell'acuto sguardo dell'anziano artista, dei particolari del suo volto è ottenuta con una pennellata sciolta, in un dipinto dall'intonazione cromatica molto particolare. La tela è inserita in una importante cornice di gusto Déco.

Restaurato dal Laboratorio Marello di Cocconato, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1994.

Bibliografia: L. BASSI, *Biografia minima,* in *Città di Casale Monferrato. Mostra postuma di Nino Campese,* catalogo della mostra, Palazzo Langosco, Casale Monferrato s.d. (ma 1971), p.n.n.

E.C.



La collezione Mario Levi Graziadi

Alessandra Guerrini

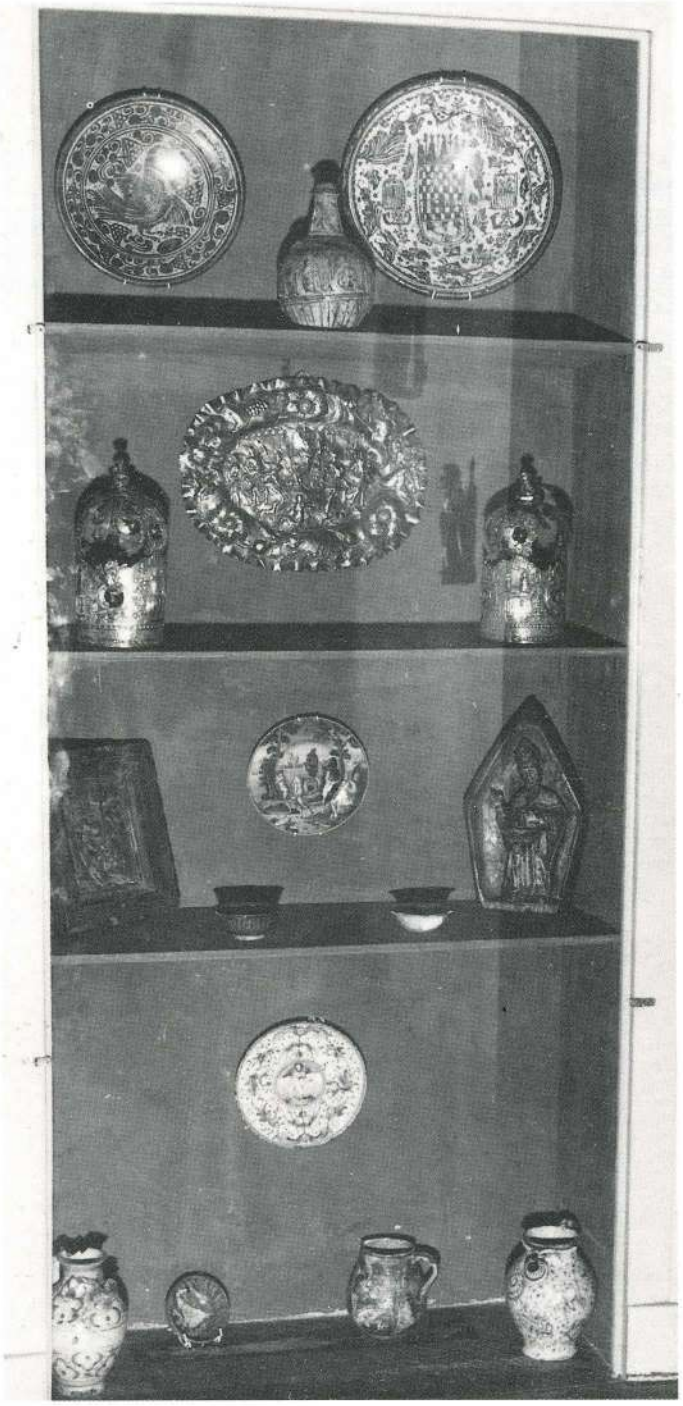
"In relazione alle conversazioni ed accordi presi con Codesto Municipio dalla Dottoressa Noemi Gabrielli (...), confermo la mia decisione e desiderio di procedere alla donazione per la Città di Casale di una raccolta di ceramiche, statue lignee ed oggetti antichi d'argento, col fine di onorare la memoria di mio marito, l'Avvocato Mario Levi Graziadi, appassionato collezionista. (...)

Sono certa d'interpretare le intenzioni di mio marito donando alla Città di Casale la collezione perchè Egli si sentiva legato per vincoli e tradizioni famigliari alla Città che è stata culla dei suoi avi materni.

So che verrà data alla collezione degna sede, grata se si vorrà mettere in evidenza l'origine della stessa e la donazione e farne oggetto di esposizione in congiunto".

Con una breve lettera datata 20 agosto 1966, la signora Léonie Levi Graziadi d'Incisa di Camerana espresse formalmente e con grande semplicità la volontà di lasciare alla città, a meno di un anno dalla morte del marito, la collezione di oggetti da lui formata. Poichè ella stessa, secondo alcune testimonianze familiari, spesso lo accompagnava nei viaggi e nelle visite agli antiquari, ed alla collezione doveva quindi essere legata, sembra chiaro l'intento di mantenerla unita in quanto espressione degli interessi e del gusto del marito.

La figura di Mario Levi Graziadi è già stata tratteggiata da Germana Mazza nel catalogo del 1989 relativo alle collezioni di ceramiche *(Donazione di ceramiche per un museo della città,* Casale Monferrato, p. 6). Il percorso della sua vita, dagli studi di giurisprudenza alla partecipazione alla I guerra mondiale, dall'esercizio dell'avvocatura alla necessità di gestire l'azienda di famiglia, produttrice di macchine da stampa, è quello normale di un giovane di famiglia ebraica, che segue le attività di famiglia o una professione liberale. Meno consueta forse è quella parte della sua vita che lo porta alla conversione al cattolicesimo e successivamente al matrimonio. Poco si sa tuttavia di questo periodo, che è quello degli anni '30, in cui probabilmente si collocano anche numerosi viaggi in Europa favoriti dalla sua ampia conoscenze delle lingue. Gli anni delle leggi razziali ne vedono una progressiva estromissione dall'azienda, e la fuga nel 1944 in Svizzera. Qui, secondo una testimonianza familiare, sarebbe nata la collezione di sculture lignee, che però fu verosimilmente proseguita negli anni del dopoguerra, data la provenienza italiana di parte degli oggetti. Soprattutto la collezione di ceramiche viene incrementata in questi anni, in cui Mario Levi Graziadi fondò un'altra azien-



Le collezioni nell'allestimento del 1966 in Palazzo Treville

da, attiva nel campo della gomma, diventando negli anni '60 Presidente degli industriali della gomma di Torino. Alcune targhette che si ritrovano sotto le ceramiche ne certificano l'acquisto presso gli antiquari Pietro Accorsi e Armando Colombari, ed il ricordo della moglie, che la collezione fosse stata costituita negli ultimi dieci anni di vita di Levi Graziadi, si riferisce probabilmente soprattutto ad esse. Gli argenti ebraici, invece, provengono dalla famiglia Levi: vengono qui esposti unitamente agli oggetti della collezione per rispetto della volontà della donatrice e in un allestimento che vuole richiamare una sistemazione "da casa", ma richiamano anche al passato ebraico della città che è documento dal Museo ebraico presso la Sinagoga.

Mario Levi Graziadi è rimasto nel ricordo di coloro che lo hanno conosciuto come un gentiluomo, e una persona tollerante, aperta, di vasta e approfondita cultura, di acuta intelligenza. In mancanza di un archivio o di una biblioteca familiare ricostruibile, non è facile intuire quali motivazioni stessero dietro ai suoi acquisti, ma le doti personali sono in qualche modo visibili anche nella scelta degli oggetti delle sue collezioni, frutto di scelte autonome, spesso al di fuori degli schemi critici tipici dei tempi. Sia le sculture lignee, oggetti più difficili e spesso in cattivo stato di conservazione, sia le ceramiche, mostrano infatti nella varietà delle regioni di provenienza e delle epoche la libertà di gusto con cui sono state scelte.

Schede delle opere esposte

L'identificazione dei vari tipi di legno nelle schede che seguono è del restauratore Eugenio Gritti e deriva dalle caratteristiche morfologiche visibili.

Scultore della Spagna settentrionale, fine XII - inizi XIII secolo

41 San Giacomo in veste di pellegrino

Legno di rovere intagliato policromo,
cm. 75x19x15; inv. n. 144

La statuetta presenta un aspetto compatto e massiccio, e un'impostazione marcatamente frontale. È lavorata, anche se sommariamente, anche nella parte posteriore, ed ha conservato, oltre a quasi tutta la preparazione, anche una buona parte della policromia originale e tracce di doratura. Appare invece danneggiata nella zona dei piedi e nella parte anteriore del copricapo.
Particolarmente ben conservata è la policromia del viso, che mostra, in sottili linee nere, il disegno degli occhi, delle sopracciglia, del contorno della barba, mentre due linee rosse sopra e sotto l'occhio indicano sinteticamente la palpebra.
Il bastone, la bisaccia e il libro identificano la figura di San Giacomo Maggiore, santo protettore dei pellegrini, che viene rappresentato spesso nella stessa veste di chi, dopo un viaggio che poteva attraversare tutta l'Europa, si recava a Santiago de Compostela a venerarne la tomba.
I modelli di questa scultura si collocano nell'area della Spagna settentrionale nel terzo quarto del XII secolo; l'impianto allungato del viso, la barba in forte rilievo e a grandi riccioli, che lascia libero il mento, le labbra carnose si ritrovano, ad esempio, abbastanza simili in un *Crocifisso* ligneo policromo del Metropolitan Museum di New York proveniente da un convento prossimo a Palencia e databile intorno al terzo quarto del secolo XII (*The Art of Medieval Spain a.D. 500-1200,* catalogo della mostra, New York 1993, pp. 222-223). Il caratteristico motivo ascendente delle pieghe del manto, invece, sembra provenire da certi avanzati cantieri di scultura lapidea, come quello della Càmara santa di Oviedo, che risale al 1165-1175. Rispetto però alle più mature e splendide sculture di maestro Mateo del Portico de la Gloria della Cattedrale di Santiago, datate 1183, il *San Giacomo* di Casale sembra essere leggermente attardato su una maggiore fissità, e appesantito da una minore sottigliezza della figura. Ciò lo fa ritenere un prodotto un po' più tardo di una bottega di buon livello, rimasta però legata ad esempi non più del tutto aggiornati. Si tratta di modelli diffusi in una vasta zona della Spagna settentrionale, zona che è difficile, per la carenza di testimonianze di data così antica, precisare maggiormente.

Restaurata dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Regione Piemonte, 1987.

Bibliografia: P. DE PALOL, M. HIRMER, *L'art en Espagne du royaume wisigoth à la fin de l'époque romane,* Paris 1967.

A.G.

"Maestro della S. Caterina Gualino" (attivo fra Umbria e Abruzzi, inizio XIV secolo)

42 Santa benedicente

Legno di abete intagliato policromo, cm. 60x13x6,5; inv. n. 148

La piccola *Santa* appare di difficile identificazione, anche per lo stato di consunzione in cui si trovano la corona sul suo capo e l'oggetto che tiene in mano (un pane? un disco con un simbolo oggi andato perso?). Nonostante le grandi abrasioni la policromia originale è ancora molto presente: il colore rosso scuro del manto sembra essere la preparazione per la doratura, di cui restano cospicue tracce; al di sopra si intravedono, dipinte, l'arricciatura dello scollo ed una collana a doppia fila di corallini.

È soprattutto il suo viso ovale, con le labbra piccole, e le lunghe, sottili sopracciglia, che la avvicinano alla produzione di una bottega che è stata ricostruita, fin dal 1965, da Giovanni Previtali in una serie di interventi: quella del "Maestro della S. Caterina Gualino" appunto, uno scultore di inizi Trecento attivo tra Umbria, Reatino, Marche meridionali e Abruzzi. Esito della sua bottega è un gruppo di una decina di statue lignee oggi in gran parte lontane dal territorio di origine, testimonianza di una fase della produzione umbra che, pur aprendosi alle novità provenienti dalla scultura toscana, mantiene una sua notevole originalità collegandosi al suo ricchissimo passato romanico. La fortuna di queste sculture non grandi come oggetti da collezione è testimoniata appunto dalla loro larga dispersione sui mercati anche internazionali, tanto che una delle più belle del gruppo sembra essere la *S. Agnese* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, che presenta con la *Santa* di Casale non poche affinità nella costruzione allungata della figura. Affinità si rilevano anche la *Madonna* del Royal Scottish Museum di Edimburgo e con la *S. Caterina* che dà il nome al gruppo, e che si trovava nelle collezioni di Riccardo Gualino; poichè è noto che Gualino e Mario Levi Graziadi spesso acquistavano dagli stessi antiquari, potrebbe darsi un'ipotesi perlomeno di vicina provenienza.

È possibile che la statuetta casalese facesse parte di un complesso più ampio, dal momento che il retro non solo non è scolpito, ma è piano come se dovesse aderire ad una struttura retrostante. La delicatezza della policromia e la qualità del modellato rimandano a un'annotazione della Gabrielli (che pure la considerava spagnola) contenuta nelle schede dattiloscritte del museo: "di ottima qualità".

Restaurata dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Regione Piemonte, 1987.

Bibliografia: R. BARTALINI, in L. BELLOSI, a cura di, *Umbri e toscani tra Due e Trecento,* Torino 1988, pp. 91-96 (con bibl. prec.); G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia,* Torino 1991, pp. 5-15, 40-44, 73-76.

A.G.

Scultore di area borgognona o della Francia settentrionale, secondo quarto del XV secolo

43 Pleureuse o Maria Annunciata

Legno di rovere intagliato con tracce di policromia, cm. 49x14x14; inv. n. 150

La statuetta ha purtroppo sofferto molteplici danni: tracce di bruciatura nella parte bassa spiegano probabilmente la decurtazione della stessa, che impedisce di cogliere la posizione leggermente inginocchiata della figura. Sembra abbia subito dei dilavamenti che hanno distrutto alcune zone del legno e sono inoltre rimasti pochissimi frammenti di policromia, di colore azzurro e rosso.

Nonostante le devastazioni del tempo mantiene però una sua grazia delicata, nella dolcezza degli occhi chiusi e delle mani intrecciate in preghiera, ed anche nel mantello che ne racchiude i contorni. Per quanto ne sia evidente la qualità, si tratta di un'opera problematica sotto molti punti di vista: forse troppo dimessa per essere una Madonna e far parte di una piccola *Annunciazione* di devozione privata, potrebbe provenire da un più grande Compianto o, più difficilmente, da una Crocefissione. Non è neanche agevole stabilirne la provenienza, anche se abbastanza chiaramente il modello stilistico da cui proviene è quello di una fase avanzata della maggiore scultura borgognona. In particolare, è all'attività di Claux de Werwe, nipote e collaboratore di Claus Sluter, che si rifà più direttamente, soprattutto negli elementi di dolcezza accostante che presenta, e dovrebbe quindi situarsi intorno al secondo quarto del Quattrocento.

La produzione della scuola sluteriana, che è strettamente connessa alle tombe principesche della dinastia di Borgogna, nasce tuttavia e si sviluppa, a quanto risulta, come scultura in pietra. In essa ha grande importanza la produzione di Compianti che si diffondono numerosi nelle chiese della Borgogna e delle zone circostanti. Ciò nondimeno, anche chi ha studiato specificamente il tema del Compianto nella scultura francese quattro e cinquecentesca (W.H. Forsyth, *The Entombment of Christ. French Sculptors of the Fifteenth and Sixteenth Century,* Cambridge, Mass., 1970) non riesce a ricostruire compiutamente la trama di rapporti in cui nascono i primi gruppi sopravvisuti, tra cui quello di Bourg-en-Bresse del 1445 e quello di Tonnerre (Borgogna settentrionale) del 1454, con cui la statuina casalese presenta notevoli elementi di somiglianza.

Non bisogna però dimenticare che dal 1419 la corte borgognona, per opera di Filippo il Buono, si trasferisce nelle Fiandre, dando grande impulso alle residenze di Bruxelles, Lille, Bruges e Gand. Lì esisteva una tradizione già precedente di scultura oltre che su pietra, anche lignea, che avrà grande sviluppo nella seconda metà del Quattrocento e agli inizi del Cinquecento, legando tra l'altro strettamente l'attività delle botteghe degli scultori e di quelle dei pittori (da Robert Campin a Rogier van der Weyden, tutti realizzano policromie di opere scolpite). È probabile che proprio dall'innesto delle due tradizioni possa nascere un'opera come questa, in un'area che potrebbe allargarsi a zone della Francia settentrionale. Tuttavia, come è stato recentemente ben messo in luce (J.W. Steyaert-M. Tahon-Vanroose, *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands,* Ghent 1994), queste regioni, attraversate dalle guerre di religione, dalla Rivoluzione francese e da due guerre mondiali, sono state devastate nel tessuto connettivo specie delle opere più antiche, e non è quindi allo stato attuale possibile ricostruire dettagliatamente le varie correnti di stile che le percorsero.

Restaurata dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della regione Piemonte, 1987

A.G.

Bottega ligure (?), inizi del XV secolo

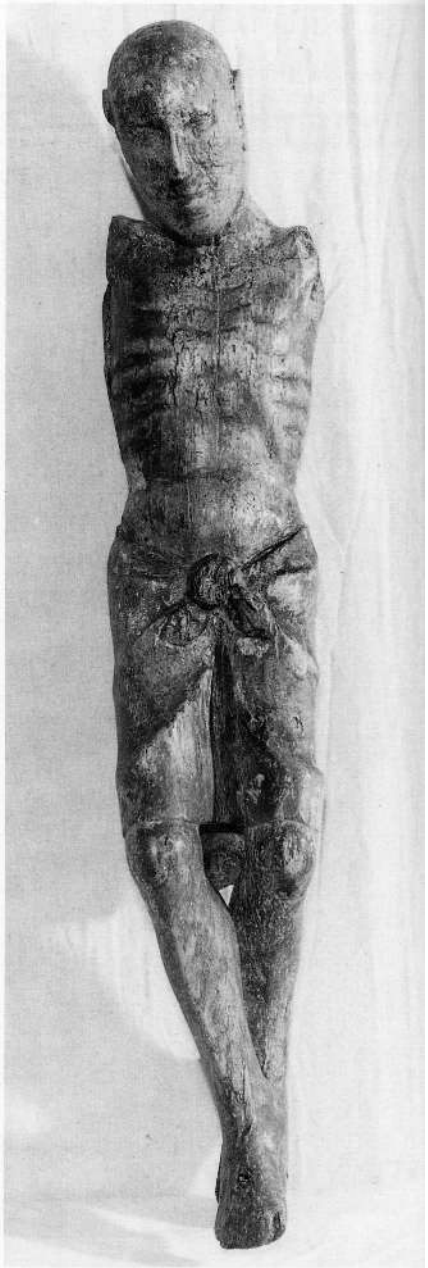
44 Cristo crocifisso

Legno di castagno (?) intagliato, cm. 81x22x17; inv. n. 146

Il Cristo, privo delle braccia, presenta ancora delle zone con preparazione. La testa e il mento non sono scolpiti con capelli e barba, ma lisci; non presentano segni di rilavorazione e pertanto dovevano essere completati da barba e capelli posticci, come usava, in crine o stoppa. La testa, pur nella tragicità di quanto vuole evocare, non manca di delicatezza nei passaggi dei piani; il corpo, schematico nella resa del petto, dove le costole sono sottili linee incise, è invece di grande finezza nella parte del perizoma, che è come bagnato, a lievi onde e annodato al centro, e della descrizione delle gambe. Una certa sproporzione tra la testa e il resto del corpo potrebbe anche far pensare ad un assemblaggio di pezzi diversi, dato forse confermato dalla necessità emersa durante il restauro di fissare la testa, che non aderiva perfettamente al resto del corpo. L'opera nel suo insieme è comunque di notevole qualità, e probabilmente la tradizionale attribuzione all'area spagnola va modificata verso un'origine più vicina all'Italia. Come mi suggerisce F. Boggero, che ha allo studio un cospicuo gruppo di antichi Crocefissi del Ponente ligure, questa scultura presenta, specie nella parte della testa, notevoli agganci con tipi diffusi in quelle zone. Nella generale scarsità di repertori sistematici sull'argomento è per il momento ancora un'attribuzione provvisoria, da sottoporre a ulteriori verifiche.

Restaurata dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Regione Piemonte, 1987.

A.G.



Bottega lombarda, metà del XV secolo

45 Cristo Crocifisso

Legno intagliato policromo, cm. 127x22x19; inv. n. 151

Questo *Crocifisso,* privo delle braccia e di un piede, mostra ancora buona parte della policromia originale. Gli incarnati rosati presentano poche sfumature, le vistose macchie di sangue sono realizzate con il semplice sistema di far colare il rosso, le stelline del perizoma non hanno tracce di doratura. È una policromia certamente non raffinata, per un'opera anch'essa di produzione piuttosto corrente, pur se notevolmente antica: il tipo di perizoma che, annodato, ricade sui fianchi, lo avvicina ancora a modelli tardogotici ed è ampiamente usato nella scultura lombarda quattrocentesca, cui quest'opera si avvicina, in particolare agli esiti della bottega pavese di Urbanino di Surso. Abbastanza accurato nella resa anatomica, il Crocifisso è realizzato in un legno di notevole peso, ma è cavo nella parte posteriore, probabilmente proprio per alleggerirlo: ciò ne potrebbe far supporre una destinazione di tipo processionale.

Restaurata dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Cassa di Risparmio di Torino, 1986.

A.G.

Scultore lombardo, seconda metà del XV secolo

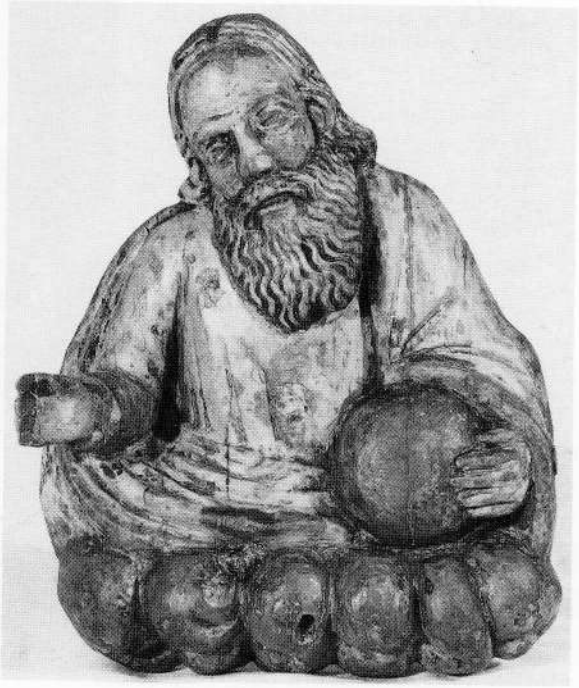
46 Padre Eterno

Legno di pero intagliato policromo, cm. 25x20x9; inv. n. 151

La mezza figura di Dio Padre, che verosimilmente costituiva la cimasa di una scultura più grande, presenta ancora vaste zone di preparazione, alcune parti (il globo blu, le nuvole brune) di policromia, ed inoltre qualche traccia di doratura. La figura è rappresentata benedicente, avvolta nel mantello e mentre emerge da una nuvola alquanto semplificata. Realizzata velocemente in un legno piuttosto massiccio, presenta caratteri stilistici che la avvicinano alla produzione lombarda degli anni 1450-1460, almeno per quanto emerge dal confronto con la produzione dei grandi cantieri del Duomo di Milano e della Certosa di Pavia; la genericità dei tratti del volto e la qualità non alta dell'esecuzione ne rendono difficile una valutazione più puntuale, che potrebbe anche indirizzare verso una ripresa alquanto tarda di motivi di metà Quattrocento.

Restaurata dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Regione Piemonte, 1987.

A.G.



Bottega lombarda (?),
seconda metà del XV secolo

47 Santo Vescovo

Legno di cirmolo (pino cembro) intagliato policromo, cm. 53x15x8,5; inv. n. 147

Priva delle braccia, la statuetta presenta ancora discrete tracce di policromia, mentre sul retro ha segni di lavorazione ma manca anche di preparazione. Era dunque verosimilmente parte di un altare che poteva avere diverse nicchie che ospitavano figurine di santi, ed è certamente affine a certa produzione lombarda della seconda metà del XV secolo. Tuttavia, essa presenta caratteri stilistici talmente generici che è ben difficile associarla con certezza ad un ambito piuttosto che ad un altro, e, se realizzata in un'area periferica, come potrebbe far pensare la scelta del legno, tipico dell'area alpina, la datazione potrebbe anche spostarsi perlomeno al secolo successivo.

Restaurata dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Regione Piemonte, 1987.

A.G.

Bottega marchigiana,
terzo quarto del XV secolo

48 Madonna in trono col Bambino

Legno intagliato, cm. 57,5x27x10; inv. n. 149

Gravemente corrosa dai tarli nel retro e nelle parti basse, questa bella piccola *Madonna* non presenta più sul davanti alcun frammento di policromia, ma solo, nel retro, tracce di preparazione e di colore blu in corrispondenza della testa. Eppure, che dovesse essere dipinta è in qualche modo evidente per la fitta presenza di segni di lavorazione specie sul viso e sul manto, che dovevano venire coperti dalla gessatura, e che sono indizio di una tecnica di lavoro veloce quanto sicura.

La Vergine è assisa su un trono dai braccioli a testa di leone, a mani giunte; in grembo ha il Bambino che, sdraiato entro il manto che lo protegge e vestito di una corta vesticciola, sta afferrando un lembo della veste della madre e tirandolo, nel gioco, verso di sé e sopra la cintola della veste della Madonna. L'iconografia della Madonna che prega per il Bambino dormiente si diffonde a Venezia, in pittura, per opera della bottega dei Vivarini, a partire dagli anni '40 del Quattrocento ed indica una prefigurazione da parte della madre della morte di Cristo. È Venezia, dunque, la più probabile fonte di una iconografia che si allarga ampiamente in area adriatica nella seconda metà del secolo. La versione con il Bambino che, vestito, gioca e scalcia sulle ginocchia della Madonna è infatti largamente presente nella scultura marchigiana e abruzzese dell'ultimo ventennio del Quattrocento e del primo del Cinquecento, dove raggiunge esiti di grandissima qualità nel comunicare una visione intima e piena di tenerezza dei personaggi sacri. Appena un po' prima, verso il 1470, si colloca una splendida terracotta ferrarese a Schifanoia, attribuita a Domenico di Paris, in cui il Bambino è sveglio ma non in movimento (cfr. M. Ferretti, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano,* Modena 1991, pp. 367-370).

Probabilmente a metà strada si deve collocare la *Madonna* di Casale, che per una maggiore severità di lineamenti (ma bisogna considerare la mancanza della policromia) dovrebbe situarsi cronologicamente ancora nel terzo quarto del secolo. Inoltre essa presenta alcune peculiarità iconografiche, come il trono con i leoni e il gesto del Bambino,

che non trovano facili riscontri nella produzione dell'epoca. Sarà forse necessario presupporre la presenza di un modello importante e che per ora ci sfugge, che colleghi la matrice con ogni probabilità veneziana di questo oggetto con gli esiti successivi del tipo iconografico.

L'opera sembra infatti presupporre la conoscenza della scultura veneziana degli anni '30 (Porta della Carta, *Giudizio di Salomone* del Palazzo Ducale), il cui tramite principale nelle zone del medio Adriatico fu il dalmata Giorgio da Sebenico, forse attivo agli inizi della sua carriera come scultore proprio nella Porta della Carta e poi capomaestro di grandi cantieri, oltre che in Dalmazia, anche, dal 1451 e per vent'anni, ad Ancona. L'attività di Giorgio da Sebenico, molto documentata, è quella di un architetto, scultore e imprenditore della pietra: non risulta abbia mai avuto una bottega che lavorasse altri materiali. È tuttavia forse proponibile l'ipotesi che dai suoi cantieri sia pervenuto anche alla scultura lignea quell'aggiornamento di modelli che questa scultura mostra, che potrebbe avere avuto un successivo largo sviluppo nella scultura locale.

Restaurata dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Ditta Fratelli Buzzi, 1986.

A.G.

Bottega della Valle della Loira, secondo quarto del XVI secolo

49 Pietà

Legno di pioppo intagliato con tracce di policromia, cm. 35,5x23x5; inv. n. 152

Il piccolo bassorilievo è intagliato a gradino nella parte inferiore, forse per l'appoggio su un piano o entro una cornice, ed ha ancora sul retro un chiodo antico a gancio, da appensione. Mantiene buona parte della preparazione, e alcuni frammenti di doratura sul corpo di Cristo e sul viso della Vergine farebbero pensare che in origine fosse completamente dorato, e che le tracce di colore rosa e azzurro che si ritrovano sulla figura della Vergine siano posteriori. È molto corroso dai tarli nella parte superiore del corpo di Cristo, che manca anche di parte del piede sinistro e della gamba destra. La posizione del corpo di Cristo, con il braccio destro che ricade, è abbastanza tradizionale, mentre lo è meno l'accavallamento delle gambe, forse dovuto a esigenze di bidimensionalità. Per quanto piccola, la scultura ha però una sua monumentalità, che le deriva certamente dal venire da modelli di qualità, nonchè di maggiori dimensioni. Già dalla Gabrielli era stata identificata come opera francese, ma la datazione allora data al XV secolo va spostata leggermente più avanti. La fase stilistica in cui si colloca è infatti quel particolarissimo momento della scultura francese di inizio Cinquecento che abbandona gradualmente la tradizione gotica trovando un punto d'equilibrio con le influenze italiane, avendo come centro principale Tours, "berceau d'une Renaissance franco-italienne que domine un lyrisme serein, puissament mis en volume" (G. Bresc-Bautier, in *La sculpture. La grande tradition de la sculpture du XVe au XVIIIe siècle, Genève 1987, p. 118).* Più vicina, come fase stilistica, alla produzione di Guillaume Regnault che a quella del capostipite Michel Colombe, la *Pietà* va datata probabilmente al secondo quarto del Cinquecento.

Restaurata dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Regione Piemonte, 1987.

A.G.

Scultore di area alpina occidentale, XVII secolo

50 Altarolo portatile con Santo Vescovo

Legno di pioppo intagliato policromo, cm. 40x17x8; inv. n. 145

Questo curioso oggetto ha all'esterno la forma di una mitra, mentre all'interno, scolpita a quanto sembra in un blocco unico, reca l'immagine di un vescovo benedicente. Due cardini sul lato destro ed un anellino sul sinistro reggevano uno sportello di chiusura che doveva sporgere leggermente. Sul retro, due staffe rettangolari servivano probabilmente all'appensione. Poichè non esiste spazio per contenere delle reliquie, l'unica spiegazione possibile per la realizzazione di quest'opera è che si trattasse di un oggetto legato a una devozione privata, forse un altarolo portatile. Non è possibile però identificare il vescovo rappresentato, che regge un libro e indossa, sopra la veste e la stola, un piviale disinvoltamente girato sopra la manica. È soprattutto questo particolare che induce a spostare la datazione abbastanza in avanti, già verso il XVII secolo; la collocazione geografica, già data dubitativamente dalla Gabrielli come francese, potrebbe essere in qualche zona delle Alpi dove un modello di figura già barocca, piuttosto movimentata, potrebbe essere stato interpretato in modo semplice. La scultura infatti, pur nella sua originalità, è di qualità non più che discreta, ed anche la policromia, mantenuta in misura consistente, è piuttosto modesta, e risolve ad esempio in giallo le parti (orlo della veste, bordo della mitra del personaggio) che dovrebbero essere dorate

Restaurato dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Regione Piemonte, 1987.

A.G.

Argentiere piemontese, metà del XVII secolo

51 Piatto

Argento sbalzato e cesellato, cm. 37x46,3;
inv. n. 196

Il piatto ha forma ovale e superficie sbalzata a forte rilievo. La tesa, leggermente convessa, ha il margine modellato a onde ed è decorata da un motivo di grandi fiori alternati a frutti (uva, melagrana), tra i quali si collocano due animali rampanti non ben identificabili (forse un leone) in coincidenza con gli estremi dell'asse orizzontale. Il fondo è istoriato con la raffigurazione della Morte dei Primogeniti (Esodo, 11,1-12,30).

Nella religione ebraica l'uso dei piatti è strettamente connesso al culto familiare. Essi vengono adoperati nelle principali festività: il rito settimanale del sabato (Shabbat) e le numerose altre feste distribuite lungo l'arco dell'anno, quali il capo d'anno (Rosh hashanah), la festa delle capanne (Sukkot), la festa delle settimane o Pentecoste (Shavuot); l'uso è inoltre esteso ad altre occasioni a carattere privato, quali il matrimonio e il riscatto del primogenito. In particolare il piatto viene impiegato durante la Pasqua (Pésah), commemorante la liberazione del popolo d'Israele dalla schiavitù d'Egitto. Le celebrazioni della Pasqua durano otto giorni e particolarmente significative sono le prime due sere, in cui si celebra il pranzo rituale (Séder), alternando la lettura della Haggadà (storia dell'uscita di Israele dall'Egitto e del suo peregrinare fino alla salvezza finale) alla consumazione di cibi con significato simbolico. Per tradizione in questa occasione vengono usati quattro diversi piatti: uno con iscrizioni rammentanti la disposizione dei cibi, uno destinato a contenere le azzime, uno recante nel centro un calice per il vino e uno collocato sotto la lampada nel giorno di Kippur. Spesso però questa usanza complessa si limita all'impiego di un solo piatto recante talvolta raffigurazioni dei principali profeti.

Il piatto in questione, che il fondo istoriato induce a riferire alla cerimonia del riscatto del primogenito, non presenta alcun marchio nè punzone; è comunque riconducibile ad ambito piemontese e stilisticamente databile alla metà del XVII secolo. Mediocremente conservato, evidenzia numerosi fori e fessure e reca traccia di saldature e interventi di restauro piuttosto grossolani.

Diversi piatti in argento o in peltro si conservano presso la Comunità Israelitica di Torino, pervenuti a seguito di donazioni di alcune famiglie (un esemplare più tardo, databile al secondo quarto del XIX secolo, è stato pubblicato a cura di P. Gaglia in *Ebrei a Torino, Ricerche per il centenario della Sinagoga, 1884-1984, Archivi di Arte e Cultura Piemontesi,* 1984, pp. 150-151).

A.B.

Argentiere piemontese, ultimo quarto del XVIII secolo

52 Coppia di corone (ketarim)

Argento sbalzato, cesellato e traforato,
h. cm. 32, Ø cm. 14,5; inv. nn. 194-195
Sul margine inferiore esterno punzone con le iniziali B.B.

Nelle cerimonie solenni in Sinagoga il Séfer Torah (rotolo di pergamena su cui è manoscritto il Pentateuco) viene sfarzosamente rivestito di ornamenti raffinati e complessi.
Sopra il rotolo, tenuto verticalmente, è posta una corona (kéter), talvolta due (ketarim), una per ogni asta su cui è avvolta la pergamena. I ketarim più antichi risalgono al XVII secolo, lo stile più diffuso è infatti il barocco, ma non sono infrequenti esemplari barocchetti e neoclassici. Normalmente d'argento sbalzato e cesellato, essi recano spesso lungo la base o altrove iscrizioni dedicatorie o versetti mistici e sono talvolta fregiati di immagini tratte dalla simbologia religiosa ebraica. Gli esemplari in questione consistono in un'alta fascia da cui si diparte un fastigio a triplice voluta culminante in un piccolo fiore. Entrambe le corone evidenziano una ricca decorazione a sbalzo e cesello di gusto squisitamente rocaille - pendoni floreali, volute, pelacette, profili mossi e sfrangiati - nella quale s'inseriscono tre simboli della liturgia ebraica: il candeliere a sette bracci (menorah), un'anfora e un altare a mensa su cui poggia una coppia di oggetti gemelli a forma di torre (verosimilmente i rimmonim, cioè i due pinnacoli che costituiscono la parte terminale della sfarzosa guarnizione dei rotoli della Torah); sono inoltre provviste di una serie di nove campanelli disposti nelle finestrelle sagomate ritagliate nella fascia e nelle volute del fastigio e pendenti da un elemento mobile collocato all'apice dello stesso.
Entrambe le corone recano presso il margine inferiore esterno un punzone con le lettere iniziali B. B. Non è stato possibile risalire all'identità dell'argentiere o stabilire entro termini precisi la cronologia dei ketarim, ma la raffinata decorazione d'ispirazione vegetale a motivi rocaille induce comunque a datarle agli ultimi decenni del XVIII secolo e il confronto con la coeva produzione locale di committenza ebraica le colloca senz'altro in ambito piemontese. Le iniziali possono appartenere all'argentiere, ma non è escluso che si tratti di un punzone di controassaggio (del tutto abraso il contorno perlinato): la regolamentazione emanata nel 1678 dalla Madama Reale Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours impone l'apposizione della marca d'assaggio a garanzia del titolo dell'argento - lo scudo di Savoia coronato affiancato di volta in volta dalle iniziali diverse degli assaggiatori - e per maggior tutela l'apposizione di un secondo punzone detto di controassaggio, costituito da un ovale orizzontale perlinato racchiudente la sigla dell'operatore; il punzone di controassaggio resta in uso, invariato, sino al 1803, quando l'unione con la Francia determina l'estensione al Piemonte della nuova legislazione. In tal caso l'operatore sarebbe da identificare in Bartolomeo Bernardi, assaggiatore in servizio presso le Regie Zecche dal 1779 e documentato ancora nel 1816 (A. Bargoni, *Maestri orafi e argentieri in Piemonte dal XVII al XIX secolo,* Torino 1976, pp. 6-9, 29, tav. III-10,11).
Sebbene il grado di ossidazione del metallo abbia compromesso la leggibilità del decoro di superficie dei ketarim, si notano forti analogie - tali da far supporre identità di mano - con un arredo liturgico custodito presso la Comunità Israelitica di Torino, consistente in una coppia di corone, un medaglione (tas), una coppia di manici di séfer e un pinnacolo isolato, opera d'ignoto argentiere piemontese: nei pezzi torinesi è ben visibile il marchio dell'artefice, che non ha consentito tuttavia di precisarne l'identità, oltre ai marchi d'assaggio riferibili alla seconda metà del XVIII secolo (P. Gaglia in Ebrei a Torino, *Ricerche per il centenario della Sinagoga,* 1884-1984, Archivi di Arte e Cultura Piemontesi, 1984, pp. 124-131). Alla stessa mano inoltre pare riconducibile una coppia di rimmonim di provenienza vercellese che si conserva presso il Museo Ebraico di Casale Monferrato.

A.B.

Plasticatore spagnolo,
prima metà del XVI secolo

Deposizione dalla Croce
Gesso policromo, cm. 23,5x 19; inv. n. 153
Inserita entro una cornice lignea più tarda.
(fuori catalogo)

Repertorio della collezione di ceramiche

Le ceramiche sono state oggetto di una recente mostra casalese e si è ritenuto quindi di fornirne qui le semplici indicazioni "anagrafiche" redatte redazionalmente da G. Mazza rimandando per le schede scientifiche al catalogo *Donazioni di ceramiche per un museo della città*, a cura di G. C. Bojani, Studi e ricerche 3, Casale 1989.

Ciotola
Diam. cm. 12,7; alt. cm. 6,1;
diam. del piede cm. 5,4
Ceramica ingobbiata, graffita, dipinta e invetriata
Emilia Romagna, fine XV - inizio secolo XVI
Inv. n. 190

inv. n. 190

Ciotola
Diam. cm. 12,5; alt. cm. 5,6;
diam. del piede cm. 6,5
Ceramica ingobbiata, graffita, dipinta e invetriata
Emilia Romagna, secolo XVI
Inv. n. 189

Fiasca da pellegrino
Alt. cm. 19; diam. del piede cm. 10,9
Ceramica ingobbiata, graffita, dipinta e invetriata
Emilia Romagna, XVI - XVII secolo
Inv. n. 186

Ciotola
Diam. cm. 12,1; alt. cm. 4,1; diam. del piede cm. 4,8
Maiolica
Faenza, fine del secolo XV
Inv. n. 188

Albarello
Alt. cm. 29; diam. del piede cm. 10,7
Maiolica
Faenza o Palermo,
seconda metà XVI - inizio secolo XVII
Inv. n. 181

Albarello
Alt. cm. 29; diam. del piede cm. 11
Maiolica
Faenza o Palermo,
seconda metà XVI - inizio secolo XVII
Inv. n. 182

Albarello
Alt. cm. 18; diam. del piede cm. 9,2
Maiolica
Faenza o Forlì, seconda metà del secolo XVII
Inv. n. 176

Albarello
Alt. cm. 16; diam. del piede cm. 9,2
Maiolica
Montelupo, metà secolo XVI
Inv. n. 178

inv. n. 178

Orciuolo
Alt. cm. 26; diam. del piede cm. 8,4
Maiolica
Montelupo, fine XVI - inizio secolo XVII
Inv. n. 171

Albarello
Alt. cm. 27; diam. del piede cm. 10,4
Maiolica
Montelupo, seconda metà del secolo XVI
Inv. n. 180

Piatto
Diam. cm. 24,5; alt. cm. 4,3;
diam. del piede cm. 7,4
Maiolica
Venezia, prima metà del secolo XVI
Inv. n. 155

inv. n. 155

Orciuolo
Alt. cm. 21; diam. del piede cm. 9,6
Maiolica
Venezia, seconda metà del secolo XVI
Inv. n. 170

Albarello
Alt. cm. 15; diam. del piede cm. 8,5
Maiolica
Venezia, seconda metà del secolo XVI
Inv. n. 179

Albarello
Alt. cm. 12; diam. del piede cm. 7,2
Maiolica
Venezia, seconda metà del secolo XVI
Inv. n. 175

Albarello
Alt. cm. 17; diam. del piede cm. 9
Venezia, seconda metà del secolo XVI
Inv. n. 177

Piatto
Diam. cm. 38,5; alt. cm. 4,5;
diam. del piede cm. 20
Maiolica
Bassano, fine secolo XVII
Inv. n. 163

Albarello
Alt. cm. 19; diam. del piede cm. 9,5
Maiolica
Bassano, fine secolo XVII
Inv. n. 184

Albarello
Alt. cm. 19; diam. del piede cm. 9,8
Maiolica
Bassano, fine secolo XVII
Inv. n. 185

Piatto
Diam. cm. 32,8; alt. cm. 4,3;
diam. del piede cm. 19,2
Maiolica
Bassano, fine secolo XVII
Inv. n. 164

Piatto
Diam. cm. 22,6; alt. cm. 4; diam. del piede cm. 9,8
Maiolica
Ducato d'Urbino,
attorno alla metà del secolo XVI
Inv. n. 156

inv. n. 156

Orciuolo
Alt. cm. 22; diam. del piede cm. 10,4
Maiolica
Urbino, 1565-1570
Inv. n. 169

Crespina
Diam. cm. 28,5; alt. cm. 6,4;
diam. del piede cm. 14,3
Maiolica
Lione o Urbino,
ultimo quarto del secolo XVI
Inv. n. 166

Piatto
Diam. cm. 23; alt. cm. 3,5; diam. del piede cm. 8,2
Maiolica
Casteldurante o Venezia,
attorno alla metà del secolo XVI
Inv. n. 158

Orciuolo da farmacia
Alt. cm. 24,5; diam. del piede cm. 10
Maiolica
Casteldurante, 1614
Inv. n. 167

Orciuolo da farmacia
Alt. cm. 24,5; diam. del piede cm. 10
Maiolica
Casteldurante, 1614
Inv. n. 168

Mattonella
Alt. cm. 45; larg. cm. 35; spess. cm. 3,5
Maiolica
Officina metaurense (?), fra i secc. XVI-XVII
Inv. n. 193

Alzatina
Diam. cm. 25,2; alt. cm. 6,4;
diam. del piede cm. 10
Maiolica
Deruta, secolo XVII
Inv. n. 157

Piatto
Diam. cm. 42,8; alt. cm. 5,7;
diam. del piede cm. 23,7
Maiolica
Torino, seconda metà del secolo XVII
Inv. n. 165


inv. n. 165

Zuppiera e piattino
Alt. cm. 11; diam. magg. cm. 12,5 (zuppierina);
diam. cm. 8,1; alt. cm. 3,5 (piattino)
Porcellana
Vinovo, inizio secolo XIX
Inv. n. 191

Piatto
Diam. cm. 29; alt. cm. 5; diam. del piede cm. 17
Maiolica
Savona, seconda metà del secolo XVIII
Inv. n. 97
(Civiche raccolte)

Caffettiera
Alt. cm. 22; diam. del piede cm. 6,1
Terraglia
Savona, fine secolo XVIII
Inv. n. 174

Albarello
Alt. cm. 21,5; diam. del piede cm. 10,9
Maiolica
Caltagirone, seconda metà del secolo XVIII
Inv. n. 183

Orciuolo
Alt. cm. 23; diam. del piede cm. 10,5
Maiolica
Officina italiana, (Veneto?),
tra il XIX e il XX secolo
Inv. n. 172

Brocca
Alt. cm. 17; diam. del piede cm. 9,6
Ceramica ingobbiata, graffita, dipinta e invetriata
Bottega italiana, fine secolo XIX
Inv. n. 187

Piatto
Diam. cm. 35; alt. cm. 7,3; diam. del piede cm. 10
Maiolica con lustro metallico
Valencia, secolo XVII
Inv. n. 160


inv. n. 174


inv. n. 160

Piatto
Diam. cm. 41; alt. cm. 10,2
Maiolica con lustro metallico
Valencia, secolo XVII-XVIII
Inv. n. 159

Piatto
Diam. cm. 29,3; alt. cm. 5,8;
diam. del piede cm. 15,5
"Faenza silicea"
Iznik, secolo XVII
Inv. n. 162

Piatto
Diam. cm. 26,2; alt. cm. 5,7;
diam. del piede cm. 13,4
"Faenza silicea"
Iznik, 1666
Inv. n. 161

Versatoio
Alt. cm. 24; diam. del piede cm. 9,4
Maiolica
Manifattura di Marsiglia, secolo XVIII
Inv. n. 173

Zuccheriera
Alt. cm. 8,9; diam. del piede cm. 6,5
Porcellana
Ludwigsburg, fine secolo XVIII
Inv. n. 192

La "copiosa gallerija di buoni quadri" di casa Mossi a Casale: primi accertamenti documentari

Cristina Mossetti

1 - Della "copiosa galerija di buoni quadri" esistente nel palazzo casalese dei Mossi, *"edificio rimarcabile più per ciò che esso contiene che per la sua struttura e prospetto"*, il *Ritratto di Casale* di Giuseppe de Conti citava pochi ma importanti dipinti: una *"tela preziosa fiamminga rappresentante una conversazione di donne che giocano a carte, tenuta in grandissima stima. Una notte rappresentante la nascita dil Nostro Signore, altro quadro uniforme dell'Annonziata ambi di Nicolò Musso trasportati dalla Cappella dell'Assonta in S. Paolo. Protratto stimatissimo del detto Musso da sè stesso. Altro protratto di Guercino da Cento, fatto da sè stesso, che situato in confronto del primo da non poco risalto allo stile del prefato insigne pennello Monferrino"*[1].

Solo una delle opere ricordate nella guida del 1794, il bellissimo autoritratto di Nicolò Musso, è stato individuato ed è oggi a Casale all'interno del nucleo di dodici dipinti donati al Museo Civico dalle eredi dell'arcivescovo Mossi di Morano, Bianca Costa di Polonghera e Margherita Visconti Venosta, su sollecitazione di Noemi Gabrielli[2]. Pochi dati si sono aggiunti per gli altri dipinti attribuiti a Musso da De Conti e provenienti dalla cappella dell'Assunta in San Paolo: dispersa a tutt'oggi l'Annunciata, la Natività è stata identificata da Giovanni Romano in una tela ora conservata presso il Banco di Santo Spirito a Roma[3].

Il gruppo di dipinti Mossi donato nel 1966 - che comprende, ad eccezione di due opere di scuola piemontese di inizio Settecento, dipinti secenteschi dall'Annunciazione di Francesco Vertua, ai numerosi ritratti e alle due sante da riferire a Francesco Cairo - aggiunge dati preziosi per delineare la consistenza della collezione, se integrati da una parte con le informazioni della guida di De Conti e dall'altra tenendo presente la parte nota della collezione custodita a Torino, nella propria abitazione, dall'ultimo erede diretto dei marchesi, monsignor Vincenzo Maria Mossi di Morano, vescovo di Vercelli e poi arcivescovo di Sida[4].

L'esistenza di diversi nuclei di dipinti Mossi era infati suggerita dal mancato inserimento sia dei dipinti di Musso, sia della "conversazione" e del ritratto di Guercino, segnalati da De Conti, nei dettagliati elenchi stesi dall'abate nel 1825 in funzione della donazione alla Accademia Albertina di Torino[5]. I 202 dipinti donati erano conservati nella abitazione torinese del prelato, nel palazzo del conte Peiretti di Condove, al primo piano, dove rimasero a lungo dopo la sua morte, sia per la successione di incertezze sulla collocazione pubblica dell'importante lascito, sia per i tentativi, poi falliti, dell'erede di entrare in possesso della quadreria. Le offerte di scambio di alcuni dipinti proposte da quest'ultimo, Ludovico Pallavicino Mossi, per ovviare alla accertata mancanza di alcuni pezzi al momento della consegna, e la richiesta di sostituire il ritratto del marchese Mossi con altro dipinto, meno legato alle memorie familiari, confermano peraltro la esistenza di una quadreria da cui si poteva attingere per gli ulteriori lasciti, ancora alla fine degli anni venti[6].

Ci si chiede oggi se l'arcivescovo, stabilendo di destinare

Nicolò Musso, Natività
Roma, Banco di Santo Spirito, Gruppo Cassa di Risparmio

ad una "Ecole publique de dessin et de peinture" i suoi dipinti, nel 1825 abbia scelto all'interno dei una quadreria molto più ampia e smembrata fra Torino, Casale e qualche residenza nei diversi feudi della famiglia. Egli esclude infatti dal lascito, dichiarandolo esplicitamente nel testamento, i dipinti non segnati nell'elenco da lui stilato ed inviato al re, anche se eventualmente collocati a Torino o acquistati successivamente, facendo supporre da una parte un suo possibile interesse collezionistico, dall'altra un ipotetico spostamento di dipinti da altre sedi[7]. Non sappiamo se la selezione sia stata condotta dietro indicazioni e suggerimenti di qualche consigliere, ma è indicativo che monsignor Mossi, secondo le più aggiornate indicazioni museografiche europee, precisi nella sua lettera: *"Cette piynacotheque est composée des plusiers tableaux des meilleurs auteurs des diverses ecoles"*.

2 - La verifica avviata in questa occasione si è posta come obbiettivo un primo accertamento della consistenza delle collezioni già conservate nel palazzo casalese, dove verosimilmente i dipinti donati al Museo Civico rimasero dopo il trasferimento dell'arcivescovo Mossi a Torino.

Il confronto fra alcuni inventari conservati alla Biblioteca Reale di Torino, ricevute sparse nelle cartelle presso l'Archivio Storico del Comune di Casale ed un inventario di dipinti, reperito sempre nell'archivio casalese da Giulio Ieni, consentono oggi di individuare le prime coordinate e di impostare la ricerca sulle committenze della famiglia Mossi di Morano[8].

Recenti interventi hanno avviato l'indagine sul versante architettonico e in alcuni feudi: Giulio Ieni ha individuato gli ambiziosi progetti di ampliamento dell'edificio affidati a metà settecento dai marchesi Mossi a Benedetto Alfieri, ma non realizzati, ed Antonella Perin ha condotto ricerche sul palazzo casalese, con particolare attenzione alla distribuzione degli spazi nel corso degli ampliamenti che si succedono per quasi un secolo[9].

La segnalazione della quadreria Mossi da parte di De Conti è confermata, purtroppo senza particolari precisazioni, da un documento senza data *"Estimo per la casa dell'ill.mo Marchese Mossi"* che al piano nobile segnala, fra le altre sale, *"una galeria de quadri con capella"*[10]. Si può presumere che il documento, da riferire al palazzo casalese di cui si riconosce parzialmente la distribuzione delle stanze, sia stato stilato fra 1802 e 1803, e il "sig. Marchese" sia da identificare con Tomaso Ottavio Maria Mossi, che alla sua morte lasciò erede il fratello Vincenzo Maria, arcivescovo di Alessandria[11].

Nel 1804, quando l'arcivescovo Mossi ormai dispone di tutto il patrimonio, si redige un ulteriore *"Inventaro de mobili ed effetti esistenti nella casa di Casale"* che registra ancora una *"galeria di quadri"* con 49 dipinti[12]. Moltissimi (circa 400) sono i dipinti distribuiti in quasi tutti i locali interessati dall'inventario, individuati però solo in base alle quantità, alle dimensioni (grandi o piccoli), alla tecnica (solo se su tavola) ed alle cornici (dorate, antiche o in vernice bianca). Colpiscono comunque le annotazioni che seguono la individuazione delle opere: molti dipinti sono indicati *"senza cornice"*, e si sente la necessità di specificare quando questi sono *"affissi al muro"*. Incuriosisce, oltre alla presenza di pezzi di cornici dorate e quadri senza cornice non solo nel guardamobili, ma anche nel granaio a ponente, soprattutto la presenza di 14 casse nel salone *"tra grandi e piccole con entro quadri"*. Inoltre la segnalazione al fondo del documento di un *"Crocefisso entro una cassetta placata a disegno con due putini giunto da Alessandria"* e la nota delle *"cadreghe giunte da Alessandria"* nella galleria, cui si aggiunge l'elenco dei mobili che in quel locale "esistevano" *("una Ancona antica rappresentante la Vergine"* fra ritratti di casa nel gabinetto dell'appartamento di parata), suggeriscono qualche considerazione sulla consistenza dell'arredo a quella data.

La prima osservazione riguarda l'uso dell'edificio: il palazzo non sembra essere più stato abitato con regolarità dal suo ultimo proprietario, l'ottavo marchese Mossi, *"un signore molto intraprendente amante di opere grandiose"*, viaggiatore abituale attraverso l'Italia e l'Europa, interessato direttamente più alle residenze "in campagna", Torrione, Saletta e Robella dove, al ritorno dal secondo viaggio in Inghilterra, si era trasferito nel 1792[13]. Il documento suggerisce comunque una situazione di passaggio, forse l'ultimo di una serie di accorpamenti di arredi da parte dell'erede, il fratello di Ottavio Maria, secondo modalità accertabili per i Mossi nella seconda metà del settecento[14]. Gli arredi provenienti da Alessandria, vescovado cui monsignor Mossi aveva rinunciato l'anno precedente, indicano verosimilmente il suo arrivo a Casale e forse una predisposizione del palazzo a sua residenza, anche perchè l'inventario registra in apertura "lingeria ed abiti nella guardaroba della camera di monsignore"[15].

Non sappiamo da quando monsignor Mossi risiederà stabilmente a Torino, ma l'interruzione definitiva dell'utilizzo

come dimora familiare del palazzo casalese è comunque accertata a partire dal 1827, quando viene redatta una "Nota de mobili che si trovano descritti nella scrittura d'affittamento fatta allo stabilimento della Società Filarmonica[16]. Il documento riguarda soprattutto i mobili, fra cui sono segnalati due quadri grandi attaccati alle pareti della *"galleria detta di compagnia, ed un piccolo al di sopra della caminiera esistente nella arcova detta di Monsignore"*. Maggiori informazioni sull'arredo rimasto nell'edificio casalese si hanno però confrontando l'aggiornamento del documento predisposto da Ludovico Pallavicino Mossi che nel 1834, ultimando la propria presa di posssso dell'eredità, confermava l'affitto in corso del palazzo alla Società Filarmonica e provvedeva a distinguere, con una inventariazione puntuale, gli arredi rimasti nei vari locali.

Su indicazione infatti del procuratore generale di monsignor Mossi, Pasquini, il primo marzo 1834 si procede all'inventario in cui compaiono, fra cornici disfatte, porte e sovrapporte smontate, 215 dipinti, circa la metà delle opere registrate nel 1804 a segnalare un cospicuo spostamento di opere[17].

Pur considerando le definizioni in gran parte generiche della registrazione, le poche indicazioni iconografiche fornite sono preziose per noi che non possediamo invece dati sui soggetti dei 42 quadri di varie dimensioni raffiguranti *"immagini sacre e ritratti"* conservati, con 11 statuette e 10 busti di bronzo di imperatori romani, nelle 24 camere della dimora torinese di monsignor Mossi[18]. Il nipote inventaria l'arredo, sempre nel 1834, quando procede anche alle verifiche in una delle residenze di campagna, il casino del Torrione, purtroppo con indicazioni oggi senza riscontro[19].

3 - La presenza nel 1804 di una unica grande raccolta, poi smembratasi in due nuclei di dipinti, l'uno rimasto a Casale nel palazzo di famiglia ormai affittato ammobiliato a terzi, l'altro trasportato a Torino da monsignor Mossi, invita a riflettere da un lato sui criteri di scelta di monsignore e dall'altro sulla origine della raccolta Mossi.

Resta infatti da verificare l'ipotesi di Bollea circa la origine del primo nucleo collezionistico, attribuita, per la presenza di molti dipinti fiamminghi e di primo seicento, alla famiglia di Ottavio Dal Ponte, con cospicui interessi in Olanda, e la cui figlia Caterina aveva sposato nel 1589 Giovanni Giacomo Mossi (m. 1598). Di maggiore suggestione l'ipotesi che il viaggio in Olanda del nipote di Giovanni Giacomo Mossi, Giovanni Tommaso (1598-1670), per raccogliere l'eredità di Ottavio Dal Ponte sia stato occasione di ritiro o di acquisti di quadri, che peraltro l'ormai fiorente mercato italiano e francese offriva senza difficoltà, per i dipinti di "antichi maestri" ma anche per i moderni paesaggi, fiori, battaglie segnalati nella dimora casalese.

D'altra parte l'esistenza di una collezione casalese Dal Ponte per ora non trova riscontro nell'inventario dell'eredità del 1630 che registra pochi dipinti (*"un quadretto di San Carlo"* e, nella sala grande, un quadro *"della madre"*, uno del Crocefisso ed *"una Vergine di rilievo"*).

Forse la presenza di dipinti di Musso sarebbe stata segnalata a quella data, non distante dalle ultime prove del pittore con fama tale da non essere ignorata da un inventario patrimoniale casalese[20]. Certo il possesso dell'autoritratto di Musso e dei due dipinti nella cappella dei marchesi in San Paolo sono comunque un segnale di continuità di scelte che la presenza a fine settecento in casa dei marchesi di altri due dipinti attribuiti a Nicolò Musso, un *"Baccanale"* e un *"Suonatore"*, sembrerebbero confermare[21].

Poco si sa ancora sulle committenze casalesi dei Mossi e l'indagine dovrà partire dall'analisi sistematica del vasto fondo di contabilità conservato all'archivio di Casale. Dallo spoglio di alcune cartelle di ricevute sono infatti emersi spunti per la ricerca a partire dal 1632, quando Francesca Maria Mossi compra un quadro per sei doppie di Spagna dai padri di San Francesco di Casale, chiesa dove i Mossi sono titolari dell'altare di Sant'Andrea e che esponeva l'importante San Francesco ai piedi del Crocefisso di Nicolò Musso[22]. Un coinvolgimento diretto in committenze ecclesiastiche tutte da studiare è documentato per la Madonna del Tempio. La ricevuta firmata il 30 ottobre 1660 da Fra Ignazio da Trumel, attesta infatti la consegna, tramite Giovanni Tomaso Mossi, di contributi per la "fabrica" e di un quadro *"o sia ritratto del nostro Redentore con altre nove figure in atto di diporto dalla croce"*[23].

4 - Rimandando ad indagini successive la verifica del primo nucleo di dipinti nel contesto casalese, oggi siamo in grado di segnalare una graduale crescita delle collezioni dalla fine del Seicento, ed un loro trasferimento dal palazzo vecchio a quello nuovo, aggiornato ed ampliato a metà secolo XVIII.

Due inventari settecenteschi dei palazzi casalesi dei marchesi Mossi integrano infatti quanto emerso dalla documen-

tazione ottocentesca e permettono di individuare a metà secolo il momento di maggiore consistenza delle raccolte di dipinti, al momento della affermazione alla corte del re di Sardegna, in esito ad oculate strategie matrimoniali ed educative, di Francesco Giovanni Tommaso Mossi e del figlio Giovanni Pio, come già segnalato in occasione degli studi sopra ricordati sul palazzo nuovo dei marchesi[24].

I due documenti sono importanti in quanto da una parte attestano la situazione distributiva e di arredo del palazzo vecchio (1702) e di quello nuovo (1755), dall'altra, poichè sono stati redatti in occasione dei passaggi di primogenitura, segnalano puntualmente sia la consistenza patrimoniale sia la gestione dei possedimenti nei diversi feudi[25].

L'inventario redatto nel 1702, alla morte del senatore Ottavio Mossi, secondogenito del terzo marchese del Torrione, Giovanni Tommaso (1598-1670), percorre il palazzo vecchio, confinante con quello Magnocavallo, dal piano terreno, *"dove dormiva il conte"*, attraverso cinque sale, fino alle cucine, dispense, cantine, camere dei servitori, e rimessa per le carrozze[26]. Le sei sale di cui vengono registrati gli arredi, ma non le funzioni ad eccezione dello *"studio"*, sono tutte tappezzate di *"corame di diversi colori"*, hanno grandi tappeti di Turchia, sedie *"cadreghe"* ricoperte di bulgaro e di corame, specchi con *"cornici negre"*. Un arredo ancora di gusto seicentesco ed apparentemente non aggiornato alle più moderne scelte di arredo ad apertura di secolo. Nelle restanti sale, individuate come spesso accade da precisazioni topografiche *("di sopra", "verso strada")* sono registrati numerosi dipinti (114), in parte contrassegnati da una "x", di cui è individuato il soggetto, quasi sempre suggerito il tipo di supporto (rame, legno, tela) con indicazioni sulla presenza o meno delle cornici (in massima parte *"negre e filo d'oro"* o *"negre e foglietta d'argento"*, *"negre"*, in due soli casi dorate e di noce), privi dell'indicazione delle misure.

La presenza, fra le diverse serie di ritratti, di quelli del duca e della duchessa di Mantova segnala il riferimento alla corte di Mantova, da cui Casale dipendeva fino al trattato di Utrech e dove il fratello Giovanni, IV marchese dal 1671 e dottore in legge a Bologna, dal 1659 risulta gentiluomo di camera del duca.

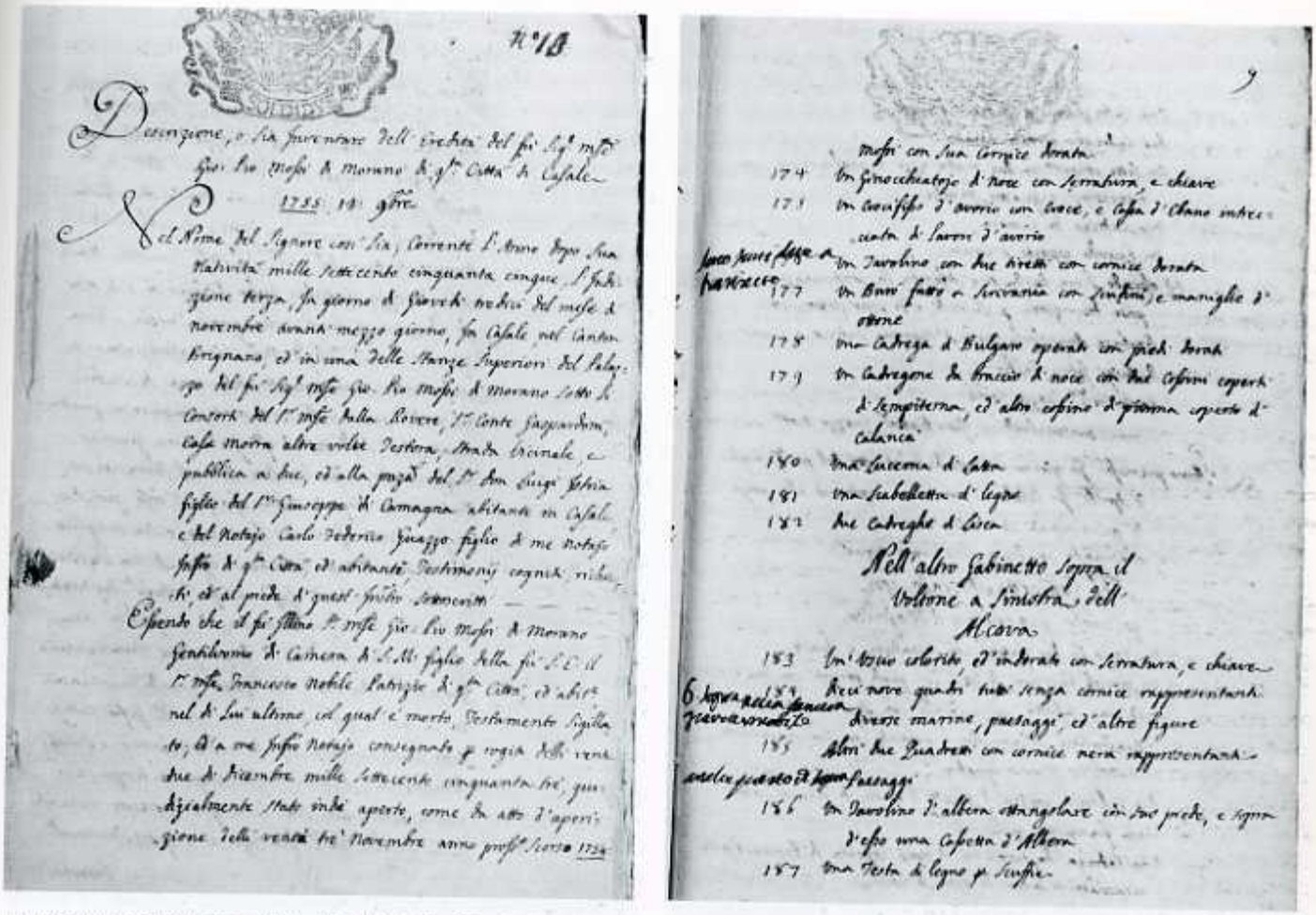
I ritratti insieme ad altri dipinti si possono però in parte individuare, mezzo secolo più tardi, quando il palazzo vecchio *"già abitato dal fu Sen.re Ottavio Mossi"* risulta affittato, e si procede alla *Descrizione o sia Inventaro dell'Eredità del fu Sig. M.se Gio Pio Mossi di Morano*, documento redatto nel 1755, alla morte del nipote di Ottavio, sesto marchese del Torrione[27].

Si tratta del documento più completo a disposizione sul nuovo palazzo Mossi di Morano, redatto al momento del passaggio del patrimonio di Giovanni Pio, sesto marchese, all'erede universale Francesco Maria Carlo Giuseppe Eutichio Mossi, allora minorenne. Alla madre Barbara Giovanna Maria Anguissola di San Polo, tutrice del figlio minorenne, spetterà pochi anni dopo, alla precoce morte di Francesco Maria nel 1759, la stesura di un nuovo inventario che registra una situazione di arredo immutata[28].

L'inventario del 1755 conta ben 2562 numeri comprensivi di tutto il patrimonio, dagli arredi ai censi, all'archivio e agli altari di patronato. Innanzitutto prende in considerazione, nel convenzionale passaggio attraverso il palazzo, una successione di locali contrassegnati dalle definizioni d'uso per concludersi con la elencazione, per categorie, di gioie, vasellame, argenteria, biancheria, e dei finimenti nelle scuderie[29].
Sulla base del documento confrontato con altre indicazioni archivistiche, Antonella Perin ha indicato le date delle due trasformazioni del palazzo, a metà Seicento e nei primi decenni del Settecento ed ha individuato, in una delle porzioni ancora esistenti del palazzo casalese, alcuni locali indicati dall'inventario[30].

Il palazzo che si presenta a questa data è aggiornato nell'arredo ed organizzato in diversi appartamenti, in cui trovano posto 394 dipinti. Al piano nobile, sopra la scala grande si passa da una galleria ad una *"sala grande"* affiancata da una cappella e da una alcova. A sinistra si accede all'*"appartamento grande verso la strada pubblica"*, con alcova, fra due gabinetti, cui seguono un *"gabinetto stuccato con piccole guarniture di majolica"*, la *"galleria nuova"* e la *"galleria della biscia"*. Verso la corte di affaccia l'*"appartamento famigliare"* con anticamera ornata di ritratti, dipinti con fiori e paesaggi, due gabinetti, di cui uno tappezzato con broccatello a fondo giallo e fiori verdi e letto analogo, una stanza delle Parrucche. Un altro appartamento viene definito come *"sopra la cucina"* dove è la *"stanza de figlioli"* con letti e culla, ritratti e figure di devozione, una stanza, un *"andito che va alla terrazza"* ed una stanza detta *"della tavoletta"*.

Al piano terra è l'*"appartamento dabbasso"*, con tappezzeria in corame, articolato in sei locali, fra cui la *"stanza del ca-*



Descrizione o sia Inventaro dell'Eredità del fu Sig. Mse Gio Pio Mossi di Morano di qsta Città di Casale 1755 13 9bre, ff. 1r. e 9r. Torino, Biblioteca Reale, Archivio Pallavicino Mossi

meriere". In successione è segnato l'*"Appartamento d'abitazione del sig. Abate Mossi di Morano e nella stanza del suo cameriere"*, con paesaggi e *"villaggi"*, e in particolare, nella camera dell'abate, sono indicati dipinti raffiguranti paesaggi, vasi di fiori e battaglie[31]. La puntuale descrizione, sempre preceduta da numeri arabi progressivi, a comprendere però anche serie o gruppi di oggetti, prosegue nelle stanze della servitù, nelle varie camere della foresteria, nell'*"offizio"*, nella *"galleria della Biscia"*, dove sono le guardarobe con le porcellane e maioliche, per concludersi secondo la prassi degli inventari patrimoniali con l'elenco dettagliato della *"cucina"* (divisa in stagni, rame, latta e ferro), della *"lingeria"*, dei gioielli, degli abiti e delle tappezzerie, in gran parte damaschi verdi o cremisi, conservati in varie cassapanche o ripostigli. Seguono l'inventario dello studio con i libri ed una aggiunta di dipinti, carte geografiche, cristalli e disegni, che termina

con 289 dipinti conservati a Frassineto, in gran parte marine e fiori, e la segnalazione di un solo dipinto a Robella.

Rispetto all'inventario del 1702 il numero dei dipinti è praticamente quadruplicato, con un massiccio incremento di ritratti, di quadri "moderni" ed antichi, ma il passaggio del nucleo tardo secentesco nel palazzo nuovo è attestato dal possibile riconoscimento di numerosi dipinti indicati con soggetti specifici: alcuni resteranno a Casale, altri approderanno, per volere di monsignor Mossi all'Albertina[32].

Fanno parte del primo gruppo, fra paesaggi non meglio individuabili e un ritratto di un cavaliere di Malta, dipinti già segnalati nel palazzo vecchio e ancora a Casale nel 1834: due ritratti del duca e duchessa di Mantova, *"un quadro grande senza cornice sopra il camino rappresentante le nozze di cana galilea"*, *"dodici imperatori con cornice negra e filo d'oro"* e un *"protratto d'un bufone"*, una natività su rame, *"una donna che accende una candela soffiando in un tizzone con cornice negra"*, *"un buffone che sona il violino"*, *"pesci"*, una cena senza cornice, un Orfeo, un dipinto *"senza cornice sopra il camino con due vechiy e susana"*, un *"picciol quadretto con cornice negra e filo d'oro con una galina e pulcini"*, due ritratti del duca e duchessa di Savoia, una santa Elisabetta, Lot, e soggetti di frutti.

Altri quadri registrati nel 1702 e presenti nel 1755 approderanno invece in Albertina e si riconoscono negli inventari pubblicati da Bollea: un San Paolo, un giudizio universale, un dipinto raffigurante Adamo ed Eva ed una Maddalena, tutti su tavola, un *"altro con scritto sopra Nicasius sup insituta"*, santa Cecilia, teste di filosofi, il *"protratto del fu conte senatore Mossi"*, una Annunciata, un Salvatore che porta la croce, Lazzaro resuscitato, santo Sudario. Altri dipinti poi portati a Torino si riconoscono per la prima volta nella collezione nel 1755, primo fra tutti quello raffigurante Achille riconosciuto di Vouet, l'Ecce homo, la Coronazione di spine.

Al n. 288 compaiono nella galleria nuova fra altri ritratti, due dipinti raffiguranti *"pittori famosi"* che dovrebbero coincidere con l'autoritratto di Musso e quello di Guercino segnalati da De Conti e potrebbero indicare una nuova disposizione della quadreria, in cui si integrano i nuovi acquisti, dalle vedute di Canaletto, a parte delle battaglie e dei paesaggi.

Sarebbe utile a questo punto conoscere le ragioni e la data dell'importante documento sopra ricordato segnalato da Giulio Ieni, unico inventario di dipinti con attribuzioni e misure, purtroppo non intestato e non datato[33].

Ad una prima analisi l'elenco si configura come scelta precisa dalla quadreria di famiglia, per soggetti ed indirizzi stilistici: se mancano nell'elenco i ritratti, ad eccezioni di due dei marchesi[34], sono presenti dipinti antichi su tavola, dipinti veneti e del classicismo bolognese, fiamminghi, quadri sacri, paesaggi, "favole", battaglie e nature morte.

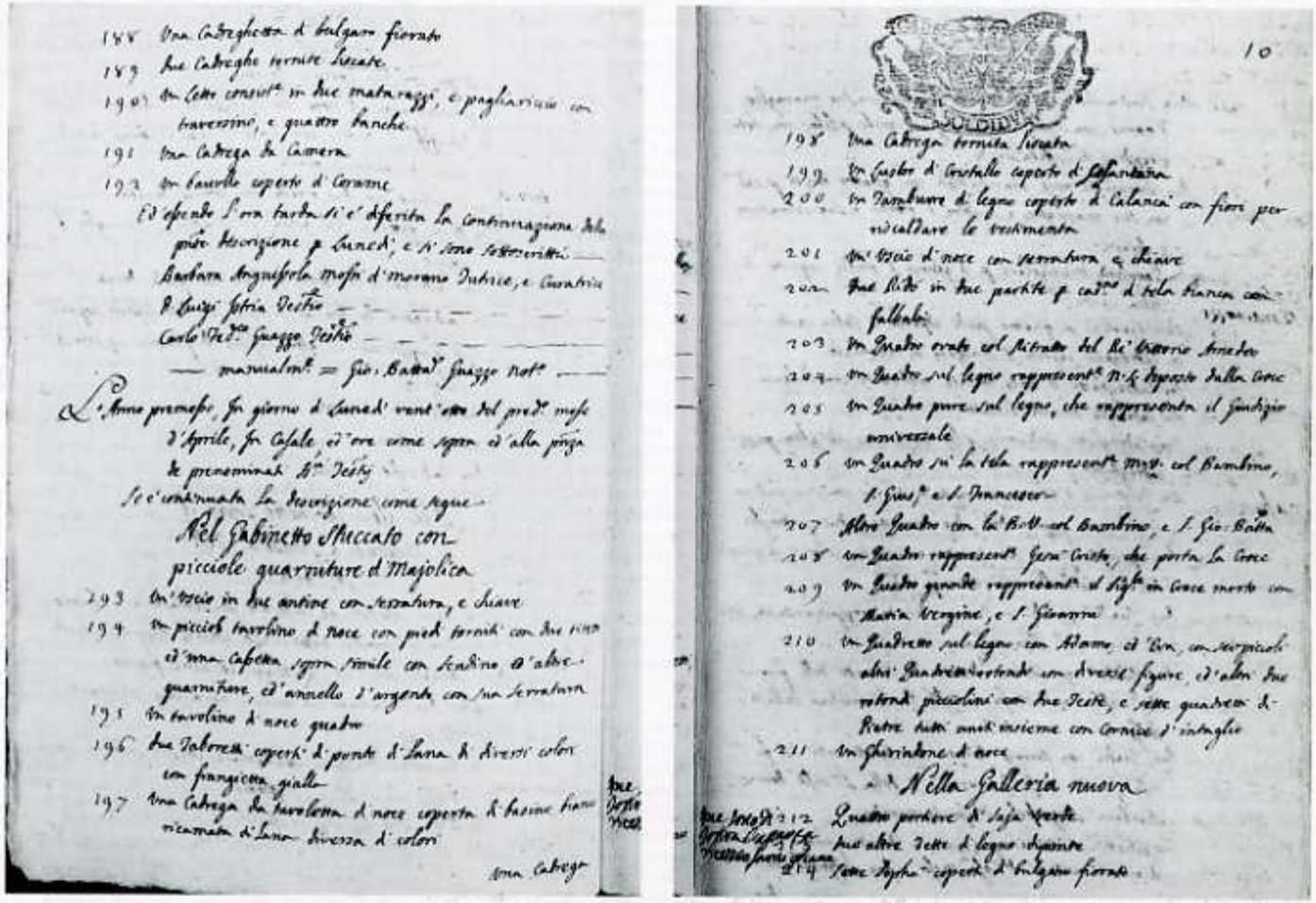
Al di là della correttezza delle attribuzioni su cui sarà opportuno riflettere per individuare l'estensore dell'elenco, la presenza di opere di Trevisani, van Bloemen, Conca, Canaletto, Nogari ed un autoritratto di Mengs, (segnati insieme ai Mantegna, Tiziano, Tempesta, Moncalvo, Cairo, Procaccini Cantarini, Simon Vouet, Reni, Grechetto, Guercino, Lanfranchi, Brill, Tiarini, Piola, Maratta, Daniel Seyter, Panini) denuncia l'aggiornamento settecentesco della collezione Mossi in sintonia con le committenze reali e nobiliari a Torino.

Sembrerebbe più cospicuo il nucleo dei dipinti di Musso: oltre all'autoritratto di Nicolò, sono segnalati una *"Baccante"* e *"Suonatore"* attribuiti al pittore, mentre non è possibile invece riscontrare con certezza la Natività e Annunciazione di Musso trasportati, secondo De Conti, dall'altare Mossi in San Paolo, segnati fra i tanti dipinti raffiguranti la Sacra Famiglia e l'Adorazione sia dei magi che dei pastori. Nessuno dei dipinti con questi soggetti sembra inoltre coincidere, per le misure fornite, con la notturna Adorazione dei pastori giunta al Museo Civico.

L'impossibilità di identificare anche la *"conversazione di donne che giocano a carte"* lascia spazio ad alcune ipotesi. Si deve supporre l'inventario precedente il 1794, data di registrazione dei dipinti nella Guida di Casale, e, più che una traccia per uso di De Conti, il documento sembra un inventario di dipinti predisposto per il proprietario della collezione, una selezione forse fra quanto esistente nel palazzo, in base ad un criterio classificatorio per scuole con presenze di primo seicento caravaggesche e lombarde, e con attribuzioni sicure ed aggiornate. Si tratta certamente di un primo orientamento attributivo su sui si lavora con correzioni per essere sottoposto al committente per una decisione finale di merito.

L'elenco, ad un primo riscontro dei dipinti, pare quasi una iniziale scelta per l'Albertina dove confluisce circa il novanta per cento delle opere registrate. Da scartare però la possibilità che si tratti di un elenco predisposto per l'arcivescovo Mossi: la non coincidenza degli elenchi per l'Albertina non riguarda

solo le dimensioni ed i soggetti, ma soprattutto le attribuzioni. Infatti queste sono diverse o addirittura assenti come è emerso dal confronto condotto da Michela di Macco sul Cristo morto confortato dagli angeli ora in Albertina, già conservato nella cappella della abitazione torinese, attribuito correttamente al pittore Trevisani solo in questo inventario[35]. Sarebbe a questo punto di grande fascino l'ipotesi che l'elenco sia stato richiesto dal marchese Ottavio, che emerge sempre più come personaggio raffinato e colto, ad un pittore o ad un intendente con esperienza presso la corte, da cui sappiamo provenire sia Guglielmo Levera, pittore cui affida decorazioni nella chiesa di Robella, che Giovanni Battista Bernardi, direttore dei reali giardini, che il marchese convoca per la *"risoluzione dei piantamenti"* del Torrione[36]. L'estensore dell'inventario denuncia infatti una assoluta familiarità con la corte torinese tanto da attribuire il San Giovannino di Seyter sem-



Descrizione o sia Inventaro dell'Eredità del fu Sig. Mse Gio Pio Mossi di Morano di qsta Città di Casale 1755 13 9bre, ff. 9v. e 10r. Torino, Biblioteca Reale, Archivio Pallavicino Mossi

plicemente al *"Daniel"*, nella accezione consolidata a palazzo reale dopo la decorazione della grande galleria per Vittorio Amedeo II. Il confronto fra le grafie non permette di identificare pienamente con Leonardo Marini l'estensore del documento, il cui ambito culturale e la cui datazione ben si accorderebbero con il ruolo dell'artista ed i suoi rapporti con Casale e che gli attestati legami con i marchesi Mossi potrebbero appieno giustificare. La garanzia di autenticità del Ritratto di Raphael Mengs, segnato al n. 3, asserita come da parte di chi poteva aver visionato di persona opere dell'artista, ci fa comunque ricordare la presenza del *"San Pietro in cattedra"* di Mengs nel palazzo torinese dei marchesi Falletti di Barolo, di cui Ottavio Maria Mossi era nipote e per cui Marini lavora, e aggiunge una ulteriore traccia di ricerca da percorrere e verificare[37].

1. G. DE CONTI, *Ritratto della città di Casale scritto dal casalese Canonico Giuseppe De Conti nell'anno 1794*, edizione Casale, 1966, p. 30.
2. Per Nicolò Musso ed il suo autoritratto si veda A. BARBERO in questo volume e G. ROMANO in *Nicolò Musso*, Torino 1990. La pratica relativa al lascito, con appunti manoscritti della Gabrielli, allora Soprintendente alle Gallerie del Piemonte che ne programmava anche una presentazione al pubblico, è conservata presso l'Archivio del Museo Civico di Casale. Contestualmente Noemi Gabrielli rendeva noto l'autoritratto di Musso in *Tre inediti*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*, Torino 1967, p. 45.
3. G. ROMANO, *Nicolò Musso*, Torino 1990, p. 18, ill. p. 17.
4. Per i dipinti Pallavicino Mossi oggi al Museo Civico di Casale si vedano le schede in catalogo di P. ASTRUA, M. DI MACCO, A. BARBERO, C. SPANTIGATI con bibliografia.
5. La donazione era accompagnata infatti da un particolareggiato elenco, in duplice copia, che venne pubblicato da Bollea nel 1931-32 insieme alla corrispondenza dell'arcivescovo e successivamente del suo erede, il marchese Ludovico Pallavicino, fra 1829 e 1835. C. BOLLEA, *La donazione Mossi di Morano alla R. Accademia Albertina*, in "Bollettino Storico Bibliografico Subalpino", nn. 1-6, 1931, pp. 19-57, 405-420 e nn. 1-3, 1932, pp. 85-96, 205-218, 292-325. Le vicende del lascito sono state affrontate da A. GRISERI, *Una revisione nella Galleria dell'Accademia Albertina*, in "Bollettino d'arte", 1958, gennaio-marzo, pp. 69-88 e da P. GAGLIA, *La formazione della pinacoteca*, in F. DALMASSO, P. GAGLIA, F. POLI, *L'Accademia Albertina di Torino*, Torino 1982, pp. 123-136. Per i dipinti di altissima qualità che costituiscono a tutt'oggi il nucleo preminente della pinacoteca si vedano *Accademia Albertina. Opere scelte dalla Pinacoteca*, catalogo della mostra a cura di F. Dalmasso, G. Galante Garrone, G. Romano, Torino 1993 ed il nuovo catalogo della pinacoteca a cura degli stessi studiosi in corso di stampa.
6. Cfr. C. BOLLEA, *La donazione Mossi*, cit. Si veda anche quanto è riportato a fianco del dipinto segnato al n. 136, "Adorazione dei magi... (È uno delli 17 quadri scoperti in ottobre p.p. nel palazzo di S.E. in Casale". Le vicende degli scambi sono documentate dalle fonti archivistiche revisionate da M. MONCALERO, *Fonti archivistiche delle opere esposte*, in *Accademia Albertina. Opere scelte dalla Pinacoteca*, catalogo della mostra a cura di F. DALMASSO, G. GALANTE GARRONE, G. ROMANO, Torino 1993, pp. 89-92.
7. C. BOLLEA, *La donazione Mossi*, cit., pp. 409-410, pubblica il "codicillo testamentario" con cui si revoca la donazione nel caso il locale idoneo non venga predisposto. Si specifica che "siano compresi soltanto quelli (dipinti) notati nel catalogo qui sopra menzionato e stato rimesso al prefato sig. marchese di S. Marzano, per conseguenza esclusi e devoluti al mio erede quelli che potessero essere stati posteriormente da me acquistati ed ivi collocati".
8. L'inventario di dipinti è citato in G. IENI, *Un progetto inedito di Benedetto Alfieri per Palazzo Mossi di Casale Monferrato*, in "Il disegno di Architettura", dicembre 1991, n. 4, pp. 62-64. La ricerca documentaria sui ricchissimi fondi conservati a Torino e Casale darà sicuramente buoni frutti se oggetto di una schedatura analitica e sistematica. Per gli interventi di committenza nei feudi ed i rapporti con le maestranze dal sette all'ottocento, esiti interessanti sono nella tesi di laurea di P. BASSO, L. SCATTOLINI, *Trasformazioni del gusto e mutamenti funzionali: gli interventi dei Mossi e dei Pallavicino Mossi al Torrione di Costanzana*, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatori L. Re e P. Cavanna, anno accademico 1993/94. M. PELISSIERI, R. ROLFO, D. TALIANO, M. TORCHIO, *Sul territorio dell'illuminismo: l'ambizioso progetto di Tommaso Ottavio Maria Mossi*, in "Studi Piemontesi", 1993, marzo, vol. XXII, fasc. 1, pp. 73-80.
9. A. PERIN, *Le residenze dei marchesi Mossi nel casalese. Vita aristocratica e funzione*, in Atti del Convegno *La città dell'illuminismo. L'uso dello spazio privato*, Firenze, giugno 1994, in corso di stampa, con indicazioni sul palazzo casalese e sulla villa di Robella. Sono grata ad Antonella Perin per avermi inviato copia del suo intervento al convegno, ora in corso di stampa, e per aver cordialmente discusso l'argomento del palazzo Mossi che, con fini diversi, avevamo entrambe affrontato, partendo dall'inventario del 1755 presso la Biblioteca Reale di Torino.
10. Torino, Biblioteca Reale, Fondo Pallavicino Mossi, scatola LXXVI, n. 30.
11. Tommaso Ottavio Maria Mossi (1747-1803), aiutante di campo del re, gentiluomo di bocca (1770) fu investito del titolo nel 1769 e dimorò a lungo in Inghilterra. La interessante figura del marchese, con cultura internazionale e chiari progetti per la ridefinizione architettonica, territoriale e gestionale del suo vasto patrimonio, è delineata in M. PELISSERI, R. ROLFO, D. TALIANO, M. TORCHIO, cit. Vincenzo Maria Mossi (1752-1829), abate di Vezzolano (1785), governatore del collegio dei nobili (1784), elemosiniere del re e vicario generale di corte (1789), rinunciò al vescovado di Alessandria, ottenuto nel 1796, proprio nel 1803 e fu nominato arcivescovo di Sida nel 1815. Per entrambi, e per la famiglia Mossi di Morano, come già rilevava Bollea, valgono ancora le indicazioni di A. MANNO, *Il patriziato subalpino*, dattiloscritto, vol. XVIII, pp. 480-486, integrate dai documenti reperiti da P. BASSO, L. SCATTOLINI, cit.; A. PERIN, in corso di stampa.
12. Torino Biblioteca Reale, Fondo Pallavicino Mossi, scatola CXV, doc. n. 17, *Inventaro de mobili ed effetti esistenti nella casa di Casale 1804 1 maggio*.
13. Cfr. M. PELISSIERI, R. ROLFO, D. TALIANO, M. TORCHIO, cit. La citazione dal *Registro delle Memorie della Famiglia* è a p. 74. Un interessamento alle stanze del palazzo di Casale è però ricordato da A. PERIN, cit.
14. I documenti ci restituiscono infatti, pur se parzialmente e con scarse indicazioni collezionistiche, la consuetudine di indire incanti alla morte dei membri cadetti della famiglia, con contestuali dispersioni e minime scelte di conservazione di arredi da parte di chi detiene la primogenitura. Il materiale conservato presso la Biblioteca Reale documenta tali operazioni a fine secolo da parte della marchesa Barbara Anguissola (1789) e del cavalier Carlo, governatore di Vercelli (1793-95). Incuriosiscono in particolare, per la carica ricoperta e le indicazioni patrimoniali, le vicende di dispersione dei beni dell'altro fratello dell'arcivescovo, Felice Evasio Romano, ambasciatore sardo in Spagna dal 1780, morto a Madrid nel 1786. L'inventario della sua abitazione torinese, che denota un arredo aggiornato con carte cinesi e raccolte di porcellane, è molto dettagliato e redatto da esperti, ma vanno in particolare segnalati la complessa organizzazione di casa, con numerosi stipendiati, oltre le vendite e le spese per il rientro di mobili e casse di quadri dalle residenze a Madrid ed all'Escorial, in considerazione del fatto che una lista, al fondo del documento, segnala quanto è stato trattenuto dall'abate Mossi.
Per l'inventario di Barbara Anguissola si veda Torino, Biblioteca Reale, Fondo Pallavicino Mossi, Scatola CXV, doc. 13, 1789 (circa 20 quadri messi all'incanto, di non grande valore a giudicare dai prezzi).
Per l'inventario del cavalier Mossi si veda Ibidem, scatola CXV, n. 14; al n. 16 sono spese per l'eredità del cavaliere, morto il 1.2.1693 senza figli. L'estimo, redatto dal medico Carlo Gioacchino Rossi, comprende cinque dipinti

ed un ritratto del re ed i mobili, conservati nella casa di Vercelli, dove una stanza era dedicata al Beato Amedeo. Gli arredi solo in parte sono conservati e portati a Casale dall'erede universale che dispone la vendita per il resto. Per Felice Evasio Romano Mossi cfr. Torino, Biblioteca Reale, Fondo Pallavicino Mossi, scatola CXV, n. 17.

15. Un interessamento alle proprietà casalesi da parte dell'arcivescovo sembra attestata dal *Calcolo spese 1805 per rendere abitabile il sito già fabbricato in continuazione del palazzo proprio del vescovo Mossi in attinenza al palazzo della Rovere* in Biblioteca Reale, Archivio Pallavicino Mossi, Scatola LXXVI, n. 30.

16. Torino, Biblioteca Reale, Fondo Pallavicino Mossi, scatola LXXVII, doc. 41, *Nota de mobili che si trovano descritti nella scrittura d'affittamento fatta allo stabilimento della Società Filarmonica* 27 novembre 1827. Si tratta di una copia del documento originale poichè in calce si segnala che il documento è redatto e autenticato dal notaio Gaetano Durando sulla base della memoria trasmessagli dal signor Pasquini, già procuratore generale di S.E. monsignor Mossi, Torino 1.3.1834.

17. Torino, Biblioteca Reale, Archivio Pallavicino Mossi, Scatola LXXVI, n. 41, *Inventaro ossia descrizione di tutti li Mobili ed effetti esistenti nel Palazzo di Casale meno però quelli compresi nell'affittamento fatto alla Società Filarmonica e già descritti nella scrittura a ciò relativa*, notaio Gaetano Durando, 1 marzo 1834. Fra i pochi soggetti individuati, vanno segnalati oltre ad un *"Salvatore"* e ad una Maddalena, *"le nozze di cana galilea"* ed *"un quadro grande con cornice gialla rappresentante la Susanna"*, presenti anche in inventari precedenti - per cui si veda più avanti - fra molti quadri semplicemente definiti *"fatti diversi sacri ed altro"*, ritratti, battaglie, suonatori, un soldato romano, spiagge e bastimenti, molti ritratti di re e regine non più riconosciuti, ad eccezione di un *"sovrano di casa Savoia"*.

18. Torino, Biblioteca Reale, Archivio Pallavicino Mossi, Scatola LXXVI, n. 51, *Inventaro degli effetti mobili già esistenti nella casa di Torino all'epoca della seguita morte di S.E. monsignor Arcivescovo Vincenzo Mossi*, 1834.

19. Gli inventari del Torrione segnalatimi da Germana Mazza che ringrazio sono conservati a Torino, Biblioteca Reale, scatola CXV *1810, Inventaro de Tipi, Carte e Mobili esistenti nel Casino del Torrione proprio di Monsignor Arcivescovo Mossi* dove sul fornello è segnalato *"un quadro rappresentante la Flagellazione di N.S.G.C."*. Nel 1834, 1 marzo, nel *Inventaro ossia descrizione degl'effetti Mobili esistenti nel cosidetto Casino del Torrione lasciato morendo da S.E. Monsignore Arcivescovo Mossi* sono 5 quadri con *"cose diverse"* nella sala superiore; nella stanza detta di Monsignore due *"quadri con cornice dorata rappresentanti la discesa di Gesù Cristo dalla croce e l'Assunzione del medesimo al cielo"*. Sette *"quadri diversi"* compaiono ancora fra i mobili del casino in una memoria di metà sec. XIX conservata presso l'archivio di Casale (Archivio Pallavicino Mossi, mazzo 29, fascicolo 112.

20. L'inventario è conservato a Torino, Biblioteca Reale, Fondo Pallavicino Mossi, scatola CXV, n. 3, *Inventaro dell'heredità del Ponte 1630 29 agosto*. I tempi dettati dalla consegna di queste righe inducono a fermare la ricerca che dovrà comunque ripartire studiando il ruolo di Giovanni Tommaso e verificare i dati del suo soggiorno in Olanda, prendendo in considerazione in particolare la documentazione costituita dai testamenti di famiglia esistenti.

21. I due dipinti con attribuzione al *"Muzio"* come l'autoritratto sono segnati ai nn. 24 (oncie 12 p 18) e 106 (oncie 14 p 16) nell'inventario di dipinti della Biblioteca Reale di Torino, senza data, citato da G. IENI, cit. che si utilizza nelle pagine che seguono.

22. Casale, Archivio Storico del Comune, Archivio Pallavicino Mossi, Ricevute 1623-1700, 1/2, Ricevuta del 29 ottobre 1632 in Casale. L'informazione andrà approfondita ricordando che nella importante chiesa di San Francesco a Casale, dove i Mossi avevano l'altare di patronato, erano collocati altri due dipinti di Musso, il San Francesco ai piedi del Crocefisso, ora in Sant'Ilario, e le Nozze di Cana, ora nella parrocchiale di Altavilla Monferrato, come segnalato da G. ROMANO, *Nicolò Musso a Casale*, in "Paragone", n. 255, maggio 1971, pp. 44-60, in particolare alle note 22, 25, 31, 33.

23. Casale, Archivio Storico del Comune, Archivio Pallavicino Mossi, Ricevute 1623-1700, 1/2, Ricevuta del 30.10.1660. Il marchese Gio Tomaso Mossi offre qualche anno dopo 25 filippi per la fabrica, Ibidem 1/2, Ricevuta del 18 aprile 1670 a firma I. da Trumel, già presidente della Madonna del Tempio. Altri contributi erano stati corrisposti nel 1665 a seguito di un legato della madre (ricevuta del 8 aprile a Saletta ed altra senza data, Ibidem, 1/3).

24. Si vedano i contributi sopracitati di G. IENI, *Un progetto inedito*, cit. e A. PERIN, cit.

25. Torino, Biblioteca Reale, Archivio Pallavicino Mossi, Scatola CXV, n. 6, *Inventarium Bonorum Hereditatisque Ill.mi D.ni Comitis Senatoris Mossi 1702 25 7 bris* e Scatola CXV, n. 10, *Descrizione o sia Inventaro dell'Eredità del fu Sig. M.se Gio Pio Mossi di Morano di questa Città di Casale 1755 13 9bre*.

26. Torino, Biblioteca Reale, Archivio Pallavicino Mossi, Scatola CXV, n. 6, *Inventarium Bonorum Hereditatisque Ill.mi D.ni Comitis Senatoris Mossi 1702 25 7 bris*. Il palazzo in cui si effettua l'inventario confina con le proprietà di Ippolito Magnocavallo, del cancelliere Carlo Gerolamo Gerardi e dei conti Ferraris e con la via pubblica. Si tratta quindi di quel palazzo vecchio nel cantone Brignano citato al n. 1811 dell'inventario patrimoniale del 1755 (per cui si veda più oltre). Il palazzo risulta affittato dal 1726 ed acquistato nel 1770 da Francesco Ottavio Magnocavallo cfr. G. IENI, *Un progetto inedito*, cit., p. 62 e nota 3.
Il conte Ottavio Carlo Mossi (1640-1702), podestà di Vercelli (1668), senatore di Casale (1680-1688 e nuovamente dal 1692), consigliere di stato e provveditore (1678) subentra evidentemente al fratello Giovanni, quarto marchese morto nel 1680, gentiluomo di camera del duca di Mantova dal 1659. Per questi dati si vedano A. MANNO, cit., p. 482 e gli aggiornamenti citati a nota 12.

27. Torino, Biblioteca Reale, Archivio Pallavicino Mossi, Scatola CXV, n. 10 *Descrizione o sia Inventaro dell'Eredità del fu Sig. M.se Gio Pio Mossi di Morano di questa Città di Casale 1755 13 9bre*.
Giovanni Pio Ludovico Filippo Mossi (1700-1754) è figlio di Francesco Giovanni Tommaso Mossi, quinto marchese del Torrione, di cui al momento non si conosce alcun inventario. Quest'ultimo lega precocemente, con la sua presenza alla corte torinese dal 1696 come gentiluomo di camera del duca di Savoia, le sorti della famiglia Mossi ai duchi di Savoia, sancita dal matrimonio con la figlia del marchese Falletti di Barolo nel 1697, fino all'incarico di ministro a Venezia nel 1742, dove muore nel 1743. È verosimile sia lui il "nipote" per cui il marchese Mossi paga da Casale il mantenimento al collegio dei nobili a Torino tra 1682 e 1683, secondo le ricevute firmate da Luigi Provana. Cfr. Casale, Archivio del Comune, Fondo Pallavicino Mossi 1/3.
La carica a corte sarà ereditata dal figlio Giovanni Pio mentre gli altri due fratelli, Ottavio Isidoro, elemosiniere della regina (1737) e poi del re (1776), abate di san Mauro (1743) e Carlo Guido Matteo, cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro (1727) e governatore di Vercelli (1774), saranno insigniti del collare della SS. Annunciata. Per tutti si veda A. MANNO, cit., p. 483. Il riferimento al palazzo vecchio è al fo-

glio 652 verso del documento, al n. 1888, con cui si segnala l'esistenza di una filza di documenti sul palazzo e case adiacenti con inizio dal 1628 e fine con polizze di affitto dell'edificio e case attigue; si veda anche alle note precedenti.

28. La situazione si presenterà infatti sostanzialmente analoga alla morte del settimo marchese, Carlo Giuseppe Francesco Maria Eutichio (1739-1759), quando viene redatto un nuovo inventario (1760) cfr. Torino, Biblioteca Reale, Fondo Pallavicino Mossi, Scatola CXV, n. 11.

29. Il documento riaggrega i dati sul patrimonio Mossi ed in particolare sui possedimenti casalesi. Dal fol. 59 v. si legge: *"1809 Il palazzo con le case adiacenti in cui si fa la presente descrizione posto in questa città, canton Brignano e sotto li consorti sopra enunziati (cioè marchese della Rovere, conte Gaspardoni, casa Morra altrevolte Testora, strada Vicinale e pubblica)/ 1810 una casetta contigua a detto palazzo dipendente dal diretto dominio di questa cattedrale sotto l'annuo livello d'una doppia/1811 palazzo vecchi pure posto in Casale canton Brignano con casette adiacenti sotto le consorti del singor conte Magnocavalli, signor conte Ferraris, signor cavalier Ricci Gerardi, strada pubblica e vicinale/ 1812 ... una bottega... canton Montarone.../ 1813 una casa con travata e giardino nell'ala di questa città detta la Sperandora sotto li consorti delli signori della Missione e strada pubblica a tre/1824 il Moleggio di Casale per coppi otto/1815 due palchetti nel teatro di questa città altre volte Caresas in oggi del signor conte Sacchi nel secondo ordine ed alli numeri diecisette e venti quattro"*. Rientrano nel patrimonio anche gli altari segnati al foglio 63 v. *"1879 un Altare della Beatissima Vergine Assonta con capella e tumulo nella chiesa dei Padri barnabiti di san Paolo di questa città / 1880 un Altare di Sant'Andrea, e tumulo nella chiesa dei padri Conventuali di San Francesco di questa città / 1881 un Sedile o sia banco nella detta chiesa di San Paolo / 1882 Altro Banco nella detta chiesa di San Francesco / 1883 Altro Banco nella chiesa Cattedrale / 1884 Altro Banco nella chiesa de Padri Filippini dell'Oratorio / 1885 Altro Banco nella chiesa de Padri Minori osservanti di S. Antonio pure di questa città"*. Si veda anche, a fine secolo, lo *Stato dei redditi del 1798*, Torino, Biblioteca Reale, Fondo Pallavicino Mossi, scatola CXIV.

30. Cfr. A. PERIN, cit.

31. Si tratta ovviamente dell'abate di San Mauro, Ottavio Isidoro Mossi (1705-1775), fratello del defunto Giovanni Pio, e zio dell'erede Carlo Giuseppe, cfr. A. MANNO, cit., p. 483.

32. L'inventario del 1755 registra dipinti di antica collezione come sembrano suggerire le "cornici negre" a fianco delle più numerose dorate o aggiornate "alla Chinese".

33. G. IENI, *Un progetto inedito*, cit., nota 6. Il documento è conservato presso l'Archivio Storico di Casale, Archivio Pallavicino Mossi, m. 277, fasc. 403. Devo la copia del documento a Carlenrica Spantigati e Germana Mazza.
L'importante documento, che andrà studiato attentamente, è anche il primo inventario, fra quelli oggi rinvenuti, condotto da un "conoscitore", con correzioni di attribuzione. Presenta in più punti una rinumerazione e, ad un inizio redatto con precisione, con numero d'ordine, soggetto, tecnica, attribuzione e misure in oncie, segue una compilazione sempre più affrettata sia nella grafia sia nelle specifiche dei dipinti negli ultimi fogli.

34. Infatti sono segnati al n. 62 *"Il marchese Gio Tomaso Mossi appoggiato ad una sedia e molte persone once 24 p 19"* già nel palazzo nel 1702 e poi nel 1755 al n. 173 attribuito a pittore *"fiammengo"*; al n. 85 *"ritratto di famiglia in aria guerriera once 17 p 20"*.

35. Sono grata a Michela di Macco per aver amichevolmente discusso con importanti suggerimenti questi aspetti del lavoro. Per la scheda del dipinto di Trevisani giunto in Albertina si veda M. DI MACCO nel catalogo dell'Albertina ora in corso di stampa.

36. M. PELISSIERI, R. ROLFO, D. TALIANO, M. TORCHIO, cit.

37. L'intervento di Marini a Casale già segnalato da De Conti, che gli attribuisce i lavori in palazzo Gozzani di Treville, è stato ripreso da A. BAUDI DI VESME, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1966, vol. II, pp. 654-655. Si deve a M. VIALE FERRERO, *Disegni e progetti di L. Marini per decorazioni di palazzi casalesi*, in *Quarto congresso di antichità e d'arte*, Casale 1969 (ma 1974), pp. 485-504 l'aver contestualizzato il lavoro di Marini a Casale con il reperimento della cartella di disegni, con molti progetti per committenti casalesi, fra cui i Mossi, alla Biblioteca Reale di Torino, cui fa riferimento anche A. PERIN, cit. Per Marini si veda ora P. ASTRUA, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna*, in *Arte di corte da Carlo Emanuele III a Carlo Alberto*, a cura di S. Pinto, Torino, 1987, pp. 65-100. Il dipinto di Mengs già proprietà Falletti è ora in Galleria Sabauda in seguito al lascito della marchesa Giulia Colbert Falletti di Barolo nel 1864 cfr. P. ASTRUA, cit., passim.

Desidero ringraziare Carlenrica Spantigati, Michela di Macco, Germana Mazza, Antonella Perin, Clara Vitulo della Biblioteca Reale di Torino e le archiviste dell'Archivio Storico di Casale, Valeria Mosca e Daniela Siccardi.

Schede delle opere esposte

53 Madonna col bambino in trono incoronata da angeli tra i santi Bartolomeo e Sebastiano

Tavola, cm. 105x91; inv. n. 4160

Nel novembre 1966, su assidua sensibilizzazione di Noemi Gabrielli, le marchese Bianca Costa di Polonghera e Margherita Visconti Venosta, eredi dell'arcivescovo Vincenzo Maria Mossi di Morano, depositarono presso il Museo di Casale la tavola cinquecentesca insieme ad un altro nucleo di undici dipinti (G. Mazza, *Museo Civico,* Quaderno n. 1, 1981, pp. 157-158).

Nel 1909 la pala è ancora ricordata a Saletta presso Costanzana, come "opera che si ritiene del Lanino... degna di nota", nella chiesa di San Bartolomeo, eretta in parrocchia nel 1600 (R. Orsenigo, *Vercelli Sacra,* 1909, p. 400). Le grange di Saletta e Torrione, già infeudate dal duca di Mantova e del Monferrato ai fratelli Ponzone di Milano, solo nel 1625 furono cedute da Roggero Ponzone a Giovanni Mossi. Il patronato della parrocchia conobbe da allora le stesse sorti del feudo. Mancata la discendenza ai marchesi Mossi di Morano, e morto l'arcivescovo Vincenzo Maria Mossi, alla cui collezione si credeva appartenesse il dipinto, nel 1829 l'eredità della Saletta passò al cugino Ludovico Pallavicino ed ai suoi eredi, che continuarono ad esercitare il diritto di patronato su tutti gli altari e gli arredi della chiesa (Archivio Curia Arcivescovile di Vercelli, *Relazioni di Visite pastorali,* M. Pampirio, R-V, fasc. 11, foll. 2-3)). Dalle annotazioni di visita di monsignor Giovanni Gamberoni risulta che una tavola di identico soggetto "che si ritiene del Lanino... con figure che hanno aureole in oro" nel 1920 già era stata "tolta dalla chiesa parrocchiale dal patrono e supplita con una identica". In altri più recenti verbali di visita, dal dopoguerra agli anni settanta, l'informazione è costantemente ripetuta con riferimento ad una annotazione scritta del parroco Sarasso, in cui si precisa come la tavola cinquecentesca, già sull'altare ligneo in capo alla navata laterale, oggi totalmente distrutto dalle ripetute depredazioni analogamente alla copia del dipinto, era stata fatta trasferire nel Castello di Samone dai patroni, che dal 1966 abbandonarono del tutto l'impegno di patronato per la manutenzione e il restauro della chiesa di San Bartolomeo di Saletta (Archivio Curia Arcivescovile di Vercelli, *Relazioni di Visite pastorali,* M.G. Gamberoni, 1917-1929, R-Z, fasc. 16; M.G. Ferraris, 1960-63, fol. 21; 1963-1969, fol. 467; post 1969, fol. 72).

La stesura pittorica della tavola è caratterizzata dall'impiego molto trasparente, con frequenti affioramenti della preparazione in una tecnica di esecuzione quasi a non finito, di colori intonati su sfumature chiarissime, con predominanti che trascolorano dagli incarnati di perla, ai grigi, agli avori più luminosi, nel baldacchino del trono, nella veste del San Bartolomeo e della Vergine sulle quali armonicamente si accordano i rossi e i turchini dei manti foderati in giallo e in verde con rialzi luministici di più accesa intensità. Tutta la composizione è pervasa da una luce dorata aurorale, che, nel fondo immerge i picchi scoscesi del paesaggio ove svettano con gusto arcaizzante surreali torri merlate di castelli e di roccheforti.

Le predominanti cromatiche evocano effettivamente i modi della attività estrema dell'anziano Bernardino Lanino, quando la vena pittorica e disegnativa viene esaurendosi in composizioni di ricercato arcaismo, in sintonia con i dettami propugnati in territorio vercellese dalla controriforma (Pale di Rivoltella, Valdengo, Costanzana). Tuttavia i riscontri puntuali della Madonna con bambino con la pala già in Santa Maria del Tabbi a Bianzè di Giuseppe Giovenone il Giovane e più ancora con il cartone (n. 353) di stessa mano della Accademia di Belle Arti di Torino, preparatorio dello scomparto centrale del trittico della parrocchiale di Balocco, individua chiaramente l'appartenenza alla produzione della tarda bottega giovenoniana anche della tavola di Saletta. La tenera imbambolata fissità espressiva dei personaggi attinge ancora ai modelli del caposcuola di più vecchia generazione, Gerolamo Giovenone, e nel San Sebastiano, debitore di spunti dalla pala di Mortara e nella Madonna con il bambino, memore ancora della tavola raffigurante la Madonna con Bambino tra i Santi Giuseppe e Germano, del 1533, ora in Galleria Sabauda.

Il motivo degli angioletti librati in volo ad incoronare la Vergine è altro elemento paradigmatico della bottega giovenoniana, pedantemente riproposto in più occasioni da Giuseppe Giovenone il Giovane: dalla pala Cusani in Sant'Agnese a Vercelli, a quella di collezione privata a Firenze e della parrocchiale di Castelnovetto Lomellina (cfr. P. Astrua, *Giuseppe Giovenone il Giovane e la sua bottega,* in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina,* catalogo della mostra a cura di G. Romano, Torino 1982, pp. 183, 190, 233, 234; P. Astrua, *Giuseppe Giovenone il Giovane* (schede) in *Mostra di opere d'arte restaurate del territorio di Vercelli 1986-1991,* giornale della mostra, Vercelli 1991, s.p.; C. Spantigati, *Giuseppe Giovenone il Giovane* (schede) in *Gaudenzio Ferrari* cit., Torino 1982, pp. 233-234). Il modellato vigoroso e le tonalità sgargianti della tavolozza di Giuseppe Giovenone il Giovane si discostano dallo stile della tavola di Saletta, più facilmente riconducibile, come già segnalato dal Romano (1970, p. 70, n. 2), ai modi del cugino Raffaele Giovenone, attivo a partire dall'ottavo decennio del secolo tra Novara, Vercelli, Trino e Biella. In particolare, nel comune debito di riferimento alla tradizione figurativa della tarda attività di entrambe le botteghe vercellesi dei Giovenone e dei Lanino, il dipinto con il patrono San Bartolomeo può essere confrontato con la tavola firmata e datata 1582 da Raffaele Giovenone per la chiesa parrocchiale di Quaregna (cfr. A. Roccavilla, *L'arte nel biellese,* Biella 1905, p. 138, fig. 201; G.C. Sciolla, *Il biellese dal medioevo all'Ottocento,* Torino 1980, pp. 154, 157; G. Romano, *Casalesi del Cinquecento,* Torino 1970, p. 70, n. 2; D. Lebole, *Storia della Chiesa biellese, La Pieve di Cossato,* I, Biella 1981, pp. 112, 114, 127).

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1979.

Bibliografia: R. ORSENIGO, *Vercelli sacra,* Vercelli 1909, p. 400; G. ROMANO, *Casalesi del cinquecento,* Torino 1970, p. 70, n. 2; G. MAZZA, *Museo civico. Città di Casale Monferrato. Assessorato alla cultura,* quaderno n. 1/1981, p. 158.

P.A.

Pittore fiammingo, seconda metà del XVI secolo (?)

54 Ritratto di gentiluomo

Tavola, cm. 33x26; inv. n. 4166

Il personaggio fissa con grande intensità lo sguardo sull'osservatore ed il suo volto risulta come compresso nello spazio della tavola che lascia margini limitatissimi allo sfondo scuro.
Posa ed atteggiamento fanno quasi pensare ad un autoritratto ed occorre rilevare che nel corso del restauro le indagini riflettografiche hanno evidenziaro la presenza di pentimenti e variazioni in corso d'opera proprio nella definizione degli occhi. Che si tratti poi di un ritratto non "di parata", ma da leggere in chiave maggior "intimismo" è testimoniato dal sobrio abbigliamento scuro, appena ravvivato da un contenutissimo colletto bianco arricciato. Proprio i dati di costume, uniti all'indiscutibile qualità del dipinto orientano la datazione sulla seconda metà del Cinquecento.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi dell'Associazione Ex Allievi Liceo "Balbo", 1990.

C.S.

Niccolò Musso (Casale Monf.to 1590/95 - dopo il 1622)

55 Autoritratto

Tela, cm. 62,5x47,5; inv. n. 4159

Complice l'esiguo numero delle sue opere e le scarse notizie sulla sua vicenda umana, Niccolò Musso rimane, ancora per molti versi, un caso emblematico della pittura piemontese.
Pertanto, a partire dal fondamentale studio di Giovanni Romano apparso recentemente e che integra una più che ventennale attenzione dell'autore al pittore casalese, è bene ripercorrere i punti ormai acquisiti.
Le uniche date certe si riferiscono al 1618 per la Madonna del Rosario in San Domenico; al 1621, data di costruzione della chiesa parrocchiale del castello in seguito dipinta dal Musso e dall'Alberini; al 1622 per l'Annunciazione di Ticineto. In questo lustro si tende a collocare le opere sino ad ora conosciute.
Ritenendo poi eseguito l'Autoritratto del Museo casalese a circa venticinque anni di età, si ipotizzava la sua data di nascita al 1595. Figlio di Pietro, notaio e cancelliere del Senato cittadino, le fonti concordano su di un suo possibile viaggio a Roma, avvenuto fra il 1617 e ed il 1618.
Di ritorno ottiene l'esecuzione di un'opera sicuramente di prestigio: la Madonna del Rosario in San Domenico. Seguono (ma la cronologia si fa, necessariamente, arbitraria basandosi sui soli riferimenti stilistici): la Madonna con il Bambino, nella parrocchiale di Mombello: la Natività presso la cappella Mossi in San Paolo e forse da identificarso nel dipinto attualmente presso il Banco di Santo Spirito a Roma; l'Annunciazione, anch'essa per la chiesa di San Paolo e attualmente dispersa; la Madonna con il Bambino, di cui di conserva una fotografia presso l'archivio Longhi di Firenze; il Padre Eterno di coronamento alla Madonna del Rosario in San Domenico; il Crocifisso già in San Francesco ed ora a a Sant'Ilario; l'Annunciazione di Ticineto; la Madonna del Carmine in Sant'Ilario; gli affreschi e la pala dell'Annunciazione nella parrocchiale del castello; le Nozze di Cana, già in San Francesco ed ora nella parrocchiale di Altavilla.
Queste le opere conosciute di Niccolò Musso. E due date documentate: 1618 e 1622 che, con l'Autoritratto, ci forniscono i termini entro cui porre l'attività del pittore. A queste striminzite notizie aggiungerei un altro tassello se, come mi pare di riconoscere, Niccolò si è raffigurato nel giovane posto a sinistra della Salita al Calvario, già appartenente alla collezione romana Giustiniani.
Se così fosse l'età dimostrata (poco più di vent'anni) ed il fatto che il dipinto sia stato eseguito a Roma prima del suo ritorno a Casale (avvenuto nel 1618) anticiperebbero di circa cinque anni sia la data di nascita che il viaggio nella capitale. Mi convince dei due personaggi lo stesso sguardo severo, il taglio del naso netto, la fossetta sul mento, la piega delle labbra, l'espressione di chi pone domande, solleva emozioni. Un Niccolò, quello romano, giovanilmente più arruffato e intimidito rispetto al più asciutto Autoritratto del Museo, di alcuni anni successivo (in cui dimostra di avere un'età più vicina ai trent'anni).
Inviato dal padre a Roma per studiare giurisprudenza il Musso di dedicò ben presto alla pittura ed al suo ritorno, grazie alle intercessioni di alcuni

protettori, gli fu commesso un quadro che riscosse talmente successo da indurre il genitore, fermamente ostile alla scelta del figlio, a che *"attendesse alla pittura, nella quale potè breve tempo applicarsi, essendo morto in età giovanile"*.
Tutto lascerebbe supporre che il Musso sia quindi scomparso dopo il 1622, data ultima della pala di Ticineto o comunque successivamente ai dipinti della chiesa del castello, edificata a partire dal 1621. Pertanto non dovrebbe esseere lui il *"Nicolò Mussi pittore ai Leutari"* coinvolto in una rissa di osteria a Roma nel 1661, nella quale non ebbe, però, alcuna parte attiva e che anzi fu tra coloro che, probabilmente, evitò che volgesse al peggio. Quindi nell'attesa che nuove notizie integrino quel poco che oggi conosciamo dobbiamo astenerci dall'identificare nel Mussi del Leutari il pittore casalese.
Ad intrigare maggiormente questa sua presenza romana c'è però la notizia di un abate colto e ben informato di fatti artistici di nome Nicolò Musso che nella prima metà del secolo (gli anni trenta e quaranta) risulta essere uno dei consiglieri di Francesco I d'Este, duca di Modena, e che contribuì alla formazione della quadreria ducale, ricca di capolavori.
Un personaggio attento a suggerire al duca l'acquisto di opere di Salvator Rosa e di Swanevelt, un pittore il primo molto affine al temperamento del nostro casalese per gli atteggiamenti morali che assunse verso la società del suo tempo e che gli fece affermare che *"la filosofia non ama entrare nella casa dei ricchi"* o scrivere (nella sua versalità di letterato, poeta e pittore) di voler *"pinger per gloria e poetar per gioco"*.
Del resto anche Niccolò doveva apparire ai contemporanei non privo di stravaganze se il suo apprendistato a Roma fu visto alla stregua di uno studio condotto *"come per spasso"*.
Stando però ai dati certi ed evitando di concedere più spazio del necessario alle suggestioni (senza il fascino delle quali, però, buona parte della storia umana andrebbe riscritta) il lavoro del Musso in patria non passò inosservato. Ne sono testimonianza le copie delle sue opere che per alcune, essendo perduti gli originali, costituiscono, pur nella mediocrità della loro esecuzione, gli unici elementi utili ad integrare l'esiguità del suo repertorio pittorico: la Madonna con il Bambino nella confraternita del Rosario a Teruggia e la Sacra Famiglia nella chiesa dell'Orazione e Morte a Trino. Altre copie si pongono ad un livello qualitativo decisamente più elevato, come il Crocefisso nella chiesa di Santa Maria a Trino e la Madonna del

Rosario di cui conosciamo ben due copie: la prima, recentemente rubata, si trovava presso la parrocchiale di Coniolo ed era di mano dell'Alberini; la seconda è custodita presso la chiesetta del Ronzone.
Rispetto al dipinto in San Domenico quest'ultimo differisce per una dimensione leggermente superiore della base (maggiormente nell'altezza); per l'assenza del nome del pittore sul volume ai piedi di San Domenico; per la scritta e stemma cittadino posti sotto la Santa Caterina che testimoniano come il dipinto sia un *"dono della Città di Casale"*, avvenuto nel 1847.
Secondo quanto riferitomi cortesemente dal parroco, Don Danilo Biasibetti, la fondazione della Parrocchia risale al 1803 e venne istituita presso una cappella preesistente dedicata alla Madonna del Rosario, di proprietà della confraternita del Santissimo Sacramento eretta in San Domenico. Pochi anni più tardi, verso il 1845, la cappella venne abbattuta in quanto pericolante; la riconsacrazione della nuova chiesa è del 1847, l'anno del dono del dipinto da parte della Municipalità casalese.
Il De Conti ci informa nel 1794 di *"una esatta copia in grande, tratta da Federico Guazzo"* che si trovava sullo scalone del convento (al quale si accede attualmente da Via Rivetta). È quindi probabile che la copia, così come altri dipinti che ornavano il maestoso scalone, sia stata ritirata pochi anni dopo dalla Municipalità in occasione della soppressione napoleonica dei conventi e che, presentandosi l'opportunità di un suo riutilizzo, sia stata donata nel 1847 alla nuova e riedificata parrocchiale del Ronzone.
In merito all'autore, Federico Guazzo (originario di Trino), sappiamo che nel febbraio 1661 aveva circa trentotto anni. Oltre all'attività di pittore svolse anche quella di perito *"per la pratica che tengo, e sono stato più volte impiegato a ricercare, particolarmente quando stavo a Bologna, di far pratica d'haver originali da quei valenti pittori, come anco qui a Vercelli et adesso in Casale"*. Essendo poi il Guazzo anche l'autore della copia del Crocifisso custodito presso la chiesa trinese di Santa Maria, si dispone di un'opportunità eccezionale, stante le pessime condizioni della Madonna del Rosario di San Domenico, vale a dire il confronto con un'opera coeva solo di poco più tarda, eseguita da un profondo conoscitore del Musso, se ancora al Guazzo si deve attribuire la Sacra Famiglia della chiesa dell'Orazione e Morte di Trino.
Pertanto il buon stato di conservazione delle cromie originali, del supporto e, in complesso, dell'intero dipinto ci consentiranno, a restauro avvenuto, una lettura che le sofferte condizioni dell'originale non restituiscono se non offuscata e parzialmente.
Le copie testimoniano quindi, a mio parere, della fortuna che le opere del Musso ebbero presso i contemporanei e nella sua città, tant'è che per tutto il Seicento costituirono un modello a cui riferirsi. Certo il suo fu un riconoscimento d'élite, di pochi, tant'è che il Lanzi scrive che *"più volte servì a privati"*, ne d'altra parte poteva essere diverso in un ambiente culturale permeato dalla ovattata ridonanza degli angioletti del Moncalvo. Fu quindi la sua una pittura laica, profondamente e civilmente umana, corporea e presente, lontana dai paffuti cherubini e dalla gestualità atemporale delle figure che, sulla scia degli epigoni moncalveschi, popolavano via via gli altari monferrini di immagini devozionali in sintonia con una visione del mondo artefatta, non concreta, supinamente soddisfatta della quieta retorica della propria quotidianità virtuale o, nel migliore dei casi, vissuta nella apparente serenita domestica dei toni e dei segni di quelle pitture. Senza slanci: priva di utopie.
Ben altra è l'immagine che il Musso ha voluto dare di sè nell'Autoritratto, intriso di temperamento. In cui la monocromia fortemente contrastata avvolge i simboli della sua arte, gli strumenti del suo lavoro, seguendone i contorni, i profili: sospendendoli in un dialogo mai sopito fra la vita e ciò che la circonda, fra due entità distinte che si cercano: il pittore e lo spettatore. È un'abbagliante rivelazione di accenti chiaro-scurati, di consapevole dignità, rappresentata senza enfasi nella realtá comune, quella più vera, in cui solo gli occhi e le labbra tradiscono gli stati d'animo, attraverso i quali si avverte il cuore pulsare e la mente che nasconde le incertezze, i dubbi.
Uno sguardo che osserva, interroga, evocando immagini vere che prendono forma d'innanzi agli occhi stupefatti e rapiti di chi può goderne, diventando egli stesso parte integrante della scena che si sta compiendo alla sua presenza. Ed è ancora la luce ad accentuare l'espressione creativa del pittore nei profondi contrasti di ombre, nell'incarnato luminoso del volto teso ad affermarsi ogni qual volta nasce un nuovo dipinto.
Che l'opera suggerisse emozioni forti, forse non volutamente romantiche come quelle poc'anzi descritte, comunque cariche di suggestioni non di circostanza, concordano le fonti antiche.
Il Durando di Villa, il Della Valle, il Lanzi ne evidenziano tutti la qualità. Il De Conti poi lo ricorda nella quadreria di palazzo Magnocavallo-Mossi, con i dipinti raffiguranti la Natività e l'Annunciazione provenienti dalla loro cappella nella chiesa di San Paolo.
L'inventario della collezione Mossi recentemente rinvenuto da Giulio Ieni, che ringrazio per la segnalazione, consente alcune verifiche e nuove acquisizioni. Innanzitutto l'estensore dell'inventario è persona, sostanzialmente, attendibile in quanto si fa scrupolo di redigere non un mero censimento patrimoniale ma un elenco di opere con la descrizione del soggetto raffigurato, l'attribuzione agli autori e, per molti, la dimensione dei dipinti. Ne risulta che l'Autoritratto è riporato al n. 16 dell'elenco con la seguente descrizione: *"Ritratto del pittore Muzio fatto da se stesso, oncie 16 p. 16"*. Le misure pari a 604x645 mm. di poco si discostano dalle misure dell'attuale altezza del dipinto e al reintelo rimosso nel restauro del 1977, che, verosimilmente nell'Ottocento riprendendo un intervento precedente, aveva arbitrariamente allargato il dipinto per centrare maggiormente il ritratto.
L'inventario è prodigo di altre notizie. Al n. 24 troviamo infatti riportata una *"Baccante oncie 12 p. 18 del Muzio"*, corrispondente a 484x725 mm. di dimensione, ed al n. 106 un *"Suonatore del Muzio oncie* 14 p. 16", pari a 564x645 mm.
Soggetti quest'ultimi mai citati dalle fonti storiche e che rappresentano per il Musso i primi due dipinti, Autoritratto escluso, di ispirazione laica che si conoscono e che tanto dovettero piacere a quei *"privati"* citati dal Lanzi che furono fra i suoi più convinti estimatori.
Se del concerto rimane un ricordo nel particolare dei musici nelle Nozze di Cana, l'individuazione della Baccante consentirà forse connessioni più stringenti con gli schemi iconografici della tradizione caravaggesca e con le ascendenze culturali che la pittura romana di primo Seicento esercitò sul giovane casalese.
Verifica ormai non più rinviabile, da condursi seguendo più direzioni: dalla ricerca degli affreschi nella parrocchiale del castello, al restauro della pala del Ronzone, ad una ricerca sistematica di nuovi dati d'archivio in ambiente romano. A smentire o a confermare le suggestioni che gli stimolanti contributi di Giovanni Romano ed i percorsi suggeriti in questa scheda (la cui redazione è stata possibile solo grazie al tenace aggiornamento di informazioni fornitomi da Germana Mazza) lasciano ormai intravedere, più di quanto si potesse sperare in un passato non troppo lontano.
Restaurato dal Laboratorio Scalvini e Casella di

Brescia, direzione lavori di G. Romano, fondi della Regione Piemonte, 1977.

Bibliografia: G.A. DE MORANO, *Memorie istoriche della città e della Chiesa di Casale Monferrato,* ms. presso la Biblioteca Civica di Casale Monf.to; G.A. DE MORANO, *L'Astro Cronico, Almanacco Monferrino,* Milano 1756, p. 133; BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture... di tutte le più rinomate città d'Italia ecc.,* vol. I, Venezia 1776, p. 115; G. DELLA VALLE, Prefazione all'opera di G. Vasari *Vite de' eccellenti pittori...,* vol. XI, Siena 1791-1794, p. 20; G. DE CONTI, *Ritratto della città di Casale... nell'anno 1794,* ed. a cura di G. SERRAFERO, Casale Monf.to 1966, pp. 30, 31, 36, 37, 41, 50; P G. CAVALLI, *Descrizione dell'origine e fondazione del Convento di S. Domenico di Casal Monferrato raccolto nell'anno 1794,* ms. presso il Convento dei Padri Domenicani di Trino; G.A. DE MORANO, *Memorie istoriche della citta e della chiesa di Casale Monferrato ecc.,* ms. presso la Biblioteca Civica di Casale Monf.to; A. BERTOLOTTI, *Artisti subalpini in Roma, ecc.,* Mantova, 1888, p. 277; A. BAUDI di Vesme, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo,* vol. II, Torino 1966, pp. 709, 725; N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo,* Torino 1935, pp. 724-725; L. SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani* in *"The Burlington Magazine",* marzo 1960, pp. 101-102; N. GABRIELLI, *Tre inediti,* in *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale,* Torino 1967, p. 45; G. ROMANO, *Orientamenti della pittura casalese da G.M. Spanzotti alla fine del '500,* in *Atti del IV Congresso di Antichità e d'Arte, Casale Monf.to 1969,* Casale Monf.to 1974, pp. 312-314; A. BARBERO, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate,* catalogo della mostra a cura di G. ROMANO, Torino 1978, pp. 38-39; C. SPANTIGATI, in *Musei del Piemonte,* cit., p. 142; R. OLIVERO, in *Inventario trinese. Fonti e documenti figurativi,* cataologo della mostra a cura di A. BARBERO e C. SPANTIGATI, Trino 1980, pp. 110-111; G. ROMANO, in *Inventario trinese,* cit., p. 107; G. MAZZA, *Casale Monferrato. Museo Civico,* Alessandria 1983, pp. 43-44. AA.VV., *La Galleria Estense di Modena,* a cura di J. BENTINI, Bologna 1987, pp. 13, 145; G.C. SCIOLLA, *Un corrispondente casalese di padre Pellegrino Antonio Orlandi,* in "Studi Piemontesi", marzo 1989, pp. 243-244; G. ROMANO, "Nicolò Musso", Torino 1990.

A. Ba.

Francesco Vertua
(documentato dal 1618 al 1624)

56 Annunciazione

Tela, 232x151; inv. n. 4158

In basso a sinistra "F. Franc.us Vert(u)a"

L'autore dell'Annunciazione, che ha apposto la sua firma su di un rocchetto in basso a sinistra "F: Franc.us Vert(u)a", ritengo possa essere identificato con il pittore indicato nell'Alghisi nel 1624 a proposito del dipinto commissionato per la chiesa di San Paolo dalla *"contessa Scotia Corba, moglie del conte Corba Francesco, affetionatissima a quel tempio fece a sue spese fare in Milano dal pittore Francesco Vertova, milanese, il gran quadro verso l'altare dell'Assunta rappresentante S. Paolo che predica in Areopago in Atene".*

Ad avvalorare tale supposizione convergono alcune considerazioni di carattere generale: la cultura pittorica espressa dal Vertua nella sua tela, che parrebbe derivata dalla conoscenza diretta delle opere milanesi di Camillo Procaccini; una sorta di "dipendenza" culturale all'ambiente lombardo della chiesa di San Paolo, officiata dai Barnabiti e voluta da San Carlo Borromeo nella visita pastorale compiuta, nel 1573, nei paesi monferrini dipendenti dalla Diocesi di Milano e, successivamente, nella città stessa; la possibile errata conoscenza del nome del pittore da parte dell'Alghisi.

Pertanto il Vertua avrebbe eseguito due tele per la Chiesa casalese: quella precedentemente citata (e non più presente già nel 1794, epoca in cui scriveva G. De Conti) e *"l'icona d'altar dell'Annonziata di non sprezzabile pennello"* descritta sempre dallo stesso autore nella cappella del Collegio delle Regie Scuole di San Paolo.

Come l'Annunciazione, che riteniamo di identificare con la tela indicata dal De Conti, sia giunta al Museo insieme alle opere della collezione Mossi, al momento si può solo ipotizzare. È accertato che un membro della famiglia Mossi acquistò dopo la soppressione della chiesa di San Francesco avvenuta in periodo napoleonico lo scomparto di sinistra del polittico di Sant'Andrea, raffigurante San Francesco, Sant'Agata e donatore opera di Giovanni Martino Spanzotti (conservato all'Accademia Albertina di Torino) identificato da G. Romano. È presumibile che i Mossi, patroni della cappella dell'Assunta in San Paolo, al momento della soppressione del convento abbiano acquistato la tela del Vertua.

Alla conoscenza dell'attività pittorica del Vertua, per il momento assai poco nota, si può aggiungere grazie alla segnalazione di Daniele Pescarmona, il dipinto raffigurante anch'esso un'Annunciazione collocato nella chiesa di San Pietro a Trobaso di Verbania. Databile tra il novembre del 1617 e il gennaio 1618 (date di due visite pastorali) il quadro dimostra un pittore ancora impacciato nel suo modo di esprimersi.

La tela casalese è invece di buona qualità, tanto da ingannare Noemi Gabrielli che, nel 1968, ne proponeva al Comune di Casale il restauro ritenendola di mano di Niccolò Musso. Il Vertua trasferisce nella sua tela la lezione procaccinesca visibile sulle ante d'organo del Duomo di Milano: le carni dell'arcangelo Gabriele sono rese in modo morbido; le ondulazioni dei capelli richiamano il pittore bolognese, mentre il tono minore della Vergine che appare avvolta in un ampio mantello, senza volume, è forse imputabile al cattivo stato di conservazione della parte destra del dipinto.

Nell'Annunciazione casalese il Vertua vi aggiunge un tocco di ironia, infatti l'arcangelo Gabriele è raffigurato nell'atto di calare dall'alto con la sua mole ingombrante ed obbliga il puttino posto a destra a spostarsi ritraendosi perplesso davanti alla grande figura dell'angelo; il volo di Gabriele è concretizzato da una ciocca di capelli scomposta rispetto alla chioma ben pettinata; la Vergine nonostante la presenza dell'arcangelo e la luce che entra fra le nubi squarciate dalla voce di Dio, continua a guardare verso un punto posto al di fuori del quadro senza lasciarsi coinvolgere nella scena nonostante che due angioletti le porgano, alzandosi in punta di piedi, un pesante volume.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di N. Gabrielli, 1968 e di P. Vivarelli, 1985, fondi del Comune di Casale.

Bibliografia: F. ALGHISI, *Storia del Monferrato,* 1650 circa, manoscritto conservato presso la Biblioteca del Seminario di Casale; G. DE CONTI, *Ritratto della Citta di Casale,* Casale 1966 (ma 1794), p. 27; G. ROMANO, *Casalesi del Cinquecento,* Torino 1970, p. 9; G. MAZZA, *Casale Monferrato, Museo Civico,* Alessandria 1983, pp. 42-43.

G.M.

Francesco Cairo (Milano 1607-1665)

57 Santa Caterina d'Alessandria
Tela, cm. 61x50; inv. n. 4163

58 Santa Cecilia
Tela, cm. 62x50; inv. n. 4162

Le due tele, per come sono pervenute in Museo, messe in cornici analoghe, mostrano di aver avuto una storia ottocentesca di disposizione a pendant, con difficoltà accertabile in epoche precedenti. Non consente infatti una identificazione sicura la descrizione generica di due quadri, raffiguranti Santa Cecilia e Santa Caterina e di uno "detto di S. Cecilia con cornice di noce e filo d'oro" riportata nell'inventario datato 1702, redatto alla morte del senatore Ottavio Mossi (Torino, Biblioteca Reale, Archivio Pallavicino Mossi, Scatola CXV, n. 6), tenendo conto anche della presenza di opere di stesso soggetto conservate in Accademia Albertina e provenienti dal lascito dell'arcivescovo Vincenzo Maria Mossi di Morano. È possibile invece che le due tele per vicende ereditarie abbiano avuto destini diversi nel corso del Settecento dato che si può riconoscere soltanto la Santa Cecilia pervenuta in Museo in un'opera descritta nell'inventario databile alla seconda metà del XVIII secolo, relativo ai beni casalesi dei Mossi di Morano (il documento, generosamente messo a disposizione, come il precedente, da Cristina Mossetti, è citato in G. Jeni, *Un progetto inedito di Benedetto Alfieri per Palazzo Mossi di Casale Monferrato*, in "Il disegno di Architettura", 4, 1991, pp. 62-64).
L'inventario, particolarmente significativo perchè redatto da un conoscitore che si impegna a identificare l'autore delle opere, descrive al n. 105 una "S. Cecilia de Cavalier del Cairo oncie 15 p. 17". Si ha così la prima importante menzione del quadro correttamente associato al nome del pittore milanese.

Diversa appare anche la storia conservativa delle due tele. Dopo il restauro infatti si è resa ancora più evidente la consunzione della superficie cromatica della Santa Caterina, maggiormente depauperata da vecchie puliture, mentre più integra risulta la cromia della Santa Cecilia. Diverso tuttavia doveva già essere il trattamento originario degli incarnati, tanto il volto della Santa Caterina è condotto con stesure più compatte di colore, quanto più corpose appaiono le lumeggiature nell'altra tela, distribuite come luce celeste che si incarna nell'esistenza terrena della Santa Cecilia, dal volto inebriato di rosso-rosato sulle guance, sul naso, sul mento. Analoga, invece, doveva essere la resa degli abiti, riconoscibili, se pure con qualche svelatura, nella consistenza tessile della leggera camiciola rosata, del manto giallo, del corsaletto rigato di marrone della Santa Caterina e nella veste di Santa Cecilia di un marrone intenso e morbido, profondamente luminoso come un velluto. Abiti e attributi iconografici concorrono alla presentazione mondana delle due figure, tuttavia ambiguamente sospese tra il ritratto e l'idealizzazione sacra, come si vede nella Santa Caterina, dall'espressione inquietante nella voluta astrazione (provvista di corona, lumeggiata sul capo, di spada, dall'elsa ben riconoscibile, di ruota appena accenna ta sulla sinistra) e nella Santa Cecilia, rapita in estasi, ma ingioiellata con una collana che mostra una colomba pendente sulla scollatura, come se l'emblema dello Spirito Santo si fosse materializzato in oro.
Conduzione pittorica e scelte di rappresentazione consentono di riconoscere facilmente in Francesco Cairo l'autore non solo della Santa Cecilia, come già aveva individuato l'estensore dell'inventario settecentesco, ma anche della Santa Caterina, quest'ultima forse non assegnata al pittore milanese perchè meno riconoscibile nel repertorio tipologico dell'artista, nel quale invece ricorre la Santa Cecilia.

È probabile che il conoscitore settecentesco avesse avuto modo di ricondurre al Cairo l'esecuzione della santa Cecilia perchè facilitato dalla presenza di opere di impostazione analoga nella quadreria sabauda, che per altri indizi parrebbe ben conoscere, dimostrando un rapporto di consuetudine con l'ambiente di corte torinese (si veda il saggio di Cristina Mossetti in questo volume).
Per l'impostazione e con riferimento allo stile vale infatti il confronto della Santa Cecilia con le tele di Cairo inventariate nel 1635 da Antonio della Corgna nella collezione ducale (Torino, Galleria Sabauda) con particolare riferimento alla Lucrezia, e ancora con altre opere documentate o datate intorno alla metà del quarto decennio del secolo (cfr.: *Francesco Cairo*, catalogo della mostra, Varese 1983, pp. 116-124), compresa la Giuditta (Sarasota, Ringling Museum) che affiora dal fondo bruno con la stessa enigmatica espressione di vincitrice, dipinta sul volto della Santa Caterina.

Restaurato dal Laboratorio Rava di Torino, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Consulta Femminile, 1992.
Restaurato dal Laboratorio Cavinato di Torino, direzione lavori di C. Spantigati, fondi del Comune di Casale, 1990.

Bibliografia: G. MAZZA, *Casale Monferrato. Museo Civico*, Alessandria 1983, p. 45.

M.d.M.

Pittore fiammingo del XVII secolo (?)

59 Adorazione dei pastori

Tela, cm. 118,5x88; inv. n. 4161

Il dipinto è da ricondurre ad alcune differenti elaborazioni sul tema della Natività e dell'Adorazione dei pastori condotte da Gerrit van Honthorst a cavallo tra il secondo ed il terzo decennio del Seicento. Si tratta della grande pala eseguita nel 1617 per la Cappella Guicciardini in Santa Felicita a Firenze (dal 1836 alla Galleria degli Uffizi dove ebbe a subire danni irreparabili nello sciagurato attentato di via dei Georgofili, 1993), della più raccolta Adorazione del Bambino da datare intorno al 1620 e precocemente acquisita alle collezioni medicee ed infine della Adorazione dei pastori del Wallraf-Richartz - Museum di Colonia, firmata e datata 1622.

Nella composizione della figura della Vergine che solleva il lenzuolo e riceve la luce dal corpo del Bimbo il dipinto di Casale si imparenta più strettamente con l'Adorazione del Bambino degli Uffizi, anche se occorre ricordare che lo sviluppo di questo tema iconografico - a partire da Correggio e da Annibale Carracci - godette di enorme fortuna nella pittura del Seicento.

L'accentuazione del contrasto luministico dell'Adorazione casalese è comunque debitrice diretta di "Gherardo delle Notti", cui già G. Mazza aveva fatto riferimento, anche se l'esecuzione un pò irrigidita impedisce di pervenire a maggiori indicazioni sulla paternità del dipinto.

Non è stato possibile identificare l'opera con quelle elencate negli inventari Mossi di Morano, ma il filone di gusto aggiornato sul primo caravaggismo è in questa sede altamente rappresentato dall'Autoritratto di Nicolò Musso ed è curioso ricordare come la fortuna del pittore casalese in terra natia sia documentata, come ha evidenziato Giovanni Romano (1990), da copie precocissime.

Restaurato dal Laboratorio Fiume di Milano, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1979.

Bibliografia: G. MAZZA, *Casale Monferrato. Museo Civico,* Alessandria 1983, p. 44; per i riferimenti: E. BOREA, *Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze,* catalogo della mostra, Firenze 1970, pp. 48-50; *Wallraf - Richartz - Museum. Verzeichnis der Gemalde,* Colonia 1965, p. 73.

C.S.

Pittore fiammingo, 1621

60 Ritratto di gentiluomo

Tela, cm. 67x57,5; inv. n. 4164
In alto a sinistra AETATIS 51 AN. 1621.

Dagli inventari sette ed ottocenteschi delle collezioni Mossi di Morano, studiati in questa occasione da C. Mossetti, riemergono numerosi i ritratti che sembrano rispondere ad un ben preciso progetto di "galleria di personaggi illustri": l'inventario del 1702 riporta infatti la serie degli imperatori, il duca e la duchessa di Mantova, il duca di Savoia e, numerosissimi, gli esponenti della famiglia Mossi.
Non è però ad oggi possibile individuare tra questi nessuno dei quattro ritratti pervenuti al Museo di Casale, che hanno ormai perso il riferimento al personaggio ritrattato.
Il dipinto in esame raffigura un uomo di mezzà età che indossa la corazza dalla quale fuoriesce l'ampio colletto bordato di pizzo; sulla spalla destra è drappeggiata una sciarpa serica bianca rifinita da un gallone d'oro.
I modelli di riferimento per l'anonimo autore sembrano essere quelli vandyckiani, ed un esempio per noi interessante è il Ritratto di Lord Dorchester (oggi alla National Portrait Gallery di Londra), il diplomatico inglese per lungo tempo ambasciatore a Venezia che fu tra i protagonisti della sciagurata vicenda della vendita della collezione Gonzaga al re d'Inghilterra nel 1630. Pur in una foggia del tutto differente, il ritratto citato (che ha una vaghissima rassomiglianza fisionomica con il nostro) rivela lo stesso impianto di tre quarti contro uno sfondo neutro e lo stesso giocare sul contrasto tra i chiari, lo scuro della veste e l'emergere del volto incorniciato dalla corta barbetta appuntita e dei baffi rigidamente orizzontali.

Restaurato dal Laboratorio Cavinato di Torino, direzione lavori di C. Spantigati, fondi di Gabriele Guerrera, 1990.

Bibliografia: G. MAZZA, *Casale Monferrato. Museo Civico*, Alessandria 1983, p. 45; per i riferimenti: D. HOWARTH, *Mantua Peeces': Charles I and the Gonzaga Collections*, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra, Londra 1982, pp. 95-100.

C.S.

Pittore fiammingo, inizi del XVII secolo

61 Ritratto di gentildonna

Tela, cm. 70x57,5; inv. n. 4165

Rispetto ai ritratti maschili con i quali pervenne al Museo Civico, questo bel ritratto femminile rivela una stesura più lucida e nitida che farebbe orientare più nettamente verso la produzione di Frans Pourbus il giovane, l'affermato ritrattista ufficiale della corte di Mantova, attivo anche per Torino e Firenze.
L'abbigliamento non è però quello sfarzoso del ritratto "pubblico", ma nel contrasto tra veste scura, collo a lattuga e cuffia bordata di merletto richiama quello più severo di tanta ritrattistica olandese di primo Seicento con la quale il nostro ritratto rivela più di un punto di contatto.

Restaurato dal Laboratorio Cavinato di Torino, direzione lavori di C. Spantigati, fondi di Gabriele Guerrera, 1990.

C.S.

Pittore fiammingo, inizi del XVII secolo

62 Ritratto di gentiluomo

Tavola, cm. 39x31,5; inv. n. 4167
Sul retro la scritta L. C. 1682

Il personaggio richiama vagamente, per tratti fisionomici, Vincenzo I Gonzaga, e l'abbigliamento con la leggera lattuga ad incorniciare il volto suggerisce una data sugli inizi del XVII secolo.
In direzione analoga puntano i dati stilistici del dipinto, purtroppo "impoverito" da antichi restauri che non hanno però cancellato la leggibilità dei riferimenti alla ritrattistica ufficiale della corte mantovana nel primo Seicento.
La scritta sul retro non può quindi in alcun modo attestare la data di esecuzione, ma potrebbe forse indicare il numero di una inventariazione antica oggi non ancora individuabile.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi di Gabriele Guerrera, 1990.

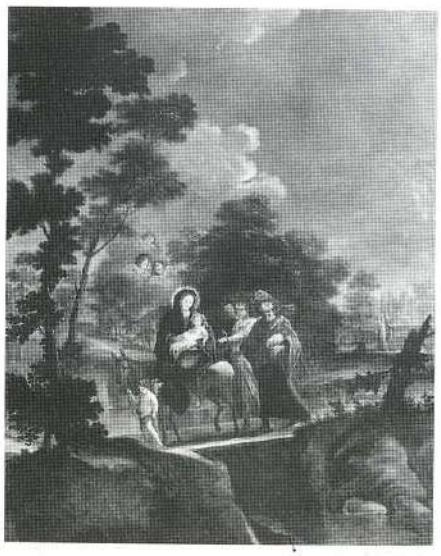
C.S.

Pittore piemontese (?),
primo quarto del XVIII secolo

63 Fuga in Egitto
Olio su tela, cm. 152,4x122,4; inv. n. 4168

64 Riposo durante la fuga in Egitto
Olio su tela, cm. 152,6x121; inv. n. 4169

Numerosi sono i quadri di paesaggio elencati negli inventari dei beni casalesi dei Mossi di Morano, tuttavia le diciture troppo generiche non consentono una sicura identificazione con le due tele pendant pervenute al Museo. Nel 1755 (Descrizione o sia Inventaro dell'Eredità del fu Sig. M.se Gio Pio Mossi di Morano di q.sta Città di Casale, 1755 13 9bre: Torino, Biblioteca Reale Archivio Pallavicino Mossi, Scatola CXV) si trovano "tre quadri grandi di Paesaggi" nelle "Stanze dell'appartamento sopra la cucina" (n. 314), "Quindici altri Quadri grandi rappresentanti Paesaggi, e figure diverse" (n. 378) nella "Stanza della Tavoletta nell'Appartamento piccolo", e, in un Gabinetto, ben "Trenta di Paesaggi, prospettive ed altro senza cornice tra grandi e piccoli". Certo le due opere non si inseriscono a pieno titolo in una quadreria che, per quanto disomogenea nella formazione e quindi disuguale negli indirizzi di gusto (si veda il saggio di Cristina Mossetti in questo catalogo), si rivela di eccezionale consistenza qualitativa, come si desume dalle descrizioni inventariali e come si verifica nelle opere pervenute, distribuite nelle collezioni del Museo Civico di Casale e della Pinacoteca dell'Accademia Albertina. Né, pur supponendo una generosità attributiva dell'estensore settecentesco dell'elenco, le due tele si possono riconoscere nei quadri inventariati come Paesaggi di Dughet, di Salvator Rosa, di Zuccarelli in un importante documento databile alla seconda metà del XVIII secolo, visto che quadri di Paesaggio di alta qualità e meglio definiti nell'attribuzione dalla critica moderna sono effettivamente pervenuti per donazione Mossi di Morano all'Accademia Albertina di Torino (cfr. P. Gaglia, *La formazione della Pinacoteca*, in F. Dalmasso, P. Gaglia, F. Poli, *L'Accademia Albertina di Torino*, Torino 1982, pp. 157 e 165. L'inventario settecentesco, amichevolmente messo a disposizione, come il precedente, da Cristina Mossetti, è citato in G. Ieni, *Un progetto inedito di Benedetto Alfieri per Palazzo Mossi di Casale* Monferrato, in "Il disegno di Architettura", 4, 1991, pp. 62-64).



Probabilmente la piacevolezza del paesaggio e l'illustrazione del racconto sacro, nei due episodi narrati in stretta sequenza, avevano favorito l'apprezzamento delle tele in funzione di arredo.
L'assegnazione tradizionale al Cignaroli, comprensibile considerando quanto il nome della famiglia di artisti sia stato utilizzato come raccoglitore di attribuzioni per gran parte di opere di pittura di paesaggio in Piemonte, può essere utile per segnalare invece la distanza che separa l'autore dei due paesaggi, distinto dal pittore delle figure, tanto da Scipione, che tuttavia cronologicamente gli è contiguo, come e ancor più da Vittorio Amedeo Cignaroli.
Tuttavia, mentre nel pittore di figure la matrice classicista derivata dall'Albani è tanto ostentata quanto con evidenza riproposta tramite numerose mediazioni, nel più dotato autore dei paesaggi il modello seicentesco, pur restando di base, non è l'unico riferimento. Il pittore infatti mostra buona

consapevolezza del rinnovato paesaggio settecentesco e, sebbene in modo convenzionale, organizza lo scenario arboreo, con ponti e rivi, per successioni di piani in luce e in ombra.
Consapevole di quanto il paesaggio avesse perso la necessaria organizzazione ideale il pittore si conforma al nuovo e associa i dati di natura in modo più libero, secondo i canoni arcadici del buon gusto, senza tuttavia raggiungere né gli effetti atmosferici dei Cignaroli né l'efficacia cromatica di Carlo Antonio Tavella.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1993.

M.d.M.

Pittore veneto, prima metà del XVIII secolo

65 Il Trionfo di Mardocheo

Tela, cm. 81,5x113,5; inv. n. 4170
Dono di Bianca Pallavicino Mossi di Polonghera, 1993

Tre etichette apposte sul retro forniscono qualche informazione sulla storia e sulla considerazione di cui godeva il dipinto nella collezione di famiglia. Su due fogli di carta bianca, ritagliata e incollata sul dorso della cornice, con bella grafia ottocentesca è scritto: "Il trionfo di Mardocheo" e "Trionfo di Mardocheo Dipinto di Paolo Veronese"; su un altro foglietto di carta bianca ritagliata e incollata sul retro della tela di un vecchio rifodero, con bella grafia ancora di cultura settecentesca, è scritto: "Paolo Veronese avuto dal Cin Banfi". Il quadro quindi era valorizzato da una attribuzione tradizionale al Veronese che doveva averlo accompagnato fin dal momento della cessione da parte di un non identificato proprietario di nome Banfi, cessione avvenuta forse in epoca giacobina (se l'abbreviazione si sciogli in "cittadino") o forse per via ereditaria (qualora l'abbreviazione si potesse sciogliere in "cugino"). Il Trionfo di Mardocheo, ultimo ad Aman di condurre Mardocheo in trionfo a cavallo per la città: Ester 6, 5-10), è tema trattato da Paolo Veronese in diversi momenti della sua attività, sia in successione con gli altri episodi, sia singolarmente. Certo l'impaginazione della storia nella tela qui considerata non fa riferimento alla scenografica apoteosi dipinta dal Veronese in San Sebastiano a Venezia, mentre è più facile accostare l'opera alla produzione meno ufficiale, pensando agli affreschi in Palazzo Canossa a Verona, datati intorno al 1546 e, soprattutto, alle tre telette con Storie di Ester, già in collezione Carritt a Londra, conservate nel Museo di Castelvecchio a Verona, annotando anche il ricorrere del personaggio all'antica, con barba e capelli bianchi (cfr. S. Marinelli, in S. Marinelli, a cura di, *Veronese e Verona*, catalogo della mostra, Verona 1988, pp. 181-183).
È proprio l'attenzione alle tipologie, tuttavia, che allontana dal riferimento veronesiano per condurre avanti nel tempo sino al Ricci, al quale richiama la figura femminile sulla destra del quadro.
Una cronologia settecentesca, del resto, si addice al dipinto anche prendendo in esame la qualità cromatica e la tecnica di esecuzione, su preparazione rossa, mentre la tela originale di supporto, di orditura regolare, non soccorre, tanto se ne verifica l'uso ricorrente già nello stesso Veronese (cfr. Il Battesimo di Cristo nella chiesa del Redentore a Venezia o la tela con Susanna e i Vecchioni nella collezione Doria a Genova).
Sono le considerazioni di stile, una evidente rigidità di esecuzione e una resa di impaginazione da un modello e una stesura pittorica più fluida, a suggerire una datazione entro la prima metà del XVIII secolo e l'assegnazione ad un pittore copista che ricorre a modelli della bottega veronesiana.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi del Comune di Casale, 1994.

M.d.M.

La Pia Casa San Giuseppe

Amilcare Barbero

L'Ospizio degli orfani venne eretto sotto il titolo di San Giuseppe dal notaio Giuseppe Coppa con testamento del 24 Novembre 1609, rogato Fisso. Successivamente, il 1 Gennaio 1925 venne fuso con la Pia Casa della Provvidenza, fondata nel 1854 dal canonico Don Gregorio Crova ed eretta ente morale con Regio Decreto del 7 Novembre 1858, dando luogo ad un unico istituto che prese il nome di Pia Casa San Giuseppe. Il suo scopo statutario era di provvedere al ricovero ed all'educazione dei fanciulli poveri di ambo i sessi, in particolare orfani, abbandonati dai genitori o usciti dal carcere, nati o residenti da almeno cinque anni nella Provincia di Alessandria con preferenza però per quelli nati o residenti nel Comune di Casale Monferrato, al fine di inserirli nel mondo del lavoro mediante un'adeguata istruzione.

A tali attività nel campo educativo e religioso, stabilite negli atti di fondazione e sancite nel tempo da regolamenti interni, furono addette ininterrottamente dal 1855 al 1975 le suore della Piccola Casa della Divina Provvidenza (Cottolengo) di Torino, allorchè vennero ritirate sia per esigenze della Casa Madre che per la mancanza di assistiti dovuta alle mutate esigenze dei nuovi criteri assistenziali e pedagogici che si erano imposti nel frattempo.

A partire dal 1976 i locali vennero affittati al Comune di Casale per attività ad uso scolastico o similari. Quindi l'Ente IPAB Pia Casa San Giuseppe venne dichiarato estinto con decreto del Presidente della Giunta Regionale n. 1798 del 17 Marzo 1980 ed il residuo patrimonio, sia immobiliare che mobiliare, devoluto al Comune di Casale Monferrato.

Fra i fabbricati ceduti al Comune vi erano quelli relativi alla sede dell'Ente (compresi fra via Facino Cane, via Provvidenza e via Crova) con annessa la chiesa di Santa Chiara, non più adibita al culto, ed il complesso di Via Lanza n. 28 con la chiesa di San Giuseppe, concessa in esercizio religioso alla parrocchia di S. Ilario.

Per quanto concerne la chiesa di S. Chiara, il De Conti scrive che essa apparteneva al contiguo monastero delle Cappuccine (che nel 1794 erano presenti in numero di 27, oltre a 6 converse) fondato il 14 Giugno 1610. Venne consacrata, nel 1621, dal Vescovo di Casale Scipione Pascale.

Sono descritti tre dipinti: la pala dell'altar maggiore raffigurante S. Francesco che dà l'abito a Santa Chiara (opera di Ferdinando Cairo ultimata poi dal Serra di Calliano); agli altari laterali rispettivamente la Madonna con S. Alfonso e altri Santi eseguita a Milano nel 1599 sotto la direzione del conte Dada ed il Cristo Risorto del 1750, opera di uno dei Saletta, *"non troppo felice nel disegno"*.

Anche per la chiesa di San Giuseppe il De Conti pone come anno di fondazione il 1610, su progetto del canonico Seba-

stiano Guala di cui è anche la facciata consacrata nel 1659 dal Vescovo Francesco Girolamo Miroglio.

Nel 1794, anno in cui il De Conti scrive, l'omonimo orfanotrofio, che ospitava 58 orfani di cui 40 femmine e 18 maschi, risultava *"di recente rifabbricato ed ampliato"*.

A Giulio Cesare Procaccini erano attribuiti i dipinti dell'altare maggiore raffigurante *La nascita di Gesù* e la *Gloria di S. Giuseppe,* posta sul cornicione.

Agli altari laterali erano collocati la Madonna con S. Giovanni Battista e S. Luigi Gonzaga attribuita a *"Daniello, ossia G.B. Crespi detto il Cerano"* e *"S. Evasio, S. Luigi re di Francia, il Redentore" nel quale è rappresentato l'assedio di Casale", opera ritenuta lavoro della "Feti Romana", sorella di Domenico Feti".*

Mentre questi due ultimi dipinti ancora si conservano, sono andate disperse le altre opere raffiguranti lo *"Sposalizio di Maria", "L'avviso dell'angelo al Santo", "La disputa coi dottori", "La nascita di Gesù", "Il transito del Santo"* attribuite dal De Conti a Federico Bianchi.

Se a distanza di un paio di secoli dalla descrizione del De Conti la chiesa di San Giuseppe risulta impoverita dalla perdita di alcuni dipinti, la chiesa di Santa Chiara ha avuto invece una diversa sorte. Tant'è che essa custodiva sino alla soppressione dell'Ente ed al conseguente passaggio delle opere al Museo, i dipinti del Moncalvo *Gesù nel deserto confortato dagli angeli,* del Preda *La comunione di un prelato capuccino* e *Isacco benedice Giacobbe,* di pittore genovese.

Se, come è probabile, il dipinto del Preda è da identificarsi con l'opera descritta dal De Conti nella chiesa del convento cappuccino di San Ludovico, soppressa con Napoleone, è verosimile che anche le altre opere arrivino da San Ludovico, compreso l'altare ligneo appena restaurato, molto simile nell'impianto strutturale a quello conservato presso la chiesa di Santa Maria e Tempio, proveniente dallo stesso convento.

D.A. DE MORANO, *Memorie istoriche della città e della Chiesa di Casale Monferrato,* ms. presso la Biblioteca Civica di Casale Monf.to, pp. 340-341.

G. DE CONTI, *Ritratto della città di Casale... nell'anno 1794,* ed. a cura di G. SERRAFERO, Casale Monf.to 1966, pp. 37, 38, 43.

V. MOSCA, D. SICCARDI, *Fondo Pia Casa San Giuseppe. Inventario* Casale Monf.to 1993, dattiloscritto custodito presso l'Archivio Storico.

V. DE CONTI, *Notizie storiche...,* vol. VI, pp. 82, 659.

N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo,* Torino 1935, pp. 72, 73, 79.

G. ROMANO, *G. Caccia e Orsola Maddalena Caccia,* in *Ricerche a Testona,* catalogo della mostra, Testona 1980, pp. 81-83.

G. MAZZA, in *Inventario trinese. Fonti e documenti figurativi,* catalogo della mostra a cura di A. BARBERO e C. SPANTIGATI, Trino 1980, pp. 135-136.

G. MAZZA, *Quaderno n. 1. Museo Civico,* Casale Monf.to 1981, pp. 103-108.

G. MAZZA, *Casale Monf.to. Museo Civico,* Alessandria 1983, p. 35.

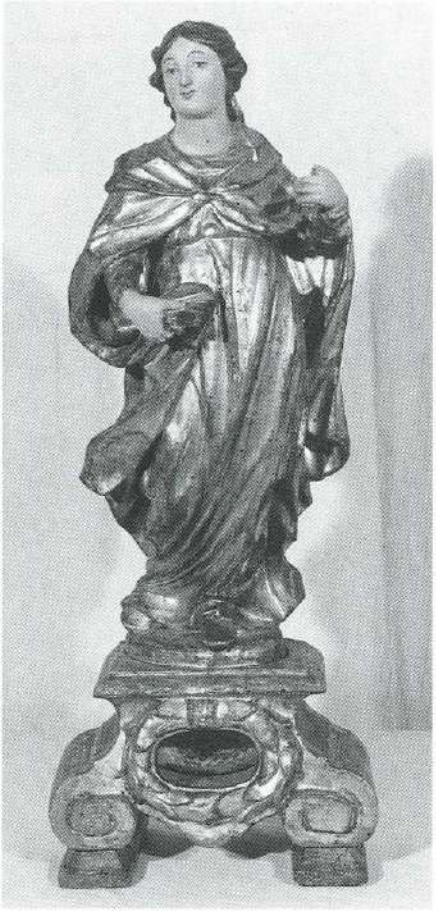
Schede delle opere esposte

Intagliatore piemontese
degli inizi del XVII secolo

Santa Martire; Santo Martire guerriero

66 Coppia di statuette - reliquiario

Legno intagliato, policromo e dorato,
cm. 61x23x15; inv. nn. 1250-1251
Dalla chiesa di San Giuseppe, 1989



I due reliquiari sono giunti a noi privi della reliquia originariamente conservata nella base; solo nella Santa Martire è rimasto il piccolo cuscino sul quale la reliquia poggiava e tracce di un sigillo in ceralacca, ultimo avanzo purtroppo indecifrabile della certificazione vescovile di autenticità del reperto sacro apposta inizialmente o in occasione di una più tarda ricognizione.
Non possediamo così riferimenti per la storia della devozione ai due santi, nè risulta ora possibile identificarli, essendo troppo generici gli attributi che li connotano, un libro la santa e la veste guerriera con l'elmo poggiato ai piedi il santo. Per quest'ultimo si può solo genericamente ipotizzare che si tratti di uno dei numerosi martiri della Legione Tebea dei quali è diffuso il culto in area monferrina.
La grande diffusione di questi oggetti a partire dalle indicazioni e dalle norme rigorose emanate dalla chiesa post-tridentina rende difficile il formulare circostanziate attribuzioni per le due statuette oggi al Museo, in assenza di dati documentari ed in attesa di una capillare catalogazione del patrimonio storico artistico conservato nelle sedi ecclesiastiche del casalese che consenta più precisi riferimenti e confronti.
Certo l'intaglio risulta di qualità, la doratura raffinata, la policromia dei volti impegnata ad accentuare il significato devozionale. Il disegno delle basi, inquadrate da volute, l'impianto e la posa dei personaggi, l'andamento dei panneggi rigonfi ma composti suggeriscono una datazione ai primissimi anni del Seicento, opera di una bottega memore del filone di classicismo presente nella cultura lombarda e segnatamente milanese sullo scadere del secolo precedente.

Restaurate dal Laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1990.

C.S.

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

67 Gesù nel deserto nutrito dagli angeli

Tela, cm. 207x398; inv. n. 197
Dalla chiesa di Santa Chiara, 1980

In basso a sinistra la scritta *"D.o del C.e Zanotti"* ricorda verosimilmente un benefattore ottocentesco della Pia Casa, soppressa nel 1980 in base alla legge 382/1975 e leggi successive, con passaggio del patrimonio al Comune di Casale Monferrato. Ignorata dalle fonti locali, è segnalata da Noemi Gabrielli (1935, pp. 72-73) come opera che "risente gli influssi dei manieristi romani della seconda metà del Cinquecento" (una vecchia fotografia Pedrini, credo eseguita proprio ai tempi della Gabrielli, mostra gravi danni e lacerazioni nella metà sinistra, cui ha posto rimedio un recente restauro del laboratorio Nicola di Aramengo). Per un'avvicinamento al Moncalvo in persona occorre attendere il mio elenco cacciano del 1968 (p. 77) e una scheda del 1981 che precisa il soggetto del dipinto (dai Vangeli di Matteo, IV, 11, e di Marco, I, 13) e ne ricostruisce la fortuna figurativa: due grandi repliche, non interamente autografe, nella sacrestia di San Francesco a Moncalvo e nella Parrocchiale di Villadeati; tre repliche di formato minore e con varianti, per mano della figlia del Caccia, Orsola Maddalena, nel Municipio di Moncalvo, nell'antisacrestia della Cattedrale di Asti e nella sacrestia della Parrocchiale di Testona *(Ricerche a Testona,* 1980, pp. 81-83; vedi anche G. Mazza, 1981, p. 105; Id. 1983, p. 35). Va ricordato che nell'inventario dei beni lasciati in eredità dal Caccia (in data 9 marzo 1626) risulta, tra le cose concesse in usufrutto alle figlie pittrici, un *"Christo di chiaroscuro da 7 angioli servito nel deserto"* (F. Negri, 1895-1896, XIII, p. 128). Sono sempre più convinto che il telone di Casale, già in Santa Chiara, sia un'opera del tutto autografa del Moncalvo e che ad esso vada collegato almeno uno dei disegni della Pinacoteca di Varallo attribuiti al Borsetti, che si è invece limitato a ritoccare degli autografi cacciani (M. Rosci, 1960, p. 102, n. 4: il disegno è creduto una Annunciazione). Per un'orientamento cronologico, negli anni 1623-1624, appaiono convincenti i confronti con il Martirio di san Maurizio ai Cappuccini di Torino (c. 1623) e con il Martirio di San Paolo, in San Paolo a Casale Monferrato (secondo l'Alghisi dono di Carlo di Nevers nel 1624: la notizia è a torto messa in dubbio dal Negri, 1914, pp. 12-13). Accomuna queste opere una solenne ambizione compositiva e un chiaroscuro fumoso che lascia a sprazzi comparire fiammanti note di colore (sull'ultimo Moncalvo vedi C. Spantigati e G. Romano, 1986, pp. 107-108).

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi di Bruno e Luigi Bonzano, 1986.

Bibliografia: F. NEGRI, *Il Moncalvo (notizie su documenti),* in "Rivista di Storia, Arte, Archeologia della Provincia di Alessandria", XII, ottobre-dicembre 1895, pp. 263-280; XIII, gennaio-marzo 1896, pp. 105-129; XIV, aprile-giugno 1896, pp. 209-225. F. NEGRI, *I dipinti della chiesa di San Paolo,* in *I figli di S. Camillo de Lellis,* numero unico, Casale Monferrato 1914, pp. 12-14. M. ROSCI, *Pinacoteca di Varallo Sesia,* Varallo Sesia 1960. 1963-1982. 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 (1968-1625),* Asti 1968, pp. 67-87. *Ricerche a Testona, per una storia della Comunità,* catalogo della mostra, Testona 1980. G. MAZZA, *Museo Civico. Quaderno n. 1,* Casale Monferrato 1981. G. MAZZA, *Il Museo Civico di Casale Monferrato,* Alessandria 1983. C. SPANTIGATI e G. ROMANO (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria,* Alessandria 1986.

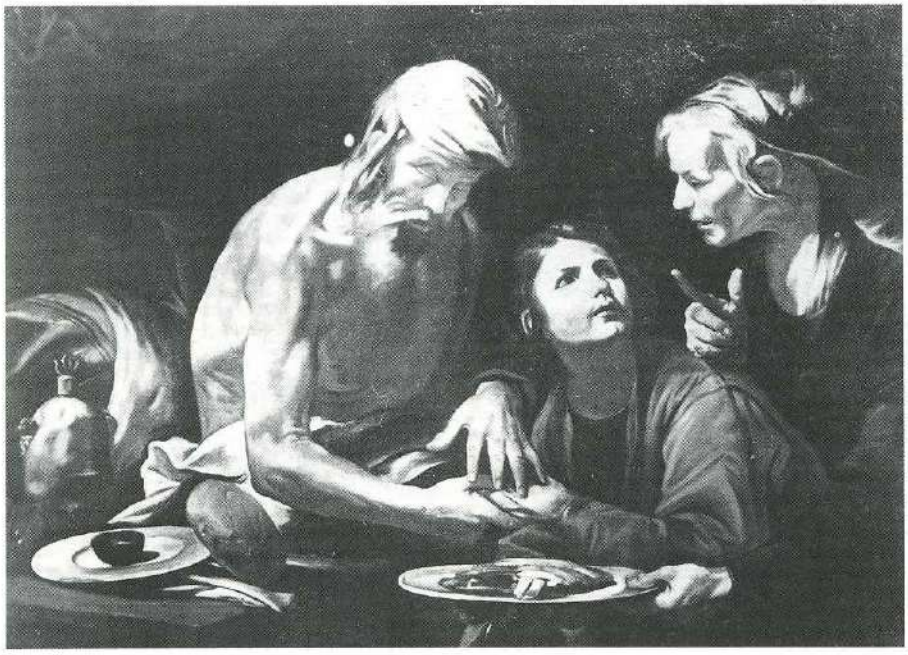
G.R.

Gioacchino Assereto (copia da)

68 Benedizione di Giacobbe

Tela, cm. 105x42; inv. n. 198
Dalla chiesa di Santa Chiara, 1980.

Il dipinto si ispira al noto episodio del capitolo 27 della Genesi, in cui Giacobbe, aiutato dalla madre, inganna il cieco Isacco per ottenerne la benedizione fingendosi Esaù. La scena, particolarmente cara alla pittura di genere sei-settecentesca, è qui dominata dalla seminuda e quasi dolente figura del vecchio, tagliato da una luce che arriva solo a sfiorarne il volto, mentre sulla destra si svolge il muto dialogo, d'occhi e di mani, del giovanetto e della madre. Intorno oggetti e cibo sono il quotidiano, realistico contorno di una frode gravida di conseguenze.
La tela si trovava negli uffici amministrativi della Pia Casa San Giuseppe ed è verosimile che in precedenza si trovasse nella chiesa conventuale di Santa Chiara, dove peraltro non risulta citata dalle fonti. È tuttavia anche possibile che la tela fosse giunta a Casale nel secolo scorso grazie ad acquisto o donazione.
Il dipinto è assai chiaramente replica di un'opera del pittore genovese Gioacchino Assereto (1600-1649). Dell'originale purtroppo mancano notizie precise, in quanto se ne conosce solo una riproduzione risalente al 1929, quando si trovava in una collezione privata genovese, oggi non più esistente (G. Delogu, *Quattro dipinti inediti dell'Assereto*, in "Pinacotheca", I, 4, genn. 1929, pp. 216-220). Anche il confronto fotografico consente tuttavia di rilevare la diversa qualità delle due stesure pittoriche, drammaticamente forte nel gioco chiaroscurale e nella resa psicologica dei personaggi l'una stesa in più larghe e fredde campiture l'altra. Sulla base di alcune notizie che non si sono potute verificare con certezza, è possibile che l'originale asseretiano sia comparso sul mercato antiquario - proprio in provincia di Alessandria - una decina d'anni fa: tuttavia avrebbe anche potuto trattarsi di un'altra copia. Infatti è chiaro che il dipinto dell'Assereto (caso non unico nell'ambito della produzione del pittore) conobbe notevole successo, visto che ne esiste con sicurezza un'altra replica, collocata nella chiesa del genovese Albergo dei Poveri, in una posizione ed in condizioni che purtroppo non ne consentono una facile visibilità. Il dipinto casalese è assai verosimilmente una replica antica della *benedizione* dell'Assereto, e potrebbe persino essere uscita dal più prossimo ambito dell'artista. La sigla in passato esistente sul retro - "L.S." - non è però di grande aiuto, quand'anche si riferisse all'autore: è noto, fra gli allievi-copisti dell'Assereto, un Solaro, che però si chiamava Giovanni, ed altri accostamenti risultano inverosimili per ragioni stilistiche. L'iscrizione non è più visibile dopo il rintelo collegato al restauro del 1979. Un accostamento a Luca Saltarello, senza dubbio suggestivo, non ha purtroppo sufficienti elementi per essere sostenuto con sicurezza.
Qualche fortunato ritrovamento d'archivio potrà forse contribuire in futuro a chiarire le vicende del quadro. Esso comunque testimonia il successo di un modello illustre e la sua vasta diffusione nell'ambiente del collezionismo fra Liguria e Piemonte.



Ringrazio per le utili informazioni Franco Boggero e particolarmente Aldo Zerbone.

Restaurato dal Laboratorio Scalvini e Casella di Brescia, direzione lavori di G. Romano, fondi della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, 1979.

B.C.

Carlo Preda (Milano, 1645/49 - 1729)

69 Comunione di un prelato capuccino, 1690

Tela, cm. 198x117; inv. n. 199
In basso a sinistra "Preda 1690"
Dalla chiesa di Santa Chiara, 1980

Come già segnalato da Noemi Gabrielli, il dipinto è da riconoscere tra quelli ricordati da G. De Conti in San Ludovico *"due quadri in chiesa sopra le particelle del Coro, rappresentanti la comunione di un prelato Capuccino, S. Francesco dà l'abito a S. Chiara, sono in stima, e n'è l'autore il Preda Milanese"*.
A seguito della soppressione di età napoleonica, il quadro approdò alla chiesa di Santa Chiara e da qui al Museo Civico casalese, mentre la Vestizione di Santa Chiara sarebbe da identificare, sempre secondo la Gabrielli, con quella ora in un'altra sede dei Capuccini, Santa Maria del Tempio. Su questa seconda tela (di ben più ampie dimensioni rispetto a quella in esame) il giudizio critico è però ancora da tenere in sospeso in quanto il suo pessimo stato di conservazione ne impedisce una chiara lettura: certo verso Preda sembra indirizzare la composizione della parte alta, particolarmente negli angeli sulla destra, e la realizzazione del san Francesco, ma di qualità assai più debole pare invece proprio la figura centrale della santa inginocchiata.
La presenza del Preda in territorio casalese è attestata anche da un altro dipinto, la Vergine Assunta con san Giovanni Battista e un santo Vescovo (Grato?), datato 1668 da una scritta sul retro, già nella Confraternita di San Grato a Terruggia ed ora conservato nella sede comunale (dopo il restauro eseguito nel 1978 da G. Scalvini e G. Casella con la direzione di chi scrive e con fondi dell'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte).
È così possibile gettare nuova luce sul percorso artistico del pittore milanese, la cui produzione, ricordata dalle fonti ma in parte dispersa, risulta oggi più chiara in una fase più avanzata, a partire dagli inizi del Settecento.
Vengono confermati, anche se non chiariti nei modi in cui poterono concretizzarsi, i contatti con la pittura ligure coeva, in particolare con Bartolomeo Guidobono e Domenico Piola, mentre più intrigante pare il raffronto con l'attività di Filippo Abbiati. Se da un lato il dipinto di Terruggia risulta ancora fortemente legato nell'impianto ai modelli di metà Seicento, particolarmente nella parte

bassa con le figure dei due santi, l'opera già in San Ludovico attesta l'ormai consolidata maturità dell'artista, personalità da leggere in parallelo proprio con la figura del suo coetaneo Abbiati cui rimanda la figura dell'angelo proteso in volo sulla destra. Rispetto alla più tarda produzione del Preda il dipinto ora al Museo di Casale rivela una stesura più corposa e compatta, giocata su forti contrasti luministici e su volumi dilatati che occupano la composizione per tagli diagonali appena accennati, e si veda il crescendo scalare del lato destro dal fraticello inginocchiato, al prelato, all'angelo.

L'iconografia sembra ricordare il tema del Viatico di san Francesco, e rimanda ai più consueti temi della Comunione di Maria Maddalena o di San Gerolamo, ma non è stato ad ora possibile identificare il santo effigiato: potrebbe forse trattarsi di san Bonaventura per la presenza delle insegne cardinalizie quali la mantella dal risvolto cremisi ed il copricapo appoggiato sul banco in basso a sinistra. Qualche considerazione infine sull'importanza della chiesa di San Ludovico, così come emerge dalla lunga descrizione del De Conti: fondata nel 1633, dotata di una importante libreria e dalla solida posizione economica grazie al *"Lanificio per uso della Provincia de Religiosi, ove si lavorano con buona riuscita diversi panni"*. La sede casalese dei Capuccini risulta per di più ricca di dipinti che delineano una ben precisa scelta di percorso nella pittura dal Sei al Settecento. La pala dell'altar maggiore raffigurante la Madonna tra i santi Ludovico e Francesco, opera di Domenico Fiasella, si è fortunatamente conservata in Santa Maria del Tempio, mentre si sono perse le tracce di due tele di dimensioni più ridotte, il San Fedele ed il San Giuseppe da Leonessa dal De Conti attribuite al Guala e delle pale delle cappelle laterali, San Francesco ai piedi della croce opera di un Ottavio Parodi pavese, *"eseguito colle maniere di Guido Reni e molto stimato"*, e San Felice col Bambino di Romolo Panfi. Perduto è pure il *"busto di S. Francesco dipinto in tela da antico ignoto pennello sul gusto di Tiziano dagli intelligenti molto ammirato"* che De Conti ricordava sotto al pulpito.

Restaurato dal Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione lavori di B. A. Pinto, fondi della Regione Piemonte, 1986.

Bibliografia: G. DE CONTI, *Ritratto della Città di Casale 1794*, con prefazione e note di G. SERRAFERO, Casale Monferrato 1966, p. 33; N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dal secolo XI al XVIII*, Torino 1935, p. 79; per i riferimenti: A. M. BIANCHI, Biografia e schede in *Settecento Lombardo*, catalogo della mostra a cura di R. BOSSAGLIA e V. TERRAIOLI, Milano 1991, pp. 173-176.

C.S.

Bottega del Cassini, fine XVII - inizio XVIII secolo

70 Natività (Maria e Giuseppe)

Legno intagliato policromo,
cm. 120x50x39 e cm. 146x54x61; inv. nn. 1243-1244
Dalla chiesa di San Giuseppe, 1989

Le fonti storiche sono piuttosto avare nel fornirci notizie sugli scultori attivi a Casale fra fine Seicento ed inizio Settecento, con la sola eccezione del Cassini.
A proposito G. De Conti ci informa di: *"Cassini Severino Felice di Casale ottimo statuario in legno. Morì giovane per poca cautela nel maneggiare il mercurio per i colori da lui dati all'eccellente Crocifisso e statua della Madonna fatta pei Disciplinati nel 1698"*. Nell'elencare le opere custodite presso la cattedrale della città cade però in contraddizione affermando che *"le nobili statue ed intagli che decorano l'organo vennero disegnati et eseguiti da Severino Cassini l'anno 1720"*.
La Gabrielli, d'altro canto, scrive che lo scultore è chiamato dal De Conti *"Federico Felice, che il Morano dice Felice, e che potrebbe essere parente con lo scultore in legno Paolo Felice Cassina, nato a Cernobbio, figlio di Domenico che disegnò nel 1692 l'altare maggiore di Rovenno"*. Probabilmente la Gabrielli è incorsa in un errore in quanto non mi risulta che il De Conti si sia mai rivolto al Cassini chiamandolo Federico.
Il canonico casalese nel descrivere le opere dello scultore lo cita invece, indifferentemente, con i nomi soprariportati tant'è che nell'elencare le opere custodite in città, gli attribuisce nella chiesa di San Francesco la *"statua in legno di S. Antonio da Padova, opera di Felice Cassini"* e, all'altare dell'Addolorata, la *"statua della Vergine col Cristo morto ai piedi opera di Severino Felice Cassini, del quale è altresì il stimatissimo gigantesco Crocefisso che ammirasi nella Sagrestia"*, (disperse con la soppressione napoleonica del convento e l'abbattimento della chiesa).
Un modello iconografico che riscontrò il favore dei committenti se ritroviamo nella chiesa dell'Addolorata (o dei Disciplinati) *"il gigantesco Crocifisso che tien luogo d'icona in fondo del coro è opera del rinomato Severino Cassini di cui è pure la statua della Vergine Addolorata all'altare laterale ad essa dedicato"*.
La citazione del De Conti, che si è riportata per esteso a proposito, documenta quanto grande sia stata la considerazione di cui godeva il Cassini e quanto indistintamente fosse ricordato con il nome di Felice o di Severino. Che poi, seguendo l'indicazione suggerita dalla Gabrielli, lo scultore possa essere considerato un congiunto di Paolo Felice Cassina, documenti d'archivio pubblicati recentemente in occasione della mostra sul Settecento lombardo ci informano che nel 1696 Paolo

Felice risultava avere 44 anni, risiedere a Cernobbio e essere attivo nel 1692 con altri intagliatori: Andrea Radaelli e Giovan Battista Barberini.
Per l'attività del Cassini a Casale non sarebbe fuori luogo vedervi una scuola, una bottega, gestita anche da più famigliari. Se così fosse e accettando la data del 1698 per la presunta morte dello scultore, che individuerei in Felice, un altro congiunto potrebbe essere quel Severino che nel 1720 provvede agli intagli dell'organo della cattedrale. Ad avvalorare tale ipotesi vi è la notizia del pagamento di 12 candelieri acquistati nel 1716 dall'intagliatore Severino dalla Compagnia del Santissimo Sacramento eretta nella parrocchiale di Ticineto. L'anno successivo è sempre Severino Cassini ad essere interpellato per la fornitura alla chiesa della Madonna delle Vigne, presso Lucedio, di una Madonna con Bambino. Il Baudi di Vesme, nel riportare questo documento trinese, chiama il nostro scultore Cassina fornendoci, involontariamente, l'occasione di apparentarlo con il Paolo Felice Cassina di Cernobbio.
Alla luce delle considerazioni esposte, pertanto, due parrebbero essere le linee di ricerca: la prima, volta ad accertare eventuali legami di parentela con i Cassina di Cernobbio: la seconda, a verificare la possibile compresenza di due personalità distinte Felice e Severino, e ciò sulla base della presunta morte, 1698, di cui è così ben circostanziata la causa, l'intossicazione letale. Ma a scompaginare quest'ultima supposizione vi è la notizia riportata da Vincenzo De Conti secondo la quale le statue del Cristo e dell'Addolorata sarebbero state intagliate in due tronchi tratti da un bosco di Coniolo di proprietà del marchese Bonifacio Fassati e portate processionalmente nella nuova chiesa nel 1709.
Non c'è dunque motivo di dubitare che esse siano state eseguite poco prima e che pertanto la data del 1698 possa essere del tutto fuorviante.
Stà di fatto che l'attività di questo importantissimo scultore risulta ancora del tutto sconosciuta e poche opere possono essergli attribuite. Molto affine alla struggente espressione malinconica dell'Addolorata di Casale è un'altra statua di uguale soggetto custodita nella chiesa di Santa Maria della Neve a Trino. Differisce dal modello casalese per l'atteggiamento più gestuale, gli occhi appena socchiusi, le labbra semiaperte nell'atto di porsi domande, interrogativi, sussurrare dolcemente il nome di chi ormai non può più rispondere. Così pure i due reliquiari di S. Agata e di S. Carina custoditi nella chiesa parrocchiale di Pontestura sollevano gli stessi quesiti che si pongono per le statue del Museo. È sicuramente del Cassini la bellissima S. Carina (e non poteva che essere diversamente) dai lunghi capelli discriminati sulla fronte ad incorniciare una quieta serenità del volto, appena reclinato. Non credo sia dello stesso autore il busto di S. Agata, più impacciato nel modellato, meno sicuro e più bamboccìato nel connottare i li-

neamenti del viso, più scontato nel comporre le pieghe della veste sul busto, più artificiose delle morbidi e avvolgenti crespature del manto di S. Carina. Ad arricchire questo sparuto nucleo di opere vi è poi il Crocifisso che si trova presso la parrocchiale di San Germano, da identificarsi forse nella scultura già presso la chiesa di San Francesco anche se il colore gessato, probabilmente di primo Ottocento, ne appiattisce i volumi. Manca nella scultura di S. Germano la corporeità del Crocifisso della chiesa dell'Addolorata, il flusso vitale non ancora spento delle vene pulsanti, la tensione dei muscoli, dei tendini tesi nello sforzo di non soccombere, colti un attimo prima dell'inevitabile cedimento.

In tal senso le sculture del Museo costituiscono una presenza particolarmente significativa, motivo di stimolo per affrontare finalmente uno studio sulla statuaria casalese fra Sei e Settecento. Recuperate a seguito della soppressione dell'Ente Pia Casa San Giuseppe, avvenuta nel 1980, esse si trovavano in un umido andito della chiesa omonima e probabilmente facevano parte di una Natività o di un'Adorazione di Gesù Bambino, ora scomparso. Il manto di Maria è stato manomesso per essere adattato a qualche altra funzione devozionale, scalpellinando le pieghe della veste per renderlo uniforme e quindi idoneo ad indossare un abito. Ritengo che le statue siano di mano diversa o, comunque, vi sia l'intervento di un collaboratore riscontrabile, maggiormente, nel San Giuseppe. Nella figura femminile vi sono diversi elementi che l'avvicinano all'Addolorata del Cassini, pur mantenendosi su un tono lievemente più modesto: la capigliatura, separata al centro del capo e raccolta con spontaneità sulla nuca, senza boccoli o artifici; la leggera flessione del collo, sulle ampie spalle nude, che suggerisce uno scarto impercettibile, appena avvertibile, del capo, un movimento da poco compiuto. Ma è soprattutto il senso di naturalezza ad apparentare le sculture, i palpiti e le vibrazioni trattenuti dal riserbo, dal pudore: nell'Addolorata un'indicibile pena per la morte del figlio; qui, lo stupore incredulo per un evento tanto atteso, di cui ci si deve ancora rendere pienamente consapevoli.

Vi sono invece nel San Giuseppe alcuni dettagli della veste che risultano più duri, delle ricadute del manto troppo spigolose, un atteggiamento più costruito che lascia intravedere l'intervento di un'altra mano, di qualche aiuto. E gli unici spunti che ci pervengono in tal senso li dobbiamo sempre a Giuseppe De Conti che ancora una volta ci informa della presenza a Casale di un altro scultore, il *"Grisone, buon statuario in legno uscito dalla scuola del Cassini. Morto circa l'anno 1753"* e, a questo proposito, la Gabrielli si chiede se non possa essere lui l'autore della statua dell'Assunta, conservata nella chiesa del Gesù, che arieggia lontanamente lo stile del Cassini.

Da una nota di pagamento del 1737 apprendiamo che la Compagnia del Santissimo Sacramento, eretta nella parrocchiale di Ticineto, acquista da *"Gerolamo Lurasco, detto Grisoni, intagliatore di Casale, due angeli da porsi lateralmente all'altar maggiore al fine di fargli sostenere due lampare in occasione delle Reliquie per risparmio de lumi di cera"*. Inoltre nel 1741 viene pagata a Gerolamo Grisone la fornitura di un nuovo trono, eseguito su suo disegno e indorato da Pietro Sarrone.

Sempre a Ticineto è documentato il pagamento avvenuto il 15 maggio 1734 *"al Griggione per l'intaglio nella scalinata, ovato, o sia medaglia con due angeli di rilievo"* e con l'occasione si provvede anche a liquidare le spese sostenute per l'indoratore Pietro Franco Sarrone di Casale.

Sempre per lavori di intaglio è documentata a Morano l'attività di Gerolamo Grisone nel 1732, 1733 e 1736, lavori quest'ultimi svolti in collaborazione con un aiuto, Giovanni, e nel 1747 e 1752 insieme ad un certo Bittino (o Buttino).

Le notizie poc'anzi riportate si riferiscono a lavori di intaglio e non a sculture a tutto tondo, pertanto ciò parrebbe escludere una specifica attività di scultore. Considerando però la notevole ripresa economica che caratterizzò il Monferrato nella prima metà del Settecento è piuttosto verosimile che il Grisone abbia soddisfatto le numerose e diversificate richieste di addobbi liturgici con un'avviata e collaudata bottega di collaboratori.

In questo contesto risulta difficile dare, allo stato attuale delle conoscenze, una paternità alle statue del Museo. Più che non l'attività di pittore quella dello scultore richiede un impianto più stabile, un laboratorio, magazzini, attrezzature. Una bottega in cui si avvicendano aiuti, collaboratori, professionalità diverse. Un apprendistato più lungo ed una certa qual disponibilità economica per mettersi in proprio. Non stupirebbe quindi individuare, ad esempio, nel Giovanni Fabiano *"scultore di Casale, non ordinario, il quale riusciva eccellentemente nel formare con il suo ingegnoso scalpello statue di legno rappresentanti la Vergine e Santi, il quale morì nel 1788"*, citato dal De Morano, quel Giovanni che collaborava con il Grisone, poco più che garzone e quasi mezzo secolo prima.

Restaurate dal laboratorio Gritti di Bergamo, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1990

Bibliografia: G.A. DE MORANO, *Memorie istoriche della città e della Chiesa di Casale Monferrato*, ms. presso la Biblioteca Civica di Casale Monf.to, pp. 598-599. G. DE CONTI, *Ritratto della città di Casale... nell'anno 1794*, ed. a cura di G. Serrafero, Casale Monf.to 1966, pp. 22, 36, 37, 43. E COLLI, *Paciliano e S. Germano. Il Comune - La Collegiata - La Chiesa*, Casale Monf.to 1914. N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Torino 1935, pp. 122-124. G. MAZZA, A. BARBERO, *Pier Francesco Guala e la cultura figurativa del Settecento a Trino*, in *Studi trinesi/1*, Trino 1979, pp. 74, 78, 86, 87. M. MAGNI, *La scultura e la decorazione del XVIII secolo nella Lombardia nord-occidentale*, in *Settecento lombardo*, catalogo della mostra a cura di R. BOSSAGLIA e V. TERRAROLI, Milano 1991, pp. 286-288. A. BAUDI DI VESME, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. I, Torino 1966, p. 285. C. SPANTIGATI, in *Inventario trinese. Fonti e documenti figurativi*, catalogo della mostra a cura di A. BARBERO e C. SPANTIGATI, Trino 1980, p. 196. S. BOARINO, *S. Germano. Un paese, una parrocchia*, Casale Monf.to 1989, pp. 113-114. *Libro della Compagnia del S. Sacramento*, Archivio Parrocchiale di Ticineto, pp. 19, 69, 81. *Libro della Compagnia della Buona Morte*, 1733, Archivio Parrocchiale di Ticineto.

A. Ba.

Manifattura lombarda (?)
prima metà del XVIII secolo

71 Paliotto

Taffetas ricamato, cm. 99x225; inv. n. 1247
Dalla chiesa di S. Giuseppe, 1989.

Nel mezzo del paliotto è uno scudo sagomato racchiudente la raffigurazione della Sacra Famiglia: la Madonna a sinistra con veste rosa e manto azzurro drappeggiato e S. Giuseppe a destra con manto marrone tengono per mano Gesù Bambino stante al centro; in alto è la colomba dello Spirito Santo; nel fondo è un accenno di paesaggio con una casetta, alberi, cespugli. Sui lati si distende un'architettura specularmente simmetrica definita da volute, con inserti evocanti conchiglie stilizzate e foglie frastagliate, la quale include alle estremità due vasi ad anfora con manici ansati, ognuno contenente tre fiori su steli carnosi (si distinguono chiaramente una peonia e un garofano); sulle volute che corrono lungo la base sono disposte due composizioni di frutta (mele, pere, uva) e dalle volute che si sviluppano lungo il lato superiore ricadono a festone due drappi con profilo a bandinelle guarnite da nappine; la composizione è animata da uccelli e insetti.
Il fondo in taffetas avorio è caratterizzato da un effetto di piccole coste tecnicamente definito cannettato, risultante dall'impiego di una trama leggermente più grossa rispetto ai fili di ordito. Il ricamo è eseguito in argento (filato con anima di seta bianca, riccio con anima di seta ondata bianca) con lumeggiature e profilature in oro filato (anima di seta gialla) nell'architettura a volute, nei vasi e nei drappi a festone, in seta policroma (dal verde sfumante nel giallo, dall'azzurro intenso nel celeste pallido, dal rosa nel perla in diverse tonalità in gradazione, inoltre rossa e bordò) in fiori, frutti e nella scena figurata centrale. Il ricamo in filato metallico è eseguito su altro supporto e riportato sul taffetas del fondo, con una lavorazione a punto steso su imbottitura verosimilmente costituita da cordoncini di canapa giustapposti e sovrapposti, con punti di fermatura in seta bianca variamente disposti; il ricamo in seta policroma è eseguito a punto raso con particolari a punto erba su frammenti di tessuto che lo isolano dal fondo conferendogli un rilievo appena accennato.
L'esecuzione del ricamo è senz'altro da riferirsi a due mani differenti: piuttosto raffinata nei fiori e nei frutti, è invece alquanto grossolana nella rappresentazione della Sacra Famiglia.
La decorazione del paliotto evidenzia una curiosa commistione di motivi tipicamente settecenteschi - l'architettura a volute e soprattutto i drappeggi a festone ornati da bandinelle e nappine - e reminiscenze barocche nella frutta, nella presenza di uccelli e insetti e nella tipologia di fiori e foglie. Va comunque rilevato che non è infrequente riscontrare nel ricamo, specialmente in aree periferiche,

(durante il restauro)

la persistenza di elementi decorativi piuttosto datati accanto alle più recenti innovazioni stilistiche. Pare pertanto giustificata una cauta datazione alla prima metà del XVIII secolo; e proponibile è un'altrettanto cauta ipotesi di provenienza lombarda - essendo Milano un sicuro polo di riferimento per l'ambito casalese - senza escludere la possibilità di un'ascendenza piemontese. Presso il Museo del Duomo di Valenza si conserva una pianeta la cui decorazione a ricamo, databile al primo quarto del XVIII secolo, offre un positivo confronto con questa in esame (A. Barberis in *Argenti, oggetti e paramenti del Duomo di Valenza*, Torino 1991, pp. 61-62, tav. XVII b).

Restaurato dal Laboratorio Oliva di Torino, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1993.

A.B.

Noemi Gabrielli e il Museo Civico di Casale

Alessandra Guerrini

La storia del Museo di Casale nel secondo dopoguerra comincia con una lettera del Soprintendente Carlo Aru datata 29 maggio 1945: si vuole sapere se il locale e il materiale del Museo abbiano subito danni di guerra. Le risposta è rapida e fortunatamente negativa, ma passano due anni e, a quanto risulta, la situazione degli anni di guerra rimane immutata. Il 9 maggio del 1947, una nuova lettera di Aru fa rilevare che *"il prezioso polittico di scuola valenzana appartenente al Museo di codesta Città è tuttora smembrato e racchiuso in casse poste in locale seminterrato"*; essendo una sistemazione tutt'altro che sana, si chiede che le casse contenenti il polittico siano portate in Biblioteca e che si attenda l'arrivo di un funzionario della Soprintendenza per aprirle e collocare l'opera. Segue un altro lungo silenzio.

È nell'estate del 1952 che compare nelle carte di questi anni la prima lettera di Noemi Gabrielli relativa al Museo. In un biglietto piuttosto secco, come era nel suo stile di scrittura, il 19 luglio chiede all'allora assessore alla Pubblica Istruzione, prof. Giovanni Pinto, quando potrà essere libero *"per poter fissare un incontro a Casale per la sistemazione di quel Museo"*. L'incontro avverrà in settembre *("Nella settimana ventura io sarò libera soltanto giovedì pomeriggio. Partirei con l'automotrice delle ore 12,07 per ritornare alle ore 17")*, e da quanto si intuisce da una lettera successiva del direttore della Biblioteca, prof. Piero Costanzo, del dicembre, la Soprintendente diede una serie di indicazioni per la collocazione di opere, soprattutto dipinti, ma anche la *"lapide di magistrato casalese"* all'interno dei locali della biblioteca. La consueta mancanza di fondi impediva però la realizzazione di vetrine e supporti per le opere. Nel febbraio del 1953 la Gabrielli faceva ritirare cinque dipinti, sfruttando quella che allora, nella generale penuria di finanziamenti, era spesso l'unica possibilità per effettuare restauri: il laboratorio interno della Soprintendenza.

Alla fine del 1953 sembra che la situazione fosse abbastanza definita, con l'allestimento delle opere all'interno della Biblioteca. La Gabrielli scrive al direttore della Biblioteca di decidere lui stesso, con l'assessore, *"una disposizione adatta all'ambiente, tanto più che esso non si presta, a causa dell'arredamento dell'interno, a modificazioni. Ben volentieri io verrò a Casale per suggerire Loro eventuali spostamenti o cambiamenti, ma desidero che il merito della sistemazione vada ai casalesi"*.

Nel 1956 sembra farsi strada la proposta di allestire a Museo due sale di Palazzo Vitta, in via Trevigi 8, proposta in seguito deviata verso l'allestimento di una sezione dedicata ai gessi del Bistolfi. Negli anni successivi, i cinque quadri ritirati a suo tempo finalmente finiscono (mancavano i fondi per concluderli), o così sembra, perchè altri ne vengono inviati (lettera del 31/8/1962). Nel 1964 finalmente, l'allora Assessore al Turismo rag. Aldo Oppezzo scrive (lettera del 20/5) che *"sollecitato da concittadini,* [sto] *esaminando la possibilità di proporre alla Giunta Municipale l'apertura di un Museo cittadino"* e chiede se sia possibile ottenere contributi e agevolazioni dal Ministro per la Pubblica Istruzione (da cui allora, com'è noto, le Soprintendenze dipendevano). Trascriviamo quasi integralmente la risposta della Gabrielli non solo perchè assolutamente significativa del suo modo di lavorare, ma anche perchè traccia un quadro delle difficoltà in cui si muoveva che non è poi così lontano da situazioni di anni più recenti: "[...] *da molti anni ho insistito con l'Amministrazione Comunale di Casale perchè si decidesse a sistemare un ambiente decoroso dove esporre le opere più importanti. Non solo, ma avevo pregato anche il nostro ispettore onorario, rag. Bourbon, di vedere in situ se fosse stato possibile trovare una soluzione con l'aiuto finanziario di Enti e di privati cittadini. Perchè è inutile sperare in un congruo contributo dello Stato, in un momento in cui non vi sono disponibilità per riparare neppure opere e monumenti importanti appartenenti allo Stato stesso. Le agevolazioni che vi possiamo fare sono quelle del restauro di alcuni dipinti e la mia opera gratuita, consistente nella direzione e sistemazione delle opere del Museo. Mentre le spese vive [...] saranno a carico del Comune e degli Enti casalesi"*.

Ancora molto significativa è la lettera successiva del 3 luglio 1965, in cui, in seguito ad un incontro con una delegazione dell'Amministrazione che aveva espresso l'intenzione di provvedere finalmente alla costituzione del Museo, la Gabrielli parla della *"necessità di costituire a Casale un Museo Civico che* [sia] *degno di una città, che è stata per sette secoli uno dei centri più importanti della cultura europea"*: è la fase in cui sembra possibile l'acquisto, che poi sfuma, di Palazzo Anna d'Alençon.

Solo nel marzo del 1966 tuttavia si verifica una concentrazione di forze per cui il progetto diventa realizzabile. Nel corso di una serata, in febbraio, del Rotary Club, in cui era stato presentato il *Ritratto di Casale* di Mercedes Viale Ferrero, il nucleo di opere offerto dalla Gabrielli in deposito, che ne comprendeva di diverse provenienti dal Monferrato, la dispo-

nibilità del Rotary ad accollarsi le spese di impianto, e quella del proprietario di Palazzo Treville di mettere a disposizione dei locali per un affitto simbolico consentirono di pensare a un progetto concreto. Già nel maggio del 1966 l'ing. Cesare Carpano, ingegnere capo del Comune, comunicava l'inizio dei lavori. In quello stesso periodo venivano restituiti i cinque quadri ritirati nel 1953, e si davano in deposito numerose opere, tra cui i due *Angeli* policromi di Vezzolano, i due seicenteschi, un paliotto in seta avorio, alcuni dipinti di P.F. Guala. Nell'agosto, si seguiva invece la donazione della collezione Levi Graziadi. Poichè però il Museo aprì ufficialmente sul finire del 1966, e Noemi Gabrielli cessava dal servizio, non si riesce a cogliere più nella corrispondenza degli uffici la fase finale dei lavori, indubbiamente ancora da lei seguiti.

Certamente lo sforzo di volontà riunite per arrivare alla costituzione ufficiale del Museo fu notevole, ma d'altra parte proprio l'aspetto "volontaristico" della sua nascita ne decretò, alla fine, la crisi. Tenuto aperto per la buona volontà delle persone che tenevano le chiavi, e non fornito né di una struttura di direzione né di un servizio stabile di custodia, il Museo di Palazzo Treville venne rapidamente chiuso.

L'attenzione che ad esso Noemi Gabrielli aveva dedicato fin dal 1931 (quando in una lettera ne aveva chiesto notizie al Podestà, cfr. A. Barbero, in *Musei del Piemonte,* 1978, pp. 36-37) fu certamente ben maggiore di quanto le carte strettamente dicano, ed evidentemente fu in primo luogo una costante e difficile opera di sensibilizzazione delle varie amministrazioni. Molta parte del lavoro, in tempi pionieristici in cui la Soprintendenza alle Gallerie era, di fatto, il Soprintendente, non veniva messo per iscritto, ed è oggi difficile ricostruirlo; tuttavia si intuisce, in certi casi più chiaramente, come per gli angeli provenienti da Vezzolano (cat. n. 72) che la Gabrielli volle che opere che sul territorio circostante correvano dei rischi fossero destinate al Museo, in un processo di scambio tra le due realtà non rigido, ma per quanto possibile vivo e suscettibile di cambiamenti. Anche se l'allestimento da lei seguito non esiste più, la sua opera è rimasta però come un seme gettato senza il quale non ci sarebbe stato il lavoro delle generazioni successive, e che si radicava nel profondo legame con Casale, testimoniato dai suoi studi.

Maestro chierese, 1495-1500

72 Coppia di angeli reggitorcia

Legno scolpito, dipinto e dorato
cm. 53x40,5x19
Deposito dall'abbazia di Santa Maria di Vezzolano

Le due sculture sono prive delle ali che in origine erano infilate in due fenditure nel colletto rosso del mantello.
L'identificazione della provenienza dall'abbazia di Vezzolano è stata avanzata da G. Romano nel 1988 sulla base di una fotografia di S. Pia raffigurante l'altare in terracotta di Carlo VIII dinanzi al quale, sulla mensa, sono poste le due statue. Con ogni probabilità è a Noemi Gabrielli a metà degli anni '50 che si deve il ricovero presso il Museo, in anni in cui il patrimonio dell'abbazia era mal tutelato ed è documentata agli atti della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici la sparizione di importanti opere quali un paliotto in cuoio impresso e dipinto e un bastone pastorale. La collocazione attestata dalla foto Pia, databile ad un arco di tempo compreso tra 1886 e 1915, non è però confortata dalle descrizioni fornite dalla storiografia Otto e Novecentesca (A. Bosio, 1859, G. Manuel di San Giovanni, 1862, A. Motta s.d. e 1933). La complessa questione storica dell'appartenenza dell'abbazia "nullius diocesis" rende anche difficoltosa una verifica sistematica nelle periodiche visite che svolsero dapprima i vescovi di Casale quindi di Torino e Asti. Le verifiche fatte sulle visite del 1750, 1764 conservate nell'archivio parrocchiale di Albugnano non hanno purtroppo dato alcun esito e nella successiva visita pastorale del 1772 l'abbazia non fu visionata. Anche il precedente Inventarium Mobilii et Immobilii quorumque Abbatie B.M. Virginis de Vezzolano nullius Diocesis del 17 settembre 1662 (Albugnano, archivio parrocchiale, faldone VI, Vezzolano e Feudo, fasc. II, n. 11) non cita sull'altar maggiore le due sculture lignee, nè possiamo ipotizzare l'appartenenza agli altri altari della chiesa aggiunti nel corso del Sei e Settecento. È comunque accertato che l'altare in terracotta fu protetto nel corso del Settecento con una vetrina, ancora presente nel 1859 quando scrive il Bosio e oggi conservata nella sala Capitolare, che per motivi di spazio precludeva la presenza dei due angeli che comunque paiono stilisticamente non collegabili alla pala anche se questa è in effetti deturpata da invadenti restauri. Resta dunque tutta da dimostrare la presenza ab origine delle due sculture nell'abbazia e non è pertanto da escludere un arrivo tardo da una sede ecclesiastica locale come testimonia l'inclinazione stilistica che già G. Romano notava ispirata a modelli d'oltralpe che connotano parte della produzione chierese della fine del secolo XV (1988, pp. 26-29). In particolare gli angeli sono stati avvicinati alla Madonna delle Nevi proveniente dalla cascina Vibernone presso Chieri e conservata oggi presso la Fondazione Accorsi che in effetti è simile nelle fattezze del volto, nel taglio particolare degli occhi, nelle mani vigorose e nel panneggio a pieghe secche. Allo stesso nucleo Giuseppe Dardanello mi segnala appartenere il modiglione in legno intagliato con un angelo recante lo stemma dei Villa di Villastellone proveniente da una casa di Chieri conservato al Museo Civico di Torino (inv. 988, L. Mallè, 1972, p. 41, fig. 5).
L'ascendenza stilistica sembra precisabile nella produzione della zona delle Fiandre (Gand e Bruges) tra il secondo e terzo quarto del Quattrocento così come emerge nella recente mostra tenutasi a Gand (J.W. Steyaert, 1994). Diffuso risulta il tipo dell'angelo recante gli strumenti della passione o un turibolo secondo modelli presenti anche in pittura, si pensi al polittico dell'agnello mistico di J. e H. Van Eyck nella Cattedrale di Gand, 1432). In particolare l'acconciatura degli angeli chieresi, coi capelli trattenuti da un nastro sulle tempie e due riccioli lasciati liberi sulla fronte, è attestata dall'angelo con la croce firmato dallo scultore di Bruges Tydeman Maes tra 1425 e 1435 oggi conservato al Prado col compagno recante la colonna (Idem, 1994, pp. 194-197). Interessante è anche il confronto con una coppia di angeli in pietra, probabilmente recanti turiboli, del Musée des Beaux - Arts di Lille con panneggio simile, stessa tipologia di acconciatura e mantello trattenuto da fibbia circolare sopra una lunga veste datati 1430-50 (Idem, 1994, pp. 240-241). La coppia di angeli di Vezzolano ad evidenza affiancava un gruppo ligneo di cui è difficile al momento identificare l'iconografia; può essere utile in proposito ricordare che in una scultura in alabastro del Museo di Anversa datata al 1450-60 circa, una coppia di angeli reggicandele sono ai piedi di un Cristo di Pietà

a sua volta attorniato da angeli coi simboli della passione (Idem, 1994, pp. 342-343, e che nelle ante a monocromo del polittico, copia da Rogier Van der Weiden, in San Pietro a Lovanio si trova una coppia di angeli reggitorcia ai fianchi di un vescovo che presenta il Cristo di Pietà (M.J. Friedlander, 1967, pp. 13-14, tav. 8).

La coppia di angeli costituisce dunque un importante tassello per la conoscenza della scultura chierese della fine del Quattrocento ispirata agli esempi delle Fiandre documentata, oltre che dalle opere già citate, dal coro ligneo di Sant'Antonio Abate (N. Gabrielli, 1967, pp. 45-47) e dal crocifisso in San Domenico.

Restaurati da E. Carbotta e M.G. Ferrara del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, direzione lavori di C. Spantigati, 1994.

Bibliografia: G. MANUEL DI SAN GIOVANNI, *Notizie e documenti riguardanti la chiesa e prepositura di S. Maria di Vezzolano nel Monferrato,* in "Miscellanea di storia italiana", I (1862), pp. 250-320; A BOSIO, *Storia dell'antica abbazia e santuario di N.S. di Vezzolano, ornata di disegni, con alcuni cenni sopra Albugnagno e paesi circonvicini,* Torino 1872; A. MOTTA, *L'abbazia monumentale di Santa Maria di Vezzolano - Memorie storico-religioso artistiche illustrate,* Albugnano, s.d.; A. MOTTA, *Vezzolano e Albugnano,* Milano 1933; M.J. FRIENDLÄNDER, *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle,* Brussels 1967, *Early Netherlandish Painting,* vol. II; N. GABRIELLI, *Tre inediti* in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Vittorio Viale,* Torino 1967, pp. 45-47; L. MALLE', *Mobili e arredi lignei. Arazzi e bozzetti per arazzi,* catalogo del Museo Civico di Torino, Torino 1972; G. ROMANO, *Momenti del Quattrocento Chierese* in *Arte del Quattrocento a Chieri per i restauri nel battistero* a cura di M. DI MACCO e G. ROMANO, Torino 1988, pp. 11-32; J.W. STEYAERT, *Late gothic sculpture. The Burgundian,* Netherlands, Ghent 1994.

E.R.

Bottega di Martino Spanzotti (Aimo Volpi?)

73 Natività

Tavola, cm. 103x51

Santa Chiara e Santo vescovo

Tavola, cm. 103x51
Deposito dalla chiesa parrocchiale di San Maurizio di Conzano

Le due tavole vengono citate per la prima volta da Noemi Gabrielli nel 1935: *"un altro modesto pittore, che deriva il suo stile da quello dello Spanzotti, è l'autore delle tavole con la Natività e due Santi nella Chiesa di San Maurizio (frazione di Conzano) di fattura assai scadente"* (N. Gabrielli, 1935, pp. 60-61). Sempre Noemi Gabrielli (N. Gabrielli, 1938, p. 516) mette in rapporto le due tavole di Conzano con un'altra tavola con *San Francesco e San Michele Arcangelo* conservata al Museo Borgogna di Vercelli, proveniente da Casale e acquistata nel maggio del 1865 dall'antiquario Carlo Gherardi di Torino, già assegnata *"ad un non identificato modesto seguace casalese di Martino Spanzotti"* da Vittorio Viale (V. Viale, *Guida ai musei di Vercelli,* Vercelli 1934, p. 89). Il trittico così ricostruito (figg. 7-9) viene considerato *"opera assai vicina allo Spanzotti, di un suo diretto collaboratore"*.
L'attribuzione di Noemi Gabrielli alla bottega di Martino Spanzotti è subito ripresa da Vittorio Viale nella *Guida-itinerario* della Mostra organizzata a Vercelli nel 1939, dove il trittico ricomposto viene presentato (V. Viale, 1939, p. 27 e tav. 20).
La critica successiva accetta senza riserve l'attribuzione delle due tavole di Conzano allo stesso Martino Spanzotti (A.M. Brizio, 1942, pp. 52-53 e 254; M. Viale Ferrero, 1966, p. 23; V. Viale, 1969, p. 28 scheda n. 21, tavv. 18-19). Secondo Vittorio Viale *"l'opera, molto bella nella sua semplicità, può scriversi al periodo della piena maturità del pittore, sul finire del primo decennio del '500"* e aggiunge che *"le figure di San Francesco e di Santa Chiara possono far pensare che il trittico provenga dall'omonima chiesa di Casale"* (V. Viale, 1969, p. 28).
Una diversa valutazione della qualità delle due tavole è proposta da Giovanni Romano che scrive: *"si potrebbe sospettare in Aimo Volpi l'aiuto, leggermente diminutivo, che collabora con Spanzotti nel trittico di Conzano"* (G. Romano, 1970, p. 15 nota 4). Quindi, sulla base di un confronto con il trittico di Conzano, assegna altre opere al periodo giovanile di Aimo Volpi nell'ultimo ventennio del Quattrocento (G. Romano, 1970, p. 15 nota 4). L'attribuzione a "Maestro spanzottiano" e la datazione alla "fine sec. XV" è ripresa in una pubblicazione recente dei Musei Civici di Casale a cura di Germana Mazza ("Città ritrovata", 1992, p. 3).
Le due tavole in deposito a Casale, per quanto vicine ai modi di Martino Spanzotti anteriori alla grande parete di Ivrea, prima quindi del 1490, non possono essere assegnate alla sua mano per la incerta ed elementare rappresentazione dello spazio, per la durezza dei panneggi, per la eccessiva semplificazione degli arti, per la tipologia dei volti quasi inespressivi nella tavola laterale (come in quella di Vercelli).
Una maggiore caratterizzazione di tipo naturalistico è presente nella tavola centrale nei volti di Giuseppe e di Maria, nella esecuzione delle mani e nel corpo del Bambino, un naturalismo ripreso anche questo da Spanzotti ma con mano più pesante. La composizione deriva molto probabilmente da un cartone di Martino Spanzotti, lo stesso ripreso in controparte nella tavola con la *Natività* conservata ai Musei Civici di Torino, proveniente da Trino Vercellese (L. Mallè, *I dipinti del Museo d'Arte antica. Catalogo,* Torino 1963, p. 179, tavv. IV, 21-23): in particolare i corpi quasi deformi dei due Bambini sono sovrapponibili. Opera di bottega dunque, nella direzione proposta da Giovanni Romano di Aimo Volpi, cognato di Martino Spanzotti. I confronti più convincenti con altre opere assegnate da Giovanni Romano ad Aimo Volpi sono con la *Santa Caterina* dei Musei Civici di Torino (L. Mallè, 1963, p. 183, tav. 34), che presenta la stessa semplificazione dei volumi del corpo e dei panneggi e lo stesso accentuato naturalismo del volto.

Restaurate nel Laboratorio Nicola di Aramengo, direzione dei lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1978.

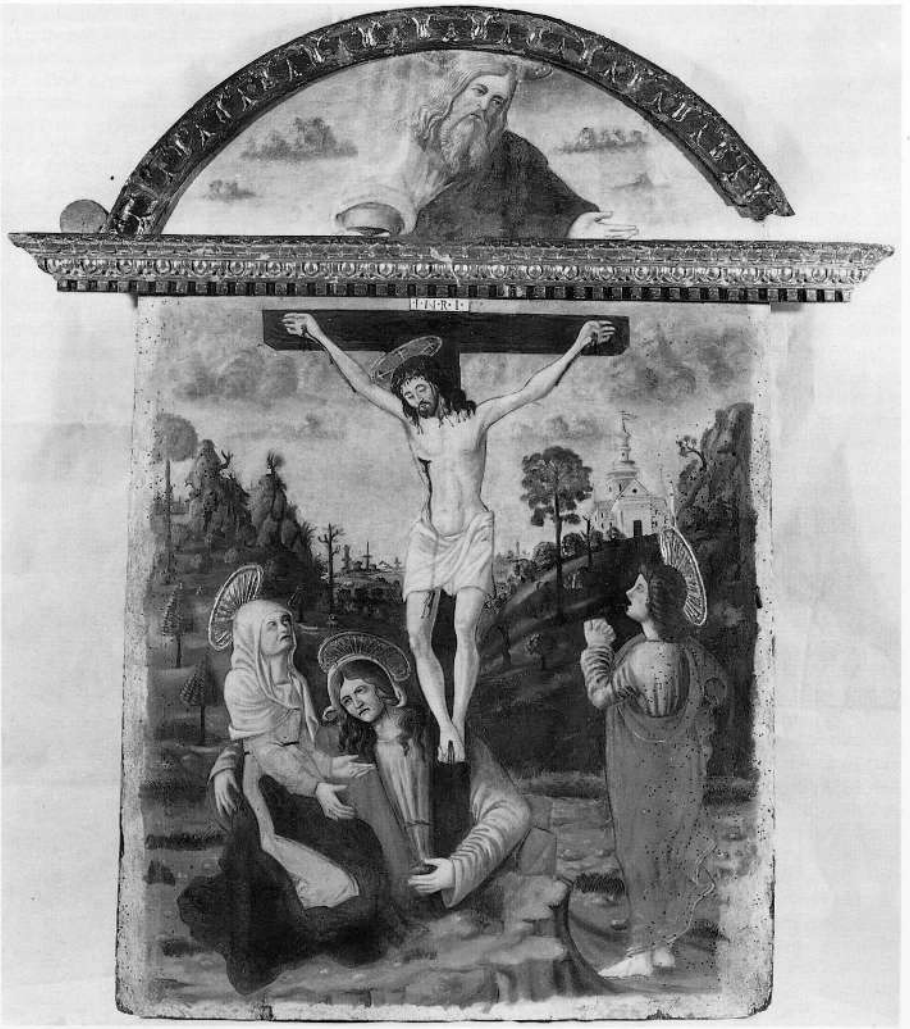
Bibliografia: N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo,* Torino 1935, pp. 60-61; N. GABRIELLI, *La mostra del gotico e del rinascimento in Piemonte,* in "Rivista di Storia Arte e Archeologia", Bollettino della sezione di Alessandria della R. Deputazione Subalpina si Storia Patria, a XLVII, quaderno III-IV, luglio-dicembre 1938, pp. 508-527; V. VIALE, *Vercelli e la sua provincia,* Torino 1939, p. 27, Tav. 20; A.M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romana al Cinquecento,* Torino 1942, pp. 52-53 e 254, tav. XXVII, fig. 29; M. VIALE FERRERO, *Ritratto di Casale,* Torino 1966, pp. 22-23; V. VIALE, *I dipinti. Catalogo,* Civico Museo Francesco Borgogna, Vercelli 1969, p. 28, tavv. 18-19; G. ROMANO, *Casalesi del Cinquecento,* Torino 1970, p. 15 nota 4, p. 112, p. 116; G. MAZZA, in *Casale Monf.to Museo Civico,* Alessandria 1983, pp. 39-40.

P.V.

Bottega dei Fratelli Volpi

74 Crocefissione, nella lunetta Dio Padre

Tempera su tavola, cm. 95x84
Deposito dalla chiesa parrocchiale di San Maurizio di Conzano.



La *Crocefissione* e la lunetta con *Dio Padre* sono dipinte su un unico supporto: la tavola dipinta faceva da base per la cornice in legno dorato, di cui restano solo la trabeazione e il coronamento della lunetta che termina sulla sinistra con una rosetta; ai lati della rappresentazione centrale dovevano essere due pilastri o due colonne con basi e capitelli; in basso doveva chiudere il piccolo altarolo una predella.
La tavola proviene dalla chiesa parrocchiale di San Maurizio di Conzano, come le due tavole con la *Natività* e *Santa Chiara e un Santo Vescovo* della scheda precedente. Nella stessa chiesa è ancora conservata la grande tela di Martino Spanzotti con *l'Assunzione della Vergine* (P. Venturoli, *Martino Spanzotti e alcune Assunzioni della Vergine in Piemonte e in Lombardia,* in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte,* Torino 1985, pp. 91-101), ad indicare una sicura attività di Martino Spanzotti e della sua bottega a Conzano.
La *Crocefissione,* tradizionalmente attribuita a Martino Spanzotti, viene assegnata in una lettera di Noemi Gabrielli del 2 agosto 1967, conservata presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, a "Scuola padovana", indicazione preziosa perchè mette in luce la derivazione della figura di *San Giovanni Evangelista* da una incisione di Andrea Mantegna. Ma lo stile del dipinto non è assolutamente "padovano". Il busto di *Dio Padre,* il paesaggio e la figura di *Cristo in croce* derivano da modelli fiorentini anteriori alla grande svolta operata intorno al 1470 dalla bottega di Andrea Verrocchio e risentono ancora dei modi di Alessio Baldovinetti. Le due figure della *Vergine* e della *Maddalena* (che, secondo un modello iconografico molto raro, abbraccia contemporaneamente la croce e la madre di Cristo) hanno rapporti evidenti con altre opere attribuite da Giovanni Romano (G. Romano, *Casalesi del Cinquecento,* Torino 1970, pp. 13-18) alla Bottega dei fratelli Volpi, soprattutto per la accentuata caratterizzazione dei volti. Inoltre il *Cristo in croce* può essere confrontato con il *Crocefisso* del trittico del Castello di Camino e con quello della Parrocchiale di Rosignano (G. Romano, 1970, figg. 10 e 11). La differenza di stile e la derivazione da modelli culturali diversi indicano un'opera in rapporto con la bottega dei fratelli Volpi.

Restaurata da D. Fabaro del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, direzione lavori di C. Spantigati, 1995.

P.V.

Intagliatore piemontese della prima metà del XVI secolo

75 San Pietro; San Paolo

Legno intagliato, policromo e dorato, cm. 167x50x16

Le due statue, quasi a tutto tondo, sono inserite entro nicchie decorate a finto marmo culminanti in una conchiglia profilata d'oro. Sul fronte in alto si è conservata con una discreta consistenza la scritta a caratteri capitali che riporta il nome dei due santi.
Non conosciamo l'originaria collocazione delle due opere, ad evidenza laterali rispettivamente sinistro e destro di un più articolato complesso d'altare e ciò ne rende particolarmente ardua la lettura.
L'impianto generale della nicchia ed in particolare il motivo della conchiglia attestano riferimenti all'architettura di primo Cinquecento e nella stessa direzione puntano sia i caratteri della scritta, sia l'allusione prospettica della base su cui poggiano le figure.
Riferimenti di impronta aulica, interpretati però dall'ignoto autore con una certa ingenuità che ne abbassa lievemente il tono: lo dimostrano innanzi tutto le proporzioni assai allungate di figure e struttura, ma anche il disporsi di tre quarti dei santi, quasi impacciati nel comprimere la parte più arretrata del corpo.
L'arguta realizzazione dei volti, la tenera policromia degli incarnati, il forte contrasto tra vesti dorate e mantelli (rispettivamente blu e rosso) dimostrano una vena narrativa vivace che doveva essere ancor più accentuata nella completezza dell'insieme ora perduto e del quale auspichiamo in futuro di ritrovare traccia documentaria ad integrazione della nostra conoscenza.

Restaurati da A. Bottino e D. Fabaro del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, direzione lavori di C. Spantigati, 1994-1995.

C.S.

Intagliatore piemontese della fine del XVII secolo

76 Coppia di angeli

Legno intagliato dorato e policromo,
cm. 96x46x22 e 96x40x27

Ignoriamo la provenienza di questa coppia di sculture, ad evidenza parte di un apparato d'altare; entrambe si presentano mutile di un braccio che doveva risultare proteso verso l'alto e non nella posizione del reggere una torcia.
La mutilazione peraltro si presenta netta ed assolutamente identica nelle due statuette, tanto da suggerire che esse facessero parte e corpo integrante di un complesso (plastico o di altare - tabernacolo) da cui furono avulse per atto traumatico o vandalico.
La mancanza di notizie di provenienza non facilita la identificazione di una più precisa area culturale entro la quale collocare le due opere, anche a fronte di una ancora scarsa conoscenza capillare della scultura lignea seicentesca enormemente diffusa sul territorio piemontese.
L'anonimo scultore pare in certo qual modo raggelare in pieghe più cadenzate, gonfie ma al tempo stesso irrigidite, i modelli più noti degli intagliatori valsesiani sullo scorcio del Seicento.

Restaurati da M.G. Ferrara del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, direzione lavori di C. Spantigati, 1995.

C.S.

Pietro Francesco Guala
(Casale Monf.to 1698 - Milano 1757)

77 I Canonici di Lu

Tela, cm. 140x285
Deposito dalla Collegiata di Santa Maria Nova di Lu Monferrato

Il dipinto proviene dalla collegiata di Santa Maria di Lu e venne depositato presso il Museo Civico da Noemi Gabrielli.
La datazione dello straordinario ritratto dei canonici si è sempre ancorata al dato iconografico: i canonici indossano con orgoglio il rocchetto e la cappa magna, in sostituzione all'almuzia, come era stato loro concesso, per interessamento di monsignor Milio, datario apostolico, dal pontefice Benedetto XIV nel 1748.
Il dipinto di Guala promosse al momento della sua esposizione alla mostra del ritratto a Firenze, (1911, ma il cui catalogo fu edito solo nel 1927 con notizie fornite dall'avvocato di Casale Francesco Negri) il primo recupero storiografico della sua opera. Ritrae il gruppo di canonici, coi visi accesi per la gioia in atto di scrivere la lettera di ringraziamento a mons. Milio. "Un'accolta sorprendentemente arguta di mezzi busti, mossi dalla brezza del loro continuo chiacchierare" la definiva Testori *(Introduzione al Guala,* in "Paragone", n. 55, 1954, p. 35), riprendendo il rilievo di Guala ritrattista sottolineato dalla Gabrielli (1935, pp. 87-88). Dopo la lettura e collocazione cronologica e stilistica di R. Carità *(Pietro Francesco Guala,* Torino, 1942, pp. 56-60), fu esposto alla mostra del barocco del 1963 (A. Griseri, 1963, p. 97).
Per i Canonici di Lu, momento di grande qualità all'interno della vasta produzione di ritratti a partire dagli anni trenta (cfr. R. Carità, *Pietro Francesco Guala,* Torino 1942; S. Martinotti, *P.F. Guala,* Torino 1976 e 1994 e C. Spantigati, *Pietro Francesco Guala,* 1750-1755, *Ritratto di Ludovico Busso,* in *Inventario trinese,* catalogo della mostra a cura di A. Barbero e C. Spantigati, Trino 1980, pp. 119 e 120. G. Mazza, *Museo Civico,* Casale Monferrato 1983, p. 41) andrà verificato il debito, oltre a quanto già suggerito dalla critica, rispetto ai milanesi da Filippo Abbiati e Andrea Porta al primo Petrini, certamente stemperati ad aggiornati con una arguzia pienamente settecentesca.

C.M.

Pietro Francesco Guala
(Casale Monf.to 1698 - Milano 1757)

78 Cristo
Tela, cm. 130x101

79 Profeta
Tela, cm. 130x101

80 Evangelista
Tela, cm. 130x101
Deposito dalla chiesa di Santo Stefano a Casale

I tre dipinti fanno parte di una serie di 23 ovali eseguiti per la chiesa di Santo Stefano a Casale, citati da De Conti come *"lavoro di ultima maniera"*, e da tutta la bibliografia successiva. Carità (R. Carità, *Pietro Francesco Guala,* Torino 1942, pp. 72-73) ne segnalava la committenza desunta da una iscrizione sul retro dell'ovale raffigurante la Vergine: *"R. D. Francisci Mariae Chiodo Praepositi Huius Ecclesiae Parrochialis"* e riteneva la data, letta da Tornielli sul rovescio di uno degli ovali nel pennacchio della cupola, ma da lui non rilevata, come la data di collocazione dell'intero apparato decorativo, in un momento in cui l'artista già si trovava a Milano.
Si tratta di una serie in più modi replicata (R. Carità, 1932, pp. 71-72, 96-97; S. e S. Martinotti, *Pietro Francesco Guala,* Villanova Monferrato 1994, p. 70). Due ovali con soggetti analoghi sono oggi al Museo dell'Ermitage San Paolo e l'evangelista Luca (T. Fomiciova, *I quadri del Guala nella collezione del Museo dell'Emitrage,* Quarto congresso di antichità e d'arte, Casale 1969 (ma 1974), pp. 431-438) e il confronto stilistico è con i dipinti raffiguranti santi e profeti in proprietà private (R. Carità, cit., tav. XL e XLI; S. e S. Martinotti, 1994, pp. 175-177), più che con il Cristo trionfante di Trino che andrà collocato in un momento cronologico precedente (S. e S. Martinotti, 1994, p. 96).
A queste opere, si può ben adattare la definizione di Luigi Lanzi, che lo definiva moderno e bravo ritrattista che *"non ha disegno sufficiente, ma impressiona con lo spirito e colla bravura delle teste"*.
La indicazione degli indirizzi genovesi della cultura di Guala trovano stilisticamente ed iconograficamente un riscontro in questi apostoli e profeti. Una tradizione, iconografica e stilistica che il pittore poteva riscontrare, e rielaborare in alcuni santi della serie, da Petrini, nelle tele dal 1851 ad Altavilla, ma che piacerebbe immaginare provenienti da San Francesco di Casale, e negli ovali raffiguranti i dottori della chiesa, Agostino, Ambrogio, Tomaso d'Aquino oggi conservati nella cappella della corte d'Appello a Torino con sicura provenienza da un convento dei padri predicatori non torinese (P. Venturoli, *Petrini 1703-1709: gli esordi in Valtellina* in *Giuseppe Antonio Petrini,* catalogo della mostra a cura di R. Chiappini, Lugano 1991, pp. 25-47). Un sapiente ed ammorbidito uso di colore e lumeggiature, secondo una lettura addolcita rispetto alla lezione di straordinaria qualità cromatica, giocata sui toni chiari e sui giochi luminosi, sui contrasti chiaroscurali e sui toni scuri e profondi di Petrini. Il riferimento sembra ancora più stringente con il maestro genovese di Petrini, Bartolomeo Guidobono, a giudicare dal Santo francescano, superstite di una serie di ovali per la chiesa di San Francesco da Paola di Torino (riprodotto in C. Mossetti, *Un committente della nobiltà di corte: Ottavio Provana di Druent,* in *Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del barocco,* a cura di G. Romano, Torino 1993, tav. 87) di grande qualità e di sicuro fascino per chi poteva aggiornare sulla lezione ligure dati e modelli di cultura veneta (si veda le serie di apostoli con il Cristo benediciente eseguiti da Fetti agli inizi del seicento, oggi nel palazzo ducale di Mantova, da un convento soppresso). Gli evidenti rapporti genovesi di Guala andranno studiati dalla presenza a Voltri (1734), e considerando i fitti legami con la ligura sia dell'Emilia che del piemonte sabaudo, dove lavorano a partire dal settimo decennio del seicento Gregorio de Ferrari

e Piola, Bartolomeo Guidobono e il fratello Domenico, quest'ultimo fino agli anni venti del settecento. Inoltre va segnalata la presenza in area trinese, nella chiesa di Pobietto, cantiere di Scapitta, di un pittore ancora misterioso come Giovanni Antonio Mari, sicuramente legato ai genovesi (Guidobono) ed ai bolognesi (Haffner) a Torino, suggerendo di approfondire le indagini in questo senso: nel palazzo Gozzani di Treville edificato da Scapitta, Guala esegue infatti, alla fine degli anni trenta, i begli affreschi con soggetti mitologici.

Restaurati da A. Bottino e E. Carbotta, del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, direzione lavori di C. Spantigati, 1995.

C.M.

Manifattura lombarda (?) metà del XVIII secolo

81 Paliotto

Taffetas ricamato, cm. 103x216

Il ricamo descrive un'architettura a volute specularmente simmetrica, qui e là interrotta da sfrangiature fitomorfe e bizzarri inserti evocanti conchiglie, dalla quale si dipartono esili steli sinuosi con foglie e fiori diversi eseguiti con fedele attenzione al dato naturale (peonie, rose, tulipani, piccole bacche); nel mezzo è un motivo a mensola, sulla quale poggia un vaso ad anfora colmo di fiori. Nella confezione del paliotto sono stati impiegati quattro teli di tessuto con l'aggiunta di due strette strisce sui lati. Una trama leggermente più grossa rispetto ai fili di ordito produce nel fondo in taffetas avorio un effetto di piccole coste tecnicamente definito cannettato. Il ricamo è eseguito in argento (lamellare, filato con anima di seta bianca, riccio con anima di seta ondata bianca) nell'architettura a volute, nella mensola e nel vaso, in seta policroma (dal rosa sfumante nel perla, dal lampone nel rosa pallido, dall'azzurro nel malva, dal verde brillante nel verde tenero in diverse tonalità in gradazione) in steli, foglie e fiori. Il filato metallico è lavorato a punto steso su un supporto verosimilmente costituito da cordoncini di canapa giustapposti e sovrapposti, con punti di fermatura in seta bianca disposti per linee parallele; il ricamo in seta policroma è eseguito a punto raso senza alcun supporto, con particolari a punto erba.

(durante il restauro)

Si formula per il paliotto un'ipotesi di provenienza lombarda, ma con riserva e senza escludere un possibile riferimento ad ambito piemontese. La tipologia del ricamo, raffinata espressione della piena maturità rocaille, induce a datare l'oggetto alla metà del XVIII secolo. A tale proposito, per un confronto, si rimanda ad alcune pianete della Cattedrale di Alessandria con una decorazione a ricamo in seta policroma e filo d'oro che evidenzia notevoli affinità sia nell'impostazione strutturale che nei particolari del disegno (si veda l'esemplare pubblicato in La Cattedrale di Alessandria, 1988, tav. XXIII A); inoltre si riscontrano analogie con il ricamo di un paliotto conservato presso il Museo del Duomo di Valenza, non tanto a livello di idea compositiva bensì nei singoli elementi decorativi e nella scelta cromatica (A. Barberis in *Argenti, oggetti e paramenti del Duomo di Valenza,* 1991, pp. 60-61, tav. XVI b).

Si ignora quale sia la provenienza del paliotto, di proprietà dello Stato, dal 1966 in deposito presso il Museo Civico di Casale Monferrato, ivi ricoverato dall'allora soprintendente Noemi Gabrielli.

Restaurato dal Laboratorio C. Oliva di Torino, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1995.

A.B.

Manifattura lombarda (?),
terzo quarto del XVIII secolo

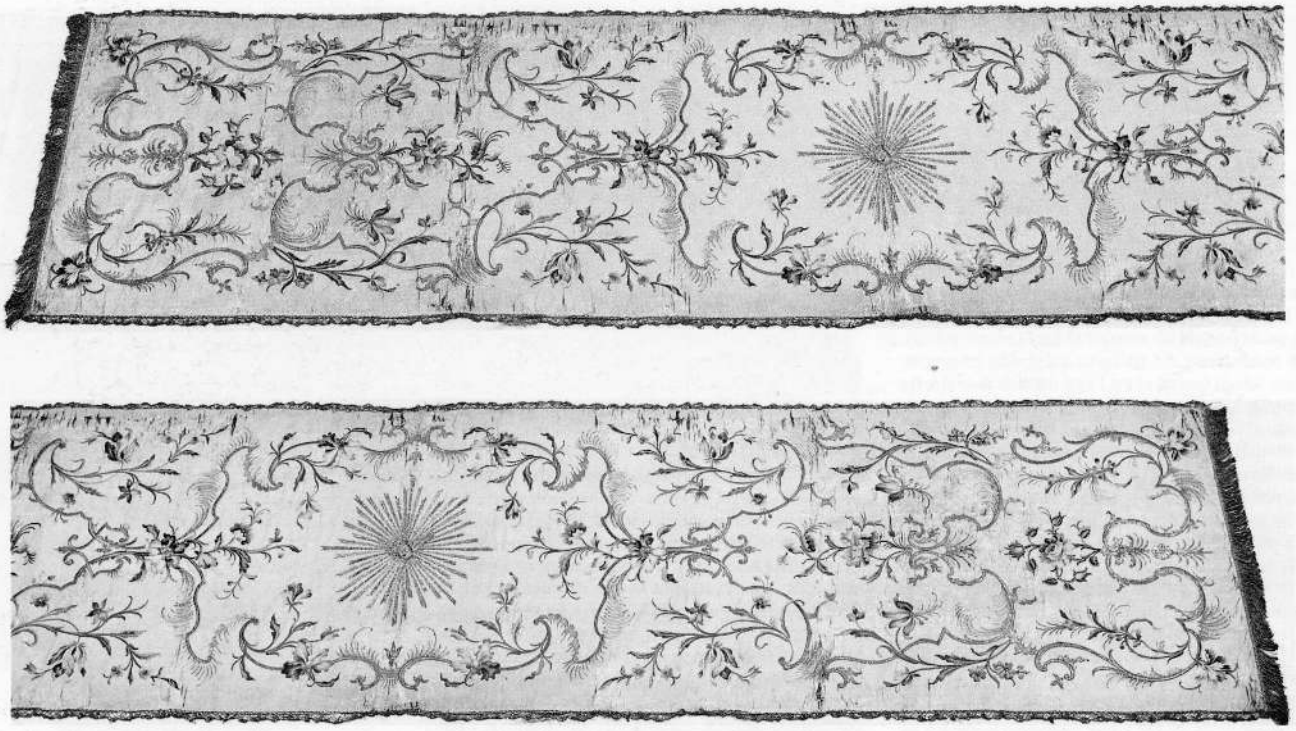
82 Velo Omerale

Gros de Tours ricamato, cm. 56x266

Il disegno, a impostazione speculare rigorosamente simmetrica, è caratterizzato da un rincorrersi di capricciose volute lungo i quattro lati, dalle quali traggono origine esili steli con foglie lanceolate o dal profilo frastagliato recanti grandi corolle naturalisticamente descritte: si distinguono lilium, rose, peonie, tulipani, garofani; nel mezzo si trova una raggiera, al centro della quale è la colomba dello Spirito Santo.
Sul fondo in gros de Tours, prodotto dalle slegature alterne dei fili della catena in seta avorio su due colpi della trama di fondo in seta del medesimo colore entro la stessa apertura di passo, il ricamo è eseguito in oro (lamellare e filato con anima di seta beige) nell'architettura a volute e nella raggiera, in seta policroma (dal rosa sfumante nel perla, dal malva nel lilla, dal verde nel giallo in diverse tonalità; inoltre violacea, gialla, azzurra, grigia) in steli, foglie e fiori e nella colomba, la quale ultima è arricchita di lumeggiature in argento filato (anima di seta bianca). Il filato metallico è lavorato a punto steso, parte su supporto (verosimilmente in cartoncino sagomato) e parte direttamente sul gros del fondo con punti di fermatura in seta gialla variamente disposti; il ricamo in seta policroma è eseguito a punto raso senza alcun supporto, con dettagli a punto catenella.
Il velo omerale, foderato in taffetas verde, è ribordato nei lati lunghi da trina a fuselli in oro filato (cm. 1,8) e nei lati brevi da bassa frangetta in oro filato a due capi ritorto (cm. 4).
Non si sono reperite notizie sulla provenienza del paramento, di proprietà dello Stato, dal 1966 in deposito presso il Museo Civico di Casale Monferrato, ivi ricoverato dall'allora soprintendente Noemi Gabrielli. Si propone un'ipotesi di manifattura lombarda, avvalorata peraltro dalla sobria essenzialità del disegno, senza tuttavia escludere del tutto il riferimento ad ambito piemontese. La composizione elegante e ariosa, a definire la quale concorrono esili volute contrapposte e fiori di dimensioni contenute, suggerisce una datazione al terzo quarto del XVIII secolo. Appare interessante il confronto con il ricamo di un piviale conservato presso il Museo del Duomo di Valenza, verosimilmente riconducibile ad ambito lombardo e ugualmente databile al terzo quarto del XVIII secolo (A. Barberis in *Argenti, oggetti e paramenti del Duomo di Valenza,* 1991, pp. 65-66, tav. XIX b).

Restaurato dal Laboratorio C. Oliva di Torino, direzione lavori di C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte, 1995.

A.B.



(foto scattata in due particolari durante il restauro)

È formata da un nucleo di centonovanta opere, delle quali centoventicinque esposte in quattro grandi sale del Museo.
La Gipsoteca costituisce uno dei fondi museali più importanti per il numero di opere dello stesso autore e per la possibilità di leggere il percorso artistico del "fare scultura" tramite disegni, abbozzi in terracotta, bozzetti e modelli in gesso, bronzi e marmi.

Targa per la Cassa di Risparmio, 1906-1907 - (Milano) - Modello in gesso, cm. 42x56x3; inv. n. 280

Il presente volume non si sofferma su tali opere, già oggetto di approfondito studio da parte di R. Bossaglia e S. Berresford in occasione della mostra *Bistolfi 1859 - 1933, il percorso di uno scultore simbolista,* Casale 1984, al cui catalogo si è ritenuto opportuno rimandare.

È però doveroso segnalare che ai restauri di allora si sono ora aggiunti cospicui interventi finalizzati all'attuale riallestimento e realizzati dal Laboratorio Gabrieli e Traversi di Bergamo, direzione lavori C. Spantigati, fondi della Regione Piemonte.

L'allestimento è stato curato da Teresa Rossi con la collaborazione di Mira Rossi e l'assistenza del Laboratorio Gabrieli Traversi.

Indice degli autori delle opere esposte

Argentiere piemontese, metà del XVII secolo, scheda 51
Argentiere piemontese, ultimo quarto del XVIII secolo, scheda 52
Assereto, Gioacchino, copia da, scheda 68
Bianchi, Luigi, scheda 28
Biscarra Giovanni Battista, scheda 20
Biscarra, Giovanni Battista (?), scheda 19
Bisetti, Antonio, scheda 21
Bottera, Angelica, scheda 7
Caccia, Guglielmo il Moncalvo, scheda 67
Caccia, Orsola Maddalena, scheda 6
Cairo, Francesco, scheda 57-58
Camino, Giuseppe, scheda 25
Campese, Nino, scheda 40
Cassini, Severino, bottega di, scheda 70
Comolli, Giovanni Battista, scheda 16
Galeazzi, Gaspare, scheda 30
Giovenone, Raffaele, maniera di, scheda 53
Guala, Pietro Francesco, schede 9, 10, 11, 12, 13, 77, 78, 79, 80
Intagliatore piemontese, prima metà del XVI secolo, scheda 75
Intagliatore piemontese, metà del XVIII secolo, scheda 14
Intagliatore piemontese, inizi del XVII secolo, scheda 66
Intagliatore piemontese, fine del XVII secolo, scheda 76
Maestro chierese, 1495 - 1500, scheda 72
Maestro della S. Caterina Gualino, scheda 42
Maestro lombardo, primo quarto del XVI secolo, scheda 4
Manifattura lombarda (?), prima metà del XVIII secolo, scheda 71
Manifattura lombarda (?), metà del XVIII secolo, scheda 81
Manifattura lombarda (?), terzo quarto del XVIII secolo, scheda 82
Massaza, Emilio, schede 31, 32, 33
Minusiere piemontese, 1764, scheda 15
Musso, Nicolò, scheda 55
Olearo, Giuseppe, schede 34, 35, 36
Pagliano, Eleuterio, schede 23, 24
Pittore casalese, inizio del XIX secolo, schede 17, 18
Pittore fiammingo, seconda metà del XVI secolo, scheda 54
Pittore fiammingo del XVII secolo, scheda 59
Pittore fiammingo, inizi del XVII secolo, schede 61, 62
Pittore fiammingo, 1621, scheda 60
Pittore lombardo del XVII secolo, scheda 5
Pittore lombardo, dopo la metà del XVI secolo, scheda 8
Pittore piemontese (?), primo quarto del XVIII secolo, scheda 63-64
Pittore veneto, prima metà del XVIII secolo, scheda 65
Preda, Carlo, scheda 69
Queirolo, Giulio, scheda 26
Reduzzi, Cesare, scheda 39
Reina, Giuseppe, scheda 27
Sapelli, Carlo, scheda 22
Scultore della Spagna settentrionale, fine XII - inizi XIII secolo, scheda 41
Scultore della Valle della Loira, secondo quarto del XVI secolo, scheda 49
Scultore di area alpina occidentale, XVII secolo, scheda 50
Scultore di area borgognona o della Francia settentrionale, secondo quarto del XV secolo, scheda 43
Scultore ligure, inizi XV secolo, scheda 44
Scultore lombardo, metà del XV secolo, scheda 45
Scultore lombardo, seconda metà del XV secolo, scheda 47
Scultore lombardo, inizio del XVI secolo, scheda 1
Scultore lombardo, prima metà del XVI secolo, scheda 2
Scultore marchigiano, terzo quarto del XV secolo, scheda 48
Sereno, Costantino, scheda 37
Spanzotti, Martino, bottega di, scheda 73
Tabacchi, Odoardo, scheda 38
Tilman Riemenschneider, ambito di (Maestro dell'altare di Wettringen?) scheda 3
Varni, Santo, scheda 29
Vertua, Francesco, scheda 57
Volpi, fratelli, bottega di, scheda 74

Hanno collaborato alla realizzazione del Museo:

Progettisti: arch. Giorgio Rajneri, arch. Franco Fusari
Servizi Tecnici Comunali: ing. Luigi Deandrea, geom. Giovanni Mombello
Settori Cultura e Pubblica Istruzione del Comune

Hanno collaborato alla realizzazione del Catalogo:

Città di Casale, Settori Cultura e Pubblica Istruzione.
Regione Piemonte, Assessorato all'Istruzione e Cultura, Servizio Musei.
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Biblioteca, Ufficio Catalogo, Archivio Fotografico, Archivio Restauri, Segreteria.

Per il contributo all'inaugurazione del Museo si ringraziano:

Amministrazione Provinciale di Alessandria

Bistefani S.p.A. - Villanova M.to
F.lli Buzzi S.p.A. - Casale M.to
Cerutti S.p.A. - Casale M.to
Ente Manifestazioni Comprensorio di Casale M.to S.p.A.
Famila - Alimentari Coloniali Casalesi s.r.l. - Casale M.to
IBL S.p.A. - Coniolo
Linclalor S.p.A. - Villanova M.to
Unione Industriali della provincia di Alessandria

Eredi Famiglia Turcotti

Finito di stampare
nell'aprile 1995
dalla Tipografica Derthona - Tortona

Scheda n. 41

Scheda n. 42

Scheda n. 42

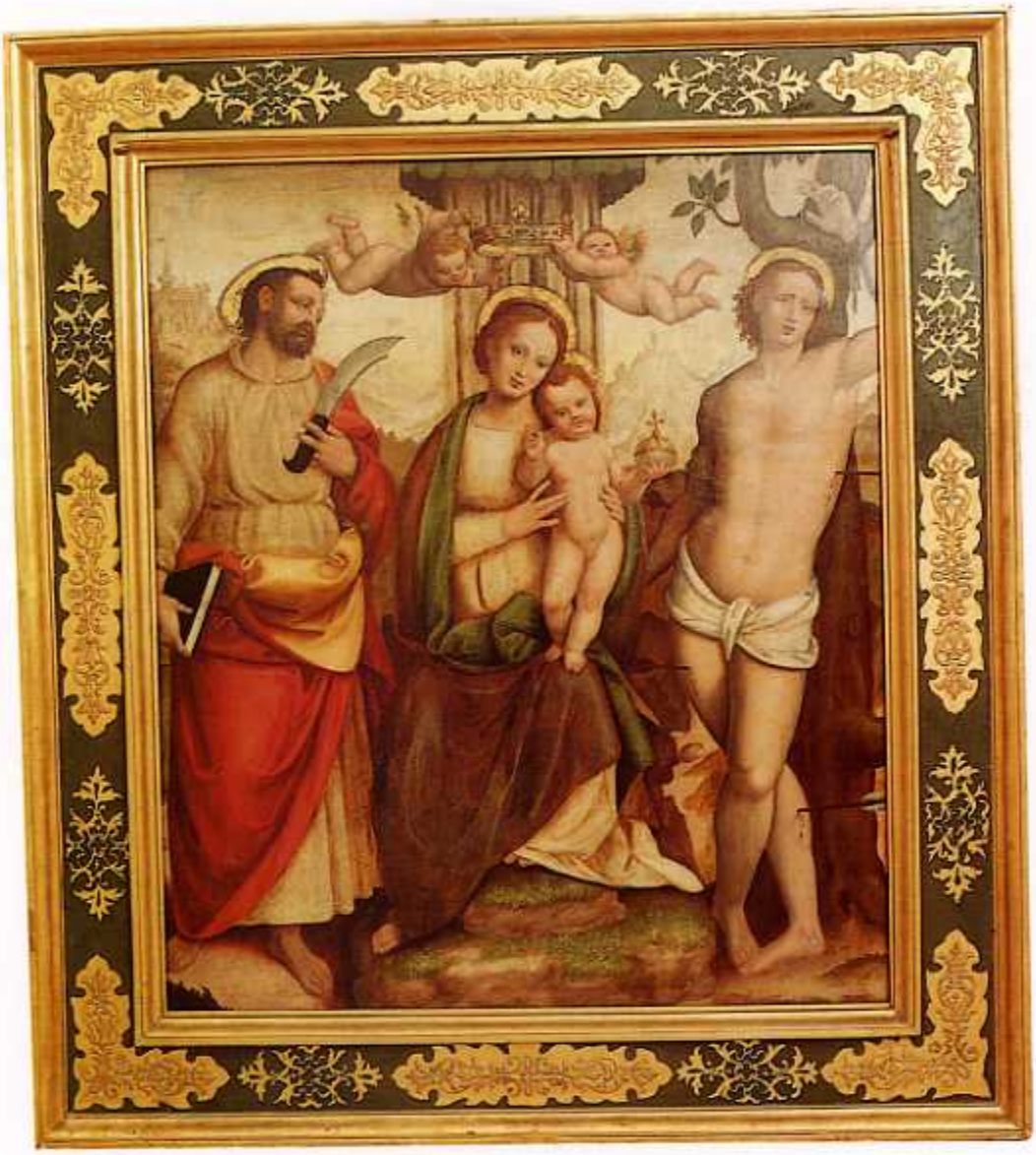
Scheda n. 48

Scheda n. 72

Scheda n. 73

Scheda n. 74

Scheda n. 3



Scheda n. 53

Scheda n. 54

Scheda n. 55

Scheda n. 58

Scheda n. 67

Scheda n. 6

Scheda n. 50

Scheda n. 69

Scheda n. 9

Scheda n. 77

Scheda n. 79

Scheda n. 20

Scheda n. 22

Scheda n. 26

Scheda n. 27


CASTELLI GIACINTO LEGO' ALL'ASILO INF.
LIRE 10000 MORÌ AI 5 OTTOBRE 1860.

Scheda n. 33

Scheda n. 35