M O N F E R R A T O

ARTE e STORIA

ASSOCIAZIONE CASALESE
ARTE E STORIA

dicembre 2017

29

ASSOCIAZIONE CASALESE ARTE E STORIA

Corso Valentino 95/A, Casale Monferrato

www.artestoria.net
info@artestoria.net

CONSIGLIO DIRETTIVO:
PRESIDENTE Antonella Perin - *PRESIDENTE ONORARIO* Aldo A. Settia
VICEPRESIDENTE Germana Mazza
SEGRETARIO Carlo Aletto
TESORIERE Mario Cravino
CONSIGLIERI Carlo Aletto, Gabriele Angelini, Mario Cravino, Germana Mazza, Manuela Meni, Antonella Perin, Bruno Sferza
COMITATO SCIENTIFICO Aldo A. Settia (Presidente) - Gabriele Angelini, Chiara Devoti, Enrico Lusso, Luigi Mantovani, Germana Mazza, Antonella Perin, Carla Solarino, Evasio Soraci.

MONFERRATO ARTE E STORIA
Direttore responsabile:
Gian Paolo Cassano

Autorizz. Tribunale di Casale n. 191 del 27.04.1994

Redazione:
Carlo Aletto, Gabriele Angelini, Antonino Angelino, Gian Paolo Cassano (direttore responsabile), Mario Cravino.

Composizione e impaginazione:
a cura Associazione Arte e Storia.

Stampa: Cieffe Print snc

I diritti di riproduzione sono riservati.

In copertina: Riproduzione dello stemma marmoreo del XVI sec. posto sopra l'ingresso principale del castello di Casale Monferrato e riproducente le armi dei Gonzaga e dei Paleologi. Se ne fornisce descrizione tratta da: G.A. DI RICALDONE, *Annali del Monferrato*, Torino 1972, pag. 383 sgg.
«L'arma si presenta partita: nel 1° d'argento alla croce patentata di rosso accantonata da quattro aquile spiegate di nero affrontate a due a due. Sul tutto inquartato, nel 1° e 4° di rosso al leone d'argento, nel 2° e 3° fasciato di oro e di rosso (GONZAGA). Nel 2°: inquartato, nel 1° di rosso all'aquila bicipite d'oro coronata dello stesso (PALEOLOGO); nel 4° di rosso alla croce d'oro accantonata da quattro B(eta) d'oro (BISANZIO); nel 2° partito: nel 1° d'argento alla croce potenziata d'oro (GERUSALEMME); nel 2° di rosso a quattro pali d'oro (MAIORCA); nel 3° partito, nel 1° fasciato di nero e d'argento al ramo d'alloro posto in palo (SASSONIA); nel 2° di azzurro a due pesci d'argento posti in palo (BAR). Sul tutto la balzana di MONFERRATO: d'argento al capo di rosso.»

Sommario

Progetto per la valorizzazione del castello di Casale Monferrato 5

Aldo A. Settia
«Rendere la storia meno polverosa» 9

STUDI

Jacopo Tanzi
Una Madonna col Bambino piagato *e una* Madonna della mela.
Appunti per San Domenico a Casale Monferrato 19

in appendice:
Mercedes Viale Ferrero
L'arte a servizio della devozione. La Chiesa di S. Domenico (1972) 37

Emma Prevignano
Ignazio De Giovanni, la Rivoluzione francese e l'Illuminismo (1788-1801): uno studio di microstoria 47

Sergio Massone
Composizione di "armonie spaziali": l'architettura e la musica nella settecentesca cappella alfieriana di Sant'Evasio 73

DOCUMENTI

Giuliano Alfredo Giorcelli
Un documento per la chiesa parrocchiale di Quarti 99

Enrica Bodrato
Un documento per il mercato Giuseppe Pavia dagli archivi del Politecnico di Torino 107

Recensioni e segnalazioni 113

Attività dell'Associazione 2017 121

Elenco dei Soci 129

Progetto per la valorizzazione del castello di Casale Monferrato[1]

Nel 1906 Alfredo d'Andrade, noto studioso di architetture castellane allora direttore dell'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte, segnalava al colonnello Borgatti, fondatore del Museo d'Armi di Castel Sant'Angelo a Roma, il castello di Casale Monferrato come «importantissimo per la storia della fortificazione italiana»; nel 1908 al castello casalese veniva riconosciuto l'interesse monumentale.

Tale giudizio di eccezionalità viene poi confermato dagli studi a esso dedicati (a partire dal convegno del 1993, passando per il volume edito dalla Fondazione CRA nel 2003 per arrivare al numero monografico della rivista «Monferrato. Arte e Storia» del 2009). In particolare il bene è stato definito come il «monumento più cospicuo della città per valore simbolico, dimensioni e visibilità» e come uno dei castelli «più integri come volumetria e impianto di tutta l'area lombardo piemontese».

Di più, per quel che concerne la sua natura di manufatto militare, è visto come «un eccezionale documento dell'architettura fortificata dell'età di "transizione", quasi un *unicum* di estrema importanza in questo campo» e decisamente «un *unicum* architettonico» con riferimento al disegno mantenuto fino agli inizi del Novecento per la presenza dei rivellini.

Come «rocca particolarissima», il castello di Casale Monferrato è poi stato inserito tra i pochi esempi di fortificazioni significative dell'epoca di transizione tra il castello medievale e il forte bastionato riportati nel sito di assoluta serietà scientifica "iCastelli.org", creato dall'ingegnere Dino Palloni, membro di spicco del Consiglio Scientifico dell'Istituto Italiano Castelli, recentemente scomparso e in procinto di essere ricordato in un convegno dedicato alla sua figura. Proprio all'ingegner Palloni, che già aveva giudicato un «esemplare di eccezionale interesse la fortezza di Casale» per le strutture difensive conservate, le quali coprono un arco cronologico che va dalla seconda metà del XIV secolo fino all'inizio del XVIII secolo, si deve la riscoperta, sotto la piazza antistante il castello, del piano inferiore di uno dei rivellini, risparmiato dagli atterramenti operati tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

[1] Il progetto è stato elaborato dall'Associazione casalese Arte e Storia in unione con l'Istituto Italiano Castelli – Sez. Piemonte Valle d'Aosta, e presentato al comune di Casale come sintetico contributo al dossier per la candidatura di Casale capitale italiana della cultura 2020. Si riproduce alla lettera il testo consegnato in tale occasione, perché si colloca sulla linea degli ormai numerosi interventi operati dalla nostra Associazione volti a sollecitare un recupero del monumento che sia rispettoso della sua storia e ne promuova la fruizione ad un pubblico consapevole.

Linee guida del progetto: il castello come fortezza di livello europeo

Sulla scorta delle peculiarità concordemente rilevate dagli studiosi si propone quindi un intervento di recupero che, agganciandosi a quanto già in parte attuato nel corso dei cantieri di restauro dell'ultimo decennio, privilegi la salvaguardia e la valorizzazione di quello che è un vero tesoro di architettura militare; un bene leggibile nel suo insieme e in uno stato di conservazione tale da far ritenere agevole l'opera di restituzione.

Il recupero dovrebbe riguardare:

A . Le due casematte inferiori dei torrioni orientali (essendo già state recuperate le casematte superiori, ormai completamente restaurate).
B . Le gallerie sotterranee di servizio alle bombardiere che collegano con continuità il torrione nord-orientale a quello nord-occidentale e, ancora, a quello sud-occidentale.
C . Il vano inferiore della torre porta verso la città.
D . I due torrioni occidentali.
E . L'ambiente sotterraneo dove si conserva la base della torre battiponte del castello trecentesco.
F . Il rivellino orientale per quanto conservato, ossia nell'intera casamatta inferiore, da riportare in luce come elemento di valorizzazione dell'intera piazza antistante il castello.

Un simile recupero renderebbe visibile una parte consistente delle murature più antiche (XIV – inizio XV secolo) con le feritoie per il tiro delle balestre, elementi decorativi marcapiano medievali e una bombardiera arcaica; il disegno della torre battiponte tardomedievale; i lunghi tratti di muratura quattrocentesca con bombardiere d'epoca di vario tipo; le casematte dei torrioni occidentali, frutto di una ricostruzione dei primi anni del XVIII secolo; gli elementi originari tardo-quattrocenteschi e quelli dovuti alla reimpostazione cinquecentesca del rivellino orientale.

A questo complesso si unisce a pieno titolo la cosiddetta "manica lunga", al piano del cortile, che altro non è che una casamatta risalente al tardo Quattrocento o primi anni del Cinquecento, dotata di bombardiere alla francese. L'ambiente è direttamente collegato alle gallerie sottostanti di servizio alle bombardiere tramite una scala originaria, oggi ancora ben conservata.

In sostanza lo sviluppo di questo progetto fornirebbe una visione completa dell'evoluzione delle tecniche fortificatorie dalla seconda metà del XIV secolo fino al Settecento, permettendo anche di osservare il sistema di smaltimento dei fumi delle artiglierie e gli accorgimenti della difesa di emergenza dei fossati mediante le fuciliere di cui l'ingegnere militare Paul François Lozières d'Astier, allievo di Sébastien le Prestre de Vauban, dota le casematte inferiori del torrione di sud-ovest. Si è di fronte a un palinsesto unico a livello europeo in cui sono rappresentate le tecniche di difesa tardomedievali, quelle riferibili alla grande scuola italiana del XV-XVI secolo e a quella francese del XVII-XVIII secolo.

Le parti sotterranee sembra possano essere rese agibili senza prevedere una spesa particolarmente rilevante. In prospettiva si può immaginare di allestire brevi tratti delle gallerie sotterranee in modo da trasformarli in vere e

proprie esposizioni didattiche che illustrino il funzionamento e, di riflesso, le condizioni ambientali del sistema delle bombardiere e cannoniere.

Oltre a operare sul rivellino orientale con un'opera di scavo archeologico che ne riporti in luce la parte superstite, raggiungendo il piano del fossato, si può immaginare di restituire, con tracciamenti sul terreno attorno al castello, lo sviluppo degli altri rivellini (la cui consistenza materiale è, al momento, difficile da definire), del fossato e del cammino coperto. Si metterebbe così in evidenza l'immagine della fortezza nel periodo del massimo sviluppo, raggiunto nella seconda metà del Cinquecento.

Il percorso che il castello offre attraverso l'evoluzione dell'arte fortificatoria può a Casale essere completato con la visita di un altro manufatto militare: la cittadella, facilmente raggiungibile mediante navette. L'itinerario permette di estendere l'orizzonte cronologico ai decenni centrali dell'Ottocento con l'illustrazione del cosiddetto "campo trincerato" risorgimentale.

Si può immaginare, infine, di allestire in alcuni locali recuperati del castello – come era già stato suggerito da Flavio Conti nel 1993 – un museo delle fortificazioni casalesi e monferrine con uno sguardo sui castelli del territorio e sulla loro evoluzione da fortezze consortili a dimore famigliari.

Linee guida del progetto: il castello come residenza di corte

Per quanto riguarda gli aspetti residenziali del complesso, si valuti attentamente la possibilità di allestire, anche solo a livello di suggestione, il giardino della seconda corte documentato da un disegno della prima metà del Cinquecento, una destinazione a verde che quest'area ha mantenuto fino al XIX secolo. Alcuni ambienti del primo piano già restaurati potrebbero costituire spazio per piccoli allestimenti finalizzati a suggerire al visitatore l'idea della vita che si svolgeva in quegli spazi durante il periodo paleologo e poi gonzaghesco.

Un ulteriore elemento qualificante, anche per permettere all'utenza una più agevole comprensione del "funzionamento" del complesso e delle due anime (fortezza e residenza di corte) che lo hanno storicamente caratterizzato, potrebbe consistere nell'allestimento, in un ambiente – anche di piccole dimensioni, ma ben visibile e facilmente accessibile – di una sala di orientamento, in cui, tramite plastici, pannelli e prodotti multimediali, si ricostruiscano alcune delle fasi principali di sviluppo della struttura.

Infine, in armonia con il concetto stesso del Monferrato come «l'esultante di castella e vigne / suol d'Aleramo» (Giosue Carducci) e con l'occhio rivolto alle eccellenze locali, si propone di utilizzare l'estesa e suggestiva cantina del castello come spazio dedicato al vino in particolare e più in generale all'enogastronomia non solo con l'esibizione di prodotti, bensì anche con la creazione di uno spazio museale dedicato alla storia dei vini monferrini e della vinificazione. Si ricorda che tale spazio è veramente stato, in età gonzaghesca almeno, la cantina di corte.

«Rendere la storia meno polverosa» *

ALDO A. SETTIA

Per parlare dell'opera scientifica di Dino Palloni conviene partire dalla «analisi funzionale e critica» che egli dedicò alla rocca di Montepoggiolo. Il lavoro, datato 1986[1], apparirebbe comunque il più antico degli scritti qui raccolti, ma in realtà esso, sin dal 17 dicembre 1977[2], era stato presentato a un convegno tenutosi a Bologna. La bibliografia ufficiale risulta quindi infida per ricostruire la progressiva maturazione del suo pensiero: non di rado, infatti, egli tende a riproporre temi già trattati, modificati e arricchiti da successive "riletture" rendendo così difficile stabilire quali contributi siano da considerare "definitivi". Se si accetta l'improprietà del paragone potremmo pertanto applicare, in generale, ai suoi scritti quanto si è dichiarato "in estrema sintesi" di Castel Sismondo: «Le strutture attuali inglobano una pluralità di edifici precedenti (…) via via coperti e allargati con sempre nuove acquisizioni delle quali purtroppo non resta documentazione scritta»[3].

Un possibile "prototipo"

Il testo relativo a Montepoggiolo può dunque rappresentare da un lato il livello di maturazione scientifica raggiunta da Palloni al momento della sua stesura, e dall'altro un "prototipo" rivelatore di interessi, metodi, aspirazioni e incertezze che saranno poi ricorrenti in molta parte della produzione successiva. Tappe significative ci paiono individuabili nel catalogo dell'esposizione di Verucchio del 1994, nel contributo apparso l'anno dopo nel volume *Rocche e bombarde* (che assume davvero tono e sostanza di "autentico trattato" sui problemi della "Transizione"), e infine nelle sintetiche considerazioni introduttive preposte nel 2010 al volume *Castelli*, dove il costante inte-

* Il 28 ottobre 2017, presso il Castel Sismondo di Rimini, è stato presentato il volume *Dino Palloni. I castelli. Antologia di scritti*. Aprono l'opera alcuni interventi in ricordo dell'ingegner Dino Palloni, scomparso nel 2012. Si riproduce qui il simpatico ritratto dell'amico e dello studioso tracciato da Aldo Settia. L'ingegnere, noto per le sue indagini sulla storia dell'architettura militare e personalità di spicco all'interno del Comitato Scientifico dell'Istituto Italiano dei Castelli, aveva stabilito con il castello di Casale, da lui giudicato «un esemplare di eccezionale interesse», e con la nostra Associazione un forte legame, dimostrato dalla sua partecipazione a due convegni e a una serata di dibattito, nonché da un saggio pubblicato nel 2009 su «Monferrato Arte e Storia».

[1] D. PALLONI, *La rocca di Montepoggiolo. Analisi funzionale e critica*, «Romagna arte e storia», 17 (1986), pp. 21-36.

[2] «Cronache castellane», 53 (giugno 1978), p. 210.

[3] D. PALLONI, G. RIMONDINI, G. GIUCCOLI MENGHI, F. FRACAS, *Rimini*, in *Rocche e bombarde fra Marche e Romagna nel XV secolo,* a cura di M. Mauro, Ravenna 1995, p. 89.

resse per certi particolari costruttivi si giustifica con l'intenzione di «rendere la storia meno polverosa»[4].

Nel trattare della rocca di Montepoggiolo viene subito messo in chiaro il modo di affrontare l'argomento: non si intende «raccontare la storia della costruzione, né entrare nel merito di questioni estetiche e attributive», ma «avviare una lettura analitica» dell'opera «considerando le sue caratteristiche strutturali e funzionali». E chi conosca la formazione ingegneristica dell'autore, non si sorprenderà di vedere posti in particolare evidenza soprattutto gli impianti che rendono possibile la vita nel castello.

In primo luogo la provvista dell'acqua, che a Montepoggiolo avviene attraverso un «pozzo inglobato nella cisterna», una modalità senza «alcun riscontro noto a chi scrive» e per ciò stesso «di grande interesse»; con altrettanta cura si esaminano il lavabo contenuto nel mastio e le latrine con i relativi condotti di scarico. Non minore attenzione viene riservata agli elementi di chiusura che contribuiscono a garantire la sicurezza: le vie di comunicazione interne e il loro funzionamento considerato «molto importante per i costruttori di fortificazioni» (p. 30) che, attraverso di esse tentavano di «sconcertare e deviare gli assalitori». Secondo certe «voci in luogo», dal mastio di Montepoggiolo partiva poi «una lunghissima galleria»: per quanto si sia affermato che nei castelli medievali non sono mai esistiti sotterranei, inventati di sana pianta nell'età romantica, questo elemento, come meglio vedremo, non cesserà mai di attrarre l'attenzione del nostro autore.

Dai pochi riferimenti comparativi apprendiamo poi incidentalmente che all'epoca egli conosceva, oltre che le vicine rocche di Forlì e di Ravenna, anche altre famose opere fortificate italiane come Ostia, Sarzana e Colle Val d'Elsa, nonché alcuni importanti siti medievali francesi come Carcassonne e Salses nel Rossiglione; non è però sempre chiaro al lettore quali fra i luoghi citati gli siano noti di persona oppure soltanto attraverso letture; certo i sopralluoghi si andarono in seguito moltiplicando così che nel 1998, trattando di Acquaviva Picena, ammetteva di formulare talvolta giudizi «sulla sola base di un'impressione visiva», ma «affinata in più di tre decenni di studio castrense»[5].

L'essenziale bibliografia citata è già indicativa: fra i trattatisti compaiono Francesco di Giorgio e Vasari, fra i moderni, Otto Piper e Maggiorotti, e fra i contemporanei, accanto all'amato Cassi Ramelli, figurano Perogalli e Taddei. Solo in seguito, a quanto pare, scoprirà il *Dictionnaire* di Viollet le Duc, ma continuerà a riferirsi in modo prevalente alla trattatistica inglese e francese, la sola, evidentemente, nella quale i suoi interessi trovavano una corrispondenza adeguata.

Nel lavoro su Montepoggiolo troviamo anche una rapida descrizione delle "cannoniere", ma esse non costituiscono ancora l'oggetto principe di una tipologia sempre più raffinata presto divenuta imprescindibile e onnipresente come parametro per datare le rocche della Transizione. Rimane invece, se non assente, ancora sottaciuto e indiretto l'interesse per la nomenclatura del-

---

[4] Rispettivamente: D. PALLONI, S. GERMANO, *I castelli. Catalogo esposizione sull'architettura militare medievale,* Verucchio 1994; D. PALLONI, *La Transizione,* in *Rocche e bombarde* cit., pp. 13-46; ID., *I più bei castelli,* in D. PALLONI, A. VALENTINI, *Castelli. Castelli di Emilia Romagna, Marche, Umbria, Lazio, Abruzzo, Molise*, Bologna 2010, pp. 7-11.

[5] D. PALLONI, *Lettura dell'alzato ed ipotesi sulle fasi di formazione della rocca di Acquaviva Picena,* «Castella Marchiae», 2 (1998), p. 25.

le strutture castellane che il nostro autore svilupperà più compiutamente in futuro.

Le "parole del castello"

In più occasioni Dino Palloni si è fatto promotore di iniziative inerenti alla terminologia castellana: nel 1990 indirizza al Consiglio scientifico dell'Istituto italiano dei castelli certe "Note" con le quali mette in evidenza *L'ambiguità d'uso di alcuni termini castellani* dando luogo a un immediato, breve dibattito fra i membri; nel 1993, occupandosi di Sassocorvaro, osserva che, «fino all'auspicabile comparsa di uno standard largamente accettato», si impongono in tale campo «scelte individuali e perciò opinabilissime» suggerendo di attingere con i dovuti modi alla documentazione medievale[6].

Nel 2004 partecipa al convegno su *Le parole del castello*, nel 2005 presenta certi suoi *Spunti di ricerca* a un convegno castellano di Bologna, e l'anno dopo propone in *Castelli e fortificazioni del Riminese* un succinto *Glossario* poi ampiamente sviluppato sul suo sito web *www.icastelli.org*[7]. Un impegno dunque rilevante del quale dovette però rimanere puntualmente deluso.

Un argomento apparentemente secondario come la terminologia castellana mette di fronte due modi di occuparsi dei castelli medievali che, pur sentendo la necessità di integrarsi a vicenda, finiscono di fatto per rimanere ancorati a indirizzi culturali profondamente diversi. Ogni disciplina, com'è noto, dispone di un linguaggio tecnico che obbedisce a proprie esigenze e convenzioni, e non stupisce che anche nel trattare di castelli sia sentita l'esigenza di un lessico comune, ma andrebbe evitato che esso si riduca a una antistorica nomenclatura "universale" impedendo così di sapere che cosa esattamente fossero gli oggetti normalmente menzionati nelle fonti.

Nel suo intervento bolognese del 2005 Dino Palloni lamentava appunto che nei documenti medievali «l'incostanza di significato» sia «una costante», che nel corso dei secoli «cronachisti e notai» utilizzino i vari termini «in maniera estremamente casuale» e faceva proprie le esigenze degli studiosi di formazione tecnica dell'Istituto dei castelli, per lo più architetti di gran nome, ma abituati a occuparsi soltanto di edifici fortificati non anteriori all'ultimo periodo medioevale, e a indicare quelli più antichi con definizioni vaghe e imprecise come "castello primitivo", "castello torre", "castello recinto" e "castello rurale".

Anche il nostro autore quando, piuttosto raramente, gli capita di interessarsi di castelli "antichi", si accontenta di datarli alla meglio: le mura di Maiolo, come ricava dal «paramento in pietrame regolare», sono «presumibilmente duecentesche», e così Montecuccolo per la «regolare disposizione

---

[6] Rispettivamente: «Cronache castellane», 104 (dicembre 1990), pp. 3269-3271; 106 (giugno 1991), p. 3333; D. PALLONI, *Aspetti tipologici e funzionali della rocca di Sassocorvaro,* in *La rocca di Sassocorvaro. Ricerche su un enigma di architettura.* Atti del convegno di studi storici (24 ottobre 1993), S. Angelo in Vado 1996, p. 58.

[7] Rispettivamente: D. PALLONI, *Mastio e torre maestra,* in *Le parole del castello. Nomenclatura castellana,* Sesto Fiorentino 2004, pp. 52-56; ID., *Terminologia castellana: spunti dalla ricerca,* in *Castelli medievali e neomedievali in Emilia e Romagna.* Atti della giornata di studio (Bologna, 17 marzo 2005), a cura di G. Muzzarelli e A. Campanini, Bologna 2006, pp. 187-190; ID., *Glossario,* in *Castelli e fortificazioni del Riminese,* a cura di E. Tosi Brandi, Bologna 2008, pp. 187-191.

dei conci di pietra in filaretti isodomi»[8]. Egli diventa invece scrupolosissimo quando si entra nell'epoca che maggiormente conosce e lo interessa: a Montepoggiolo, come si è visto, parla nel testo di "cannoniere", termine che nelle didascalie delle illustrazioni (verisimilmente inserite in un secondo tempo) appare sostituito da "bombardiere", vocabolo da allora sempre mantenuto e giustificato: «La distinzione semantica fra "bombardiere" e "cannoniere" – precisa – è forse pedante, ma tenta di rispecchiare la terminologia corrente nei vari periodi storici», e trattando dei *fratelli Sangallo e la nascita del bastione*: «Si è scelto di chiamare ancora "bombardiere" e non "cannoniere" le postazioni per artiglierie perché l'opera del Sangallo inizia ben dentro il Quattrocento»[9].

Talora, per contro, non esita a dare credito a termini impropri e a false etimologie acriticamente mutuate dalla trattatistica più datata: accetta e difende, per esempio, l'errata etimologia di "mastio" da *magister*[10] quando ogni semplice dizionario italiano basta per assicurare che questo è una variazione toscana metaforica di "maschio". Curiosa poi la preferenza a lungo manifestata per il termine "ossidionale" (il quale significa niente più che "relativo a un assedio"), usato talora, sembra, nel senso improprio di "fortificatorio", e più spesso con significati difficili da interpretare: "armi ossidionali", "tipo ossidionale", "pensiero ossidionale" e così via.

L'attrazione del sottosuolo

Da dove veniva la passione per i castelli medievali strenuamente coltivata da Dino Palloni? Sembra legittimo il sospetto che una delle componenti genetiche di questo suo interesse sia da individuare in un primitivo gusto per l'esplorazione ipogea che a rigore avrebbe potuto sfociare nella speleologia. Fra le suggestioni esercitate dal castello «su più livelli» egli cita la «fascinazione» dovuta a non sappiamo quali «spettacoli dell'età infantile» e poi, trattando di Castel Sismondo, accenna a «generazioni di ragazzini riminesi» che «hanno cercato senza fortuna, spinti dalla versione locale delle leggende di chilometrici tunnel»[11].

Della galleria segnalata, come si è visto, a Montepoggiolo nessuna traccia era visibile ma non per questo se ne nega l'esistenza: egli osserva che «le gallerie erano frequenti nella fortificazione medievale europea» anche se «chi scrive ha avuto il bene di vederne una solo nel castello cosiddetto di "Robert le Diable" in Normandia»; prospetta perciò la possibilità che essa – come dice Otto Piper nel suo *Burgenkunde* – potesse partire «dal pozzo del mastio ora ostruito».

---

[8] D. PALLONI, *La rocca di Maiolo,* in *La fame in testa,* a cura di V. Dini, S. Leo 1999, p. 33; ID., *Analisi delle fasi costruttive del castello modenese di Montecuccolo,* in *I castelli dell'Appennino nel medioevo.* Atti della giornata di studio (11 settembre 1999), a cura di P. Foschi, E. Penoncini, R. Zagnoni, Pistoia 2000, p. 88.

[9] D. PALLONI, *Le fasi costruttive della fortezza di Casale Monferrato dal XIV al XVI secolo. Riepilogo e nuovo contributo alle ipotesi precedenti,* «Monferrato arte e storia», 21 (2009), p. 44, fig. 10; ID., *I fratelli da Sangallo e la nascita del bastione,* «Castellum», 52 (2011), p. 41, nota 2.

[10] D. PALLONI, *Mastro* cit. (sopra, nota 7), p. 53; ID., *Il castello di Montefiore Conca e i castelli malatestiani: vicende storiche e ipotesi sulla distribuzione delle funzioni,* in *La rocca e il sigillo ritrovato. Ultimi restauri e scoperte a Montefiore Conca,* a cura di V. Piazza e C. Muscolino, Santarcangelo di Romagna 2009, p. 22.

[11] Rispettivamente: D. PALLONI, *I più bei castelli* cit., p. 7; ID., *Castel Sismondo a confronto. Modernità e arretratezza rispetto a quattro castelli europei,* in *Pandolfo Malatesta e l'arte militare del primo Rinascimento,* Rimini 2003, p. 237.

Nel 1994, accennando rapidamente ai «castelli caverna», si accontenta di osservare che «veri e propri sistemi di gallerie utilizzati a scopo difensivo» sono ancora "poco studiati", quasi pregustando la possibilità di impegnarvisi di persona. Ebbe effettivamente il modo di farlo nel 1977 a Mondaino dove – registrano le *Cronache castellane* – «il consigliere ing. Palloni ha diretto una squadra di volontari per il recupero di una galleria interrata che dalla torre conduce alla pianura sottostante»[12].

Vi sono però diversi tipi di gallerie: a S. Agata Feltria nel 1995 ipotizza una «galleria in spessore di muro a quota inferiore attualmente non visibile», ma – aggiunge dispiaciuto – «non è stato possibile convincere le competenti amministrazioni a tentare un saggio al fine di penetrare nel più che probabile vano sottostante». Le rocche della transizione presentano esempi di rare e interessanti «gallerie di controscarpa dalle quali si poteva cogliere alle spalle il nemico sceso nel fossato» nonché di gallerie di contromina, «peraltro difficili da distinguere dai corridoi di servizio alle bombarde a piè di scarpa». Per una di queste, individuata a Poggio Imperiale, è subito portato a immaginare «gli assalitori che entrano in un vano buio e sono falciati dal tiro difensivo prima di potersi abituare al diverso livello di illuminazione» traendone l'impressione che «forse la galleria è solo in apparenza un punto di debolezza»[13].

Nel castello di Casale Monferrato molti elementi invitavano nel 2009 a esplorare il sottosuolo: i sotterranei si presentano come «una insostituibile miniera di fonti di informazione»; tutte le opere esterne del castello sono state demolite, «ma si intuisce che la base ed i relativi fossati sono quasi certamente conservati sotto il manto stradale di oggi»[14]: verificare questa eventualità divenne un punto d'onore.

L'11 aprile 2011 Dino Palloni arrivò sul piazzale del castello munito di tutte le autorizzazioni e le assicurazioni ritenute indispensabili dalla burocrazia comunale; indossava il suo solito abbigliamento paramilitare ed era dotato di una completa attrezzatura per l'esplorazione sotterranea evidentemente a lungo pregustata e preparata anche mediante la costruzione di una speciale lampada. Si calò avidamente nella botola tenuta aperta dagli incaricati del comune, e dopo qualche tempo una piccola folla lo vide riemergere in modo trionfale: uno schizzo tracciato a mano dava conto dei locali esplorati e delle loro misure confermando in pieno l'esattezza delle sue ipotesi. L'impresa fece sensazione e non mancò di avere eco sui giornali locali, ma più di ogni risultato pratico dovette sentirsi appagato per avere finalmente soddisfatto l'irresistibile gusto per l'esplorazione sotterranea.

Senza dubbio collegate all'attrazione per il sottosuolo sono le esigenze archeologiche richiamate in quasi ogni lavoro, e talora anche ripetutamente come nel 1997 a Porto S. Giorgio: sarebbe abbastanza facile – dice – stabilire se l'apertura che rischiara l'ingresso fosse originariamente una latrina in spessore di muro oppure una finestra, mediante «un modesto sondaggio murario» praticato nel pavimento poiché, trattandosi di latrina, si dovrebbe tro-

---

[12] Rispettivamente: *I castelli* cit. (sopra, nota 4), p. 57; «Cronache castellane», 95 (dicembre 1988), p. 3093.

[13] Rispettivamente: D. PALLONI, *Le fasi costruttive di S. Agata Feltria. Osservazioni e ipotesi,* «Studi montefeltrani», 18 (1995), p. 74; ID., *Le rocche della Transizione: cause, origini, forme e modi,* «Castellum», 51 (2009), p. 44; ID., *Poggio Imperiale a Poggibonsi. Un contributo alla definizione della sequenza costruttiva mediante l'osservazione dell'evoluzione tipologica delle bombardiere,* «Castellum», 47 (2005), p. 30.

[14] D. PALLONI, *Le fasi costruttive della fortezza* cit. (sopra, nota 9), pp. 34 e 38.

vare il condotto di scarico. Nel mastio mancano camini, ma attraverso uno scavo sarebbe agevole accertare se essi fossero collocati ai piani inferiori, e infine «solo un saggio archeologico» consentirebbe di capire se la base della torre terrapienata risalga ai secoli XI-XII oppure se l'operazione di riempimento sia avvenuta in età moderna[15].

A Sassocorvaro nel 1993 si spinge più in là: «maggiori lumi potrebbero venire da uno studio comparato con altri edifici della zona databili tramite fonti archivistiche, da uno scavo archeologico delle fondazioni e specialmente dal test al radiocarbonio di elementi lignei inglobati nelle murature». Trattando di Castel Sismondo non manca a più riprese di ripetere che «l'auspicabile messa in pristino del fossato» potrebbe rivelare le aperture esterne delle bombardiere sotterranee cui sembra accennare Roberto Valturio[16].

Nella sua concezione, a quanto pare, lo scavo archeologico si ridurrebbe dunque, il più delle volte, al semplice sgombero della terra in modo da mettere allo scoperto i particolari costruttivi ipotizzati; gli altrettanto spesso auspicati «sondaggi murari» comporterebbero invece, se ben comprendiamo, autentiche demolizioni con successive ricostruzioni. A quanto sappiamo, però, gli scavi vengono oggi condotti con metodi e intendimenti ben diversi nei quali, in genere, gli archeologi perseguono propri interessi e mostrano scarsa disposizione a verificare ipotesi formulate da altri studiosi.

Nell'«imponente e enigmatico» castello veronese di Illasi, ad esempio, al quale il nostro autore rivolse spesso la propria attenzione, si trova un *palatium* giudicato «di straordinario interesse», nel quale «solo uno scavo archeologico» potrebbe chiarire le dubbie funzioni della sala inferiore. Le numerose campagne di scavo avviate a Illasi sono state invece indirizzate a comprendere le fasi insediative precedenti le attuali strutture castellane deludendo così del tutto le sue aspettative[17].

Epilogo

Tra l'attività nazionale dell'Istituto italiano dei castelli annunciata nel marzo 1978 da *Cronache castellane* vi era il II congresso internazionale di architettura fortificata dedicato a *Castelli e strade*, previsto dal 29 aprile al 1° maggio, cui era connesso il LVI viaggio di studio a castelli del Friuli Venezia Giulia. Dall'ampio resoconto pubblicato nel 1980 si rileva che fra i 42 partecipanti regolarmente iscritti vi erano l'«Ing. Dino Palloni» e la «Sig.ra Maita Palloni» di Rimini[18].

A quarant'anni di distanza ho ripreso in mano gli atti quel convegno celebrato in un Friuli ancora scosso dal rovinoso terremoto di due anni prima. Il giurista Carlo Guido Mor, giovandosi della sua fama accademica, aveva messo insieme un certo numero di relatori da buona parte d'Europa fra i quali indegnamente figurava anche «Settia dell'Università di Torino» a tutti ignoto salvo che allo stesso Mor e a Gina Fasoli ai quali dovevo l'invito.

---

[15] D. PALLONI, *Elementi costruttivi e tipologici del castello di Porto S. Giorgio,* «Cronache castellane», 1 (1997), pp. 74-76.

[16] Rispettivamente: PALLONI, *Aspetti tipologici* cit. (sopra, nota 6), p. 59; ID., *Castel Sismondo* cit. (sopra, nota 11), pp. 236-237.

[17] Cfr. *Il castello di Illasi. Storia e archeologia,* a cura di F. Saggioro, G.M. Varanini, Roma 2009, pp. 117-196.

[18] «Cronache castellane», 52 (marzo 1978), p. 183; 60-61 (marzo-giugno 1980), p. DCCLVIII.

È probabile che l'ingegner Dino Palloni abbia ascoltato la mia relazione tenuta il primo maggio nella sala della Camera di Commercio di Udine; il giorno dopo a Trieste, nel castello di S. Giusto, scambiai con lui qualche parola: in tutto il convegno poco poteva aver sentito di suo gusto, ma volle sapere da me qualcosa di più sulle funzioni del *caput curtis* cui aveva accennato qualcuno dei relatori. Non credo di avergli dato troppa soddisfazione rispondendo che in realtà si trattava di cosa più tedesca che italiana.

Prima che il convegno si concludesse invitò molto cortesemente sia la Fasoli sia me a fargli visita in un prossimo futuro: cose che si dicono – pensai allora – e in realtà i fatti parvero confermarlo poiché ebbi modo di rivedere l'ingegnere solo quindici anni dopo allorché, nel settembre del 1996, la sezione Emilia e Romagna dell'Istituto organizzò a Pieve di Cento un convegno sulle *Fortificazioni altomedievali di terra e legno*: mi aveva dato appuntamento alla stazione di Modena dove presi posto sulla sua maestosa "Jaguar".

Da allora accettai costantemente i generosi inviti estivi, pressoché annuali, tanto nella grande proprietà di Montelupone quanto nell'ospitale casa di Rimini, luoghi di partenza (non di rado insieme con il suo valido e "storico" collaboratore Gianni Rimondini) per ampie visite alle rocche delle Marche, della Romagna e del Montefeltro delle quali conosceva quasi ogni segreto. Durò sino al 2012 quando ebbimo ancora modo di verificare insieme i danni recati dal terremoto alla rocca di Finale Emilia, visitare S. Mauro Pascoli (luogo che aveva avuto stretti legami con certi suoi familiari), e pranzare, con un altro amico, ai tavoli della "Locanda Malatesta" di Montescudo di cui, in ricordo di quell'ultimo "viaggio di studio", ho conservato il *dépliant*.

Fig. 1. Sopralluogo al castello di Casale M.to. Da sinistra: Aldo Settia, Dino Palloni, Antonino Angelino, Pierangelo Torielli. Casale M.to, 11 aprile 2011.

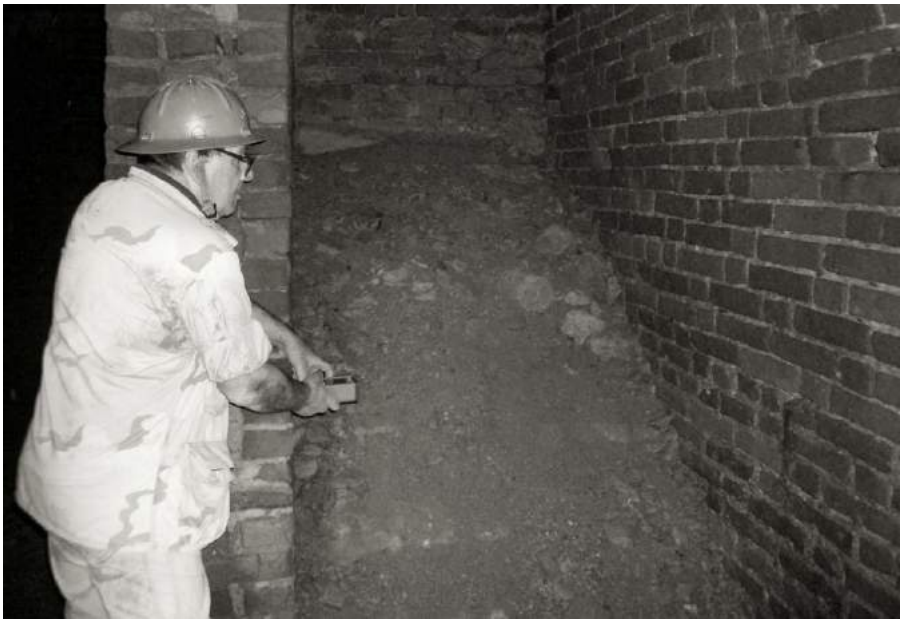


Fig. 2. Dino Palloni durante l'ispezione compiuta alla base sotterranea del rivellino orientale del castello di Casale M.to.

Fig. 3. Dino Palloni mentre risale dal sopralluogo alla base del rivellino orientale del castello di Casale M.to. Con la mano destra regge una lampada a led da lui stesso assemblata e la cartella col rilievo grafico del rivellino appena disegnato.

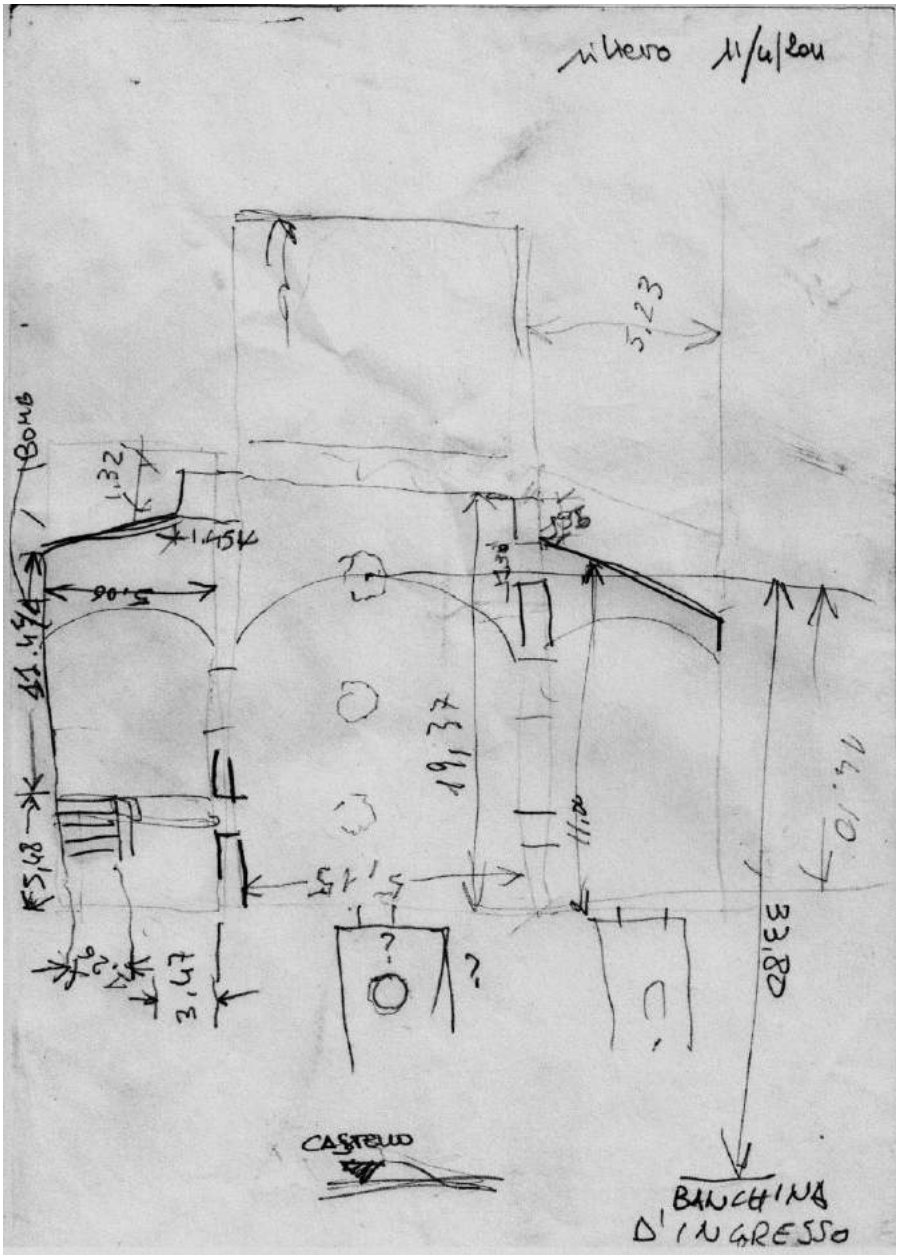


Fig. 4. Rilievo dell'ambiente sotterraneo del rivellino orientale del castello di Casale M.to, realizzato da Dino Palloni durante il sopralluogo dell'11 aprile 2011.

Una *Madonna col Bambino piagato* e una *Madonna della mela*. Appunti per San Domenico a Casale Monferrato

JACOPO TANZI

La chiesa di San Domenico a Casale Monferrato è uno degli edifici più ricchi di testimonianze storiche e artistiche della città. Principalmente legata alla committenza dei marchesi paleologi, visse, a cavallo tra Quattro e Cinquecento, uno dei momenti più significativi della sua storia benché oggi il suo aspetto risulti mutato. L'edificio, eretto a partire dal 1470 per volere di Guglielmo VIII, doveva svolgere, negli intenti del suo fondatore, il ruolo di principale chiesa marchionale ma, nonostante il prestigio, la sua vicenda costruttiva non fu lineare e anzi subì lunghi rallentamenti[1]. La storia del cantiere è, infatti, strettamente legata alla celebrazione dinastica della casata (tra le motivazioni della fondazione vi è l'*obtinendam prolem*) tanto che fu proprio la difficoltosa ricerca di dotare il marchesato di un erede maschio legittimo a determinare più di tutto le accelerazioni e i ritardi subiti dal cantiere.

Nel 1486, dopo molti tentativi e svariate figlie femmine, nacque da Bonifacio III e Maria di Serbia l'agognato erede, Giovanni Guglielmo, e nel contempo il cantiere ricevette un consistente incremento, ma anche in quest'occasione i lavori della chiesa non furono portati a termine. Sarà infatti soltanto col figlio di Bonifacio, Giovanni Guglielmo, poi marchese col nome di Guglielmo IX, che nel 1506 si concluderanno i lavori; tuttavia la chiesa verrà consacrata soltanto nel 1513, da monsignor De Schelini, vescovo di Acqui[2].

---

[1] Solitamente la data della posa della prima pietra è stata identificata con il 1472, ma, come segnala Carlo Aletto, questa va anticipata al 1470, cfr. G.G. SALETTA, *Ducato del Monferrato descritto dal segretario di Stato Giacomo Saletta in due volumi non compresa la provincia contenuta nel trattato di Cherasco*, ms., 1711, Archivio di Stato di Torino, Corte, Paesi, Monferrato, vol. I, parte I, f. 169r; B. FERRERO, *Da Domenico Colombo a Rolando Della Valle*, in: «Rivista di Storia Arte e Archeologia per le Province di Alessandria e Asti», annata CXV.2, 2006, p. 286.

[2] Su San Domenico di Casale Monferrato è fondamentale il breve opuscolo di P. ROSSI, F. FERRARIS, *La chiesa di San Domenico*, Torino 1979, con essenziali informazioni sull'edificio. Altre interessanti descrizioni di questo si trovano in G. DE CONTI, *Ritratto della Città di Casale*, Casale Monferrato 1794 [1966], pp. 31-32; G. MINOGLIO, *Brevi cenni storici sulla chiesa di San Domenico a Casale*, Torino 1896; F. NEGRI, *La Chiesa di San Domenico a Casal Monferrato*, in: «Il Rosario. Memorie Domenicane», febbraio 1905; V. TORNIELLI, *Architetture in otto secoli del Monferrato*, Casale Monferrato 1962, pp. 14-15, 21; *V° centenario di fondazione della chiesa di S. Domenico*, Casale Monferrato, s. d. [ma 1972]; A. CASTELLI, D. ROGGERO, *Casale immagine di una città*, Casale Monferrato 1986, pp. 221-230; I. GRINOLIO, L. ANGELINO, *I Tesori delle chiese - 3. Casale*, Casale Monferrato 1997, pp. 25-39; A. PERIN, *Casale Capitale del Monferrato: architettura e città*, in: «Monferrato Arte e Storia», 22, 2010, pp. 37-60, in particolare pp. 41-44. Inoltre, presso l'Archivio parrocchiale di San Domenico, si conserva un dattiloscritto di padre Pietro Rossi, dal titolo *Alcune notizie storiche della chiesa di San Domenico*, datato 4 novembre 1972, in gran parte impiegato per redigere l'opuscolo del 1979. Un altro testo di grande interessante, relativo alla storia e alle opere di San Domenico, è quello di una comunicazione di M. Viale Ferrero tenutasi in occasione delle manifestazioni per il V° centena-

Esternamente l'edificio presenta ancora piuttosto chiaramente la propria *facies* rinascimentale, ornata dal maestoso portale sul quale spiccano le sculture dei committenti, opera del 1505 di Giovanni Battista De Paris, mentre all'interno l'ambiente dà subito testimonianza dei molti e complessi interventi che l'edificio ha subito nel trascorrere della sua storia. Di queste modifiche, la più consistente ha riguardato l'area presbiteriale, quando gli interventi dell'architetto casalese Francesco Ottavio Magnocavallo, realizzati tra il 1748 e il 1753, cancellarono l'antica cappella marchionale, collocata dietro l'altare, e modificarono fortemente l'aspetto originario della chiesa. La perdita più grave, determinata da tali rifacimenti, ha interessato il ciclo di affreschi di Gaudenzio Ferrari realizzati dal valsesiano tra il 1532 e il '34 su committenza di Margherita Paleologa, sposa di Federico Gonzaga, anche se è difficile dire di più su tale ciclo. Stilisticamente le pitture dovevano collocarsi, molto probabilmente, tra le grandi imprese vercellesi e la cupola del Santuario di Santa Maria dei Miracoli a Saronno. Il tema di queste, stando a quanto testimoniato dalle fonti, doveva essere la «storia di San Domenico ed altri santi dell'ordine» ma degli affreschi non rimane traccia e ci si deve accontentare della tavola mutila col *Battesimo di Cristo*, oggi nella sacrestia della Cattedrale, per farsi un'idea più precisa dello stile di Gaudenzio al tempo delle imprese casalesi[3].

Tuttavia, non era solamente il pennello di Gaudenzio ad impreziosire l'importante edificio. In chiesa sono documentati – la fonte è Vasari – anche interventi di Giovan Francesco Caroto, pittore veronese attivo a Casale per i marchesi in maniera discontinua, dal 1515 al 1523. Caroto dovette affrescare per Guglielmo IX la cappella di famiglia, ed è stata, per diverso tempo, comune convinzione che traccia del suo intervento si dovesse riconoscere negli affreschi staccati e posti in controfacciata raffiguranti la *Madonna col Bambino, angeli e alcuni santi*, che invece sono opera di un maestro franco-piemontese attorno al 1470, come ha giustamente chiarito Giovanni Romano[4].

Nonostante queste sostanziose perdite, l'edificio presenta ancora oggi interessanti episodi pittorici del XV e XVI secolo, a continua testimonianza

---

rio della fondazione della chiesa, nel 1972. Il testo, edito in quattro puntate su «Il Monferrato» (7, 14, 21, 28 ottobre 1972) viene qui riproposto integralmente in appendice per contribuire a renderlo definitivamente accessibile. Si ringrazia l'autrice per la gentile concessione.

[3] Il soggetto degli affreschi è ricordato in G. DE CONTI, *cit.* p. 32, che tuttavia riferisce a Gaudenzio delle pitture: «fatte nelle lunette delle volte dei due chiostri» invece che nella cappella dei marchesi, come comunemente si dice. Il riferimento a Gaudenzio dei lacerti pittorici del chiostro è notizia poi smentita da N. GABRIELLI, *L'Arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Torino 1935, p. 70. Per altre informazioni sugli affreschi e sulle imprese casalesi di Gaudenzio: M. VIALE FERRERO, *Ritratto di Casale*, Torino 1966, pp. 46, 49; L. MALLÉ, *Sull'attività di Gaudenzio per Casale Monferrato*, in: *Incontri con Gaudenzio*, Torino 1969, pp. 195-199; *Tesori dal Marchesato Paleologo*, catalogo della mostra, a cura di B. Ciliento, A. Guerrini, 2003, scheda 14 di P. Astrua (che tuttavia non menziona gli affreschi nel dettaglio). Interessante notare che per G. MINOGLIO, *cit.*, tra le «dipinture fatte sulla volta del coro dal pittore Gaudenzio Ferrari» c'erano anche delle non meglio precisate figure dei Santi Apostoli Pietro e Paolo.

[4] L'identificazione degli affreschi di Caroto in San Domenico è un punto ancora dibattuto dalla critica anche se, con buona probabilità, più nulla rimane di questi nella chiesa casalese. P. PLEBANI, *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, Milano 2012, p. 79, propone di identificare l'intervento di Caroto in S. Francesco (chiesa dove si trovavano le sepolture dei Paleologi) invece che in S. Domenico. Sembra tuttavia di poter dire che una discreta confusione regna ancora nella ricostruzione del catalogo del pittore veronese, soprattutto per il periodo piemontese, e un esempio risulta proprio il riconoscimento al Caroto, ancora in anni recenti, degli affreschi della controfacciata di San Domenico (F. DORELLO, *Giovan Francesco Caroto: un artista veronese in Piemonte*, in: «Bollettino della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti», n. s.; XLIX, 1997, pp. 125-140). Per la corretta attribuzione di questi ad un pittore piemontese intriso di cultura savoiarda: G. ROMANO, *Sur Antoine de Lonhy en Piémont*, in: «Revue de l'Art», 85, 1989, pp. 34-44, in particolare p. 44.

dell'importanza che questo luogo ebbe per la città e per il marchesato[5]. Vi sono in particolare due opere – legate alle vicende di questo tempio – che meritano una speciale attenzione, sia per la loro non trascurabile qualità, sia per le loro caratteristiche stilistiche inconsuete per il territorio monferrino. Sono queste la *Madonna col Bambino piagato* (fig. 1) – ancora in chiesa, sull'altare della Madonna delle Grazie, nella seconda cappella di destra – e la *Madonna della Mela*[6] (detta anche *delle Grazie*), oggi nella chiesa di San Domenico a Torino ma che la tradizione vuole provenire proprio dall'importante edificio casalese (fig. 2). Sulle due opere si possiede una ridotta bibliografia, coincidente in gran parte con la letteratura legata alle due chiese, che da sempre hanno interessato la storiografia locale, mentre ancora poco è stato detto sulle vicende conservative dei due superbi dipinti, come sulla loro identificazione stilistica, tanto che qui si propone di ritornare sul tema[7].

Si tratta di due opere dalle dimensioni contenute (la Madonna casalese: tela, 135 x 77 cm; quella torinese: tavola, 98 x 63 cm), da legare probabilmente a una ricca committenza nobiliare. Entrambi i dipinti nascono con buona probabilità come oggetti d'uso privato, forse per una cappella o per un piccolo altare domestico. Questo aspetto tuttavia non deve confondere alla luce della loro attuale collocazione in chiesa. Entrambe le opere infatti, molto probabilmente, non furono pensate *ab origine* per le attuali ubicazioni, edifici nei quali si crede confluirono in un momento successivo alla loro realizzazione.

Come già accennato le opere si pongono, fin da un primo sguardo, chiaramente al di fuori della tradizione pittorica locale. A cavallo tra Quattro e Cinquecento a Casale dominava la sintesi pittorica, umana ed equilibrata, messa a punto da Giovanni Martino Spanzotti. In alternativa si potevano incontrare altre presenze, piemontesi e non (come Macrino d'Alba o il fiammingo Pietro Grammorseo) prima che quest'area territoriale diventasse il principale teatro della pacata maniera moncalvesca. Le nostre due opere tuttavia non sembrano rispondere a nessuno dei percorsi stilistici evocati tanto

---

[5] Si segnalano in questo senso, ma esclusi dalla nostra trattazione: l'affresco staccato e ora nella prima cappella di sinistra, di area spanzottiana (Aimo e Balzarino Volpi?), raffigurante la *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e san Domenico*, come anche il grande quadro, datato 1573, dell'ancora poco studiato Giorgio Soleri con *San Lorenzo al cospetto della Sacra Famiglia*, sul primo altare a destra. Ancora da chiarire è la vicenda della possibile provenienza da San Domenico dell'*Adorazione del Bambino* del Maestro di Crea, oggi a Berlino, Staaliche Museen.

[6] Forse il frutto è da identificare più precisamente come una pera o una mela cotogna.

[7] Per la *Madonna col Bambino piagato* si segnalano le menzioni di: N. GABRIELLI, *cit.*, p. 59 (che tuttavia identifica l'opera in questione in modo ambiguo ritenendola "copia del dipinto esistente nel Santuario delle Grazie di Mantova" – di ben altra fattura e con consistenti differenze iconografiche – ma riportandone il testo del cartiglio, incollato sul retro della tavola, che ne ricorda il restauro ottocentesco e di cui si dirà meglio più avanti); G. ROMANO, *Casalesi del Cinquecento*, Torino 1970, pp. 3, 6, nota 3; P. ROSSI, F. FERRARIS, *cit.* p. 9; I. GRINOLIO, L. ANGELINO, *cit.*, p. 32; M. MENI, *Presenze Religiose e committenze nella Casale del primo Cinquecento*, in: *Cinquecento anni dall'ingresso a Casale di Anne Valois d'Alençon*, a cura di P. Piano e R. Maestri, Casale Monferrato 2008, pp. 81-89; M.L. PAGANIN, *Una insolita iconografia in un affresco del castello di Voghera: Maria e il Bambino Gesù coperto di Piaghe*, in: «Prospettiva», 134-135, 2010, pp. 128-140. Per la *Madonna "della Mela"* di San Domenico in Torino, si segnalano invece: U. FLERES; *Macrino d'Alba (Ricerche delle opere conservate nella Quadreria municipale d'Alba, R. Pinacoteca di Torino, Galleria Capitolina)*, in: «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti», III, 1897, p. 88; R. BIANCHI, *La chiesa di San Domenico in Torino*, Torino, 1909 [1932], pp. 1053-54; F. RONDOLINO, R. BRAYDA, *La chiesa di San Domenico a Torino*, Torino 1909, pp. 105-106; G. ROMANO 1970, *cit.*, p. 6, nota 3; F. DORELLO, *cit.*, pp. 137-138; *71 sms* in: *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Casale Monferrato 2009, p. 181; V. MOSSO, *Echi Lombardi da Bologna a Napoli: il Caso Rimpatta*, in: *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, a cura di M. Natale, Milano 2017, pp. 443-461 (in particolare pp. 455-456).

che è possibile riconoscerle come due presenze "forestiere" all'interno del ricco e variegato panorama pittorico della Casale rinascimentale.

Un'ultima osservazione riguarda infine la loro cronologia: le due opere, infatti, non sono state realizzate nello stesso periodo. La *Madonna col Bambino piagato* è da collocare, come già generalmente indicato dalla precedente bibliografia, nella seconda metà del XV secolo (ma si potrebbe dire, più precisamente, tra gli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento), mentre la seconda è stata realizzata, probabilmente, tra primo e secondo decennio del secolo successivo.

*

La tavola ancora a Casale rappresenta la Vergine con in braccio il Bambino. Le figure emergono da uno spazio scuro, delimitato in profondità soltanto dalla piccola edicola. Gesù è ricoperto da vistosi tagli sanguinolenti che si distribuiscono su tutto il corpo, dalla fronte al petto, fin sulle mani e sui piedi. Le figure guadagnano lo spazio davanti a loro, irrompendo illusionisticamente in quello reale, grazie ad espedienti (dall'evidente matrice fiamminga) come il manto di Maria che si pone al di là della balaustra. I corpi sono inquadrati tra le esili colonne dell'edicola, percorse da riflessi dorati, come se il pittore avesse voluto renderne la fattura bronzea. Al di sotto delle figure è un ampio cartiglio dalla forma rettangolare con una complessa iscrizione in lingua francese, redatta in caratteri gotici. Questa si spiega, in parte, con la rara rappresentazione del Bambino a cui si accompagna, che evidentemente va intesa (anche) come una prefigurazione della Passione di Cristo. L'iconografia dell'opera casalese, tuttavia, è decisamente più insolita rispetto alle tipiche rappresentazioni in pittura di questo tema – dove solitamente Gesù è raffigurato vicino agli strumenti poi impiegati nella Passione – e si riscontra, a oggi, unicamente in opere francesi o realizzate per committenti transalpini[8]. Il suo legame con il contesto culturale d'oltralpe è ribadito in maniera evidente anche in questo caso, come si evince dall'iscrizione sottostante le figure che è composta in rima baciata ed esprime un diretto ammonimento di Maria nei confronti dei fedeli caduti in perdizione. Un esplicito richiamo a redimersi:

Entre vous felons despiteux, jureux,
malgreieux, regnieux,
Gens i(n)fames et detestables. Regardez com(m)e par vous jeux
Du paulmes, de dex e de tables, voz tres
faulces la(n)gues coulpables
Ont par ve(n)tre, par corpes, par chef playé
de parolles da(m)nables,
Pis q(ue) faulx Juifz de rechief, mon cher
Enfa(n)t du quel meschief
A moy se plaint piteuseme(n)t, disant q(u)e
du cas que est ta(n)t grief
Vous pugnira villaineme(n)t au jour de so(n) gra(n)t jugeme(n)t.

[8] Sono stati ricondotti a questa rarissima iconografia, a oggi, soltanto altri quattro casi: l'affresco di Bramantino nel castello visconteo di Voghera; una miniatura contenuta nel manoscritto Martainville 183 della Biblioteca Villon di Rouen e due xilografie poste all'interno di cofanetti lignei d'origine francese conservati rispettivamente nella Galleria Longari di Milano e nel Kupfestichkabinett di Berlino. Per uno studio di questo particolare soggetto iconografico: M. L. PAGANIN, *cit.*, pp. 128-140.

Il complesso componimento può essere così tradotto:

Tra voi felloni, disgraziati, bestemmiatori,
scortesi, rinnegatori [?],
gente infame e detestabile, guardate come per i vostri giochi
di mano, di dadi e tavolette le vostre
sporche lingue colpevoli
hanno ferito nel ventre, nel corpo e nel capo
con parole colpevoli,
peggio che i falsi giudei nuovamente,
il mio caro figlio che ne piange pietosamente, dicendo che
dal caso che è tanto colpevole
vi punirà pesantemente nel giorno del suo grande giudizio[9].

Il testo di questa preghiera-ammonimento non necessita di particolari delucidazioni di senso, parlandoci, ancora oggi, in maniera estremamente chiara e colorita e mantenendo ancora quella forte carica emotiva, che tanto effetto deve avere avuto sui fedeli di allora. Il linguaggio figurato e brutale impiegato in questo soggetto, oltre ad evocare implicitamente – come già accennato – la Passione di Cristo, rimanda inoltre ad un duplice effetto, che determina esiti sulla vita del fedele. In primo luogo emerge come i vizi e gli eccessi elencati nella preghiera siano la causa concreta dei profondi tagli sul corpo di Gesù (causandone una *Passione* anticipata). Secondariamente invece, trasferendo l'ammonimento su di un altro piano temporale, si illustra come tali atteggiamenti peccaminosi troveranno adeguata punizione al momento del Giudizio Universale. Inoltre, questa particolarissima iconografia di Gesù dal corpo piagato, come è stato già riconosciuto in precedenza negli studi[10], mostra forti coincidenze con un'altra rara iconografia cristiana, quella cosiddetta del "Cristo della domenica", dove il corpo adulto di Gesù si mostra ai fedeli pieno di ferite le quali non sono causate solamente dai peccaminosi vizi di alcuni cristiani, bensì dagli strumenti di lavoro di quei fedeli che, non rispettando il comandamento del Signore, lavorano anche la domenica e nelle feste comandate[11]. Tuttavia non si può non notare che nella nostra opera la presenza e centralità della Vergine distanzia fortemente questi due casi.

Nonostante la rarità dell'iconografia, il dipinto casalese si esprime in un senso chiaro e preciso. Tuttavia l'opera viene sempre ricordata in maniera diversa (nel lessico comune come in numerose fonti), con un più generale attributo di "Madonna delle Grazie", e non a caso oggi si trova esposta, in San Domenico, sull'altare che porta proprio tale dedicazione. Con questo at-

---

[9] Traduzione della professoressa M.C. Marino dell'Università degli Studi di Milano (*ivi*, p. 137). Un'altra traduzione, molto simile nel complesso, è stata proposta da P. ROSSI, F. FERRARIS, *cit.*, p. 9, frutto di una lunga e complessa opera di decifrazione da parte di padre Rossi, come si può evincere dalle varie tracce di questo lavoro tra le carte dell'Archivio parrocchiale. La preghiera è ricordata col titolo di *Complainte de Notre Dame* da J. SONET, *Répertoire d'Incipit de prières en ancien français*, Ginevra 1956, p. 109, n. 605. Stando a quello che si è potuto verificare sulla scorta della menzione di Sonet si ritrova solo in un manoscritto della Bibliothèque National de France di Parigi (fr. 2366, fol. 18). Questo volume contiene una raccolta di poesie moralizzanti anonime. Alla pagina della preghiera di nostro interesse, sopra il testo, si vede una raffigurazione della Madonna col Bambino, il quale tuttavia non ha il corpo piagato.

[10] M.L. PAGANIN, *cit.*, pp. 137-138.

[11] Due esempi di quest'altra rara iconografia, su cui si accanì con forza la censura controriformistica, si conservano, ad affresco, nel Duomo di Biella e in San Flaviano a Montefiascone (VT).

tributo si riconoscono generalmente i dipinti e gli oggetti, connessi a una grazia ricevuta (sia dall'icona stessa che, per esteso, dalla figura santa raffigurata, in questo caso Maria col Bambino) tanto che si potrebbe ipotizzare che la commissione del dipinto sia legata ad un favore ricevuto dal committente, anche se su questo specifico aspetto, per il momento, non è possibile essere più precisi. Sicuramente in questo senso dovette essere letta e vissuta dalla comunità casalese, la quale le riconobbe, evidentemente, una capacità miracolosa d'intervenire nella realtà oltre che uno statuto di oggetto "metareale". In questo senso non stupisce il racconto del padre domenicano Giovanni Maria Cervetti che, nel 1706, raccogliendo alcune notizie intorno alla chiesa riporta la «voce pubblica» che un giocatore di carte, adirato per la sfortuna, si scagliò contro l'immagine ferendola, evidentemente indispettito dai rimproveri mossi dalla pittura[12].

Dalle poche informazioni note sul dipinto si può ipotizzare inoltre, come già anticipato, che questo non venne pensato direttamente per l'altare della Madonna delle Grazie di San Domenico bensì giunse in quel luogo diverso tempo dopo la sua realizzazione. Messo in luce il legame con la cultura francese, espresso dalla dimensione paleografica ed iconografica dell'opera, si crede infatti, tradizionalmente, che il dipinto venne realizzato proprio in terra francese e che giunse a Casale solamente nel 1508, assieme ad Anna d'Alençon, nel momento in cui lei e il marito Guglielmo IX Paleologo, sposati di fresco, entrarono nella capitale del marchesato monferrino[13].

Se si sposa questa ipotesi, per quanto con la necessaria cautela, si può pensare quindi che il dipinto venne conservato per diverso tempo tra i beni privati della marchesa, per poi essere posto, probabilmente attorno al 1528, sull'altare maggiore della chiesa casalese della Madonna delle Grazie (più comunemente nota con la titolazione a S. Caterina). L'edificio infatti, che oggi si mostra con un superbo aspetto tardo barocco, fu eretto nel XVI secolo per diretto volere della marchesa Anna, successivamente alla donazione della stessa di un intero palazzo di proprietà marchionale alle monache dell'ordine di Santa Caterina, con lo scopo di edificare la chiesa oggi in piazza Castello[14].

---

[12] Il testo del domenicano Giovanni Maria Cervetti, *Cronaca Sagra, cioè l'origine, i processi e lo stato presente del Convento di S. Domenico di Casale Monferrato [...]*, conservato nell'archivio dei domenicani in Santa Sabina a Roma, è presente, in copia, nell'Archivio parrocchiale di San Domenico. Tuttavia, nel corso delle ricerche non mi è stato possibile ritrovarlo tra i faldoni lì raccolti. L'aneddoto è quindi riportato da diverse note dattiloscritte conservate nello stesso archivio nel faldone n. 73. La credenza che i tagli sul corpo di Gesù fossero causati da un "bestemmiatore nel gioco" è tramandata anche da V. DE CONTI, *Notizie storiche della città di Casale e del Monferrato*, Casale Monferrato 1838-1842, VIII, p. 549.

[13] Anche M. MENI, *cit.*, p. 85 specifica che: «Secondo la tradizione delle fonti narrative domenicane, al momento non verificata con fonti archivistiche, il quadro apparteneva ad Anne (in ogni caso stilisticamente è da ricollegare alla sua presenza se non alla sua committenza) alla sua morte lascerà il quadro al suo confessore, che lo farà sistemare in chiesa». Purtroppo non è ancora possibile aggiungere elementi a sostegno di questa ipotesi, mancando documenti che la attestino con certezza. Fonti legate all'ordine domenicano tuttavia tramandano questa possibile provenienza da molto tempo – Cervetti, nel 1706, scriveva «è fama ch'ella dalla Francia sia stata qua trasmessa, non si sa di che anno» – ma il passaggio da ipotesi a notizia certa, così come il legame, da sempre dato per scontato, con Anna d'Alençon sono arbitrarie letture successive, per quanto tutt'altro che improbabili.

[14] Per una ricostruzione delle vicende della donazione e della prima chiesa della Madonna delle Grazie: A. PERIN, C. SOLARINO, *La donazione del palazzo marchionale "di Gian Giorgio" alle monache dell'ordine di Santa Caterina da Siena di Casale Monferrato (6 luglio 1528)*, in: «Monferrato Arte e Storia», 26, 2014, pp. 115-123. L'ipotesi che il dipinto in questione, prima di entrare in San Domenico, fosse impiegato sull'altare maggiore della chiesa della Madonna delle Grazie (S. Caterina) è, esattamente come l'appartenenza di questo ad Anna d'Alençon, una possibilità molto probabile sebbene non confermata da alcun documento. Per quanto è stato possibile ricostruire con questa ricerca, il primo a profilare questa possibilità è F. MAZZARELLO, *La Campanella di S. Caterina*, nell'opuscolo titolato *Nell'inaugurazione*

Quasi nulla si sa sull'aspetto antecedente di questa chiesa, prima del rifacimento barocco, né si conosce per quanto tempo, ipoteticamente, la *Madonna col Bambino piagato* dovette stare sull'altar maggiore di quell'edificio, anche se, come testimoniato da Vincenzo De Conti (il quale cita un passo più antico dell'*Estratto storico* del conte Carlo Guglielmo Miroglio) l'opera risulta in San Domenico già dal 1681[15]. Forse il trasferimento avvenne (sebbene anche questo passaggio non è supportato da documenti certi) contestualmente ai lavori di ristrutturazione intrapresi nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, culminati nel 1780, con l'inaugurazione dell'altare principale dedicato a Maria Assunta, opera del maestro Giovanni Battista Bernero. Rimarrebbe tuttavia un fatto alquanto insolito l'assenza di un'icona sull'altar maggiore della chiesa di piazza Castello per oltre un secolo. Se questo passaggio avvenne effettivamente risulta difficile, per adesso, individuarne la motivazione. Tuttavia un elemento da tenere in considerazione è l'appartenenza di entrambi gli edifici al medesimo ordine religioso e che, nell'eventuale passaggio da una chiesa all'altra, l'opera non perde la sua particolare titolazione, trovandosi il dipinto, anche in San Domenico, su di un altare dedicato alla Madonna delle Grazie.

Alcune fotografie conservate nell'archivio parrocchiale di San Domenico a Casale inoltre, testimoniano la nostra pittura in uno stato diverso da quello in cui oggi si trova, mostrandola fortemente ridipinta. Uno di questi scatti in particolare (fig. 3) riproduce la nostra pittura con un'inquadratura molto ravvicinata. L'opera è posta fuori dall'altare ed è possibile osservare meglio come la ridipintura ne abbia radicalmente cambiato i connotati. L'intervento, ottocentesco, interessa gran parte dell'area marginale dell'opera dove è visibile un pesante drappo di colore rosso, da dove emergono tre teste di puttini che incorniciano le figure principali. Nonostante la fotografia sia di pessima qualità sembra di poter notare che tali ridipinture interessano anche le figure stesse. La fotografia in questione testimonia lo stato in cui si trovava l'opera precedentemente al restauro condotto nel 1978 da Guido Nicola e le pesanti modifiche visibili in quello scatto sono da far risalire a un restauro (fortemente interpretativo) datato 1875. L'autore delle ridipinture è Giovanni Rigoli che operò su richiesta del canonico Giovanni Borriero, come testimoniato da un cartiglio apposto sul retro della pittura[16].

Giungendo infine all'aspetto stilistico del dipinto si può oggi, forse, tentare una disamina più precisa relativamente al contesto pittorico nel quale un tale manufatto potrebbe essere stato prodotto. L'ipotesi che si tratti di un artista francese, avallata anche dalla presenza dell'iscrizione, è stata la più frequente tra gli studi (per quanto pochi) che hanno proposto un'indicazione per

---

dei restauri alla chiesa di S. Caterina, capolavoro del Barocco piemontese, Casale Monferrato 1969, p. n. n. L'ipotesi si tramanda tuttavia come dato certo con i contributi di Rossi (1979), Grinolio e Angelino (1997) e Paganin (2010), senza che nessuno menzioni mai documenti certi a sostegno di questa.

[15] V. DE CONTI, *cit.*; VIII, p. 549. Inoltre Vincenzo De Conti ricorda che il dipinto, contestualmente a dei lavori di ammodernamento delle cappelle della chiesa di San Domenico (forse la realizzazione dell'attuale altare barocco?), venne rimosso dalla sua cappella e posto temporaneamente in sacrestia, dove lo vide il Miroglio, il quale ne trasse una prima trascrizione della preghiera francese. L'*Estratto Storico* del Miroglio, come mi segnala gentilmente Carlo Aletto, non è più reperibile.

[16] Il cartiglio recita: «Iconem hanc prodigiosam vetustate pene confectam / suis sumptibus restaurandam curavit / Julius Borriero Canonicus Rector / Anno MDCCCLXXV / Ioannes Rigoli restauravit». L'iscrizione è già ricordata da N. GABRIELLI, *cit.*, p. 72, che però non è chiara nell'identificare l'opera (mentre la questione si chiarisce con P. ROSSI, F. FERRARIS, *cit.*, p. 9). La *Madonna col Bambino piagato* inoltre è stata sottoposta ad un ulteriore restauro nel 2009, per conto della ditta Marello Restauri di Cocconato. L'opera è stata ricollocata in chiesa nell'ottobre dello stesso anno («Il Monferrato», 23 ottobre 2009, p. 22).

l'autore del dipinto, anche se nessuno ha mai delineato meglio tale riferimento territoriale[17]. Parallelamente alle indicazioni di prossimità con la cultura francese, il dipinto è stato sovente avvicinato anche ad un altro contesto pittorico, per quanto indicato sempre in maniera molto generica, quello fiammingo. L'opera mostra, evidentemente, una certa crudezza espressiva tipica della maniera olandese[18]. Il dipinto infatti sembrerebbe realizzato proprio da un pittore francese con tendenze nordicizzanti, attivo nella seconda metà del XV secolo, non ignaro dei modi di Nicolas Froment (documentato ad Avignone e in Provenza dal 1465 – morto tra il 1483-84), un pittore con il quale l'autore dell'opera casalese sembra mostrare diversi punti di contatto[19]. Si osservi in particolare la figura di Maria del nostro dipinto a confronto con altre figure femminili di Froment, come ad esempio la Madonna col Bambino visibile sull'esterno dell'anta sinistra del trittico con la *Resurrezione di Lazzaro* degli Uffizi (fig. 4), oppure le sante Caterina e Maddalena del meraviglioso trittico del Roveto Ardente della cattedrale di Saint-Sauveur ad Aix-en-Provence (figg. 5, 6, 7). I tratti severi ma pacati del volto della Madonna sono decisamente prossimi a quelli delle figure citate. Si veda la consistenza perlacea dell'ovale del volto, i tratti fini delle sopracciglia, le fossette ai margini della bocca sottile. Le figure sembrano, infatti, imparentate, sfiorando momenti di vicinanza strettissima nella conduzione complessiva della figura, nella linea dolce del collo che si apre sulla scollatura squadrata. Questa è praticamente identica nella santa Caterina del trittico provenzale di Froment e nella nostra Madonna casalese, la quale sembra derivare dallo stesso modello, ma con un vestiario meno prezioso. La tela casalese mostra tuttavia una pittura più piana, meno ricca di luminosità e preziosità decorative, anche se una lontana eco dello scintillio provenzale può rintracciarsi nei bagliori riflessi sul capitello e sul fusto delle colonne del dipinto oggi in San Domenico, così come in alcuni dettagli di grande pregio come il lenzuolo trasparente retto da Maria, che si intravede scorrere attorno alla vita del Bambino. Anche la figura del Figlio inoltre presenta prossimità con alcune delle rare opere conservate di Froment. Il Bambino della già citata Madonna sul laterale esterno del trittico fiorentino infatti mostra una realizzazione per certi aspetti molto vicina a quella del dipinto casalese. Si osservi in particolare la rigidità della costruzione della piccola figura, a Firenze come a Casale, organizzata come un manichino rattrappito, con le estremità delle braccia e delle gambe articolate in modo un poco innaturale. Anche la costruzione del nimbo della figura presenta inoltre una certa coincidenza, mostrando, in entrambi i casi, delle elaborate terminazioni a glifo, tipiche della tradizione pittorica provenzale.

---

[17] La riconosce come opera di un artista genericamente francese, G. ROMANO 1970, *cit.*, p. 6, nota 3; definizione che viene ripresa da quasi tutta la critica successiva, cfr. M. MENI, *cit.*, p. 85 e M.L. PAGANIN, *cit.*, p. 129.

[18] La descrivono così P. ROSSI, F. FERRARIS, *cit.*, p. 9; I. GRINOLIO, L. ANGELINO, *cit.*, p. 32 («scuola francese o fiamminga») e A. CASTELLI, D. ROGGERO, *cit.*, p. 228.

[19] Interessante notare, in questo senso, che anche Mercedes Viale Ferrero, nel testo della già ricordata comunicazione tenutasi a Casale in occasione delle manifestazioni per il V° centenario della fondazione di San Domenico e riproposta in appendice, descrive la *Madonna col Bambino piagato* come «di un pittore che forse conosceva la Vergine del trittico famoso del *Bouisson Ardent* nella Cattedrale di Saint-Sauveur ad Aix-en-Provence», uno dei pochi punti fermi del catalogo di Froment. Di un vero e proprio autografo del pittore francese si tratta, invece, per Massimiliano Caldera, come propose in occasione del suo intervento compreso nelle conferenze di "Armaria et Charta" del 2015. Una traccia di quell'intervento si ritrova ne «Il Monferrato» del 13 gennaio 2015, p. 15, per quanto con diversi errori rispetto a quanto effettivamente detto, come ci ha comunicato oralmente l'autore.

Ma come si spiegano queste prossimità fisiognomiche e stilistiche tra la nostra opera e i dipinti di Froment? Occorre qui riprendere un'ipotesi recente sulla committenza del dipinto monferrino che prevede non tanto una commessa da parte della marchesa Anna d'Alençon, quanto della madre di questa, Margherita di Lorena[20]. La madre di Anna infatti, nata nel 1463 da Ferry de Vaudémont e Iolanda d'Angiò, dopo la morte del padre sopraggiunta nel 1471, visse per diversi anni alla corte del nonno materno Renato d'Angiò e presso di lui si trasferì a partire dal 1475. Negli anni trascorsi presso re Renato Margherita è documentata in diverse delle residenze provenzali, tra Tarascona e Avignone, e in questi anni, evidentemente, poté apprezzare l'arte di Nicolas Froment, pittore al servizio di re Renato dagli anni Sessanta del Quattrocento. Con buona probabilità quindi, il dipinto casalese, approdato in Monferrato soltanto nei primi anni del Cinquecento tramite la figlia di Margherita, Anna, si deve legare a questa stagione pittorica fortemente influenzata dall'arte del maestro provenzale. Risulterebbero più chiari così cronologia e aspetto stilistico del dipinto, che converrà datare tra la metà degli anni Settanta e gli Ottanta del Quattrocento, anche se più complesso risulta, al momento attuale delle ricerche, spiegare i termini del passaggio dai beni privati di Margherita a quelli della figlia Anna ed il successivo trasferimento in territorio piemontese. È impresa altrettanto ardua azzardare un nome per l'autore, essendo scarno di raffronti visivi il catalogo dei numerosi collaboratori di Nicolas Froment testimoniati nella sua bottega negli anni Ottanta del Quattrocento, ovvero sul finire della sua carriera. Di certo dovevano essersi mossi attorno a Nicolas in quegli anni artisti di notevole qualità, per quanto legati essenzialmente a strutture decorative ancora fortemente quartoniane, come sta a testimoniare la cosiddetta *Pala Peruzzi* (quasi sempre ricordata come "Pérussin") del Metropolitan Museum di New York. Sarebbe molto interessante saperne di più – alla luce anche della pittura casalese – sul figlio omonimo di Nicolas, rettore della bottega familiare dopo la morte del padre e scomparso nel 1522, o dell'ancora ignoto Thomas Grabuset da Besançon, testimoniato in Provenza in stretto contatto con Froment padre[21].

*

Il secondo dipinto oggetto dell'indagine, quello conservato nella chiesa domenicana di Torino, raffigura, al centro, la Vergine col Bambino, sulla sinistra San Giovanni Battista e sulla destra un angelo ed un'altra figura non meglio identificabile. Per quanto di composizione decisamente meno insolita della precedente anche questo dipinto presenta alcuni elementi dubbi dal punto di vista iconografico. Risulta infatti complesso indicare con precisione

---

[20] L'accostamento della pittura a Margherita di Lorena viene evocato, per la prima volta, da M.L. PAGANIN, *cit.*, p. 130 che dice: «probabilmente commissionato dalla Madre di Anna, Margherita di Lorena». La studiosa tuttavia non approfondisce in alcun modo la connessione. Anche Caldera (nella già ricordata comunicazione del 2015) ipotizza che la committenza della tela risalga a Margherita di Lorena, anche se nella traccia del suo intervento edita su «Il Monferrato» (2015) la ricostruzione dello studioso viene trasmessa erroneamente (facendo riferimento a Bernarda di Brosse, terza moglie di Guglielmo VIII, da Caldera citata unicamente come altra regnante francese in Casale, prima di Anna d'Alençon).

[21] Per un inquadramento della personalità di Froment si segnalano: D. THIÉBAUT, *Catalogue*, in: M. LACLOTTE, *L'école d'Avignon*, Parigi 1983, p. 241; M.C. LÉONELLI, *Froment, Nicolas*, in: *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, 45, Monaco-Lipsia 2005, pp. 423-424, (con bibliografia precedente) e D. THIÉBAUT, *Nicolas Froment: una carriera itinerante tra Nord della Francia, Paesi Bassi e Provenza*, in: *Nicolas Froment. Il restauro della Resurrezione di Lazzaro*, a cura di D. Parenti, Cinisello Balsamo 2017, pp. 32-59.

l'identità della figura sulla destra, alla quale l'angelo pone una mano sul capo e ne indica la persona con l'altra. La figura, dalla forte caratterizzazione ritrattistica, ha la barba e i capelli scuri e sebbene il suo abito grigio-marrone possa ricordare una veste monacale non sembra di poter individuare in lui la tonsura monastica. Siamo di fronte quindi, con buona probabilità, al committente del dipinto – il gesto di presentazione dell'angelo sembra confermarlo – ma è difficile dire con chiarezza se si tratti di una figura del mondo laico o di quello ecclesiastico. Su di un altro dettaglio di questa figura è tuttavia necessario soffermarsi: l'elegante cartiglio accostato al presunto donatore, sul quale si legge il motto «Tota Spes». L'iscrizione sembra legarsi chiaramente alla devozione dell'effigiato, che ripone ogni speranza in Dio; ma più arduo è identificare in questo motto elementi di maggiore specificità, poiché la figura difficilmente può essere identificata in quella di un santo.

Come l'Arcangelo Gabriele, invece, è stata più volte riconosciuta la figura alata della composizione, tanto che ancora, il materiale didattico distribuito in chiesa, la identifica in questo modo[22]. Dobbiamo tuttavia escludere che la bella figura, che di fatto è posta in secondo piano, sia l'Arcangelo Gabriele, il quale solitamente non trova rappresentazioni al di fuori del tema annunciatorio. Anche le sue proporzioni, più simili a quelle di un fanciullo che a quelle di un giovane pienamente formato, sembrano indicare la sua condizione di figura accessoria, come tradizionalmente accade per questi soggetti nelle rappresentazioni pittoriche.

Superando per il momento le problematiche iconografiche, è opportuno affrontare le vicende, altrettanto complesse, della storia del dipinto, sulla quale vige a tutt'oggi una non chiara ricostruzione.

Come già ricordato in apertura, l'interesse per la tavola muove sostanzialmente dalla menzione di Noemi Gabrielli che nel 1935, attribuendola a Caroto, la dice proveniente dal «convento domenicano di Casale», sebbene oggi, dopo i controlli effettuati si ritenga necessario rivedere tale informazione. Il dipinto infatti è ricordato per la prima volta in San Domenico da Ugo Fleres nel 1897, nel suo studio su Macrino d'Alba. La tavola, come gran parte delle opere dall'autografia incerta a fine Ottocento, portava un'attribuzione al maestro albese[23].

La cappella in cui è esposta – quella delle Grazie in fondo alla navata sinistra – è una tra le più venerate di tutta la chiesa poiché legata a diverse apparizioni della Vergine, registrate già dalla metà del Duecento. Risulta quindi abbastanza insolito che la tavola non venga mai menzionata prima, in nessuna delle descrizioni della chiesa, tanto che si può ipotizzare che questa sia approdata in San Domenico proprio attorno al 1897, o poco tempo prima.

Inoltre l'analisi dei documenti casalesi non sembra confermare una sua provenienza dal convento domenicano della città monferrina. Tra le memorie di quella chiesa come del suo convento infatti non è possibile trovare, per ora, menzione della tavola oggi a Torino. Anche dal lato torinese la situazio-

---

[22] Il dipinto è descritto come *Vergine col Bambino e i santi Giovanni Battista e Gabriele* nell'opuscolo (2015), a cura dell'associazione Guarino Guarini, distribuito in chiesa dalla Compagnia di San Paolo in occasione dell'iniziativa "Visitare le chiese di Torino". L'identificazione della figura con l'arcangelo Gabriele tuttavia ha genesi più antica e risale alla descrizione della chiesa fatta da padre M. BIANCHI nel 1909 [1932], pp. 1053-54.

[23] U. FLERES, *cit*., p. 88. L'attribuzione a Macrino, è messa in dubbio già da Fleres («[…] non ci pare si debba discutere; del resto ignoriamo chi in origine l'abbia ascritta a Macrino») per quanto tramandata in alcune menzioni successive: G. I. ARNEUDO, *Torino Sacra illustrata nelle sue chiese, nei suoi monumenti religiosi, nelle sue reliquie*, Torino 1898, p. 158.

ne risulta poco chiara. L'archivio della chiesa domenicana di Torino è andato in gran parte distrutto in epoca napoleonica e solo poche carte si conservano oggi presso l'Archivio di Stato della città, ma anche in questa sede non si trovano menzioni della cappella né tantomeno del dipinto. Molte delle informazioni antiche che si possiedono sulla chiesa provengono infatti dal manoscritto del padre domenicano Giacinto Alberto Torre, datato 1780, scampato alla distruzione dell'archivio. Il manoscritto risulta quindi tramite fondamentale per la memoria di molte carte conservate anticamente presso il convento e successivamente perdute. Bisogna però constatare che il padre domenicano non cita mai il nostro dipinto (avallando tacitamente l'ipotesi di un suo approdo in chiesa solo alla fine del XIX secolo) ma menziona diversi documenti relativi alle personalità attive in chiesa nel corso dei secoli. Per i nostri interessi spicca un nome in particolare, quello di un certo signor Bellacomba, che il Torre definisce "spettante" al convento domenicano di Casale. È questo l'unico punto di connessione che è stato possibile rintracciare finora tra i due conventi, aspetto indispensabile per proseguire sulla pista indicata dalla Gabrielli, che evidentemente deve aver avuto accesso a informazioni che oggi non siamo più in grado di reperire.

Tuttavia non si può escludere che la studiosa abbia frainteso alcune notizie relative alla provenienza del quadro (lo attesterebbe anche la confusione con cui ricorda l'iconografia della precedentemente trattata madonna casalese). Lo stesso padre Rossi non trova conferma della notizia tra le carte dell'archivio parrocchiale di Casale, tanto che si rivolse al padre priore del convento domenicano di Torino con queste parole:

> «Ho letto in un libro di Noemi Gabrielli che nella chiesa di San Domenico del convento di Torino esiste un quadro della Madonna delle Grazie proveniente da Casale Monferrato. Ora anche in questa chiesa esiste un quadro della Madonna delle Grazie […] se per caso lei potesse darmi qualche informazione utile per questa ricerca mi farebbe una cosa molto gradita […]»[24].

Passando infine all'aspetto stilistico del dipinto, ci si trova davanti ad un'opera che non sembra appartenere prettamente al contesto pittorico casalese o torinese d'inizio Cinquecento. Non a caso Noemi Gabrielli lo riteneva di mano di Giovan Francesco Caroto, pittore dalla ricca cultura figurativa, attivo a Casale per diverso tempo ma che ben poco lascerà in eredità alla successiva stagione pittorica monferrina. Chiarita meglio la fisionomia della pittura di Caroto sembra tuttavia poco probabile ritenere ancora valida questa indicazione d'autografia. A restituire la complessità della dimensione stilistica della nostra tavola, infatti, sembra rispondere meglio il giudizio di Giovanni Romano espresso nel capitale *Casalesi del Cinquecento*, che ritiene l'opera «di complessa mescolanza culturale», citando, tra gli accostamenti possibili, Caroto e Leonardo e «forse anche qualche elemento spanzottiano». Nella lettura di Romano, quindi, si estende il campo dei riferimenti stilistici, tentando di accordarli anche alla situazione casalese, ma lo studioso lascia irrisolto il rebus. Di approccio simile, per ampiezza di riferimenti, è anche la recente rilettura del dipinto da parte di Valerio Mosso, che invece lega la bellissima tavola torinese a un contesto "mediterraneo" ravvisando nell'opera alcune connessioni con la produzione del Maestro della Sacra Conversazione

[24] La minuta della lettera di P. Rossi si conserva nell'archivio parrocchiale di San Domenico, faldone n. 73.

Setmani (il cui catalogo si distingue dal prossimo Antonio Rimpatta bolognese)[25], l'opera tarda di Ludovico Brea e altre congiunture stilistiche di questo tipo, evidenti in opere ancora anonime come la bella *Madonna adorante il Bambino* del Museo civico di Ravenna[26]. Leggendo il dipinto nel contesto degli scambi pittorici costituitisi sulle rotte mediterranee infatti, in particolare tra Francia e Italia, per quanto ancora di difficile precisazione, sembra effettivamente di poter trovare una collocazione più corretta per certi dettagli del dipinto, quali la corona (forse un tempo con elementi in rilievo) posta sopra il capo di Maria. L'origine di questo dettaglio infatti mostra lontani legami di parentela con diverse opere prodotte in contesto mediterraneo dalla metà del Quattrocento e che avrà molta fortuna fino al Cinquecento inoltrato. Tuttavia, osservando la nostra Madonna sembra non si possa rinunciare al rilevamento della componente leonardesca, individuata giustamente da Romano, anzi ad uno sguardo più meditato sembra questa giocare un ruolo preponderante nell'elaborato *mix* stilistico messo in atto dal misterioso pittore. La matrice leonardesca interviene nell'atmosfera generale della scena, così come nella sottile inquietudine dello sguardo di Maria. Anche la figura del Bambino, dagli arti pieni e definiti, come nelle opere di Leonardo e dei suoi seguaci, indirizza su questa strada. Tali aspetti del dipinto torinese tuttavia non trovano esiti coincidenti, formalmente, a quelli dei numerosi seguaci milanesi di Leonardo, mantenendosi considerevolmente distante dalla prossimità fisiognomica della matrice del fiorentino, poi ripresa con forza da molti dei leonardeschi lombardi, tanto che una certa impressione d'anomalia continua a persistere allo sguardo della tavola torinese. Il volto del Bambino è costruito su altri principi fisionomici rispetto a quelli ideati da Leonardo e ripresi dai suoi allievi, elemento che potrebbe indicare una riflessione sul suo magistero pur tuttavia mediata da altri contesti pittorici. In definitiva potrebbe trattarsi di un'opera di un maestro francese che riprende la lezione leonardesca secondo le direttive espresse da artisti quali Andrea Solario (Milano, circa 1468/70 – 1524), a lungo attivo in Francia, a Gaillon, per Georges d'Amboise, tra il 1507 e il 1509[27]. La pittura torinese mostra una sottigliezza stilistica rara, simile a quello proposto da Solario, il quale riesce a far dialogare con abilissima sintesi la lezione di Leonardo con elementi derivanti dalla grande pittura veneziana di inizio secolo.

Con la produzione di Solario la Madonna torinese mostra, a nostro modo di vedere, alcuni interessanti contatti per quanto ancora non decisivi. In primo luogo una simile dimensione compositiva. Si prenda ad esempio la *Madonna col Bambino e i Ss. Giuseppe e Simone* (1495) di Solario (Pinacoteca di Brera), dove la figura della Vergine a mezzo busto, è attorniata, come nel caso della nostra tavola, dalla prossima presenza dei due personaggi laterali, che si stringono a Maria, focalizzando l'attenzione dello sguardo sulla figura centrale del Bambino. Sempre dal punto di vista formale sembra che un ricordo di un'altra opera di Solario (benché evidentemente derivata da un atteggiamento leonardesco) viva nella figura del San Giovanni Battista del dipinto torinese, in particolare nella posa del braccio e della mano, e si osservi a confronto la tavola col *Battista* (1499) del Museo Poldi Pezzoli di Milano

---

[25] Per il Maestro della Sacra Conversazione Setmani (o di Chicago): V. MOSSO, *Intorno ad Antonio Rimpatta: un rebus di primo Cinquecento*, in: «Intrecci d'Arte», n. 1, 2012, pp. 43-63.

[26] *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Opere dal XIV al XVIII secolo*, Ravenna 1988, pp. 68-69.

[27] Per il periodo francese di Solario si veda, il catalogo, redatto da S. Béguin, *Andrea Solario en France*, 1985 (in particolare pp. 45-87, oltre, ovviamente a D.A. BROWN, *Andrea Solario*, 1987, pp. 151-203.

probabilmente laterale di un trittico (figg. 8, 9). Alcune figure del dipinto torinese inoltre sembrano richiamare altri dettagli desunti dal catalogo di Solario: il Bambino a confronto con quelli della già citata *Madonna e santi* di Brera, come con quello della cosiddetta *Madonna dei Garofani*, presso la stessa pinacoteca (fig. 10); il volto dell'angelo confrontato con quella di Maria nell'*Annunciazione* del Louvre del 1506, o di quello, ugualmente reclinato su di un lato, della bella *Salomè*, oggi a New York. Anche la vibrante resa cromatica della nostra *Madonna delle Grazie* sembra riflettere sugli sfavillanti accostamenti di verdi e azzurri, di arancioni e gialli, che caratterizzano certe fasi di Solario. Nell'insieme però il dipinto torinese non sembra aderire pienamente allo stile del pittore lombardo, mostrando una qualche prossimità anche all'arte di Jean Clouet, pittore noto essenzialmente per la sua produzione ritrattistica, il cui rapporto di dare-avere con Solario è stato più volte sottolineato, benché mai risolto in maniera completamente convincente[28]. Difficile tuttavia dire di più dell'aspetto stilistico di questo capolavoro di primo Cinquecento, nato probabilmente fuori dal Piemonte e giunto a Torino molto tempo dopo.

Si ringraziano per l'indispensabile aiuto nella stesura e nella revisione di questo articolo: Antonella Perin, Carlo Aletto, Elena Rossetti Brezzi, Giovanni Romano, Mercedes Viale Ferrero, Massimiliano Caldera, don Antonio Gennaro, Serena D'Italia, Orso Piavento, Valerio Mosso, Clara Seghesio, Gabriele Salussolia, Selene Baiano.

[28] Una qualche parentela in questo senso sembra di poter vedere tra il ritratto del presunto committente dell'opera torinese e alcuni ritratti a *crayons* di Jean Clouet, ad esempio nella tipica ripresa di tre-quarti, nello sguardo perso in profondità. Per le relazioni tra Solario e Clouet si veda quanto messo in luce da L. COGLIATI ARANO, *Andrea Solario e Jean Clouet*, in: «Arte Lombarda», 1963, II, pp. 147-156; L. COGLIATI ARANO, *Un inedito Solario alle Galleria dell'Accademia di Venezia*, in: *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Per gli 80 anni di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di M. T. Balboni Brizza, Milano 1990, pp. 36-37, da cfr. però con la diversa lettura proposta da D. A. BROWN, *cit.*, pp. 151-203.

Fig. 1. Pittore provenzale vicino a Nicolas Froment, *Madonna col Bambino piagato*, tela. Casale M.to, San Domenico, Cappella delle Grazie.

Fig. 2. Pittore franco-italiano inizi XVI secolo, *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista, un angelo e il committente (?)*, tavola. Torino, San Domenico, Cappella delle Grazie.

Fig. 3. *Madonna col Bambino piagato*. Fotografia ante restauro 1978.

Fig. 4. Nicolas Froment, *Madonna col Bambino*. Particolare dell'esterno del Trittico Coppini, tavola, 1461. Firenze, Uffizi.

Figg. 5-6. Nicolas Froment, *Santa Maria Maddalena, Santa Caterina d'Alessandria*. Particolari del Trittico del Roveto Ardente, tavola, 1475-76 circa. Aix-en-Provence, Saint-Sauveur.

Fig. 7. Pittore provenzale vicino a Nicolas Froment, *Madonna col Bambino piagato* (particolare). Casale M.to, San Domenico, Cappella delle Grazie.

Fig. 8. Andrea Solario, *San Giovanni Battista*, tavola, 1499. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Fig. 9. Pittore franco-italiano inizi XVI sec., *Madonna col Bambino, San Giovanni Battista, un angelo e il committente (?)*, tavola. Torino, San Domenico.

Fig. 10. Andrea Solario, *Madonna dei Garofani*, tavola 1493-94. Milano, Pinacoteca di Brera.

Appendice[1]

L'arte a servizio della devozione. La Chiesa di S. Domenico (1972)

MERCEDES VIALE FERRERO

Questa splendida chiesa di S. Domenico è, per la sua struttura architettonica e per le numerose opere pittoriche e scultoree che la ornano, un insigne monumento d'arte; essa è tuttavia anche qualcosa di più, una testimonianza viva della storia e della civile tradizione di Casale. Si narra che S. Domenico crebbe in seguito ad un voto fatto dal marchese Guglielmo VIII Paleologo, onde ottenere la grazia di un erede maschio che perpetrasse la sua stirpe dinastica. La circostanza del voto non è accertata: ma è certo che S. Domenico fu fondata per un preciso atto di volontà del sovrano. Tuttavia, in quel particolare momento storico, i voti del principe e le aspirazioni dei suoi sudditi si incontravano, e coincidevano. Guglielmo, com'è naturale, desiderava una continuità dinastica che garantisse l'indipendenza dal Marchesato, insidiata già allora da potenti vicini, primo fra tutti il duca di Savoia. D'altra parte, per Casale e per il Monferrato, la stabilità politica significava stabilità e indipendenza economica, continuità nel godimento di un pacifico benessere che era sufficiente a non far desiderare alcun mutamento. Sicché la chiesa di S. Domenico, indubbiamente nata come chiesa marchionale – legata quindi alla cultura e al volere della corte – non mancò di essere per altro verso circondata dal consenso popolare e di radicarsi subito nella tradizione locale. Questo suo integrarsi nel contesto storico casalese, corrisponde, artisticamente, al suo perfetto inserimento nel tessuto urbano, con una struttura espressa da un linguaggio stilistico francamente padano, un linguaggio, cioè, che non fu prerogativa delle corti ma ebbe una diffusione ben più vasta, e capillari ramificazioni.

La prima pietra

La prima pietra della chiesa fu posta nel 1472 (*Fundata fuit haec ecclesia divi parti nostri Dominici… piissimus Marchio primus lapidem posuit*); la

[1] Si ripropone qui il testo integrale della comunicazione tenuta nel 1972 da Mercedes Viale Ferrero in occasione delle celebrazioni del V° centenario della fondazione della chiesa di San Domenico. Il testo venne pubblicato nello stesso anno su «Il Monferrato» in quattro puntate (7, 14, 21, 28 ottobre) ma, in accordo con l'autrice, che qui ringraziamo, si è scelto di rieditarlo per permetterne una nuova e più capillare diffusione. Si è scelto inoltre di mantenere qui, per uniformità, un unico titolo, al posto di quelli assegnati di volta in volta dalla redazione del giornale. Questo è tratto dal dattiloscritto della comunicazione che si conserva nell'archivio di San Domenico a Casale Monferrato.

consacrazione però avvenne soltanto nel 1513 quando la chiesa, sembra, non era neppure del tutto terminata. A causa della lunga durata dell'esecuzione, S. Domenico (anche a non voler tener conto delle modifiche intervenute nei secoli successivi) non ha una struttura architettonica rigorosamente unitaria. Tuttavia mi sembra che questo non sia un difetto, ma una caratteristica felice perché permette di leggere, come in un libro aperto, le modificazioni del gusto intervenute in un periodo che fu straordinariamente ricco di fermenti, aperto a diversificate sperimentazioni. Il sistema costruttivo è, quanto a tecnica, ancora gotico: fasci di colonne, archi acuti, spinte e controspinte. Ma per l'effetto finale propriamente gotico non è. Basti pensare per persuadersene, un confronto con monumenti d'oltralpe pressoché coevi. Ad esempio, con la chiesa di Brou, presso Bourg-en-Bresse, iniziata addirittura nel 1505 e che è, questa sì, un'impresa squisitamente ed esclusivamente gotica, espressa nelle forme del più estenuato "autunno del medioevo", di un raro insieme malinconico e bizzarramente complicato. S. Domenico è invece ambiente sereno, nitido, chiaramente delineato. Se scorriamo le pagine scritte su S. Domenico, da alcuni eminenti studiosi, troviamo una singolare concordanza di giudizi.

Noemi Gabrielli osservava in S. Domenico «un senso della vastità dello spazio orizzontale, proprio dell'arte italiana del 400»; Vittorio Tornielli nota che questa particolare organizzazione spaziale fa apparire S. Domenico «piuttosto una bella opera del Rinascimento». La definizione più stringata, e non per questo meno efficace la troviamo nel *Ritratto della Città di Casale* del canonico Giuseppe Deconti che ne rileva la «vastità, armonia e sveltezza del disegno». In base a queste caratteristiche, il Deconti attribuiva il "disegno" della chiesa al Bramantino: un errore, senz'altro, ma un errore significativo perché in un certo modo puntualizza la qualità padana e lombarda dell'edificio. Qualità che può riconoscersi anche nel portale principale eseguito nel 1505 in stile oramai rinascimentale: non dissonante però dalla facciata gotica perché di fatto non rappresenta una opposizione, ma un fluire del gusto che si diversifica col fluire del tempo ma continua a scorrere nel solco della tradizione artistica padana e lombarda.

«Uno scultore cordialmente lombardo»: così è stato definito da Giovanni Romano l'autore del rilievo della lunetta; Giovanni Battista de Paris, di cui è documentata la presenza a Casale, appunto in quel tempo e che si trova poi attivo anche al Duomo di Milano.

I restanti rilievi del portale sono stati raffrontati da Noemi Gabrielli con quelli dei portali del Duomo di Como e del Duomo di Cremona, e con le lesene sulla facciata della Certosa di Pavia: riferimenti, come si vede, univoci e del resto molto chiari ed evidenti. Finora non è stata mai studiata la decorazione del portale da un punto di vista iconografico, mentre sarebbe interessante farlo perché in un certo modo essa appare distinta in due programmi, complementari tra loro. Uno è l'esaltazione di S. Domenico e dei Santi Domenicani, svolta secondo una tematica devota, che ha ben poco a che spartire con l'ambiente di corte; l'altro invece – nella lunetta – alla corte è tutto legato. Ma questo inserto aulico è estremamente discreto. I ritratti della famiglia marchionale, tutta raccolta – vivi e morti – ai piedi della Vergine, sono resi con dignità ma senza oltranza. Non vi è, in essi, né l'ossessivo dispiegamento di un fasto araldico inteso come simbolo del potere, che era stato caratteristico del tardo gotico internazionale e che si riscontra sia oltralpe – a Brou, ad esempio – sia in Piemonte – come in San Giovanni a Saluzzo –, non vi è

però neppure l'idealizzazione eroica del Principe tipica della ritrattistica rinascimentale dell'Italia centrale.

La rappresentazione è trattata con uno spirito fondamentalmente realistico: i sovrani sono visti e resi come personaggi umani, e con una naturalezza che ce li rende familiari.

Leggermente più idealizzato appare il ritratto di Maria di Serbia della pila dell'acquasanta, ma reso con una gentilezza di tocco che la rende piacevole, ed accostante. Assai più sussiegoso è, sempre all'interno di S. Domenico, il monumento funebre di Benvenuto Sangiorgio, attribuito a Matteo Sanmicheli e appartenente comunque ad una diversa cultura figurativa: «nobile» lo definì Giuseppe Deconti, e tale è infatti, ma anche abbastanza freddo, e di ispirazione letteraria e, tutto sommato convenzionale.

La Vergine *francese*

Possiamo pensare che, terminata di costruire, la chiesa di S. Domenico sia stata subito ornata da numerose altre opere d'arte. Attualmente però al primo quarto del Cinquecento può risalire solo la bella *Vergine col bambino piagato* nella cappella delle Grazie, certo di provenienza francese e di un pittore che forse conosceva la Vergine del trittico famoso del *Buisson Ardent* nella Cattedrale di Saint-Sauveur ad Aix-en-Provence. Un'opera dunque estranea alla tradizione locale, e che in essa si integrò solo per l'intervento della devozione popolare («è da notarsi» scriveva nel 1706 il padre Giovanni Maria Cervetti «la singolarissima devozione di questa città per questa immagine»).

Di una integrazione a livello artistico, di un'influenza esercitata cioè sugli artisti locali, non vi è per contro traccia. Un apporto esterno fu pure, e rimase, l'attività del veronese Caroto, che in S. Domenico eseguì affreschi ormai da lungo tempo perduti. V'era anche, in S. Domenico, una *Madonna col bambino* che ora si trova presso i Domenicani di Torino e che è opera difficilmente definibile, in cui si intrecciano varie influenze, prevalentemente non locali. Alcuni affreschi esistenti ancora in S. Domenico sono oggi troppo deteriorati per poterne dare un giudizio sicuro.

Pare cosa singolare che in S. Domenico non entrasse mai un'opera di Martino Spanzotti, che pure fu richiesto di dipinti per altre chiese di Casale, come S. Francesco e S. Maria di Piazza, ma di un suo eventuale intervento non si ha alcuna notizia né da documenti, né da qualsiasi altra testimonianza. In realtà tali furono le vicissitudini e le dispersioni subite dal patrimonio artistico di Casale che non riusciamo, oggi, ad immaginare quale fosse la consistenza delle opere d'arte esistenti in S. Domenico poco dopo la sua apertura al culto. Casale, del resto, già allora viveva momenti agitati e inquieti, ben diversi da quelli del regno di Guglielmo VIII, e anche del regno di Bonifacio, il fratello che gli era succeduto. Nel 1518, alla morte del figlio di Bonifacio, Guglielmo IX, assunse la reggenza la vedova, Anna d'Alençon, che in circostanze difficilissime riuscì a tenere con saldezza e avvedutezza il governo dello stato. Anna, tuttavia, non poté salvare l'indipendenza del Monferrato. Il figlio, l'unico, maschio le premorì nel 1530; nel 1533 il Marchesato passò alla figlia Margherita sposa di Federico Gonzaga, e ai domini Gonzaga fu dunque annesso. Da quel momento Casale cessava di essere una città capitale.

La vita artistica era, tuttavia, ancora fiorente, e un episodio saliente di quest'attività si ebbe proprio in S. Domenico, con il ciclo di affreschi della vita del Santo eseguito da Gaudenzio Ferrari, ciclo del quale non rimpiangeremo mai abbastanza la perdita. Basti pensare che, per quanto la data precisa non ne sia documentata, esso veniva certamente dopo gli affreschi di Gaudenzio in San Cristoforo a Vercelli, e prima di quelli nella cupola del Duomo di Saronno. Purtroppo già al tempo del canonico Deconti «le ingiurie delle passate guerre», com'egli scriveva, avevano privato la chiesa di un'opera, cito sempre dal Deconti, «espressa in maniera degna d'un tanto pennello». Può essere interessante ricordare che il ciclo gaudenziano in S. Domenico fu commesso da Margherita Paleologa rivoltasi in questa circostanza ad un artista di drammatica e piena evidenza popolare, e non già ad un artista di corte. Artisti di corte, mantovani, furono caso mai gli autori degli altri dipinti commessi dai Gonzaga per S. Domenico: dalle *Storie di S. Cecilia*, cioè, e dell'*Annunciazione* sulle ante dell'organo. Possiamo, comunque, soltanto presumerlo perché queste opere, viste ancora da Giuseppe Deconti, sono oggi perdute o disperse. In immediato prosieguo di tempo non si ebbero in S. Domenico, a quanto se ne sa, arricchimenti artistici di grande rilievo. Datata 1573 è la pala di *S. Lorenzo* firmata dall'alessandrino Giorgio Soleri, opera di dignitosa correttezza manieristica, ma non più che questo. Al punto che il Deconti espresse l'ipotesi, credo romanzesca, che fosse la copia di un originale "insigne" portato in Francia dal Covonges, gran depredatore di chiese casalesi tra il 1640 e il 1646. Cade opportuno, a questo proposito, ricordare come l'aggregazione ai domini mantovani non avesse portato a Casale che sventure e lutti, gravi anche per un'epoca che di sventure e lutti non fu certo scarsa: nel 1555 avvenne l'occupazione del De Brissac; nel 1565 l'usurpazione da parte di Guglielmo Gonzaga dei privilegi cittadini. Invano Oliviero Capello e altri eminenti casalesi tentarono di opporsi all'abuso, dapprima ricorrendo a vie diplomatiche, poi una cosiddetta "congiura" che fu crudelmente soffocata e che si concluse con la rinuncia, nel 1569, da parte dei cittadini di Casale ai secolari ordinamenti giuridici e civici. In questo momento Casale veniva a perdere ogni garanzia di autonomia, sia politica sia economica, e diventava soltanto una piazzaforte munita per sostenere anche i più duri assedi in caso di guerra.

Le Guerre

E le guerre non mancarono di investirla e di apportarle distruzione, carestie, contagi, pestilenze, sventure di ogni genere. Pure, come è ben noto, il periodo travagliatissimo della storia cittadina che va dagli ultimi anni del Cinquecento ai primi tre decenni del Seicento, coincise con rinnovato fervore di opere e di artisti, del quale si colgono gli echi in S. Domenico. Rientra, quest'attività, nell'orbita dell'arte promossa dalla controriforma e appoggiata dalla politica assolutistica dei sovrani. Un'arte, com'è logico essenzialmente programmatica, impegnata ai fini dimostrativi ed esortativi. In parte questi fini furono espressi direttamente – cioè illustrando e spiegando determinati dogmi e forme di culto per mezzo di programmi iconologici elaborati a tale scopo – in parte invece indirettamente, mirando cioè ad eccitare e promuovere la devozione dei fedeli con immagini suggestive, con una accentuazione

espressiva, delle rappresentazioni, insomma, con una mozione degli affetti che colpisse la sensibilità e incontrasse, come allora si diceva, il "genio" del popolo. Evidentemente, queste due azioni, per essere efficaci, dovevano essere unite e parallele; ma, nella pratica, poterono prevalere l'uno o l'altra a seconda degli interpreti. Certo, nel Moncalvo, il carattere prevalente fu quello della sensibilità devota e patetica, e in proposito Giovanni Testori ha ricordato molto bene la sua vocazione ad una «affettuosità mai tradita». In S. Domenico il Moncalvo è presente con un dipinto, *l'Esaltazione della Croce* che non è forse tra i più felici della sua sterminata produzione; ma che tuttavia è ben indicativo della sua espressiva vena sentimentale.

Esempio tipico, invece, d'arte controriformistica rivolta direttamente alla promozione di una pratica di pietà privilegiata e raccomandata dalle gerarchie ecclesiastiche è, in S. Domenico, la cappella del Rosario. Che io sappia, nessuno ha finora studiato l'iconografia della Madonna del Rosario in forma sistematica, individuandone le fonti culturali, letterarie e figurative, la portata storica e sociologica e elencandone le diverse manifestazioni artistiche, uno studio questo che credo riuscirebbe interessante.

La devozione al Rosario, antica e molto sentita specie dai Domenicani, fu particolarmente promossa da San Pio V Ghislieri, domenicano, che attribuì all'intercessione della Madonna del Rosario la vittoria di Lepanto nel 1571, e ne istituì ufficialmente la festa. Nella chiesa di S. Croce di Boscomarengo, fondata da Pio V, il nipote, cardinale Michele Bonelli, fece decorare dal pittore bergamasco Grazio Cossali una cappella dedicata al Rosario: questa sin dal 1597. Il programma iconografico era abbastanza lineare: quindici quadretti con i Misteri e una pala d'altare figurante, in alto la Madonna tra i Ss. Domenico e Caterina da Siena; in basso sullo sfondo la battaglia di Lepanto, in primo piano Pio V e gli altri vincitori.

Questo schema ebbe enorme diffusione, non solo nelle chiese domenicane ma fin nelle più sperdute parrocchie di campagna e di montagna; ed ebbe, entro certi limiti, diverse semplificazioni, aggiunte, contaminazioni. Spesso furono eliminati i personaggi storici, che i fedeli stentavano ad individuare, sovente fu eliminata anche la raffigurazione della battaglia di Lepanto; cosi nella pala del Morazzone alla Certosa di Pavia, del 1617, è figurato solo il gruppo della Madonna tra i S. Domenico e S. Caterina. Una singolare aggiunta è quella fatta dal Moncalvo nella pala di Cioccaro, nel 1602, accanto ai santi domenicani appaiono S. Carlo Borromeo e S. Francesco, due altri comprimari dell'iconografia controriformistica (si veda in proposito la pala del Tanzio nella Pinacoteca di Varallo), che tuttavia sono molto raramente raffigurati in connessione al Rosario. Si tratta comunque di varianti entro limiti abbastanza ristretti: chi si provò ad innovare l'iconografia canonica – come fece del 1607 il Caravaggio nella *Madonna del Rosario* ora a Vienna – si vide rifiutare il quadro dai committenti. Il ciclo dedicato al Rosario in S. Domenico è tra i più completi e complessi, ed anche tra i più ligi all'iconografia, diciamo così, normale. La Cappella fu terminata tra il 1617 e il 1618, e così pure i quadri dei Misteri, ma al tema del Rosario fa riferimento anche l'immensa tela del Crosio con la *Battaglia di Lepanto* sovrastata dall'apparizione della Madonna tra i Santi Domenico e Caterina. Soggetto, quest'ultimo, che ricompare ma isolato nel mirabile dipinto del Musso, datato 1618.

Per i quadri dei misteri, vale ancora oggi il commento di Giuseppe Deconti: «buone pitture di pennello non conosciuto». Infatti l'autore non è stato individuato con assoluta certezza, malgrado le molte attribuzioni proposte e

che non è possibile esaminare e discutere nel corso di questa breve conversazione. Occorre invece soffermarsi sulla tela del Crosio, che oggi – ottimamente restaurata – è meglio accessibile ad una lettura senza troppe lacune. Si tratta di un'opera strettamente accessibile ad una lettura programmata per un fine specifico. Il fatto storico – La Battaglia di Lepanto – è rappresentato con estrema minuzia di una descrizione cronachistica, e forse anche di qualche referenza illustrativa, come la stampa del Franco o altra consimile. La minuzia particolaristica tende, credo, a dimostrate la "realtà" e "veridicità" del fatto narrato. Tutt'altro che realistica, anzi estremamente artificiosa, è invece la struttura compositiva: un risalto deliberatamente esagerato è dato allo scontro tra le navi ammiraglie fino a farne una esemplificazione gigantografica dell'intero combattimento, mostrato sullo sfondo di proporzioni otticamente più plausibili.

È evidente che questa forzatura vuole ottenere un effetto di tipo spettacolare, del tutto conseguente a questo effetto è l'apparizione celeste della Madonna tra i santi domenicani e un fitto stuolo d'angeli, in una forma ricalcata su quella delle "macchine" per i "voli" in uso nelle feste sia sacre sia profane del tempo. Il dipinto, nel suo insieme si configura dunque come un vero e proprio *theatrum sacrum*, che al manierismo precetto dell'ammaestrare dilettando aggiunge il nuovo dettato estetico della "meraviglia", proposta dall'ingegnosa retorica dei trattatisti e della poetica degli scrittori di quel tempo.

Un casalese: Il Musso pittore internazionale

Collegato al ciclo del Rosario è anche, come già accennato, il quadro del Musso; ma, in questo caso, il programma è assai poco importante, meno importante certamente del significato artistico che si dispone come valore predominante e assoluto. Nato a Casale, e legato per più di un verso – anche artisticamente – alla sua terra, il Musso è tuttavia pittore di interesse e di rango internazionale; il viaggio a Roma lo aveva aperto allo studio della conoscenza di prima mano del Caravaggio, a rapporti e frequentazioni con i caravaggeschi, dal Borgianni al Gentileschi, al Saraceni, al Caracciolo. Spirito rigoroso e severo, ma non cupo né violento, tornato in patria riuscì di inserire la lezione romana in un linguaggio di ferma saldezza e coerenza, di una maniera che, come scrisse il Lanzi «ha dell'originale». È stata giustamente osservata nei suoi dipinti un'«intensità emotiva»: ma questa non giunge mai alle languidezze inquietanti di un Procaccini o alla disfatta cupezza di un Del Cairo: anche se resta indubbio «il rapporto […] con la pittura lombarda contemporanea» individuato con la consueta acutezza, da Roberto Longhi.

Proprio la *Madonna del Rosario* in S. Domenico fornisce la più convincente prova sia delle abilità della cultura e degli interessi del Musso, sia della sua originale personalità. La costruzione robusta, solida, che nulla concede ad espedienti spettacolari, lo spazio definito con sicurezza e senza forzature, la semplicità essenziale dei gesti e degli atteggiamenti, la forza dei rapporti effettivi che legano i personaggi in unità, l'uso infine della luce come mezzo espressivo funzionale, e insieme come guida alla lettura dell'intera composizione: tutto ciò può essere opera soltanto di un artista profondamente consapevole dei propri mezzi, e della propria capacità di esprimere un pensiero come già si è detto, coerente, serio, impegnato a raggiungere un risultato di umana sincerità e naturalezza.

La cultura del Musso è, d'altra parte, altrettanto evidente in questo dipinto: si riconoscono sia la matrice caravaggesca, sia l'informazione sugli artisti contemporaneamente operanti in Piemonte e in Lombardia (uno dei quali, il Tanzio, passato anche lui attraverso l'esperienza romana), sia infine, le memorie della tradizione pittorica locale: ma tutti questi elementi sono filtrati da una sensibilità indipendente, rinnovati e superati da una eccezionale forza creativa.

Al paragone del Musso, gli altri secentisti presenti in S. Domenico e che non stati ancora ricordati, paiono aggiunte di poca importanza. Ma vorrei ugualmente ricordare i resti di affreschi che sono stati attribuiti all'Alberini e che, nella loro gentilezza un po' estenuata, non sono privi di un certo fascino. Meriterebbe una qualche attenzione anche la decorazione plastica della Cappella del Rosario, di ottima qualità, nella stessa cappella è notevole la statua della Madonna, ch'è però settecentesca e che il Deconti ricorda come «scultura di mano maestra».

Salto di un secolo

Per arrivare al periodo in cui S. Domenico ebbe nuovamente degli accrescimenti del suo patrimonio artistico ad un livello elevato, bisogna fare un salto di oltre un secolo; che ci porta ad un altro dipinto felicemente restaurato, la *Disfatta degli Albigesi* del Guala datata 1724. Intanto la situazione di Casale era, ancora una volta, cambiata. Dopo che, nella seconda metà del Seicento la città lentamente si risollevava dopo tante sciagure, a fine secolo (esattamente nel 1695, al termine della guerra della Lega di Augusta) il duca di Savoia Vittorio Amedeo II aveva ottenuto lo smantellamento delle fortificazioni di Casale e l'allontanamento della guarnigione francese.

Nel 1704, alla morte senza eredi dell'ultimo Gonzaga, Francesco Carlo, il Monferrato fu assegnato a Vittorio Amedeo II; la ratifica ufficiale giunse poi col trattato di Utrecht, nel 1713, che sancì l'annessione del marchesato ai domini sabaudi. Casale non era particolarmente ben disposta verso il nuovo sovrano; gli echi di una certa insofferenza si colgono negli scrittori locali, perdurando fino al Deconti che a fine Settecento lamentava la «decadenza di questa città capitale del Monferrato altre volte sì celebre e rinomata, che dal principio del corrente secolo (cioè da quando era entrata a far parte dello stato sabaudo) sgraziatamente continua» e, tra le cause di decadenza indicava, «la perdita dei suoi Principi naturali».

Ma a guardare la cosa a distanza di tempo, e quindi con un certo distacco, bisogna pur riconoscere che il dominio sabaudo portò a Casale, se non altro, un discreto benessere economico, e migliori condizioni di vita.

Il primo Guala

Lo comprova il fatto che l'attività edilizia, già cominciata a rifiorire nel tardo Seicento, ebbe nel Settecento uno straordinario sviluppo e indusse alla parallela ripresa di altre forme di attività artistica, opere pittoriche, plastiche, decorative.

Come è logico, si rinnova contemporaneamente anche il linguaggio stilistico; e, quel che è più, si faceva sereno il clima spirituale, che tanto era stato programmatico e severo nel Seicento, tanto divenne libero e scapricciato nel Settecento. S. Domenico non rimase tagliata fuori dal movimento di rinno-

vazione "artistica" che toccava Casale, e un primo avvio lo si può trovare proprio nella commissione al Guala della *Disfatta degli Albigesi*. Cosa abbastanza singolare, però, quest'opera fu intesa dai committenti come una continuazione del ciclo secentesco dedicato al Rosario. Il padre Cervetti infatti ricorda che il quadro «fu posto sopra la porta della chiesa che conduce in sagrestia, di rimpetto a quella della battaglia navale di S. Pio V» e del resto la *Disfatta* – come a suo tempo era avvenuto per la *Battaglia di Lepanto* – fu corredata da un epigramma esplicativo che terminava così: *haec est Virginis debita palma rosis* cioè "questa vittoria è dovuta alla Vergine del Rosario".

Ma l'iconografia programmatica di stampo controriformistico era estranea affatto agli interessi del Settecento; tant'è vero che un uomo nutrito di cultura illuministica, come il canonico Giuseppe Deconti, scrivendo a poco più di mezzo secolo di distanza della esecuzione del dipinto del Guala, non citava nemmeno l'esatto titolo e lo indicava come «battaglia di terra» a riscontro della «battaglia navale» del Crosio, non curandosi poi affatto di spiegare perché mai in una chiesa vi fossero dei quadri di battaglie. E del resto questo quadro del Guala può essere considerato insieme una cerniera tra Sei e Settecento e uno spartiacque tra il vecchio e il nuovo gusto. Il giovane Guala aveva compiuto la sua formazione sugli esempi secenteschi locali, e aveva poi ampliato il suo orizzonte culturale con il viaggio a Bologna, immediatamente precedente la tela della *Disfatta*. Nella quale ombre di secentesca tetraggine permangono, come anche una certa propensione per lo spettacolo crudele, quasi macabro, ma avvivate e contrastate da un nuovo umore capriccioso, espresso in impennate di cavalli, di sventolio di bandiere e panneggi, in un paesaggio di sfondo tutto castelli da fiaba e nubi sfrangiate, irreale. Se l'apparizione celeste vi è ancora debitamente inserita, essa è pure tuttavia partecipe della concitazione terrena, entrando quasi a far parte, almeno da un punto di vista compositivo e figurativo. Prima d'ora questi caratteri si potevano riscontrare sul bozzetto nel Museo Civico di Casale, meglio che sulla tela di S. Domenico rovinatissima ma ora, a restauro avvenuto, il riscontro può essere diretto e direttamente individuabili quei tratti più estrosi e vivaci che già nella *Disfatta degli Albigesi* preannunciano il futuro cammino del Guala. Cammino del quale troviamo in S. Domenico anche il punto d'arrivo: le altre due immense tele del *Miracolo del libro* e della R*esurrezione del nipote del Cardinal Fossanova*, eseguite nel 1753-54. A questo punto, però, bisogna ricordare che la seconda commissione ricevuta dal Guala, a distanza di trent'anni dalla prima, dai padri di San Domenico, fu conseguenza del rifacimento architettonico di parte della chiesa, cioè della tribuna e del coro, venuto nel 1750 su disegno del conte Francesco Ottavio Magnocavallo.

Il Magnocavallo, come ben si sa, progettò opere architetture assai più importanti di questa, ma questa fu certo particolarmente difficile e impegnativa. Non era cosa da poco inserire una struttura moderna in una chiesa come S. Domenico, antica e fondata su metodi edificativi ben diversi. Il Magnocavallo, comunque, era un architetto valente, un uomo di vasti interessi – anche letterari e musicali – uno studioso che «attraverso nella sfera neopalladiana» – come scrive Nino Carboneri, aveva una preparazione teorica e una esperienza di viaggi e di conoscenze che gli permettevano di tentare un'impresa così rischiosa come il parziale rinnovamento architettonico di San Domenico e anche di condurla a termine, come la condusse, con abilità tecnica e cauta discrezione di gusto.

Non sappiamo per certo se la decorazione delle grandi tele del Guala fu concretata con l'architetto, o se fu una soluzione elaborata dopo per dare maggiore vivacità e spicco al nuovo ambiente. Certo però il Guala armonizzò con molta cura le sue opere all'ambiente, cercando con esso un sottile accordo prospettico. Entrambi i dipinti sono infatti a fondo architettonico, concepito in modo da dare una impressione di alleggerimento delle strutture, aprendo – per così dire – le pareti verso uno spazio illusivo, opportunamente variato con prospettiva, nel *Miracolo del libro* ad asse centrale, nella *Resurrezione del nipote* a direttrice obliqua. In questo spazio fittizio il Guala colloca le sue figure, come personaggi teatrali in un quadro scenico, muovendosi con piena libertà compositiva. Il Deconti distinse questi due quadri «di seconda maniera del Guala» dalla *Disfatta degli Albigesi* «di prima maniera».

Come s'è già detto, si tratta piuttosto dell'inizio e del termine di un cammino stilistico ma certamente la distanza percorsa è enorme, e ben si può misurare passando dalla composizione a groviglio, dai colori bruniti e affocati della *Disfatta*, al fraseggio frammentario, alle levità cromatiche delle tele più tarde. Ma anche si può ravvisare tra i dipinti in apparenza cosi dissimili, una sorta di continuità, quei tratti di estro bizzarro avvertibili nella *Disfatta*, si trovano nelle scene dei *Miracoli*, sono qui pertanto gli ultimi gradi di espansione barocchetta. I corpi inverosimili si gonfiano e si irrigidiscono secondo un capriccio subitaneo, e poi tutto si ricompone nel quadro scenografico, ma lasciando sempre l'impressione che – al calare di un immaginario sipario – tutto potrebbe nuovamente dissolversi, e forse poi ricomporsi in forme diverse, come un gioco caleidoscopico. Quanto studio ci fosse sotto l'apparente stravaganza, quanta meditata fosse quella facilità ai limiti dell'improvvisazione, i critici che si sono occupai del Guala lo hanno bene indicato individuando le sue fonti nel Feti, nel Lys, nello Strozzi, nel Crespi, a volte perfino nel Magnasco: tutto un bagaglio culturale che però pare senza peso, agevolmente ammorbidito nell'attitudine specifica del Guala ad «aggredire col divertimento i temi» come ha scritto con felice espressione Giovanni Testori. Al paragone coi capolavori del Guala, le altre pitture settecentesche presenti in San Domenico sembrano cose di minor valore. Meglio reggono il confronto, invece, le sculture: in particolare penso alle madonne lignee, quella già ricordata, del Rosario, e la graziosa Immacolata, opera del vercellese Sezzano.

Qualche pittura va comunque ricordata, non tanto i *Martiri di San Domenico* e di *San Pietro Martire* dovuti rispettivamente al Frassi e al Rotari, quanto le tele delle *Fede* e della *Religione*, che attribuite dal Deconti e da tutti gli autori successivi al Batoni, sono state restituite da Mons. Pietro Rossi, sulla scorta del manoscritto di Padre Cavalli, al Bottani, un nome meno famoso ma più legato alla storia di Casale, dato che, di origine cremonese, il Bottani, fu direttore dell'Accademia Mantovana. Un problema attributivo pone anche il quadro del *Miracolo di S. Vincenzo Ferreri,* dato ad un maestro veneto da Noemi Gabrielli e invece, secondo il Deconti, da attribuire a un casalese; il Mellana. *Il Ritratto di S. Pio V* va segnalato infine, non tanto per i suoi pregi, quanto perché l'autrice, Maria Clementi detta la Clementina, era ritrattista ufficiale dei Savoia e in pratica, questa è l'unica testimonianza in S. Domenico di un qualsiasi legame con la nuova capitale, Torino.

S. Domenico ebbe a soffrire dell'agitato periodo delle rivoluzioni e poi delle guerre napoleoniche, meno forse, però, di altre chiese di Casale. Certo, furono scalpellati gli emblemi dei Paleologi che ne ornavano la facciata; e fu

probabilmente in quel tempo che sparirono alcune opere d'arte ricordate dal Deconti ed oggi non più esistenti. Ma, per lo meno, S. Domenico si salvò quando – durante la restaurazione e soprattutto il regno di Carlo Alberto – un furore distruttivo ispirato forse dalla speculazione edilizia, si abbatté sulle antiche chiese di Casale, tra esse, perfino S. Francesco fu demolita che pure conteneva i sepolcri dei Paleologi. Con molte solennità le spoglie dei "Principi naturali" di Casale furono trasportati in San Domenico, nel 1835, e tuttora vi riposano. Un disegno di Clemente Rovere, eseguito presso a poco in quel tempo, mostra come era la chiesa nell'Ottocento, prima cioè dei restauri intrapresi nel 1900, e che hanno restituito alla facciata di S. Domenico il suo bel volto originale.

In connessione appunto a questi restauri furono pubblicati due studi: quello del Minoglio (*Brevi cenni storici della chiesa di San Domenico a Casale*) nel 1900[2], e poi, quello di Francesco Negri (*La Chiesa di S Domenico*), inserito nel numero unico *Religione e Arte*. Lo studio del Negri resta tuttora la più completa e autorevole trattazione su S. Domenico, purtroppo è un testo rarissimo e introvabile (lo abbiamo ristampato due mesi fa in 3ª pagina, n. d. r.)[3].

Ora, nella felice coincidenza del quinto centenario della chiesa e del restauro avvenuto di quattro opere d'arte tra le maggiori che la chiesa possiede, è giusto chiedersi se non sarebbe possibile anche ripubblicare il testo del Negri in volume a completamento di queste manifestazioni festive organizzate con tanta cura e con tanta passione, sentite e seguite da tanti casalesi e da tutti quelli che – per una ragione o per l'altra – a Casale si sentono legati.

---

[2] In realtà il testo di Giovanni Minoglio venne pubblicato nel 1896.

[3] Presso l'Archivio di San Domenico di Casale Monferrato sono conservate due copie, molto rovinate, del numero unico di «Religione e Arte», questo sì edito nel 1900. La ristampa del testo di Negri a cui si fa riferimento è apparsa, come si intuisce, sempre su «Il Monferrato»; mentre un'altra riedizione del contributo è contenuta nella rivista «Il Rosario. Memorie domenicane», datata febbraio 1905.

Ignazio De Giovanni, la Rivoluzione francese e l'Illuminismo (1788-1801): uno studio di microstoria *

EMMA PREVIGNANO

Abstract: This study adopts a version of the microhistorical approach to analyse the decade of the French Revolution (1788-1801). The main body of primary sources considered is the unpublished personal correspondence of Ignazio De Giovanni, a scholar and clergyman from Casale Monferrato. The analysis focuses on De Giovanni's comments about the French Revolution and the events that followed it. His statements are contextualised and compared to the relevant historiography. The themes the present study engages with include eighteenth-century Piedmontese print culture, the causes and consequences of the revolutionary turmoil, and the relationship between the French Revolution and the Enlightenment. This article does not intend to appoint De Giovanni as spokesperson for all his contemporaries, but to show how the study of ordinary individuals can contribute to the research of grand historical topics such as the French Revolution and the Enlightenment.

Il metodo microstorico utilizzato nel presente studio fu concepito dagli studiosi Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi, Giovanni Levi e Carlo Poni tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 del Novecento[1]. La microstoria fu ideata in reazione a tendenze storiografiche, quali, ad esempio, la storia sociale degli *Annales,* che ambivano a risolvere le questioni storiche attraverso paradigmi applicati su larga scala[2]. La microstoria nasce con l'obiettivo di mettere alla prova tali modelli astratti e di arricchire l'analisi attraverso espe-

* Il presente articolo è la traduzione dall'inglese della mia tesi *Ignazio De Giovanni, the French Revolution, and the Enlightenment (1788-1801): A Microhistorical Case Study* svolta con la supervisione della professoressa Maria Fusaro presso la University of Exeter nell'anno accademico 2016/2017. La tesi ha portato al conseguimento del "Bachelor of Arts with Honours in History" e ha ottenuto il premio dell'Università come miglior tesi di storia dell'anno. Alla University of Exeter ringrazio la professoressa Maria Fusaro, per avermi guidata e sostenuta durante tutto il progetto, e il dottor Alex Fairfax-Cholmeley per avermi, per primo, incoraggiato ad avventurarmi negli archivi piemontesi, e per i preziosi suggerimenti di lettura. Ringrazio il dottor Luigi Mantovani, dell'Archivio Storico del Comune di Casale Monferrato, per avermi "presentato" Ignazio De Giovanni. Ringrazio Antonino Angelino e Roberto Coaloa per aver condiviso con me libri ed erudizione su De Giovanni e la sua cerchia sociale. Infine, sono grata a Claire Brennan, James Brookes, Nadia Caprioglio, Tom Ffiske, Gabriella Novarese e Antonio Prevignano per avermi aiutato nel corso del progetto, mettendomi in contatto con gli esperti, prendendo libri in prestito nelle biblioteche per mio conto o rileggendo bozze del mio lavoro.

[1] F. TRIVELLATO, *Is There a Future for Italian Microhistory in the Age of Global History?*, «California Italian Studies», 2 1 (2011), http://escholarship.org/uc/ismrg_cisj?volume=2;issue=1 (ultimo accesso, 9 ottobre 2016), 3; E. GRENDI, *Ripensare la microstoria?*, «Quaderni storici», 29 86 (1994), 545.

[2] J. REVEL, *Micro-analyse et construction du social*, in J. REVEL (a cura di), *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, Parigi 1996, p. 16.

rienze locali e individuali[3]. Poiché i quattro storici italiani che diedero vita al metodo microstorico non lasciarono né un testo fondatore, né un manifesto esplicativo, la microstoria è stata, fin dai primi tempi, compresa e utilizzata in modi diversi[4]. Nel presente studio, il metodo microstorico è impiegato per analizzare la percezione che Ignazio De Giovanni, un canonico piemontese appartenente alla classe media, aveva del decennio della Rivoluzione francese. L'analisi non si propone solo di ricostruire l'esperienza individuale di De Giovanni, ma anche di confrontarla con alcune teorie storiografiche generalmente accettate per tentare di giungere ad alcune conclusioni di più ampio respiro[5]. A tale scopo, l'analisi si soffermerà sugli elementi più sorprendenti e inaspettati della prospettiva di De Giovanni, al fine di verificare se questi siano dettati unicamente dalla soggettività del canonico, o se non siano, invece, indicativi di una tendenza che lo trascende[6]. Laurence Brockliss, in uno studio pubblicato nel 2002 dal titolo *Calvet's Web*, ha contribuito al dibattito sulla relazione tra la Repubblica delle Lettere e l'Illuminismo, ricostruendo meticolosamente la rete di corrispondenza di un medico di provincia francese semisconosciuto[7]. Nonostante Brockliss non lo riconosca esplicitamente, il saggio presenta uno spirito microstorico. In quest'ottica, dunque, il presente studio risponde all'invito dello storico britannico a compiere ulteriori ricerche sugli intellettuali di provincia, nella speranza di apportare un piccolo contributo ad alcuni dibattiti attinenti alla Rivoluzione francese e all'Illuminismo[8].

Nel diciottesimo secolo, il Piemonte era il cuore geografico e culturale del Regno di Savoia con Torino, la capitale del Regno, al centro, e le Alpi che, come una frontiera naturale, lo separavano dalla Francia. Michael Broers descrive il Piemonte come un'entità che è allo stesso tempo «un incrocio e una barriera, un ibrido di francese e italiano, e qualcosa di diverso da entrambi»[9]. Nel periodo precedente la Rivoluzione francese, lo stato savoiardo fu influenzato dalla Francia in modo significativo: la nobiltà savoiarda era bilingue e vedeva nella monarchia francese un modello culturale e politico[10]. Allo stesso tempo, tuttavia, la compattezza del territorio, la posizione geografica di confine e una continuità dinastica secolare avevano favorito lo sviluppo di un'identità "nazionale" piemontese, fomentata da un senso di contrapposizione nei confronti dei francesi[11]. Proprio a causa della vicinanza alla Francia, il Piemonte fu colpito in modo significativo dai tumulti rivoluzionari e conobbe un decennio frenetico di invasioni straniere, rivolte, repressioni e crisi economiche. Alla fine del settembre 1792, l'armata rivoluzionaria invase, senza preavviso, Nizza e la Savoia, conquistando entrambe nel giro di

---

[3] J. REVEL, "Présentation", in REVEL (a cura di), *Jeux d'échelles*, pp. 10-13.

[4] Ivi, pp. 9, 13; REVEL, *Micro-analyse*, pp. 15-16; TRIVELLATO, *Is There a Future for Italian Microhistory*, 1-3; GRENDI, *Ripensare la microstoria?*, 540.

[5] P. ROSENTAL, *Construire le «macro» par le «micro» : Fredrik Barth et la microstoria*, in REVEL (a cura di), *Jeux d'échelles*, p. 142.

[6] Ivi, 154; REVEL, *Micro-analyse*, p. 31; TRIVELLATO, *Is There a Future for Italian Microhistory*, 3-4.

[7] L.W.B. BROCKLISS, *Calvet's Web: Enlightenment and the Republic of Letters in Eighteenth-Century France*, Oxford 2002.

[8] Ivi, p. 403; E.C. SPARY, *Review article: Luminous Learning. Calvet's Web: Enlightnement and the Republic of Letters in Eighteenth-Century France by L.W.B. Brockliss*, «History Workshop Journal», 57 (2004), 275.

[9] M. BROERS, *Napoleonic Imperialism and the Savoyard Monarchy, 1773-1821: State Building in Piedmont*, Lewiston e Lampeter, 1997, p. 51.

[10] Ivi, pp. 52-53.

[11] Ivi, p. 26.

pochi giorni[12]. Il Regno di Savoia fece parte della Prima coalizione e fu sconfitto nella primavera del 1796[13]. Il Piemonte fu, quindi, amministrato da un governo locale sotto la protezione dei francesi fino al maggio del 1799, quando, nel contesto della Seconda coalizione, l'armata austro-russa conquistò Torino, restaurando, almeno formalmente, la monarchia savoiarda[14]. L'11 giugno dello stesso anno, l'armata francese guidata da Napoleone Bonaparte, vinse la battaglia di Marengo, dando inizio a quattordici anni di dominio francese sul Piemonte[15].

Tradizionalmente, gli storici hanno studiato il punto di vista italiano sulla Rivoluzione francese e sull'Illuminismo con uno sguardo al Risorgimento del secolo successivo, ovvero si sono interrogati sul ruolo che gli eventi del tardo Settecento ebbero nello sviluppo dell'identità nazionale italiana e nell'avviamento del processo di unificazione dell'Italia[16]. Le risposte a tali domande sono variate a seconda delle posizioni ideologiche degli studiosi e del contesto politico in cui essi hanno scritto[17]. Siccome i Savoia diventarono i primi regnanti dell'Italia unita, la tendenza ad analizzare l'epoca rivoluzionaria in funzione di quella risorgimentale è stata ancora più prominente nello studio della storia del Piemonte. Broers è perfino arrivato a individuare una sorta di "falsificazione nazionalista" della storia piemontese, secondo la quale già la monarchia dell'*Ancien régime* era impegnata in uno sforzo anacronistico per unificare l'Italia, e la lealtà dei piemontesi nei confronti dei Savoia altro non era se non un patriottismo italiano allo stato embrionale[18]. La storiografia più recente ha respinto il concetto di "influenza francese" come semplicistico e si è allontanata dal tentativo di individuare le origini del Risorgimento nel diciottesimo secolo[19]. La storiografia attuale, infine, è caratterizzata da una tendenza al pragmatismo, alla ricerca su scala locale e alla frammentazione[20]. Il presente studio si situa all'interno di tale tendenza, distaccandosi dalla storia nazionale al fine di considerare la Rivoluzione francese e l'Illuminismo come fenomeni europei. Ciononostante, è importante riconoscere che il contesto piemontese non è da trascurare, poiché è in tale contesto che le idee di Ignazio De Giovanni presero forma. Il contesto locale è, dunque, preso in considerazione per spiegare le reazioni di De Giovanni, ma De Giovanni è visto come un canonico di provincia che viveva in un piccolo regno separato dalla Francia da una catena montuosa, non come membro di una nazione che, all'epoca, non esisteva ancora.

Tanto ordinario quanto insolito, Ignazio De Giovanni (1729-1801) è un soggetto particolarmente adatto a uno studio microstorico. Canonico di pro-

---

[12] F. NAVIRE, *Torino come centro di sviluppo culturale: Un contributo agli studi della civiltà italiana*, Frankfurt am Main 2008, p. 209.

[13] BROERS, *Napoleonic Imperialism,* p. 166.

[14] Ivi, p. 167.

[15] Ivi, p. 168.

[16] Per approfondimenti si vedano, H. BURSTIN, *Autour de la «Révolution passive» en Italie : Réflexions comparatives*, «Annales historiques de la Révolution française», 334 (2003), 61-81; E. DI RIENZO, *L'«Histoire de si» et l'«Histoire des faits». Quelques perspectives de recherche à propos de l'historiographie italienne sur la période révolutionnaire, 1948-2000*, «Annales historiques de la Révolution française», 334 (2003), 119-138; A.M. RAO, *Lumières et Révolutions dans l'historiographie italienne*, «Annales historiques de la Révolution française», 334 (2003), 83-104; G. RICUPERATI, *Définir les Lumières: centres et périphéries du point de vue européen, cosmopolite et italien*, SVEC, 10 (2005), 303-321.

[17] BROERS, *Napoleonic Imperialism,* pp. 3, 9; RICUPERATI, *Définir les Lumières*, pp. 307-308.

[18] BROERS, *Napoleonic Imperialism,* p. 28.

[19] RICUPERATI, *Définir les Lumières*, 307.

[20] DI RIENZO, *L'«Histoire de si»*, 137; BROERS, *Napoleonic Imperialism*, p. 13.

fessione, trascorse la maggior parte della propria vita a Casale Monferrato. Fa parte di una categoria di persone relativamente trascurata dagli storici: non è uno degli illustri pensatori su cui si è concentrata la storia intellettuale tradizionale, né un membro delle classi sociali più umili, principale oggetto di studio della storia sociale e culturale. De Giovanni era benestante, ma non ricco, e il suo fervore intellettuale non portò ad alcuna pubblicazione memorabile. Tuttavia, nonostante la propria condizione sociale e la posizione geografica relativamente isolata, De Giovanni riuscì a tessere una fitta rete di contatti per lo scambio di idee, notizie, libri e beni di consumo[21]. La sua cerchia di conoscenze includeva nobili locali e alcuni tra i più noti intellettuali e politici del Settecento piemontese: lo storico Carlo Denina, la cui opera *Le Rivoluzioni d'Italia* (1769-1770) fu tradotta in inglese, francese e tedesco nel giro di pochi anni dalla prima pubblicazione, scriveva a De Giovanni da Berlino; Francesco Galeani Napione, curatore della rivista *Biblioteca Oltremontana* e, nel 1797, generale delle finanze del Regno di Savoia, ereditò le carte di De Giovanni; il conte Pietro Giuseppe Graneri, quando fu nominato segretario agli Interni nel 1789, invitò De Giovanni a raggiungerlo a Torino come segretario personale[22]. La letteratura secondaria su De Giovanni è perlopiù composta da studi di storia locale su Casale Monferrato e l'area circostante[23]. Inoltre, Lodovica Braida, nella sua opera sulla circolazione dei libri nella Torino settecentesca pubblicata nel 1995, dedica uno spazio considerevole al canonico e, in particolare, ai 114 libri proibiti che De Giovanni si fece inviare di contrabbando da Ginevra tra il 1760 e il 1761[24].

Le fonti primarie su cui si basa il presente studio sono le lettere inedite, attualmente conservate nell'Archivio Storico del Comune di Casale Monferrato, che De Giovanni inviò a Gherardo De Rossi (1754-1827) e a Giacinto Magnocavalli, conte di Varengo (1734-1806), nel corso degli ultimi due decenni del diciottesimo secolo[25]. Gherardo De Rossi era un intellettuale roma-

---

[21] L. BRAIDA, *Il commercio delle idee: Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*, Firenze 1995, pp. 198-199.

[22] Su Denina, si veda G. FAGIOLI VERCELLONE, *Denina, Carlo Giovanni Maria*, Dizionario Biografico degli Italiani (1990), http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-giovanni-maria-denina_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso, 19 gennaio 2017); sull'amicizia tra De Giovanni and Denina si vedano, BRAIDA, *Il commercio delle idee,* pp. 183-197 le lettere di De Giovanni, ad esempio, "23 settembre 1801", in Archivio Storico del Comune di Casale Monferrato (d'ora in poi: ASCCM), fondo famiglia Vidua di Conzano, mazzo 72, fascicolo 236, "Lettere di De Giovanni - De Rossi, 1784-1801"; su Napione, si vedano G. RICUPERATI, *Lo stato sabaudo nel Settecento: Dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Torino 2001, p. 257 e C. STORRS, *The Savoyard Fiscal-Military State in the Long Eighteenth Century*, in C. STORRS (a cura di), *The Fiscal-Military State in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2009, p. 235; sull'amicizia tra De Giovanni e Napione, si veda BRAIDA, *Il commercio delle idee*, p. 207; sul conte Pietro Giuseppe Graneri, si veda BROERS, *Napoleonic Imperialism,* pp. 154-155; sull'amicizia tra De Giovanni e Graneri, si veda BRAIDA, *Il commercio delle idee*, pp. 203-205.

[23] R. COALOA, *Le ricerche su Cristoforo Colombo e l'interesse per l'America di Ignazio de Giovanni, Pio e Carlo Vidua*, in P. CANEPA, G. CASARTELLI COLOMBO DI CUCCARO, G. RIBALDONE (a cura di), *Atti del Congresso Internazionale Colombiano "Cristoforo Colombo, il Piemonte e la scoperta del Venezuela" Torino 27 marzo 1999 Cuccaro Monferrato 28 marzo 1999*, Cuccaro 2001, pp. 73-102. P. GALLO, *I piaceri dell'Egemonia: la Nobiltà Monferrina nell'Ancien Régime*, Conzano 2008; P. GALLO, *La fine dell'Antico Regime, il periodo Napoleonico e la Restaurazione in Monferrato*, Ottiglio 2010; G. IENI, *La fortuna critica di Francesco Ottavio Magnocavalli attraverso le fonti e gli studi*, in A. PERIN e C. SPANTIGATI (a cura di.), *Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788): Architettura, letteratura e cultura europea nell'opera di un casalese*, Casale Monferrato e Moncalvo, 2005, pp. 11-25; U. ROZZO, *La biblioteca di Francesco Ottavio Magnocavalli*, in PERIN e SPANTIGATI (a cura di), *Francesco Ottavio Magnocavalli,* pp. 79-101.

[24] BRAIDA, *Il commercio delle idee.*

[25] ASCCM, fondo famiglia Vidua di Conzano, mazzo 72, fascicolo 236, "Lettere di De Giovanni - De Rossi, 1784-1801"; ASCCM, fondo Magnocavalli, mazzo 200, "Lettere da Ignazio De Giovanni a Giacinto Magnocavalli, Conte di Varengo, 1790-1798".

no, frequentatore delle accademie artistiche e letterarie della città[26]. Nel 1798, per alcuni mesi, fu Ministro delle Finanze della Repubblica Romana[27]. De Giovanni incontrò De Rossi in occasione di uno dei suoi primi viaggi a Roma[28]. Le lettere indirizzate a De Rossi conservate a Casale sono copie fatte da Carlo Vidua, conte di Conzano, allievo di De Giovanni[29]. Si tratta di 151 lettere scritte tra il 20 aprile 1781 e il 7 dicembre 1801. Il destinatario del secondo *corpus* di lettere è Giacinto Magnocavalli, un nobile piemontese, tragediografo amatoriale ed ex allievo di De Giovanni[30]. Durante la fase repubblicana (1798-1799), Magnocavalli accettò un incarico nella Municipalità casalese[31]. Tale posizione gli costò, nel 1799, la reclusione nel carcere di Vigevano e la condanna a morte[32]. La condanna non fu eseguita e Magnocavalli fu liberato nel giugno 1800 in seguito alla vittoria di Napoleone a Marengo[33]. Le 88 lettere conservate a Casale sono gli originali reperiti fra le carte della famiglia Magnocavalli e sono datate dal 9 dicembre 1783 al 13 maggio 1800. La numerazione di archivio non segue un ordine cronologico costante, forse a causa della grafia a tratti difficile da decifrare. Una conoscenza contestuale delle attività di De Giovanni, acquisita grazie alla corrispondenza con De Rossi e all'abitudine a leggere la grafia del canonico, ha permesso di ricostruire l'ordine cronologico delle lettere. L'archivio non conserva alcuna risposta alle lettere scritte dal canonico: questo, se da un lato priva della metà del dialogo, dall'altro, permette di mantenere l'attenzione su De Giovanni e sul suo punto di vista.

Il presente studio è articolato in tre parti. La prima si sofferma sulla conoscenza che De Giovanni aveva degli avvenimenti del proprio tempo e sulle sue fonti di informazione. L'affidabilità delle notizie e delle analisi riguardanti gli episodi rivoluzionari era compromessa sia dalla parzialità delle gazzette e dei giornali piemontesi, sia dall'inasprimento della censura. De Giovanni dà mostra di essere consapevole di tali fattori e di sfruttare i propri scambi epistolari anche al fine di ottenere informazioni più affidabili. La seconda parte analizza la percezione che De Giovanni aveva degli eventi legati alla Rivoluzione. Il canonico spiegava le cause e le conseguenze dei tumulti con due teorie diverse, legate a fattori diversi: una basata sulla situazione economica e la scarsità dei raccolti nelle campagne, l'altra incentrata sulla diffusione di una "certa filosofia" che aveva, tra i propri obiettivi, la distruzione della religione. Il terzo capitolo si concentra sulla filosofia cui De Giovanni attribuiva la responsabilità della Rivoluzione, e la paragona alle definizioni di Illuminismo date dagli studiosi. Se l'Illuminismo è considerato un programma politico, allora la "filosofia" cui si riferisce De Giovanni coincide con tale movimento; se, invece, l'Illuminismo è visto in modo più ampio, come una serie di attività culturali e di dibattiti intellettuali caratterizzati da un linguaggio condiviso, allora la "filosofia" di cui scrive De Giovanni non coincide con l'Illuminismo.

---

[26] A. RITA, *De Rossi, Giovanni Gherardo*, Dizionario Biografico degli Italiani (1991), http://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-giovanni-gherardo_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso, 12 gennaio 2017).
[27] *Ibid*.
[28] BRAIDA, *Il commercio delle idee*, p. 201.
[29] COALOA, *Le ricerche su Cristoforo Colombo*, p. 79.
[30] GALLO, *La fine dell'Antico Regime*, p. 73.
[31] Ivi, p. 75.
[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.*

Le fonti di informazione di De Giovanni: stampa, scambi epistolari e censura nel Piemonte di fine Settecento

Prima di analizzare come De Giovanni si ponesse nei confronti della decade rivoluzionaria, è necessario chiedersi fino a che punto egli fosse informato circa gli eventi che si svolgevano in quel periodo, e attraverso quali canali. Poiché nelle sue lettere De Giovanni non sempre cita le proprie fonti di informazione, nella presente sezione non ci si sofferma solo su quello che egli affermava di leggere, ma anche su ciò che, data la sua posizione geografica e sociale, era probabile che leggesse. A tale scopo si esamina la stampa piemontese, in particolare la rivista *Biblioteca Oltremontana*, il principale periodico della regione; si prende in considerazione la corrispondenza privata, il canale che De Giovanni riteneva più affidabile; ci si sofferma sul tema della censura e, infine, si valuta fino a che punto, attraverso le lettere analizzate, si possa stabilire quanto De Giovanni fosse informato sull'attualità.

La *Biblioteca Oltremontana* fu pubblicata a cadenza mensile tra il 1787 e il 1793[34]. Tra i suoi lettori spiccavano «nobiltà colta, funzionari, professionisti, clero illuminato»[35]. La *Biblioteca* è considerata uno tra i più vivaci periodici italiani dell'epoca, almeno per quanto riguarda i numeri pubblicati fino al 1789[36]. Nelle sue lettere, De Giovanni non riferisce di leggere il periodico, ma, in un'occasione, lo cita: in una lettera dell'11 aprile 1792, indirizzata a Magnocavalli, scrive di allegare una lettera molto bella ricevuta da De Rossi, aggiungendo «Qui è piaciuta molto, e sento, che il conte Napione voglia farla ristampare nella Biblioteca Oltremontana»[37]. Il conte Napione era un amico intimo di De Giovanni, colui che, alla sua morte, avrebbe ereditato le carte del canonico[38]. Sembra che De Giovanni non abbia pubblicato niente sul periodico, ma il suo nome è citato nell'«Elogio del Conte Magnocavalli» – il padre del suo corrispondente – pubblicato sul numero del febbraio 1790[39]. Nel luglio 1790, l'edizione piemontese di uno scritto di De Rossi fu recensita sulla *Biblioteca Oltremontana*[40]. Pertanto, non solo, con tutta probabilità, De Giovanni conosceva bene il periodico, ma frequentava addirittura la stessa cerchia sociale dei suoi curatori ed era amico di almeno uno di loro.

Alcuni storici hanno evidenziato come la linea editoriale del periodico sia cambiata radicalmente nel 1789[41]. Nei primi anni, la *Biblioteca* era diretta dall'economista Giovanni Battista Vasco (1733-1796), amico di Cesare Beccaria e dei fratelli Verri[42]. Vasco era un sostenitore dell'assolutismo illuminato di Federico il Grande e, ai discorsi astratti, preferiva il miglioramento pratico della società[43]. Nel periodo in cui Vasco fu direttore della *Biblioteca,* sulla rivista apparvero recensioni ed estratti di opere pubblicate in Europa che trattavano di scienze naturali, di scienze politiche – in particolare, di dibattiti di carattere giuridico o economico –, e di "scienze erudite", categoria

---

[34] P. CIAVIRELLA, *Stampa e periodici italiani dell'Ancien Régime (1668-1789*), Torino 1965, p. 172.
[35] RICUPERATI, *Lo stato sabaudo*, p. 256.
[36] D. CARPANETTO, G. RICUPERATI, *Italy in the Age of Reason: 1685-1789*, Londra 1987, p. 301.
[37] in ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n. 19, "11 aprile 1792".
[38] BRAIDA, *Il commercio delle idee*, p. 207.
[39] Archivio Storico della Città di Torino (d'ora in poi: ASCT), Fondo SIMEOM, serie I, *Biblioteca Oltremontana e piemontese,* Inv. 51, febbraio 1790, p. 284.
[40] ASCT, Fondo SIMEOM, serie I, *Biblioteca Oltremontana e piemontese,* Inv. 56, luglio 1790, p. 73.
[41] P. CIAVIRELLA, *I periodici di Antico Regime*, in G. RICUPERATI (a cura di), *Storia di Torino*, vol. 5, Torino 2002, p. 925; RICUPERATI, *Lo stato sabaudo,* p. 257.
[42] CIAVIRELLA, *I periodici di Antico Regime*, p. 922.
[43] Ivi, pp. 922-923.

che includeva testi letterari, storici e di storia dell'arte[44]. In questo periodo, la Francia era considerata un modello e, di conseguenza, era dedicato ampio spazio a quanto la concerneva: nel 1788, otto dei venticinque articoli della sezione di "scienze politiche" erano interamente dedicati alla Francia[45]. Nella prefazione a un *pamphlet* intitolato "Che sono i Parlamenti in Francia?", pubblicata nel numero del settembre 1788, si legge: «Son note a tutti le attuali turbolenze di Francia. La questione che si agita è di somma importanza per interessare la curiosità d'ogni genere di persone»[46]. Alla fine degli anni '80 del Settecento, la politica francese era un tema che i lettori della *Biblioteca* seguivano con grande interesse, e il periodico forniva loro gli strumenti intellettuali per capire quello che stava accadendo e tenersi aggiornati. La *Biblioteca,* tuttavia, non fu mai una pubblicazione radicale: il numero del maggio 1788 include un estratto in cui Necker difende la religione come base insostituibile della società civile, e quello dell'agosto 1788 pubblica un passaggio tratto da un'opera in due volumi in cui si difendono i diritti dei sovrani[47]. Ad ogni modo, nel 1789, quando Vasco fu congedato, il periodico iniziò a prendere una linea diversa, caratterizzata da posizioni anti-francesi[48]. Tali posizioni erano sostenute, in particolare, da Napione, l'amico di De Giovanni[49]. L'indice dei primi tre volumi del 1792 è molto diverso da quello del 1788 e mostra un notevole aumento di articoli dedicati a temi teologici[50]. La *Biblioteca Oltremontana* cessò le pubblicazioni nel 1793[51].

Un'analisi adeguata delle gazzette ufficiali del Piemonte durante la fase rivoluzionaria va al di là degli obiettivi della presente ricerca. Peraltro, il tema è stato studiato da Raffaella Buoso, la quale ha dimostrato fino a che punto le interpretazioni dei fatti concernenti i tumulti rivoluzionari e la Francia rispecchiassero alleanze belliche e occupazioni militari[52]. Le gazzette ufficiali di Torino, dal pubblicare un inserto che enfatizzava il risentimento popolare nei confronti dell'esecuzione di Luigi XVI (1793), passarono ad aggiungere l'equivalente italiano del motto rivoluzionario "*Liberté, égalité, fraternité"* alla testata e a mostrare tendenze filo democratiche (1798-1799)[53]. Non sorprende, dunque, che De Giovanni prendesse le notizie di attualità riportate nelle gazzette *cum grano salis.* In più di un'occasione, approfittò della propria rete di corrispondenti per condurre una sorta di *fact-checking* settecentesco. Il 28

---

[44] Ivi, p. 928; ASCT, Fondo SIMEOM, serie I, *Biblioteca Oltremontana,* Inv. 37, dicembre 1788, "Indice generale dell'anno 1788".

[45] *Ibid.*

[46] ASCT, *Biblioteca Oltremontana*, Inv. 34, settembre 1788, pp. 227-262. Il pamphlet in questione è J. LE SCENE-DESMAISONS, *Qu'est-ce que les Parlemens en France?*, L'Aia 1788, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47194x/f15.image (ultimo accesso, 4 marzo 2017); "Jacques Le Scène-Desmaisons", data.bn.fr, http://data.bnf.fr/12449246/jacques_le_scene-desmaisons/#other-pages-databnf (ultimo accesso, 4 marzo 2017).

[47] ASCT, Fondo SIMEOM, serie I, *Biblioteca Oltremontana,* Inv. 30, maggio 1788, pp. 184-203. L'estratto è una traduzione da J. NECKER, *De l'importance des opinions religieuses*, Liegi 1788, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k744532/f3.image (ultimo accesso, 27 aprile 2017); ASCT, Fondo SIMEOM, serie I, *Biblioteca Oltremontana,* Inv. 33, agosto 1788, pp. 136-160. L'estratto è una traduzione da L. R. DE BARINCOURT, *Principe fondamental du droit des souverains,* 2 voll., Ginevra 1788, http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=dc.relation%20all%20%22cb30800177m%22 (ultimo accesso, 27 aprile 2017).

[48] CIAVIRELLA, *I periodici di Antico Regime*, pp. 925-927.

[49] *Ibid.*

[50] Ivi, p. 928; ASCT, Fondo SIMEOM, serie I, *Biblioteca dell'anno 1792,* Inv. 75, marzo 1792.

[51] CIAVIRELLA, *Stampa e periodici,* p. 172.

[52] R. BUOSO, *Le gazzette*, in G. RICUPERATI (a cura di), *Storia di Torino*, vol. 5, Torino 2002, pp. 956-962.

[53] Ivi, pp. 957, 962.

marzo 1792, ad esempio, anticipò a De Rossi che gli sarebbe giunta notizia «di certo attruppamento seguito (…) il 25 e 26 del corrente»[54]. Si riferiva a uno dei conflitti che si stavano verificando a Torino tra gli studenti universitari e gli artigiani nei primi anni '90 del Settecento[55]. Nella stessa lettera fornisce alcune informazioni aggiuntive sull'episodio, per poi aggiungere «i gazettieri faranno le franze a questo fatto: ma non credete più di quello, che io vi scrivo»[56].

Perfino alcuni storici hanno "fatto le franze" all'avvenimento, leggendo in tali proteste gli echi della Rivoluzione francese e sostenendo che gli studenti stavano dando mostra di sentimenti filo francesi[57]. Anche i contemporanei videro una qualche connessione: le proteste studentesche accrebbero il timore da parte del governo che le idee rivoluzionarie si diffondessero. Questo, a sua volta, portò, più tardi nello stesso anno, ad un irrigidimento della censura, nonché alla chiusura dell'Università di Torino[58]. Tuttavia, come ha sottolineato Giuseppe Ricuperati, le connotazioni ideologiche delle proteste studentesche sono difficili da individuare: mentre l'atmosfera generale potrebbe aver alimentato il desiderio di cambiamento che trovò espressione nelle proteste, i movimenti di protesta in sé erano un tentativo di proteggere i privilegi delle corporazioni studentesche e artigiane, piuttosto che un'emulazione della Rivoluzione francese[59]. Combattere per proteggere i privilegi corporativi implica accettare il sistema dell'*ancien régime,* più che opporvisi. Eppure, sia la storiografia, sia la lettera di De Giovanni suggeriscono che, alla luce degli avvenimenti internazionali, questi episodi siano stati considerati più sovversivi di quanto non fossero in realtà. Se questo esempio è il più esplicito e ricco di spunti, non è l'unico caso in cui De Giovanni dà mostra di trasmettere e ricevere informazioni affidabili più con i propri scambi epistolari che con la lettura delle gazzette[60]. Leggeva i giornali, ma preferiva i resoconti di prima mano fornitigli dalle proprie conoscenze. Ad eccezione di un'occasione in cui cita esplicitamente il *Moniteur,* De Giovanni non sembra fare alcuna distinzione tra le varie gazzette: dal suo punto di vista, erano tutte ugualmente necessarie e ugualmente inaffidabili[61]. Solo nel giugno 1796 scrive che il governo ha bandito le gazzette, «massimamente quelle di Milano, che sono d'un giacobinismo insopportabile»[62].

Il tema della censura in Piemonte durante la seconda metà del diciottesimo secolo e fino alla fase rivoluzionaria è stato sviluppato da vari studiosi[63]. Secondo la versione condivisa, negli anni '80 il governo allentò le maglie della censura, permettendo una maggiore diffusione delle idee illuministe[64]. A causa

---

[54] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "28 marzo 1792".

[55] BROERS, *Napoleonic Imperialism*, pp. 155-156.

[56] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "28 marzo 1792".

[57] C. BOSSÉNO, C. DHOYEN, M. VOVELLE, *Immagini della libertà: L'Italia in rivoluzione, 1789-1799*, Roma 1988, p. 9.

[58] C. BORIO, *L'Università degli Studi di Torino attraverso seicento anni di storia*, https://www.unito.it/sites/default/files/allegati/14-07-2014/storia_ateneo.pdf (ultimo accesso, 9 marzo 2017), pp. 2-3; CARPANETTO, RICUPERATI, *Italy in the Age of Reason,* p. 306.

[59] RICUPERATI, *Lo stato sabaudo,* p. 252.

[60] Si veda, ad esempio, ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "20 luglio 1796"; ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 67, "Casale, 19 marzo 1797"; ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 75, "Casale, 27 febbraio 1798".

[61] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 14, "Torino, 7 gennaio 1792".

[62] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "25 giugno 1796".

[63] BOSSÉNO, DHOYEN, VOVELLE, *Immagini della libertà*, p. 28; BROERS, *Napoleonic Imperialism*, p. 154; BUOSO, *Le gazzette*, pp. 949-956; NAVIRE, *Torino come centro,* p. 209; RICUPERATI, *Lo stato sabaudo,* p. 259.

[64] NAVIRE, *Torino come centro,* p. 209.

della Rivoluzione, nei primi anni '90, la censura fu nuovamente rafforzata, soprattutto dopo il tentativo di fuga di Luigi XVI e l'adesione del Regno di Savoia alla Prima Coalizione[65]. Lo studio di Braida sugli acquisti proibiti che De Giovanni fece nel corso degli anni '60 ha messo in dubbio l'efficienza della censura dell'epoca: il canonico faceva consegnare i testi proibiti al direttore dell'ufficio postale di Vercelli tramite il servizio postale ordinario[66]. Il suo atteggiamento rilassato nei confronti della censura non venne meno con la Rivoluzione francese: nel gennaio 1792 esprime insofferenza nei confronti del bando delle gazzette, perché, più che impedirne la circolazione, ne aumentava il prezzo[67]. Nella medesima lettera, accenna alle sue letture sul *Moniteur,* sebbene, dalla fuga di Varennes del giugno 1791, le uniche gazzette straniere ammesse fossero il *Mercure de France* e la *Gazette de Berne*[68]. In un'altra lettera dello stesso mese, scrive che «nonostante la vigilanza del Governo entrano i fogli, ed i libri incendiari a precipizio. Questo è un torrente, a cui non è possibile metter riparo. Catechismi, almanacchi, giornali scientifici tutti sono pieni dello spirito dominante»[69]. Tuttavia, due settimane più tardi scrive «siamo ormai senza gazzette» e «contro i libri di propaganda ci è inquisizione terribile»[70]. Il 9 maggio 1792 rincara affermando che «l'inquisizione ecclesiastica de' secoli passati» era molto meno rigida della censura civile contemporanea[71]. Nei primi anni '90 gli sforzi compiuti dal governo per impedire la circolazione di testi potenzialmente sovversivi erano più intensi che in passato, ma è difficile stabilire la loro efficacia. Le lettere di De Giovanni suggeriscono che il successo di questo giro di vite fosse solo parziale. L'impressione generale è che la severità della censura non sia stata costante per tutto il decennio, ma abbia conosciuto degli alti e bassi: il 3 luglio 1793, De Giovanni si sofferma di nuovo sulle notizie lette sulle gazzette francesi[72].

Non sembra che De Giovanni si preoccupasse del danno che il contenuto delle lettere avrebbe potuto recargli, nemmeno tra il 1796 e il 1799, quando le sue idee anti-rivoluzionarie erano in opposizione con la linea di governo: nel febbraio 1799 risponde a una lettera che De Rossi aveva datato usando il calendario repubblicano francese dichiarando «non [lo] conosco, e non mi sento voglia di conoscer[lo]. Per quel poco che m'avanza da vivere sono risoluto di attenermi al calendario cattolico»[73]. I suoi amici che scrivevano da altri stati italiani, tuttavia, erano più cauti: dal marzo 1797, De Rossi intimò più volte a De Giovanni di astenersi da ogni commento politico; il 15 marzo, De Giovanni scrive che i suoi amici di Mantova erano ancora più preoccupati delle intercettazioni di quanto non fosse De Rossi, «quantunque abbiano l'Albero della libertà piantato sulla Piazza»[74]. Il suo atteggiamento nei confronti degli scrupoli di De Rossi lascia intendere che non li condividesse del tutto: per anni, ogniqualvolta sentisse il bisogno di lasciarsi andare a commenti di natura politica o di avere aggiornamenti sulle novità politiche, il ca-

---

[65] BROERS, *Napoleonic Imperialism*, p. 154; BOSSÉNO, DHOYEN, VOVELLE, *Immagini della libertà*, p. 28; M. CUAZ, *Le nuove di Francia: L'immagine della rivoluzione francese nella stampa periodica italiana* (1787-1795) (Torino, 1990), p. 130.

[66] BRAIDA, *Il commercio delle idee*, p. 157.

[67] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 14, "Torino, 7 gennaio 1792".

[68] *Ibid.*; CUAZ, *Le nuove di Francia,* p. 130.

[69] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 17, "18 gennaio 1792".

[70] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 16, "Torino, 1 febbraio 1792".

[71] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 24, "Torino, 9 maggio 1792".

[72] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 60, "Torino, 3 luglio 1793".

[73] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "14 febbraio 1799".

[74] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "15 marzo 1797".

nonico non riusciva a trattenersi dal rendere note le proprie intenzioni, prima di aggiungere che si sarebbe trattenuto per rispettare la volontà dell'amico[75]. Le lettere di De Giovanni lasciano intendere che la censura fosse una questione seria in tutta la penisola. Dalle lettere sembrerebbe, inoltre, che essa fosse soprattutto collegata all'occupazione francese: sia De Rossi, sia i conoscenti mantovani di De Giovanni, iniziarono a preoccuparsi quando le loro città furono occupate dai francesi. Questo suggerisce che la censura fosse severa nelle aree controllate dai francesi, ma è poco rivelatorio della situazione precedente la conquista: la cerchia del canonico, condividendone le idee anti-rivoluzionarie, aveva poco da temere dalla censura di quel periodo. L'atteggiamento disteso di De Giovanni nei confronti della censura potrebbe essere un caso isolato, ma, poiché non sembra che egli abbia mai avuto alcun problema a causa del contenuto delle sue lettere, suggerisce che l'efficienza della censura francese fosse limitata quanto quella savoiarda.

Da sole, le lettere non bastano a chiarire quanto approfondita fosse la conoscenza di De Giovanni circa l'attualità. Le lettere si inseriscono in un dialogo che De Giovanni stava intrattenendo con i suoi amici e, pertanto, non contengono un resoconto di tutto quello che il canonico sapeva della situazione, ma solo le notizie che avevano catturato la sua attenzione e che erano pertinenti alla conversazione epistolare cui si stava dedicando. Oltretutto, i suoi corrispondenti appartenevano a un ambiente sociale non meno elevato del suo e condividevano, dunque, il suo livello di conoscenza della situazione generale. Di conseguenza, è probabile che omettesse le informazioni da lui considerate ovvie. Una limitazione significativa alla possibilità di evincere dalle lettere cosa De Giovanni sapesse della Rivoluzione francese è costituita dal fatto che non si può dedurre che ignorasse certi fatti solo perché non ne scriveva. Dal paragone tra le due corrispondenze intrattenute si può trarre un chiaro esempio di tale insidia. Le lettere a De Rossi lascerebbero intendere che De Giovanni avesse un'idea generale, ma vaga, di quanto stava avvenendo in Francia. In quelle lettere, il canonico utilizza frasi approssimative quali «seguitano i guai di Francia», «le nuove di Francia vanno peggiorando» e «in Francia le cose non vanno e non possono andare bene»[76]. Non fa riferimento a eventi importanti e specifici come la proclamazione dei diritti dell'uomo e del cittadino, l'esecuzione del re o il colpo di stato del 9 termidoro. Alcune delle lettere indirizzate a Magnocavalli, invece, forniscono informazioni molto più dettagliate: nel gennaio 1792 l'autore commenta la qualità retorica di un discorso letto sull'ultimo *Moniteur*; il 23 gennaio 1793, due giorni dopo la decapitazione di Luigi XVI, De Giovanni, chiaramente ancora ignaro che la sentenza era stata eseguita, scrive che «intorno al destino di Luigi XVI i sentimenti sono divisi, ma il partito che lo vuol morto pare, che s'ingrossi"». Lo stesso giorno, aveva scritto a De Rossi senza menzionare il re francese. Questo paragone mostra chiaramente quanto sia problematico attribuire un significato alle lacune di una fonte.

D'altro canto, si può escludere che De Giovanni fosse stato ben informato in tutto il corso del decennio. Egli stesso riconosce, a tratti, la penuria di informazione: il 10 gennaio 1792 scrive di non avere abbastanza informazioni sugli avvenimenti francesi per confermare le affermazioni di De Rossi; nel

---

[75] Si veda, ad esempio, ASCCM, "De Giovanni - De Rossi", "Casale, 30 aprile 1798"; ASCCM, "De Giovanni - De Rossi", "Casale, 20 agosto 1799"; ASCCM, "De Giovanni - De Rossi", "Casale, 11 marzo 1801".

[76] ASCCM, "De Giovanni - De Rossi", "3 settembre 1789"; ASCCM, "De Giovanni - De Rossi", "27 aprile 1791"; ASCCM, "De Giovanni - De Rossi", "1 novembre 1797".

giugno 1792 dichiara di essere «senza la minima nuova delle cose di Francia»[77]. Inoltre, la vita dello stesso De Giovanni subì drastici mutamenti nel corso degli anni '90: tra il febbraio 1790 e il febbraio 1794, era di stanza a Torino, alle dipendenze del segretario per gli Affari Interni[78]. A quell'epoca, era probabilmente une delle persone più informate del regno, con accesso quasi immediato alle notizie che giungevano da tutta Europa tramite i corrieri del governo[79]. Verso la fine della decade, invece, era quasi cieco e troppo debole per lasciare la propria abitazione di Casale Monferrato[80]. In quel periodo, aveva smesso di interessarsi a quanto accadeva nel mondo e le uniche informazioni che giungevano fino a lui erano quelle che gli leggeva il nipote[81].

De Giovanni e il decennio rivoluzionario

La parte che segue ha per oggetto l'opinione che De Giovanni aveva della Rivoluzione francese e degli eventi che seguirono ad essa nel corso dell'ultimo decennio del Settecento. In particolare, si cerca di comprendere quali fossero, secondo il canonico, le cause dei tumulti e le dinamiche della loro diffusione; inoltre, si analizzano le ragioni che stanno dietro alla condanna della Rivoluzione da parte di De Giovanni. In relazione all'ultimo punto, uno spazio significativo è dedicato all'idea che la Rivoluzione costituisse una minaccia per la religione, tema preponderante agli occhi dei contemporanei, più di quanto non lasci intendere l'immaginario odierno della Rivoluzione francese.

Analizzare la percezione che De Giovanni aveva della Rivoluzione francese e degli eventi che si susseguirono nei dieci anni successivi non è semplice. Il giudizio nettamente negativo sulla Rivoluzione, e su tutto ciò che poteva essere ad essa ricondotto, era esplicito, e non fece che diventare più categorico con il passare degli anni: il canonico si riferiva allo "spirito rivoluzionario" come a qualcosa di concreto e immutabile, una sorta di mostro che stava attraversando l'Europa, diffondendosi inesorabilmente, come una "peste" o un "fuoco" attraverso un "torrente" di libri e *pamphlet,* e portando il popolo ad "azioni estreme"[82]. De Giovanni non dà prova, ad esempio, di essere consapevole della varietà di forze politiche che governarono la Francia nel corso del decennio. È difficile andare oltre alle affermazioni drammatiche, ma superficiali, e ricostruire il suo sistema di opinioni. Questo è in parte dovuto alla natura delle fonti primarie analizzate: le lettere non si occupano unicamente di Rivoluzione francese e guerre rivoluzionarie; di solito iniziano con argomenti personali – salute, pettegolezzi sulle conoscenze comuni, aggiornamenti sullo scambio di libri e di beni. L'attualità è relegata nella seconda parte della lettera e solo alla fine è lasciato spazio alle opinioni personali. Inoltre, se il punto di vista di De Giovanni appare frammentato, ciò è dovuto, almeno in parte, alla frammentarietà delle fonti stesse: le lettere furono scritte nel corso

---

[77] ASCCM, "De Giovanni - De Rossi", "10 gennaio 1791"; ASCCM, "De Giovanni - De Rossi", "27 giugno 1792".

[78] BRAIDA, *Il commercio delle idee*, p. 205.

[79] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 18, "7 marzo 1792"; ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 61, "6 luglio 1793".

[80] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 87, "Casale, 1 maggio 1800".

[81] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 23 luglio 1798".

[82] Si vedano, ad esempio, ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Torino, 30 marzo 1791"; ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "25 giugno 1796"; ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 17, "Torino, 18 gennaio 1792". Per uno studio sulle associazioni semantiche tra Rivoluzione francese e fenomeni naturali, si veda M. ASHBURN MILLER, *A Natural History of Revolution: Violence and Nature in the French Revolutionary Imagination, 1789-1794*, Ithaca 2011.

di più di un decennio a due individui diversi, nei contesti e negli stati d'animo più disparati. Come si è già accennato, la vita di De Giovanni cambiò in modo significativo in quei dieci anni ed egli insieme con questa. Negli ultimi anni della sua vita conobbe seri problemi di salute; in particolare, visse con frustrazione il declino della vista. Dall'inizio del 1798 cominciò a rivelare la sua incapacità di rileggere quello che egli stesso scriveva, problema che si riflette nel peggioramento della sua grafia[83]. Entro il dicembre 1798, aveva smesso del tutto di leggere[84]. Nonostante la pessima vista, la sua passione per i libri lo induceva a comprarne di nuovi; diventare cieco deve essere stata per lui una vera e propria tragedia[85]. Di conseguenza, non sembra troppo azzardato sostenere che la sua visione del mondo sempre più pessimista fosse influenzata dalla salute, oltre che dalla guerra e dalle crisi economiche.

Riguardo alle cause della Rivoluzione francese e, più in generale, dei tumulti degli anni '90, De Giovanni riporta due diversi fattori: la "filosofia" e le crisi economiche. Quando affronta l'argomento, il canonico fa sempre riferimento all'uno o all'altro, senza mai spiegare come fossero legati o come si combinassero in pratica. Secondo De Giovanni, una delle cause principali della Rivoluzione era la "filosofia" e la diffusione dell'educazione. Fin dal settembre 1789, scriveva a De Rossi che rendere universale la «coltura dello Spirito» indeboliva l'autorità e che il tempo avrebbe potuto dimostrare che «l'invenzione della Stampa non [era] per l'umana società quel gran bene che si crede[va]»[86]. Quest'associazione non era insolita: equiparare i filosofi agli agitatori era ricorrente tra gli *anti-philosophes*[87]. La natura della "filosofia" che De Giovanni riteneva responsabile della Rivoluzione è discussa nella terza parte dello studio.

Sin dalla prima occasione in cui cita la Rivoluzione francese, il 29 luglio 1789, De Giovanni la collega alle condizioni economiche e alla scarsità del raccolto[88]. Non è un collegamento esplicito, è un'associazione di pensieri: egli commenta brevemente la gravità dei «guai di Francia» e, nella frase successiva, scrive «noi siamo minacciati di scarsezza de' viveri. Il raccolto del grano è stato tenue, e quello del granturco per mancanza di pioggia sarà tenuissimo, ed il prezzo di questi generi cresce ogni giorno»[89]. Si potrebbe ribattere che la giustapposizione dei due argomenti non è che una coincidenza, ma in altre lettere il collegamento è evidente. Nel novembre 1793, un anno dopo l'annessione della Savoia alla Francia, De Giovanni scrive a De Rossi che la situazione era la stessa dell'anno precedente, ma «con qualche migliaio d'uomini, e con molti milioni in meno»[90]. Questa situazione, sommata alla penuria dei viveri, lo fa temere per la stabilità internazionale: «Se il fuoco si accende nel nostro Popolo», aggiunge, «scemerà lo stupore di quello, che fanno i francesi»[91]. Ancora, a dicembre dell'anno successivo, scrive «siamo assediati da poveri (…). Gl'uomini del basso Monferrato sul generale non sono d'indole

---

[83] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 75, "Casale, 27 febbraio 1798".
[84] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 30 dicembre 1798".
[85] *Ibid.*; ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 75, "Casale, 27 febbraio 1798".
[86] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 3 settembre 1789".
[87] J.I. ISRAEL, *Democratic Enlightenment: Philosophy, Revolution, and Human Rights, 1750-1790* (Oxford, 2012), p. 159.
[88] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 29 luglio 1789".
[89] *Ibid.*
[90] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 6 novembre 1793".
[91] *Ibid.*

cattiva, ma capisco, che la fame è un terribil consigliere»[92]. Quando rifletteva sulla Rivoluzione francese in termini astratti, sembrava convinto che fosse causata dalla diffusione delle idee rivoluzionarie all'interno della parte colta della popolazione. Invece, allorché esprimeva il timore che in Piemonte potesse accadere qualcosa di simile a quanto era accaduto in Francia, faceva riferimento agli strati sociali più bassi, e analfabeti. Dalle sue lettere non è possibile capire come, secondo lui, i due fattori potessero combinarsi in pratica.

La crisi economica nel Monferrato non era solo una delle cause della Rivoluzione, ma anche, una conseguenza. Dalla primavera del 1792 in poi, il canonico mostra di temere che la guerra sia prossima e scrive che, se effettivamente fosse intrapresa, essa sarebbe tra «le più arrabbiate e sanguinose» del secolo[93]. Inoltre, egli riteneva che i costi sarebbero stati insostenibili e avrebbero causato un aumento delle tasse[94]. Sotto questo aspetto, aveva ragione: la guerra arrivò e le conseguenze furono disastrose per l'economia del regno[95]. Nonostante il governo avesse aumentato le tasse e imposto prestiti forzati ai suoi sudditi, dalla vigilia della guerra al 1798, il debito pubblico raddoppiò[96]. L'industria della seta, che costituiva l'80% dell'esportazione piemontese, collassò[97]. De Giovanni stesso, che aveva un fratello nel settore, commentava occasionalmente lo stato degli affari: nel 1791 scrisse che il commercio della seta soffriva a causa dei torbidi francesi; nel 1798 scrisse che il commercio della seta era affondato del tutto e non si sarebbe ripreso finché i tempi fossero rimasti incerti, perché nessuno avrebbe osato mostrarsi in pubblico indossando abiti confezionati con tessuti lussuosi.[98] Anche la situazione economica di De Giovanni, come ammette egli stesso in una lettera del gennaio 1798, era peggiorata a causa della crisi economica[99]. Il canonico riteneva che i rivoluzionari fossero responsabili della crisi: dal suo punto di vista, cercando di migliorare una situazione tutto sommato soddisfacente, avevano peggiorato le cose[100]. Inoltre, era convinto che qualunque cambiamento avesse avuto luogo "nel sistema d'Europa", non sarebbe stato a vantaggio dei poveri, che si sarebbero trovati in condizioni più misere che mai[101].

In una lettera del dicembre 1792, De Giovanni esprime il suo stupore per il fatto che un Paese come lo Stato dei Savoia sia colpito da una tale crisi[102]. L'idea che il tumulto rivoluzionario sia qualcosa di alieno alla sua realtà, qualcosa che proviene "da fuori", è ricorrente e viene resa esplicita in una lettera del 26 ottobre 1797 indirizzata a Magnocavalli, nella quale il canonico osserva che «l'esperienza dovrebbe aver fatto conoscere, che non è da temersi alcuna interna rivoluzione, se non viene una forza esterna a darle movimento ed a sostenerla"[103]. Queste righe furono scritte poco dopo la repressione delle rivolte che si erano verificate nel Piemonte meridionale du-

---

[92] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 24 dicembre 1794".
[93] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 23, 'Torino, 28 aprile 1792'.
[94] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 22, 'Torino, 2 maggio 1792'.
[95] NAVIRE, *Torino come centro,* p. 259; STORRS, *The Savoyard Fiscal-Military State*, p. 233.
[96] STORRS, *The Savoyard Fiscal-Military State*, p. 233.
[97] Ivi, p. 202; NAVIRE, *Torino come centro*, pp. 256, 259; A. BARBERO, *Storia del Piemonte: Dalla Preistoria alla Globalizzazione*, Torino 2008, p. 308.
[98] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Torino, 27 aprile 1791"; ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 30 dicembre 1798".
[99] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "17 gennaio 1798".
[100] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 41, "Casale, 10 luglio 1798".
[101] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 58, "Torino, 21 agosto 1793".
[102] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 12 dicembre 1798".
[103] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 72, "Casale, 26 ottobre 1797".

rante l'estate 1797. Secondo Michael Broers, alcuni simpatizzanti della Rivoluzione si erano infiltrati nelle proteste causate dal cattivo raccolto e dalle requisizioni militari, dando loro una connotazione politica che inizialmente non avevano, nella speranza di indurre i francesi a intervenire in loro aiuto[104]. L'interpretazione di Broers spiegherebbe perché le rivolte si scatenarono solo nelle province meridionali del Piemonte le quali, all'epoca, erano libere, ma vicine alle aree controllate dai francesi[105]. Blythe Raviola ha evidenziato come la vicinanza delle truppe francesi si possa collegare alle rivolte in due modi contrastanti: da un lato, le requisizioni concordate nel trattato di pace peggiorarono le condizioni economiche già precarie, alimentando un sentimento anti-francese storicamente endemico nella regione; dall'altro lato, i soldati francesi contribuirono alla diffusione delle idee rivoluzionarie[106]. In quest'ottica, l'armata francese, dunque, avrebbe provocato il malcontento che portò alle rivolte e le avrebbe incoraggiate presentandosi come modello del successo rivoluzionario. Questo ci porta a concordare con l'affermazione di De Giovanni e a ipotizzare che, da sola, l'influenza ideologica della Francia non sarebbe bastata a scatenare una rivolta in Piemonte. L'armata francese giocò un ruolo fondamentale nell'esportazione della Rivoluzione.

Oltre alle conseguenze economiche, la ragione principale per cui De Giovanni condannava la Rivoluzione francese era la religione. In una lettera a De Rossi del 27 aprile 1791, scrive: «Le nuove di Francia vanno peggiorando. L'aver mischiato con la civil rivoluzione le cose, che riguardano il Cattolicesimo guasterà secondo me, tutto quello, che si era già fatto, e che forse da sé poteva sussistere»[107]. In questo passaggio piuttosto enigmatico, De Giovanni sembra sostenere che la Rivoluzione aveva portato a qualcosa di positivo, ma che, nel momento in cui i rivoluzionari si erano intromessi negli affari della Chiesa, avevano rovinato tutto. Se l'interpretazione è corretta, questo è l'unico passaggio in cui la condanna di De Giovanni nei confronti della Rivoluzione non è categorica. La sua convinzione che la Rivoluzione mirasse alla distruzione della religione andò aumentando fino al marzo 1797, quando egli dichiarò che «L'annientamento di Roma fu sempre uno de' principali oggetti dello spirito rivoluzionario»[108]. Il mese precedente era stato firmato il trattato di Tolentino, in cui il Vaticano si impegnava a pagare un'indennità alla Francia, in cambio della libertà[109]. Non sorprende che De Giovanni avesse a cuore le questioni della Chiesa: benché le sue lettere non lascino trasparire una grande vocazione, egli stesso faceva parte del clero. In Francia, la Costituzione civile del clero aveva sfidato l'autorità papale e apportato cambiamenti significativi; una sua eventuale diffusione al di fuori della Francia avrebbe avuto un impatto diretto sulle condizioni di vita di De Giovanni e sulla sua posizione sociale[110].

Le monografie più recenti sulla Rivoluzione francese di solito dedicano un capitolo all'impatto che la Rivoluzione ebbe sulla religione[111]. È risaputo

---

[104] BROERS, *Napoleonic Imperialism,* p. 174.

[105] *Ibid.*

[106] Ivi, p. 183; B.A. RAVIOLA, *Le rivolte del luglio 1797 nel Piemonte meridionale*, «Studi Storici», 39 2 (1998), 401.

[107] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Torino, 27 aprile 1791".

[108] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 67, "19 marzo 1797".

[109] G. F. NAFZIGER, *Historical Dictionary of the Napoleonic Era*, Lanham, MD, e Londra 2002, p. 278.

[110] N. ASTON, *Religion and Revolution in France, 1780-1804*, Basingstoke 2000, p. 144.

[111] Si vedano, ad esempio, W. DOYLE, *The French Revolution: A Very Short Introduction*, Oxford 2011, pp. 45-46; P. MCPHEE, *Liberty or Death: The French Revolution*, New Haven 2016, pp. 119-141;

che in Francia la Chiesa Cattolica fu danneggiata in modo significativo durante il periodo rivoluzionario, che nel 1793 si verificò «il primo tentativo nella storia di annientare del tutto la pratica religiosa» e che nemmeno il Concordato del 1801 riportò il potere della Chiesa ai fasti pre-rivoluzionari[112]. La riforma religiosa è considerata tra i cambiamenti importanti verificatisi nella Francia rivoluzionaria, ma altri eventi, quali l'abolizione del sistema feudale, la Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino, gli spargimenti di sangue del Terrore, occupano una posizione più significativa nell'immaginario attuale della Rivoluzione francese[113]. Oggi, difficilmente qualcuno sarebbe tentato di affermare che una "guerra santa" contro Roma fosse tra gli obiettivi fondamentali della Rivoluzione e delle guerre rivoluzionarie. Eppure, l'opinione di De Giovanni non è un caso isolato: si può rintracciare nell'enciclica *Charitas,* promulgata da Pio VI nel 1791, in cui il pontefice scrive della «guerra alla quale aizzavano contro la Religione Cattolica i filosofi innovatori riuniti nell'Assemblea Nazionale di Francia» e afferma che la Costituzione civile del clero è stata «strutturata e diffusa senz'altro scopo che abolire la Religione Cattolica»[114]. Anche il laicato italiano vedeva nella Rivoluzione francese una minaccia per la religione: Broers ha identificato nella difesa del Cattolicesimo «il fattore comune prominente della controrivoluzione italiana», un fattore che aveva il potere di unire il popolo indipendentemente dalla classe sociale e dall'area geografica di provenienza[115]. Anche Nigel Aston ha cercato di riaffermare la centralità delle questioni religiose nel periodo rivoluzionario[116]. In particolare, due delle tesi sostenute da Aston si collegano bene al caso di De Giovanni. Innanzitutto, Aston afferma che la caduta di Robespierre, per quanto possa aver interrotto la secolarizzazione in Francia, non ne ha fermata l'esportazione all'estero ad opera dell'esercito[117]. In questo caso, l'apparente inconsapevolezza di De Giovanni del fatto che i governi susseguitisi in Francia nel decennio rivoluzionario ebbero direzioni politiche diverse e contrastanti, più che l'ignoranza del canonico, sembra confermare che tali cambiamenti politici non raggiunsero il Piemonte in modo diretto e immediato. In secondo luogo, Aston analizza fino a che punto le guerre rivoluzionarie degli anni '90 possano essere considerate un conflitto tra religione e irreligione[118]. La conclusione a cui giunge è che i governi non si impegnarono mai in una "guerra santa" contro la Rivoluzione francese, come testimonia il fatto che firmassero trattati di pace ogniqualvolta fosse opportuno[119]. Ciononostante, affermare di combattere in difesa del Cattolicesimo era utile per ottenere il supporto (appoggio? consenso?) della popo-

---

E. J. WOELL, *Religion and Revolution*, in D. ANDRESS (a cura di), *The Oxford Handbook of the French Revolution*, Oxford 2015.

[112] «the first attempt in history to stamp out religious practice entirely», DOYLE, *The French Revolution,* p. 92. Trad. mia; W. DOYLE, *The Oxford History of the French Revolution*, Oxford 1989, p. 397; MCPHEE, *Liberty or Death,* p. 359.

[113] MCPHEE, *Liberty or Death,* pp. 357, 361.

[114] PIO VI, "Breve *Charitas quae* del sommo pontefice", https://w2.vatican.va/content/pius-vi/it/documents/breve-charitas-quae-13-aprile-1791.html (ultimo accesso, 18 settembre 2017).

[115] «the highest common factor in the Italian counter-revolution», M. BROERS, *The Napoleonic Empire in Italy, 1796-1814: Cultural Imperialism in a European Context?*, Basingstoke 2005, p. 66. Trad. mia.

[116] ASTON, *Religion and Revolution;* N. ASTON, *Christianity and Revolutionary Europe, c. 1750-1830*, Cambridge 2002; G.M. DITCHFIELD, Review of *Christianity and Revolutionary Europe, c. 1750-1830* by N. Aston, «History», 89 2 (2004), 308.

[117] ASTON, *Christianity and Revolutionary Europe,* p. 214.

[118] Ivi, p. 226.

[119] *Ibid.*

lazione[120]. Il caso di De Giovanni suggerisce che la divergenza sostenuta da Aston tra l'interpretazione elitaria e quella popolare potrebbe essere semplicista: le lettere del canonico contengono elementi di entrambe le visioni. De Giovanni riteneva che la Rivoluzione costituisse un tentativo di distruggere la religione, ma, nonostante facesse egli stesso parte del clero, non era favorevole ad una guerra del Piemonte contro i francesi, nemmeno per proteggere il Cattolicesimo e, quando la guerra scoppiò, non faceva che augurarsi che finisse al più presto[121]. Per tutto il decennio, De Giovanni considerò le guerre rivoluzionarie come disgrazie che stavano danneggiando l'economia e disturbando la tranquillità della sua vecchiaia, non come battaglie necessarie e giuste per salvare il Cattolicesimo[122]. Nonostante il suo amore per la Chiesa non fosse sufficiente a renderlo un fervente sostenitore dello sforzo bellico piemontese, è significativo il fatto che percepisse lo "spirito rivoluzionario" essenzialmente come un desiderio di distruggere la religione, poiché la sua interpretazione differisce in modo sostanziale dall'immaginario odierno della Rivoluzione francese, che tende a concentrarsi sull'idea di diritti umani e di abolizione dei privilegi. Questo suggerisce, inoltre, come gli elementi della Rivoluzione che apparivano più importanti ai contemporanei potrebbero essere altri rispetto a quelli che sono considerati significativi a posteriori. Sebbene De Giovanni non possa essere considerato rappresentativo di tutta la sua comunità, tuttavia, alcuni studi, focalizzati o sul tema della religione durante la Rivoluzione, o sulla controrivoluzione italiana, mostrano come l'opinione del canonico non fosse eccezionale.

De Giovanni e l'Illuminismo

L'ultima parte dello studio si propone di determinare la posizione di De Giovanni nei confronti dell'Illuminismo, soffermandosi sulla "filosofia" che egli considerava una delle cause principali della Rivoluzione. Nei primi paragrafi, si analizza l'uso fatto da De Giovanni dei termini associati all'Illuminismo. In seguito si valuta la conoscenza che il canonico aveva dell'Illuminismo, per poi esplorare i criteri storiografici che hanno portato a diverse definizioni di Illuminismo e, infine, tentare di stabilire se De Giovanni fosse in effetti così anti-Illuminismo come egli stesso sembra affermare.

Nelle sue lettere, De Giovanni tende a qualificare la filosofia come qualcosa di negativo o inutile: il 20 marzo 1798 scrive a De Rossi che «l'umana filosofia non serve a nulla. Gli uomini savi e dabbene ne furono sempre persuasi, ma le di lei operazioni de' nostri tempi ne convinceranno tutto il mondo»[123]. Il 21 dicembre 1799, scrivendo a Magnocavalli, manifesta la speranza che l'amico si possa rassegnare al volere divino, cosa che gli porterebbe una tranquillità «a cui da sé sola non poté mai pervenire l'umana filosofia»[124]. Tuttavia, nel 1782 aveva consigliato la filosofia e la religione come rimedi contro le irrequietezze dell'animo[125]. Tale apparente contraddizione potrebbe

---

[120] Ivi, p. 228.

[121] Si vedano, ad esempio, ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Torino, 23 gennaio 1793"; ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 24 dicembre 1794".

[122] Si vedano, ad esempio, ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 23, 'Torino, 28 aprile 1792"; ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 24 dicembre 1794"; ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 6 aprile 1796"; ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 73, "Casale, 19 dicembre 1797".

[123] ASCCM, "De Giovanni - De Rossi", "20 marzo 1798".

[124] ASCCM, "De Giovanni - Magnocavalli", n° 73, "Casale, 21 dicembre 1799".

[125] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Torino, 1 maggio 1782".

essere in parte dovuta al già citato mutamento di opinioni e di atteggiamento nei confronti del mondo che De Giovanni conobbe negli ultimi anni della sua vita; o potrebbe, altrimenti, indicare che, negli esempi menzionati, il canonico si stava riferendo a due tipi diversi di filosofia. Nel 1782 associa "filosofia" a "religione", lasciando intendere di avere in mente una sorta di meditazione spirituale e teologica. Nelle altre due lettere, accosta al sostantivo "filosofia" l'aggettivo "umana". In una lettera a De Rossi del settembre 1798, De Giovanni attacca «quella sfacciata e pazza filosofia» che, ritenendosi superiore agli insegnamenti del passato, «voleva che si cambiasse la natura dell'uomo» per rendere tutti felici[126]. Secondo De Giovanni, esisteva un movimento filosofico alquanto coeso convinto che il genere umano potesse migliorare la propria condizione. I pensatori appartenenti a questo movimento, o i più radicali fra di loro, riuscirono a diffondere le proprie idee e tentarono di passare dalla teoria alla pratica attraverso la Rivoluzione. John Robertson ha identificato l'interesse nella condizione umana e nella possibilità di migliorarla come carattere principale dell'Illuminismo; Jonathan Israel, in aggiunta, ha messo in rilievo il desiderio di rottura con il passato[127]. In quest'ottica, De Giovanni, nelle proprie opinioni, è vicino agli anti-*philosophes* francesi del tardo Settecento. Furono gli anti-*philosophes* a proporre non solo l'equazione tra attività filosofica e sostegno alle idee illuministe, ma anche quella tra filosofia e ambizioni rivoluzionarie. Fu già dagli anni '90 del Settecento che si diffuse l'idea secondo cui la filosofia era diretta responsabile della Rivoluzione, idea che dominò le teorie storiografiche fino agli inizi del ventesimo secolo[128].

La parola "Illuminismo" nacque agli inizi del Novecento, per tradurre la parola tedesca *Aufklärung,* impiegata da Kant ed Hegel[129]. Non sorprende, pertanto, il fatto che De Giovanni non la utilizzi mai. D'altro canto, egli usa spesso il sostantivo "lumi", traduzione del francese *lumières,* e l'aggettivo "illuminato". Nelle lettere analizzate, sono sei le occasioni in cui appaiono i termini "lumi" o "Illuminato"[130]. In quattro di queste, De Giovanni si riferisce con ironia alle pretese di superiorità che alcuni suoi contemporanei avevano nei confronti degli antichi[131]. Il canonico accettava l'idea che il livello della conoscenza scientifica fosse senza precedenti, ma, riguardo alle altre sfere del sapere, dubitava che l'aumento del tasso di alfabetizzazione si traducesse in un maggior buon senso[132]. Al contrario, egli riteneva che, ai suoi tempi, si leggesse di più, ma si studiasse meno: al sapere approfondito era stata sostituita una conoscenza più ampia, ma più superficiale[133].

In ogni modo, di per sé, la parola "lumi" non aveva una connotazione negativa: De Giovanni non criticava il proposito di "essere illuminati" come

---

[126] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "3 settembre 1798".

[127] J. ROBERTSON, *The Enlightenment: A Very Short Introduction*, Oxford 2015, p. 13; ISRAEL, *Democratic Enlightenment*, p. 5.

[128] ROBERTSON, *The Enlightenment*, p. 9.

[129] RICUPERATI, *Définir les Lumières*, 304.

[130] ASCCM, "De Giovanni - De Rossi", "3 settembre 1798"; ASCCM, "De Giovanni - Magnocavalli", n° 41, "Casale, 10 luglio 1798"; ASCCM, "De Giovanni - Magnocavalli", n° 46, "Torino, 11 settembre 1792"; ASCCM, "De Giovanni - Magnocavalli", n° 48, "Casale, 6 marzo 1797"; ASCCM, "De Giovanni - Magnocavalli", n° 64, "22 novembre 1799"; ASCCM "De Giovanni - Magnocavalli", n° 68, "Casale, 18 giugno 1797".

[131] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "3 settembre 1798"; ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 41, "Casale, 10 luglio 1798"; ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 64, "22 novembre 1799"; ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 68, "Casale, 18 giugno 1797".

[132] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 41, "Casale, 10 luglio 1798".

[133] *Ibid.*

qualcosa di inutile o blasfemo. Piuttosto, riteneva che gli antichi fossero almeno altrettanto illuminati quanto i suoi contemporanei[134]. Il 6 marzo 1797, impiega l'aggettivo "illuminato" per descrivere «i più grandi uomini di tutti i tempi» i quali avevano convenuto che la natura umana, lasciata libera, non fosse altro che «debolezza, confusione ed errore»[135]. In questo passaggio, De Giovanni mostra il proprio scetticismo nei confronti dell'*empowerment* settecentesco del genere umano, concetto tipicamente associato all'Illuminismo[136]. Tuttavia, è interessante notare il fatto che il canonico descriva come "illuminati" coloro i quali, in passato, avevano dimostrato l'impotenza della natura umana. Questo esempio evidenzia fino a che punto De Giovanni fosse immerso nelle questioni all'epoca in voga: il canonico si trovava in disaccordo sui punti principali della filosofia illuminista, eppure ne condivideva il linguaggio e, di conseguenza, riteneva positivo "essere illuminati". Invece di considerare il discorso illuminista nella sua interezza come qualcosa di inerentemente sbagliato e contrario all'ordine divino delle cose, come fecero più tardi i conservatori e i Neo-romantici, De Giovanni faceva riferimento a quelli che riteneva essere i punti chiave delle teorie illuministe e si inseriva nel dibattito seguendo le norme dell'epoca[137]. Meditava su cosa la natura umana fosse o non fosse in grado di ottenere senza mettere in dubbio l'utilità del concetto stesso; era contrario ai tentativi fatti per migliorare la condizione umana, non perché pensava fosse sbagliato occuparsi della felicità terrena, ma perché riteneva che tali tentativi, invece di accrescere la felicità, avrebbero, in ultima istanza, aumentato la miseria. Il fatto che De Giovanni si riferisca a concetti tipicamente associati all'Illuminismo, conferma la tesi sviluppata da Laurence Brockliss secondo cui anche coloro che non sostenevano le teorie filosofiche dell'Illuminismo ne condividevano il linguaggio e l'interesse per la felicità umana[138].

De Giovanni utilizza l'aggettivo "illuminato" per la prima volta quando, l'11 settembre 1792, commentando il massacro dei prigionieri politici avvenuto a Parigi alcuni giorni prima, si mostra stupito del fatto che tali atrocità si possano verificare nella parte d'Europa «che più d'ogne altra era civilizzata, ed illuminata»[139]. Questa frase risulta piuttosto sorprendente, considerato che il canonico collegava la pretesa di essere "illuminati" alla "filosofia umana" e riteneva che la Rivoluzione fosse la realizzazione delle ambizioni di quest'ultima. La soluzione al paradosso si trova con tutta probabilità nella cronologia: se nel 1792 De Giovanni era sorpreso che in una società illuminata potessero verificarsi tali spargimenti di sangue, verso la fine del secolo il canonico aveva avuto il tempo di dare un senso a quanto stava succedendo e di costruire un proprio sistema di causa ed effetto, magari perfino dimenticando lo stupore iniziale. A questo punto, viene da chiedersi fino a che punto De Giovanni avesse costruito tale sistema in autonomia e quanto approfondita fosse la sua conoscenza della filosofia illuminista del Settecento.

Quando si cerca di comprendere in modo più approfondito e critico quali fossero le caratteristiche di questa "umana filosofia", le prove si fanno scar-

---

[134] *Ibid.*

[135] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 48, "Casale, 6 marzo 1797".

[136] C. ARMENTEROS, *Review essay: Democratic Enlightenment: Philosophy, Revolution, and Human Rights 1750-1790 by J. Israel*, «H-France Forum», 9 1 (2013), 29.

[137] R. BUTTERWICK, *Peripheries of the Enlightenment: An Introduction*, SVEC (2008), 1.

[138] BROCKLISS, *Calvet's Web*, pp. 397-398.

[139] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 46, "Torino, 11 settembre 1792".

se. L'idea che l'umana filosofia fosse assurda e arrogante, e che l'esperienza storica avesse dimostrato come le sue ambizioni di migliorare la condizione umana fossero irrealizzabili, sembra costituire la totalità della critica di De Giovanni nei confronti dell'Illuminismo, almeno per quanto riguarda il contenuto delle sue lettere a De Rossi e Magnocavalli. L'unico attacco esplicito e particolare nei confronti di un filosofo associato all'Illuminismo è quello contro Rousseau: nel giugno 1796, De Giovanni si scagliò contro «quel pazzo di Geneva», il quale riteneva «che gl'uomini nascono buoni, e sono fatti tristi dall'educazione»[140]. La mancanza di ulteriori commenti o di attacchi contro altri filosofi potrebbe essere casuale: le lettere non riflettono il sapere di De Giovanni in tutta la sua interezza, e l'inventario postumo del contenuto della sua biblioteca include le opere dei *philosophes* francesi più famosi[141]. Però, come hanno sottolineato gli studi di storia della lettura, possedere un libro, leggerlo, e capirne il contenuto sono tre attività molto diverse[142]. Il fatto che possedesse l'opera completa di Rousseau e Voltaire non significa che le avesse lette: De Giovanni era un collezionista di libri che continuò ad acquistare volumi anche quando la sua vista troppo debole gli impediva di leggerli[143]. La sua sintesi, come minimo superficiale, delle teorie di Rousseau lascia dedurre che una conoscenza approfondita della filosofia francofona contemporanea non fosse tra le sue priorità. Come scrive Braida nel suo studio, due terzi dei libri elencati nell'inventario della biblioteca di De Giovanni erano di epoca classica o di autori italiani dal Trecento in poi[144]. Inoltre, le numerose citazioni contenute nelle sue lettere costituiscono un'ulteriore prova del fatto che il canonico preferisse gli autori classici e la letteratura italiana dei secoli precedenti agli scritti contemporanei provenienti dal resto dell'Europa.

In una delle sue ultime lettere a De Rossi, De Giovanni riferisce che Denina gli ha scritto de «la nuova filosofia di un prussiano Kant, che ora occupa tutta la Germania» e, dopo aver confessato di non averlo mai sentito nominare, chiede al suo amico se questo Kant fosse noto in Italia[145]. Oggi l'articolo *Che cos'è l'Illuminismo?* scritto da Kant nel 1784 è considerato uno dei manifesti non ufficiali del movimento insieme al *Discorso preliminare* di D'Alembert al primo volume dell'*Encyclopédie* (1751)[146]. Ad occhi moderni, pertanto, la conoscenza di De Giovanni dell'Illuminismo appare lacunosa. In realtà, siccome con tutta probabilità De Giovanni non aveva studiato il tedesco, è comprensibile che non conoscesse Kant: il filosofo fu tradotto per la prima volta in francese nel 1796, ma la traduzione del suo articolo sull'Illuminismo dovette attendere fino al 1917[147]. In Italia, a Kant non fu inizialmente prestata molta attenzione e le sue opere non furono tradotte

---

[140] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "25 giugno 1796".

[141] BRAIDA, *Il commercio delle idee*, p. 193.

[142] Si vedano, ad esempio, R. DARNTON, *The Kiss of Lamourette: Reflections in Cultural History*, Londra e New York 1990, pp. 107-113, 131-135; M. HAMMOND, *Book History in the Reading Experience*, in L. HOWSAM (a cura di), *The Cambridge Companion to the History of the Book*, Cambridge 2014, pp. 237-252.

[143] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 75, "Casale, 27 febbraio 1798"; BRAIDA, *Il commercio delle idee*, p. 192.

[144] BRAIDA, *Il commercio delle idee*, p. 194.

[145] ASCCM, "De Giovanni – De Rossi", "Casale, 23 settembre 1801".

[146] ROBERTSON, *The Enlightenment*, pp. 2, 6; C.J. BERRY, *Hume, Hegel, and Human Nature*, L'Aia, 1982, p. 11.

[147] P. HATCHUEL, *Kant en Français (1796-1917) : Bibliographie des traductions françaises de Kant publiées entre 1796 and 1917*, Parigi 2008, http://www.hatchuel.fr/pdf/kant_en_francais.pdf (ultimo accesso, 6 aprile 2017).

in italiano fino al diciannovesimo secolo[148]. Il fatto che De Giovanni ignorasse completamente l'esistenza di uno degli autori oggi considerati fondamentali per la definizione stessa dell'Illuminismo, non gli impedì di farsi una sua idea del movimento e di attaccarlo con fervore. Questo, lungi dal diminuire il contributo che De Giovanni può dare alla comprensione della cultura e della filosofia settecentesca, fornisce un'ulteriore conferma a sostegno della ragion d'essere delle tendenze storiografiche più recenti. Dalla storia intellettuale tradizionale, con la sua analisi astratta delle teorie filosofiche, gli studiosi sono passati ad un approccio influenzato dalla storia culturale, che si sofferma sul modo in cui le idee associate all'Illuminismo si diffusero, chi raggiunsero, in che modo influenzarono l'opinione pubblica e come furono da essa deformate[149]. Gli individui entrarono in contatto con versioni diverse dell'Illuminismo, a seconda della loro posizione geografica, delle loro frequentazioni, della loro conoscenza e dei loro interessi[150].

Secondo l'interpretazione tradizionale, la penisola italiana, per quanto riguarda la diffusione delle idee illuministe, è da considerarsi periferia della Francia[151]. Gli studi di Franco Venturi hanno posto in discussione tale schema al punto da mettere in dubbio il valore di una qualsiasi interpretazione basata sulla relazione centro-periferia[152]. Da questo non consegue una riconfigurazione dell'Italia come centro europeo dell'Illuminismo insieme a Francia, Germania ed Inghilterra, ma, d'altra parte, non si deve nemmeno arrivare a considerare la penisola una periferia che subiva in modo passivo l'influenza di idee formatesi altrove: l'opinione pubblica locale trasformò le idee straniere in qualcosa di diverso[153]. Nonostante la sua vicinanza alla Francia, o forse proprio per questo, il Piemonte era uno degli stati italiani più conservatori[154]. La monarchia dei Savoia aveva accolto in modo positivo lo spirito illuminista solo nelle sue dimensioni di razionalizzazione burocratica ed economica, ma si era opposta alle innovazioni ideologiche[155]. Il principale periodico piemontese, la *Biblioteca Oltremontana,* rispecchiava tale atteggiamento: anche nel primo periodo, quello più "illuminato", aveva sorvolato sui dibattiti ideologici, per concentrarsi sul miglioramento pratico della società[156].

Il cambio di linea editoriale della *Biblioteca* verso una condanna esplicita dell'Illuminismo francese è già stato discusso, ma è interessante notare come quei toni riecheggino nella critica di De Giovanni. Nell'introduzione a un estratto di un'opera anti-illuminista scritta da Augustine Jean François Chaillon de Joinville ed intitolata *La vraie philosophie* (1789), i filosofi contemporanei sono descritti come individui arroganti che, nel loro tentativo di raggiungere l'irraggiungibile, getteranno il mondo nell'anarchia[157]. Nello stesso numero, si pubblicizza un commento anti-Rousseauiano del *Contratto Sociale,* scritto da un gesuita francese[158]. In un passaggio pubblicato nel marzo

---

[148] G. LANDOLFI PETRONE, *Kant in italiano*, «Kantiana» (2009), http://www.kantiana.it/online/kant-in-italiano/ (ultimo accesso, 6 aprile 2017).

[149] ROBERTSON, *The Enlightenment,* pp. 11; RICUPERATI, *Définir les Lumières*, 309.

[150] F. CLARK, *The «Gazeta de Literatura de México» and the edge of Reason*, SVEC 1 (2008), 256-257.

[151] RICUPERATI, *Définir les Lumières*, 307.

[152] Ivi, 309; F. VENTURI, *Settecento Riformatore,* 5 vol., Torino 1969-1990.

[153] RICUPERATI, *Définir les Lumières*, 307-309.

[154] O. CHADWICK, *The Italian Enlightenment*, in R.S. PORTER e M. TEICH (a cura di), *The Enlightenment in National Context*, Cambridge 1981, p. 101.

[155] BARBERO, *Storia del Piemonte,* p. 314.

[156] CIAVIRELLA, *I periodici di Antico Regime*, p. 923.

[157] ASCT, Fondo SIMEOM, serie I, *Biblioteca Oltremontana e Piemontese*, Inv. 59, ottobre 1790, 46.

[158] *Ibid.*

1791 si individua un collegamento tra filosofia e Rivoluzione, simile a quello espresso da De Giovanni[159]. Ciò non significa necessariamente che il canonico stesse ripetendo in modo acritico quanto leggeva sulla *Biblioteca,* né si può provare che avesse letto quegli articoli specifici. Tuttavia, tale era l'interpretazione preponderante all'interno della sua cerchia sociale, tali erano le idee che circolavano nei saloni da lui frequentati e le opinioni delle persone a cui scriveva[160].

Certo, la rappresentazione non è del tutto accurata: De Giovanni era in contatto anche con individui appartenenti ad altri spazi culturali, come il suo compagno di studi Denina[161]. Questi scambi allargavano i suoi orizzonti, rendendolo consapevole dell'esistenza di idee aliene al contesto locale, come quelle della filosofia di Kant. All'interno della sua cerchia di amici, non tutti condividevano la sua visione del mondo: Magnocavalli fu incarcerato e condannato a morte per le sue presunte posizioni giacobine[162]. Egli non era un repubblicano radicale, e la sua condanna, più che riflettere le sue azioni, è indicativa del clima paranoico dell'epoca[163]. Tuttavia, alcune delle lettere che De Giovanni gli indirizzò, mostrano traccia del dibattito in corso tra i due, e del tentativo di trovare un compromesso tra le idee conservatrici e filocattoliche del canonico e quelle più progressive e laiche del conte[164]. Il motivo principale dei disaccordi era l'apparente mancanza di fede di Magnocavalli, ma, nel difendere il Cattolicesimo, De Giovanni era perfino disposto a concedere che la democrazia fosse la forma di governo più compatibile con i principi cristiani[165]. La proposizione del canonico è da leggersi a livello teorico: come afferma in seguito, egli non crede che la democrazia sia un'opzione praticabile nella realtà loro contemporanea[166]. L'esempio suggerisce come gli individui siano più flessibili e incoerenti di quanto i modelli teorici lascino intendere. Comunque, nel resto della corrispondenza, De Giovanni dà prova di essere un monarchico convinto; la sua dichiarazione in favore della democrazia è puramente teorica ed è da leggersi nel contesto dei suoi sforzi per dimostrare all'amico i meriti del Cristianesimo.

Gli elementi sociali e culturali citati sopra, ovvero i periodici, i saloni, e le lettere, sono stati recentemente oggetto di studio, in quanto attività associate all'Illuminismo[167]. Questo nuovo, più ampio, approccio ha permesso di definire l'Illuminismo non solo sulla base delle teorie politiche e filosofiche, ma anche in relazione alla sfera sociale in cui si sviluppò e alle attività che ne favorirono la diffusione[168]. La definizione politico-filosofica dell'Illuminismo rimane problematica: l'Illuminismo non fu un unico movimento ben definito e consapevole, ma piuttosto una "energia trasformatrice" che toccò gli ambiti politici, giuridici, economici e storici[169]. In generale, dai tempi di De Giovanni ad oggi, l'Illuminismo è stato associato con il miglioramento ra-

---

[159] ASCT, *Biblioteca Oltremontana e Piemontese*, Inv. 64, marzo 1791, 289.

[160] D. ALLINGTON, J. SWANN, *The Mediation of Response: A Critical Approach to Individual and Group Reading Practices*, in R. CRONET et al. (a cura di), *The History of Reading*, 3 vol., Basingstoke, 2011, vol. III, p. 84.

[161] BRAIDA, *Il commercio delle idee*, p. 197.

[162] GALLO, *La fine dell'Antico Regime,* p. 75.

[163] *Ibid.*

[164] ASCCM, "De Giovanni – Magnocavalli", n° 64, "Casale, 22 novembre 1799".

[165] *Ibid.*

[166] *Ibid.*

[167] ROBERTSON, *The Enlightenment*, p. 11.

[168] Ivi, p. 11.

[169] RICUPERATI, *Définir les Lumières*, 308.

zionale della società, con la volontà di comprendere la natura umana, con il desiderio di discontinuità dalle tradizioni del passato e con la ricerca della felicità terrena. Anche se i suoi confini sono difficili da stabilire, questa definizione è sensata e, in diverse forme, è sopravvissuta a secoli di analisi. De Giovanni era consapevole dell'esistenza di tale movimento, non si sentiva parte di esso e lo attaccava nelle sue lettere.

Se, però, l'Illuminismo è inteso, in senso più ampio, come "spirito del secolo" che racchiude in sé il contesto culturale e gli spazi sociali in cui era coltivato, di fatto nessun intellettuale del Settecento poteva evitare di esserne parte. Perfino il canonico conservatore De Giovanni collezionava libri proibiti inviati di contrabbando attraverso le Alpi, era membro di accademie letterarie e rifletteva sulle caratteristiche della natura umana, perché questo era ciò che facevano gli uomini del suo tempo e della sua posizione. Se l'Illuminismo rappresenta una posizione specifica all'interno dei dibattiti politici e filosofici in corso nel Settecento, De Giovanni non ne faceva parte. Se, invece, rappresenta il dibattito stesso, lo spirito del tempo, l'interesse per la natura umana e l'umana felicità, allora né De Giovanni, né nessun altro intellettuale europeo che si interessasse ai temi in voga all'epoca e che usasse il linguaggio del tempo, può dichiararsi completamente avulso da esso.

Conclusione

Alla base della microstoria, non c'è il fascino dell'individuo e dell'eccezionale, ma la convinzione che l'esperienza di un uomo qualunque, come Ignazio De Giovanni, possa offrire un punto di vista prezioso sul passato e possa aiutare a comprendere gli eventi storici nelle loro sfumature e complessità[170]. Nella pratica, tuttavia, il rischio di esagerare quanto un individuo possa essere rappresentativo del resto della società o, al contrario, di considerare eccezionale qualcosa di comune non è da trascurarsi[171]. Ci sono chiari indizi che suggeriscono come le opinioni di De Giovanni siano state influenzate dalla sua biografia. L'analisi delle sue lettere, ad esempio, non può rivelarci fino a che punto la sua visione del mondo sempre più pessimista fosse dovuta alle guerre rivoluzionarie e alla crisi economica e fino a che punto fosse causata dal peggiorare della salute e della vista. Nel complesso, comunque, le sue opinioni non appaiono insolite e si possono ritrovare in altre fonti dell'epoca, come il periodico piemontese *Biblioteca Oltremontana*. La mancanza di originalità del punto di vista di De Giovanni è dimostrata da alcuni studi sul Regno di Savoia, sugli intellettuali di provincia, sugli anti-*philosophes* e sulla condizione del Cattolicesimo negli anni '90 del Settecento[172]. Pertanto, è possibile trarre qualche conclusione che potrebbe essere valida al di là del singolo caso di studio.

La Rivoluzione francese ebbe un grande impatto sul Piemonte a diversi livelli: principale conseguenza furono le guerre rivoluzionarie, le quali causarono crisi economiche e rivolte, prima di culminare nell'annessione del Piemonte alla Francia dell'aprile 1801[173]. Prima dello scoppio delle guerre rivoluzionarie, la Rivoluzione francese provocò, in Piemonte, un clima di

---

[170] REVEL, *Présentation*, p. 12.

[171] BROCKLISS, *Calvet's Web,* p. 403; SPARY, *Review article: Luminous Learning*, 273.

[172] Si vedano, rispettivamente, BROERS, *The Napoleonic Empire*; BROCKLISS, *Calvet's Web*; ISRAEL, *Democratic Enlightenment,* pp. 153-160; ASTON, *Christianity and Revolutionary Europe.*

[173] BROERS, *Napoleonic Imperialism,* p. 168.

tensione, di paura che qualcosa di simile potesse accadere nel Regno di Savoia. Questo portò ad intravedere scintille rivoluzionarie in conflitti che facevano parte del sistema dell'*ancien régime,* come lo scontro tra gli studenti e gli artigiani. A livello culturale, la Rivoluzione causò una chiusura del Piemonte nei confronti della Francia e dello spirito illuminista, come dimostra il cambio della linea editoriale della *Biblioteca Oltremontana.* Inoltre, la censura divenne più rigida che mai, anche se, come suggerisce il caso di De Giovanni, la sua efficacia rimase discutibile. Prima che l'esercito francese entrasse in Piemonte, non ci fu alcun rilevante tentativo di emulare la Rivoluzione, malgrado i timori del governo e la vicinanza geografica e culturale che favoriva la diffusione delle idee rivoluzionarie.

Per quanto riguarda le cause della Rivoluzione e i motivi della sua condanna, De Giovanni sembrava avere due spiegazioni diverse, una economica e l'altra ideologica. Secondo la prima, la Rivoluzione era la conseguenza dei cattivi raccolti nelle campagne e della crisi economica; le guerre che ne scaturirono, a livello continentale, aggravarono la crisi e la resero più diffusa, favorendo altre rivolte. La seconda spiegazione condanna lo spirito filosofico rivoluzionario che aveva lo scopo irraggiungibile di migliorare la condizione umana e che ambiva, in aggiunta, alla distruzione della religione. L'interpretazione più diffusa individua due diverse rivoluzioni, quella dell'élite e quella del popolo, le quali si combinarono nella Rivoluzione francese. Purtroppo, le lettere di De Giovanni non contengono alcun indizio su come questi due aspetti conversero in Francia o su come sarebbero potuti convergere in Piemonte. L'enfasi che De Giovanni attribuisce alla distruzione della religione come ambizione chiave della Rivoluzione è, dal punto di vista moderno, sorprendente: benché il tema non sia stato trascurato dalla storiografia, non ha comunque avuto un ruolo centrale. Gli studi che si focalizzano sulla condizione della religione in quel periodo e sulla propaganda anti-rivoluzionaria mostrano come l'opinione di De Giovanni, lungi dall'essere isolata, fosse diffusa a livello popolare, il che suggerisce che l'immaginario settecentesco relativo alla Rivoluzione francese fosse diverso da quello odierno.

Quanto De Giovanni scrive sulla relazione tra Illuminismo e Rivoluzione francese sostiene le interpretazioni ottocentesche, secondo le quali la seconda era la culminazione del primo. Tuttavia, analizzando i termini usati da De Giovanni, si scopre che il canonico condivideva il linguaggio e i temi di riflessione tipicamente associati ai Lumi, il che ci porta a concordare con le argomentazioni sviluppate dalla storiografia più recente riguardo la necessità di allontanarsi da una definizione di Illuminismo basata sulle opinioni politiche, per andare verso una definizione basata sulle attività e sullo spirito del tempo. Il fatto che la definizione di Illuminismo sia ancora oggetto di dibattito lascia aperta la discussione sulla relazione tra Illuminismo e Rivoluzione.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

Fonti d'archivio

Archivio Storico della Città di Torino (ASCT), Fondo SIMEOM, serie I, *Biblioteca Oltremontana*, Inv. 26-49 (aprile 1788 - dicembre 1789).

ASCT, Fondo SIMEOM, serie I, *Biblioteca Oltremontana e Piemontese,* Inv. 50-73 (gennaio 1790 - dicembre 1791).

ASCT, Fondo SIMEOM, serie I, *Biblioteca dell'anno 1792,* Inv. 75 (marzo 1792).

Archivio Storico del Comune di Casale Monferrato (ASCCM), fondo famiglia Vidua di Conzano, mazzo 72, fascicolo 236, "Lettere di De Giovanni - De Rossi, 1784-1801".

ASCCM, fondo Magnocavalli, mazzo 200, "Lettere da Ignazio De Giovanni a Giacinto Magnocavalli, Conte di Varengo, 1790-1798".

Risorse online

BARINCOURT, LE ROY DE, *Principe fondamental du droit des souverains,* Ginevra 1788, 2 vol., http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=dc.relation%20all%20%22cb30800177m%22 (ultimo accesso, 27 aprile 2017).

LE SCÈNE-DESMAISONS, JACQUES, *Qu'est-ce que les Parlemens en France ?*, L'Aia 1788, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47194x/f15.image (ultimo accesso, 4 marzo 2017).

NECKER, JACQUES, *De l'importance des opinions religieuses*, Liegi 1788, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k744532/f3.image (ultimo accesso, 27 aprile 2017).

PIO VI, "Breve *Charitas quae* del sommo pontefice", https://w2.vatican.va/content/pius-vi/it/documents/breve-charitas-quae-13-aprile-1791.html (ultimo accesso, 18 settembre 2017).

FONTI SECONDARIE

ALLINGTON, DANIEL - SWANN, JOAN, *The Mediation of Response: A Critical Approach to Individual and Group Reading Practices*, in R. CRONET et al. (a cura di), *The History of Reading*, Basingstoke 2011, vol. III, pp. 80-96.

ARMENTEROS, CAROLINA, *Review essay: Democratic Enlightenment: Philosophy, Revolution, and Human Rights 1750-1790 by J. Israel*, «H-Forum», 9 1 (2013), 26-40.

ASHBURN MILLER, MARY, *A Natural History of Revolution: Violence and Nature in the French Revolutionary Imagination, 1789-1794*, Ithaca 2011.

ASTON, NIGEL, *Religion and Revolution in France, 1780-1804*, Basingstoke 2000.

ASTON, NIGEL, *Christianity and Revolutionary Europe, c. 1750-1830*, Cambridge 2002.

BARBERO, ALESSANDRO, *Storia del Piemonte: Dalla Preistoria alla Globalizzazione*, Torino 2008.

BERRY, CRISTOPHER J., *Hume, Hegel, and Human Nature*, L'Aia 1982.

BORIO, CLAUDIO, *L'Università degli Studi di Torino attraverso seicento anni di storia*, https://www.unito.it/sites/default/files/allegati/14-07-2014/storia_ateneo.pdf (ultimo accesso, 9 marzo 2017).

BOSSÉNO, CHRISTIAN-MARC - DHOYEN, CRISTOPHE - VOVELLE, MICHELLE. *Immagini della libertà: L'Italia in rivoluzione, 1789-1799*, Roma 1988.

BRAIDA, LODOVICA, *Il commercio delle idee: Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*, Firenze 1995.

BROCKLISS, LAURENCE W.B., *Calvet's Web: Enlightenment and the Republic of Letters in Eighteenth-Century France*, Oxford 2002.

BROERS, MICHAEL, *Napoleonic Imperialism and the Savoyard Monarchy, 1773-1821: State Building in Piedmont*, Lewiston and Lampeter 1997.

BROERS, MICHAEL, *The Napoleonic Empire in Italy, 1796-1814: Cultural Imperialism in a European Context?*, Basingstoke 2005.

BUOSO, RAFFAELLA, *Le gazzette*, in G. RICUPERATI (a cura di), *Storia di Torino*, vol. 5, Torino 2002, pp. 919-947.

BURSTIN, HAIM, *Autour de la «Révolution passive» en Italie : Réflexions comparatives*, «Annales historiques de la Révolution française», 334 (2003), 61-81.

BUTTERWICK, RICHARD, *Peripheries of the Enlightenment: An Introduction*, SVEC, 2008.

CARPANETTO, DINO - RICUPERATI, GIUSEPPE, *Italy in the Age of Reason: 1685-1789*, Londra 1987.

CHADWICK, OWEN, *The Italian Enlightenment*, in R.S. PORTER, M. TEICH (a cura di), *The Enlightenment in National Context*, Cambridge 1981, pp. 90-105.

CIAVIRELLA, PIERA, *Stampa e periodici italiani dell'Ancien Régime (1668-1789)*, Torino 1965.

CIAVIRELLA, PIERA, *I periodici di Antico Regime*, in G. RICUPERATI (a cura di), *Storia di Torino*, vol. 5, Torino 2002, pp. 919-947.

CLARK, FIONA. *The «Gazeta de Literatura de México» and the edge of Reason*, SVEC 1 (2008), 251-264.

COALOA, ROBERTO, *Le ricerche su Cristoforo Colombo e l'interesse per l'America di Ignazio de Giovanni, Pio e Carlo Vidua*, in P. CANEPA, G. CASARTELLI COLOMBO DI CUCCARO, G. RIBALDONE (a cura di), *Atti del Congresso Internazionale Colombiano "Cristoforo Colombo, il Piemonte e la scoperta del Venezuela" Torino 27 marzo 1999 Cuccaro Monferrato 28 marzo 1999*, Cuccaro 2001, pp. 73-102.

CUAZ, MARCO, *Le nuove di Francia: L'immagine della rivoluzione francese nella stampa periodica italiana (1787-1795)*, Torino 1990.

DARNTON, ROBERT, *The Kiss of Lamourette: Reflections in Cultural History*, Londra e New York 1990.

DI RIENZO, EUGENIO, *L'«Histoire de si» et l'«Histoire des faits». Quelques perspectives de recherche à propos de l'historiographie italienne sur la période révolutionnaire, 1948-2000*, «Annales historiques de la Révolution française», 334 (2003), 119-138.

DITCHFIELD, GRAYSON M, Review of *Christianity and Revolutionary Europe, c. 1750-1830* by N. Aston, «History», 89 2 (2004), 307-308.

DOYLE, WILLIAM, *The Oxford History of the French Revolution*, Oxford 1989.

DOYLE, WILLIAM, *The French Revolution: A Very Short Introduction*, Oxford 2011.

FAGIOLI VERCELLONE, GUIDO, *Denina, Carlo Giovanni Maria*, Dizionario Biografico degli Italiani, (1990), http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-giovanni-maria-denina_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso, 19 gennaio 2017).

GALLO, PIETRO, *I piaceri dell'Egemonia: la Nobiltà Monferrina nell'Ancien Régime*, Conzano 2008.

GALLO, PIETRO. *La fine dell'Antico Regime, il periodo Napoleonico e la Restaurazione in Monferrato*, Ottiglio 2010.

GRENDI, EDOARDO, *Ripensare la microstoria?*, «Quaderni storici», 29 86 (1994), 539-549.

HAMMOND, MARY, *Book History in the Reading Experience*, in L. HOWSAM (a cura di), *The Cambridge Companion to the History of the Book*, Cambridge 2014, pp. 237-252.

HATCHUEL, PATRICK, *Kant en Français (1796-1917) : Bibliographie des traductions françaises de Kant publiées entre 1796 and 1917*, Parigi 2008, http://www.hatchuel.fr/pdf/kant_en_francais.pdf (ultimo accesso, 6 aprile 2017).

IENI, GIULIO, *La fortuna critica di Francesco Ottavio Magnocavalli attraverso le fonti e gli studi*, in A. PERIN, C. SPANTIGATI (a cura di), *Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788): Architettura, letteratura e cultura europea nell'opera di un casalese* (Casale Monferrato e Moncalvo 2005), pp. 11-25.

ISRAEL, JONATHAN I, *Democratic Enlightenment: Philosophy, Revolution, and Human Rights, 1750-1790*, Oxford 2012.

LANDOLFI PETRONE, GIUSEPPE, *Kant in italiano*, «Kantiana» (2009), http://www.kantiana.it/online/kant-in-italiano/ (ultimo accesso, 6 aprile 2017).

MCPHEE, PETER, *Liberty or Death: The French Revolution*, New Haven 2016.

NAFZIGER, GEORGE F., *Historical Dictionary of the Napoleonic Era*, Lanham, MD, e Londra 2002.

NAVIRE, FEDERICO, *Torino come centro di sviluppo culturale: Un contributo agli studi della civiltà italiana*, Frankfurt am Main 2008.

RAO, ANNA MARIA. *Lumières et Révolutions dans l'historiographie italienne*, «Annales historiques de la Révolution française», 334 (2003), 83-104.

RAVIOLA, BLYTHE A, *Le rivolte del luglio 1797 nel Piemonte meridionale*, «Studi Storici», 39 2 (1998), 401-447.

REVEL, JACQUES, "Présentation", in REVEL (a cura di), *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, Parigi 1996, pp. 9-14.

REVEL, JACQUES, *Micro-analyse et construction du social*, in J. REVEL (a cura di), *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*, Parigi 1996, pp. 15-36.

RICUPERATI, GIUSEPPE, *Lo stato sabaudo nel Settecento: Dal trionfo delle burocrazie alla crisi d'antico regime*, Torino 2001.

RICUPERATI, GIUSEPPE, *Définir les Lumières : centres et périphéries du point de vue européen, cosmopolite et italien*, SVEC, 10 (2005), 303-321.

RITA, ANDREINA, *De Rossi. Giovanni Gherardo*, Dizionario Biografico degli Italiani (1991), http://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-giovanni-gherardo_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso, 12 gennaio 2017).

ROBERTSON, JOHN, *The Enlightenment: A Very Short Introduction*, Oxford 2015.

ROSENTAL, PAUL-ANDRÉ, *Construire le «macro» par le «micro» : Fredrik Barth et la microstoria*, in Revel (a cura di), *Jeux d'échelles: La micro-analyse à l'expérience*, Parigi 1996, pp. 141-159.

ROZZO, UGO, *La biblioteca di Francesco Ottavio Magnocavalli*, in A. PERIN, C. SPANTIGATI (a cura di), *Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788): Architettura, letteratura e cultura europea nell'opera di un casalese* (Casale Monferrato e Moncalvo 2005), pp. 79-101.

SPARY, EMMA C., *Review article: Luminous Learning. Calvet's Web: Enlightnement and the Republic of Letters in Eighteenth-Century France by L.W.B. Brockliss*, «History Workshop Journal», 57 (2004), 271-275.

STORRS, CHRISTOPHER, *The Savoyard Fiscal-Military State in the Long Eighteenth Century*, in C. STORRS (a cura di), *The Fiscal-Military State in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2009, pp. 201-236.

TRIVELLATO, FRANCESCA, *Is There a Future for Italian Microhistory in the Age of Global History?*, «California Italian Studies», 2 1 (2011), http://escholarship.org/uc/ismrg_cisj?volume=2;issue=1 (ultimo accesso, 9 ottobre 2016).

VENTURI, FRANCO, *Settecento Riformatore,* 5 vol., Torino 1969-1990.

WOELL, EDWARD J., *Religion and Revolution*, in D. ANDRESS (a cura di), *The Oxford Handbook of the French Revolution*, Oxford 2015, pp. 254-269.

Composizione di "armonie spaziali": l'architettura e la musica nella settecentesca cappella alfieriana di Sant'Evasio*

SERGIO MASSONE

«[…] Sull'idea d'una totale rinnovazione della chiesa del Duomo […] a principiar li lavori […] secondo le regole della buona architettura a riguardo le Basiliche […] fu preposto il conte Benedetto Alfieri […]»[1], così scrissero sulla lettera i deputati del capitolo casalese il 6 settembre 1736, quando decisero di affidare a colui che sarebbe divenuto primo architetto di Carlo Emanuele III di Savoia (regno 1730-1773) il progetto della nuova cappella del patrono Sant'Evasio. La scelta del capitolo ricadde sul tecnico (1699–1767) in quanto egli era riconosciuto: «[…] veramente un degn'uomo […] appassionatissimo dell'arte sua […] simplicissimo di carattere e digiuno quasi d'ogni altra cosa che non spettasse le belle arti»[2] e celebrato per «quella sua passione smisurata per l'architettura»[3], in linea con quanto aveva fatto il suo maestro e predecessore Filippo Juvarra. Alfieri a lui successe nel 1739 come architetto di corte, una ponderosa eredità che seppe gestire magistralmente con un'attività ininterrotta tra le città di Torino, Asti, Alessandria e Casale, a cui si aggiunse qualche sporadica incursione nella Roma tardo barocca. La sua smisurata passione per l'arte, a tal punto da alloggiare «contiguamente a quello stesso Regio Teatro da lui con tanta eleganza e maestria ideato, e fatto eseguire»[4], lo portò a riassumere nelle sue opere le diverse discipline: la pittura, la scultura e la musica. La musica, in particolare, si riflette ancora nel XVIII secolo sull'opera di alcuni architetti tramite il concetto di armonia, collegamento che avviene per mezzo della matematica, la quale per gli artisti non significava l'insieme delle scienze matematiche, non si trattava necessariamente di calcoli, ma della presenza di un modello, di una legge che potesse garantire la giusta

* Il presente articolo è frutto dell'indagine svolta dallo scrivente per la laurea triennale («Architettura e Musica: l'arte del comporre») e magistrale: S. M. Massone, *L'oratorio barocco italiano fra genere musicale, soluzioni architettoniche e acustiche*, tesi di laurea magistrale presso il Politecnico di Torino, relatore Chiara Devoti, correlatori Attilio Piovano e Valerio Lo Verso, febbraio 2015. I miei ringraziamenti vanno: alla prof.ssa Chiara Devoti che mi ha seguito con passione nella ricerca e mi ha segnalato l'opera di Giulio Ieni, che è stata un imprescindibile punto di partenza per il mio lavoro; all'Associazione Casalese Arte Storia per aver inserito una mia conferenza nel programma primaverile del 2016 e per l'opportunità di pubblicare un estratto del mio lavoro. Un grazie particolare va alla dott.ssa Antonella Perin per la sua instancabile disponibilità e pazienza nei miei confronti.

[1] Archivio Capitolare della Cattedrale di Casale (da ora in poi ACCC), *Convocati Capitolari, 1730-1736*, 6 settembre 1736.

[2] V. ALFIERI, *La vita scritta da esso*, a cura di G. CATTANEO, Milano 2006, vol. I (Epoca Terza), p. 66.

[3] *Idem*, pp. 33-34.

[4] *Ibidem*.

armonia tra le parti compositive, preservandone l'estetica filosoficamente intesa.

Parlare di interazione fra architettura e musica può sembrare insolito, in quanto appare evidente l'appartenenza di queste due arti ad ambiti distinti sia sul piano del mezzo espressivo, sia su quello della percezione sensoriale. L'architettura, come d'altronde la pittura e la scultura, appartiene alle "Arti dello spazio" mentre la musica, insieme alla poesia, a quelle del "Tempo", apparentemente esse sembrano collocate su fronti opposti, tuttavia vi sono alcuni aspetti che rendono questo confine molto labile. Nella comparazione analogica delle due discipline non significa sostenere il fatto che l'architettura sia direttamente traducibile in evento musicale, ma proporre una riflessione sulle leggi del comporre, la cui validità è indipendente dalla materia cui si applicano. L'interesse offerto dalle implicazioni della musica in architettura risulta duplice: compositivamente esse avvengono tramite una relazione matematico-scientifica, che trae origini nel Medioevo ma che affonda le sue radici nella lezione pitagorica; figurativamente si manifestano in una relazione estetico-filosofica, basti pensare ad alcuni scritti di Schopenhauer in cui si individuano evidenti analogie tra la musica, che opera prevalentemente sul "ritmo", e l'architettura, che agisce invece sulla "simmetria", due elementi formali che risultano biunivocamente collegati fra loro.

Il concetto di armonia è il *file rouge* che lega la composizione architettonica a quella musicale. La presenza di riferimenti musicali specifici in architettura riguarda, come abbiamo accennato, la comune base matematica, la quale si identifica con la teoria delle proporzioni armoniche. La questione proporzionale costituisce il punto di partenza per tutti gli architetti dal XV al XVII secolo. A questo proposito Rudolf Wittkower nella sua opera *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo* ricorda: «La bellezza consiste nell'integrazione razionale delle proporzioni di tutte le parti di un edificio, in modo che ciascuna di esse abbia dimensioni e forma assolutamente definite, e nulla possa essere aggiunto o rimosso senza distruggere l'armonia dell'insieme […]; la chiave per una proporzione corretta è il sistema pitagorico dell'armonia musicale […]»[5].

Rivalutando e reinterpretando l'eredità classica, il Rinascimento riconsegna alle proporzioni l'importanza che il Medioevo aveva nettamente ridimensionato. Numerosissimi sono i trattati rinascimentali inerenti alla musica che si rivolgono agli architetti. La teoria musicale, intesa come metodo di indagine compositivo-proporzionale, suggeriva ai progettisti il "mezzo" e al contempo il "fine" per il raggiungimento della bellezza. Tra i protagonisti dell'indagine sulle proporzioni figura senza dubbio la Natura nella quale venivano ricercati il principio di simmetria, proporzionalità e armonia attraverso il canone del corpo umano[6]: «[…] come l'uomo è immagine di Dio e le proporzioni del suo corpo sono state concepite e fissate dalla volontà divina, così le proporzioni architettoniche devono comprendere in sé ed esprimere l'ordine cosmico […]»[7]. L'architetto per progettare necessitava di regole numeriche e proporzionali di derivazione musicale, di cui la matematica era strumento fondamentale; la musica esercitava un fascino particolare perché era stata sempre classi-

---

[5] R. WITTKOVER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino1964, dodicesima ristampa 2009, pp. 12 e 109.

[6] Cfr. P. ADORNO, *L'arte italiana. Le sue radici medio-orientali e greco-romane e il suo sviluppo nella cultura europea – Il Rinascimento dalle origini alla sua piena affermazione*, vol. I, tomo I, Messina - Firenze 1999, pp. 17-24.

[7] WITTKOWER, *Principi architettonici*, pp. 101-102.

ficata come scienza matematica. Il Rinascimento avverte la necessità di innalzare l'architettura dal rango di «ars mechanica» a quella di «ars liberalis»; non c'è quindi da stupirsi se gli architetti si volgessero alla musica e intravedessero nella teoria musicale la chiave di lettura dei loro problemi architettonici.

Un confronto analogico tra architettura e musica è rintracciabile nella prefazione dell'opera *Dimostrationi Harmoniche* del teorico musicale Gioseffo Zarlino (1517-1590), di cui si riporta qui un passo nodale nella concezione della dottrina musicale-architettonica rinascimentale: «Dirò solo che se l'Architettore non avesse cognitione della Musica, come ben lo dimostra Vitruvio, non saprebbe con ragione fare il temperamento delle macchine e nei theatri collocare i vasi e dispor bene e musicalmente gli edifici […]»[8]. Evidentemente era patrimonio comune sia per gli architetti sia per i musicisti ritenere la musica dottrina indispensabile, soprattutto per il proporzionamento "razionale" degli edifici, indice del ricorso degli architetti alle proporzionali musicali, oltre che per i noti problemi legati alla progettazione delle strutture teatrali.

Nel Settecento, epoca in cui si colloca l'operato di Alfieri, si assiste a un lento ma inesorabile declino della componente musicale nel processo ideativo dell'architettura. Molti influenti teorici d'arte del calibro di Francesco Milizia (1725-1798), si schierarono risolutamente contro la teoria delle proporzioni musicali che aveva informato la composizione architettonica dei più celebri artisti rinascimentali. A questo proposito il Milizia così si esprime: «[…] è vano credere che il bello in architettura risulti dalle proporzioni musicali come vuole Francesco Blondel ed il sig. Briseux che nel suo trattato: *Du beau essentiel dans les arts appliqué particulierment a l'architecture,* si è sforzato di provare che le proporzioni dell'architettura necessariamente consistono nelle proporzioni armoniche […]»[9]. Egli ironizza sul fatto che, se fosse così, «gli architetti dovrebbero studiare la musica ed ogni artefice se avesse voglia di fare qualche cosa di piacevole, avrebbe da studiare sotto i maestri di cappella i quali sarebbero li maestri universali […]»[10]. In questo quadro di totale disinteresse per le implicazioni della musica in architettura emergono le figure di Bernardo Antonio Vittone (1704-1770) e di Benedetto Alfieri che, al contrario, sono sostenitori delle teorie classiciste-vitruviane riguardanti le soverchiate proporzioni musicali. Vittone, ancor più dell'Alfieri, riprende il binomio musica-architettura con un balzo più filosofico rispetto ai trattatisti precedenti, conferendo agli intervalli musicali qualità divine[11].

In modo ragguardevole, anche in Alfieri le competenze musicali erano radicate a tal punto da aiutarlo nell'esporre i concetti più complessi di proporzione, bellezza e leggiadria. Non essendoci pervenuto un *corpus* teorico alfieriano in cui vengano illustrati i principi della logica compositiva, risulta problematico rinvenire la genesi proporzionale delle sue architetture, ma, nonostante ciò, talune opere sembrano conservare un particolare influsso

---

[8] G. ZARLINO, *Dimostrationi Harmoniche*, appresso De Franceschi Stampatore, Venezia 1571, [rist. anast. dell'edizione 1571], Gregg Press, Ridgewood (New Jersey), 1966, p. 8.

[9] F. MILIZIA, *Notizie di Francesco Milizia scritte da lui medesimo*, Venezia 1804; stampato anche in Milizia, *Principij di Architettura civile*, [rist. anast.], Milano 1991, vol. I, p. VIII.

[10] *Ibidem.*

[11] Cfr. B. A. VITTONE, *Istruzioni elementari per l'indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile divise in libri tre* […], Presso gli Agnelli stampatori, Lugano 1760, (rist. anast. Roma 2008), volume II, libro III, p. 413: «Come alla musica li Tuoni, servono all'Architettura i suoi Ordini, dimodoché, siccome ogn'un de' Tuoni sisso restando a certe note, e distanze speciali, che gli servon di termini. Può con la varia trasposizione delle voci innumerevole varietà di cantilene in se ammettere, e produrre, così pure ogniun degli ordini affetto tenendosi a certi precisi oggetti, e proporzioni, come a speciali suoi termini, può medesimamente col diverso assortimento de' suoi Elementi infinità varietà di componimenti, in se ricevere, e adottare».

matematico-musicale evidente soprattutto a livello dell'impianto planimetrico. Questo lavoro, pertanto, costituisce un tentativo di verifica su come Alfieri usi la proporzione armonica nei suoi progetti.

La cappella di Sant'Evasio di Casale (figg. 1-2) si presenta come un caso studio esemplare in questo senso perché si configura come il punto d'arrivo per l'architetto trattandosi di uno degli ultimi progetti, stadio finale di una lenta parabola evolutiva di sperimentazioni architettoniche che – a partire dalle esperienze lombarde cinquecentesche – venne progressivamente maturando per giungere infine alla costituzione di un modello formale connotato dal massimo grado di chiarezza e audacia architettonica.

L'altare e la cappella di Sant'Evasio prima dell'intervento alfieriano: notizie bibliografiche

Le prime notizie della mensa evasiana si hanno a partire dal basso Medioevo, quando sono disponibili informazioni sulla costruzione di una serie di cappelle votive in cattedrale, alcune di queste commissionate da famiglie nobili casalesi. Il più antico disegno che attesta la posizione dell'altare di Sant'Evasio risale al 1725, si tratta della «Pianta della catedrale di S. Evasio di Casale»[12]; dove risulta chiaramente leggibile il sito della mensa evasiana e quello dell'altare della Beata Vergine di patronato Gambera, che risultava aprirsi in posizione isolata sulla testata del transetto destro (fig. 3).

In seguito a un voto fatto dalla Comunità di Casale per la scampata pestilenza (1521)[13], fu decisa la costruzione in cattedrale del nuovo altare di Sant'Evasio[14]. La realizzazione dell'arca marmorea venne affidata il 12 maggio 1525 agli scultori Agostino da Busto detto il Bambaia[15], Cristoforo Lombardi me-

---

[12] Archivio Storico del Comune di Casale (da ora in poi ASC), Fondo Iconografico, Cassetta 21, Fascicolo A/1. La planimetria acquerellata è datata 17 febbraio 1725. Il disegno, non autografato, rappresenta la «Pianta della catedrale di S. Evasio di Casale. Casale 17 Febraio 1725» ed è espresso, come scala metrica, in «piedi liprandi 30, componenti trabucchi 5».

[13] Sull'arca e sulla cappella di Sant'Evasio si vedano: G. GIORCELLI, *La cappella di S. Evasio della Cattedrale di Casale ed il suo altare* in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per la Provincia di Alessandria», anno XXIX (1920), ser. III, fasc. XV, p. 4; L. MINA, *Di alcuni documenti riguardanti la cappella di Sant'Evasio nella Cattedrale di Casale Monferrato*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per la Provincia di Alessandria», ann. IX (1925), fasc. XXXIII, pp. 25-37; R. CARITÀ, *L'altare di S. Evasio. Note su Ambrogio Volpi e su Cristoforo Lombardi* in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti», Nuova Serie, a. II, Torino, 1948, pp. 31-55; C. CARAMELLINO, *La cappella di S. Evasio a Casale Monferrato*, Casale Monferrato 1979; A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte tra i secoli XIII e XIX*, Torino, 1982, fasc. IV (1963-1982), pp. 1670-1671; V. ZANI, *Nuove questioni intorno alla fase lombarda di Gian Giacomo Della Porta ed il problema dell'arca di Sant'Evasio a Casale Monferrato*, in «Prospettiva», 82, 1996, pp. 31-58; G. IENI, *La cappella cinquecentesca di Sant'Evasio. Note documentarie*, in *Il duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, atti del convegno: Casale Monferrato 16-18 aprile 1999, Novara 2000, pp. 137-144; Y. HELFEL, *Guglielmo Della Porta dal Duomo di Genova al Duomo di Milano*, in «Prospettiva», 132, 2008, pp. 61-77; V. ZANI, *Un documento del 1548 per Bambaia, Cristoforo Lombardi e l'arca di Sant'Evasio a Casale Monferrato*, in «Arte Lombarda», 157, 2009, 3, pp. 31-32 e G. AGOSTI, *sms Documenti*, in G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI (a cura di), *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento in Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra, Milano 2009, pp. 179.

[14] GIORCELLI, *La cappella di S. Evasio*, pp. 5-7.

[15] Della vastissima opera critica su Bambaia si citano qui solo alcuni testi di carattere monografico e qualche lavoro recente dove è possibile reperire la bibliografia pregressa. A questo proposito si vedano: G. NICODEMI, *Agostino Busti detto il Bambaja*, Milano 1945; M. T. FIORIO, *Bambaia. Catalogo completo*, Firenze 1990; G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990; P. LÜDEMANN, *Agostino Busti detto il Bambaia e la sua cerchia: temi all'antica nella scultura milanese di primo cinquecento*, in «Studi di storia dell'arte», 24, 2013, pp. 83-128.

glio conosciuto come il Lombardino[16] e Gian Giacomo Della Porta, mentre la fase edilizia venne diretta dal capomastro «Philippus Bertolacius» e da «messer Bartolino Baronino», fratello del più celebre architetto Bartolomeo Baronino[17]. Bartolino in qualità di «esperto» aveva visitato la fabbrica al fine di «reducerla che stia alla perfezione del modello […]»[18]. Il progetto, che prevedeva l'adattamento dei volumi dell'antica cappella con l'innalzamento delle volte e parallelamente la formazione di una maggior luminosità interna, aveva l'obbiettivo di far emergere la cappella rispetto alle altre e di creare così una sequenza gerarchica di spazi. La vicenda della costruzione dell'arca di Sant'Evasio si protrasse per lungo tempo. I materiali vennero trasportati da Milano a Casale[19] per via fluviale, e l'altare fu completato *in loco* dal casalese Ambrogio Volpi a partire dal 1563. Nella visita pastorale del vescovo Scipione Pascale, risalente al secondo decennio del XVII secolo, l'arca, ormai collocata in cattedrale, viene così descritta «[…] il detto altare è tutto di pietra, e marmore, con due colonne una per parte […]. Nella somità [vi è] l'Imagine di marmore della Madonna col bambino in brazzo, et sotto duoi Angeli uno per parte, e sotto vi è un'arca di pietra negra indorata, et oro mordente, sotto vi è un'altra figura di rilievo che si dice esser S. Natale dall'una e dall'altra parte più à basso in Pontificale si trova la statua di S. Evasio, da una parte vi sono le statue di S. Rocho, S. Antonio, et dall'altra di S. Bernardino, et S. Sebastiano. Sotto si ritrovano altre due statue picciole dall'ala et dall'altra parte quale denottano la vitta, et martyrio di S. Evasio; sotto detta statua vi è a modo di tabernacolo, il tutto di pietra via indorato, con Christo dipinto avanti [dove si conservava la testa in argento di S. Evasio]; […] hà dipinto parimente da una parte la Madonna dall'altra S. Giovanni, et al piede della crose la Maddalena […]»[20].

Dell'altare cinquecentesco, smembrato nel XVII secolo, si conservano ancora in duomo gli altorilievi e le statue[21]: i primi inseriti nell'altare della

---

[16] GIORCELLI, *La cappella di S. Evasio*, p. 7. Sulla figura di Cristoforo Lombardi si vedano: M. C. LOI, s.v. *Lombardo Cristoforo, detto il Lombardino*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. LXV, Roma 2005, p. 591-593; R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005, *passim* e M. C. LOI, *Milano dopo Bramante: la torre di palazzo Stampa e il tiburio di Santa Maria della Passione*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n. 60/62, anno 2013/14, pp. 95-104. In particolare sull'attività di Cristoforo Lombardi nell'alessandrino: A. PERIN, *Una traccia per la storia dell'architettura del XVI secolo nell'alessandrino. Cristoforo Lombardi, gli Stampa e i Sacco: precisazioni e problemi aperti*, in *Uno spazio storico. Committenze, istituzioni e luoghi nel Piemonte meridionale*, a cura di G. SPIONE e A. TORRE, Torino 2007, pp. 99-136.

[17] A. BERTOLOTTI, *Bartolomeo Baronino da Casalmonferrato Architetto in Roma nel XVI secolo*, Casale Monferrato, 1875, p. 40-41; G. MININA, *Di Bartolomeo Baronino architetto celeberrimo di Casale Monferrato e della sua famiglia* in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia dalla Provincia di Alessandria, IV, fasc. 9°, Alessandria, 1895, p. 102 e M. OLEARO, *Una famiglia di architetti del XVI secolo: i Baronino*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatori D. Debernardi, G. Ieni, anno acc. 1990-1991.

[18] Archivio della Curia Vescovile di Casale (da ora in poi ACVC), *Atti per la Fabbrica dell'antica Cappella di S. Evasio in Casale*, inseriti nel faldone «Cappella di S. Evasio»: «Patti e Conventioni fatte fra li Signori Ministri della Fabrica di S. Evasio» del 27 genaro 1564. A questo atto è allegato il disegno dell'altare di S. Evasio che lo storico Carità attribuisce «con quasi certezza» a Bartolino Baronino, a questo proposito di veda: CARITÀ, *L'altare di S. Evasio*, pp. 34-35, p. 40. Buona parte degli atti relativi alla costruzione dell'altare della cappella di S. Evasio sono segnalati nelle *Schede Vesme*. A questi si devono aggiungere i contratti del 1° gennaio 1564 (segnalato da Vesme senza anno); 7 gennaio 1564 e 20 gennaio 1564 rogati dal notaio Placido Pani; 25 gennaio1564; 27 gennaio 1564; 30 gennaio 1564; 1° marzo 1564; 7 marzo 1564 (ACVC, *Atti*… op. cit.).

[19] CARITÀ, *L'altare di S. Evasio,* p. 33: l'arca per le reliquie di S. Evasio «già terminata a Milano prima del 23 febbraio 1546», sarebbe giunta «per naves» a Casale prima del 10 giugno 1547.

[20] ACVC, *Visita Pastorale Scipione Pascale, 1615-1616*, vol. IV, ff. 30r-30v. Cfr. S. MARTELLI, *La cattedrale di S. Evasio di Casale Monferrato*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatore D. de Bernardi Ferrero, correlatore G. Ieni, a.a. 1991-92, p. 180, nota 322.

[21] Per uno studio sull'apparato scultoreo dell'altare cinquecentesco di S. Evasio si vedano: CARITÀ, *L'altare di S. Evasio*, p. 41-55; ZANI, *Nuove questioni*, pp. 45-50.

sacrestia, le seconde conservate in parte in sacrestia e in parte sull'altare della Madonna delle Grazie (fig. 4).

Il 18 maggio 1640 «in occasione del benefizio ricevuto dalla Città nella miracolosa liberazione dall'assedio»[22], il vescovo Scipione Agnelli, con l'appoggio della *madama Serenissima* [Duchessa di Mantova][23], diede ordine al capitolo di deliberare la commissione di una nuova statua di S. Evasio «in argento purgato»[24]. In quella circostanza fu deciso di ridurre l'arca a una forma più adatta al gusto contemporaneo ispirato al nuovo linguaggio barocco, ma di mantenere le bellissime statue e i pregevoli rilievi, in particolare la statua raffigurante S. Evasio[25]. Dopo diverse sedute il capitolo casalese stipulò con Mons. Patrizio Sannazzaro – procuratore di Francesco Buono (o Bono), scultore del duomo di Milano incaricato del lavoro – i patti di allogazione della nuova struttura[26] (fig. 5). Il Buono concepì l'opera in forma di grande macchina scenica, strutturata per accogliere le statue preesistenti[27]. In essa i giochi prospettici e l'uso del marmo nero con inserti di pietra macchiata d'Arzo, di marmo di Carrara, di marmo rosso e di alabastro, avrebbero esaltato la perfezione delle statue del Bambaja e del Lombardi. Per stabilire un legame tra il nuovo altare e le statue cinquecentesche – secondo l'analisi effettuata da Caramellino – il Buono si sarebbe «forse ispirato al mausoleo del cardinale Caracciolo in Duomo a Milano, ultima opera del Bambaja […]»[28]. Non solo furono recuperati buona parte dei pezzi dell'altare già esistente, ma ne furono addirittura aggiunti di nuovi come l'altorilievo con la statua della liberazione dell'assedio del 1640, a imperitura memoria della grazia concessa da Sant'Evasio.

Le vicissitudini storiche, tuttavia, non fecero durare a lungo l'altare seicentesco, tanto che all'inizio del XVIII secolo, e più precisamente nel 1713, i casalesi – richiamati dal Vescovo Pietro Secondo Radicati a mantenersi fedeli al voto formulato in occasione dell'assedio del 1706[29] – decisero la costruzione di una nuova urna d'argento «per la custodia delle venerate Reliquie», unitamente alla riedificazione «[…] più ampia e magnifica della […] capella nella Cattedrale, qualora venissero dal saccheggio liberati, e dall'armata Cesarea con docezza trattati […]»[30]. Solamente il 26 maggio 1734 fu comunicata in Capitolo l'intenzione espressa dalla Comunità casalese di «[…] fare una nuova Capella di Sant'Evasio all'Altare della Beata Vergine dell'Assonta Jus patronato di Casa de' signori Gambera […]»[31]. Il 9 luglio, insieme ai progetti per l'urna, vennero presentati anche i disegni per il nuovo edificio tra cui si ricordano i progetti del capomastro Giacomo Zanetti[32], dell'architetto Bernardo Vittone[33], e

---

[22] V. DE CONTI, *Notizie Storiche della città di Casale del Monferrato*, Casale Monferrato 1841, Vol. VIII, p. 476.

[23] Si intende la consorte del duca di Mantova Carlo II.

[24] ACCC, *Convocati Capitolari, 1640-1645,* 18 maggio 1640, f. 49v.

[25] La statua di Sant'Evasio si trova attualmente collocata nella nicchia centrale dell'abside della sacrestia. Essa viene definita opera di uno sconosciuto scultore milanese del XVI secolo (Cfr. CARITÀ, *L'altare di S. Evasio*, p. 51-54) e attribuita dal De Conti a Bartolomeo Della Porta. Cfr. G. DE CONTI, *Ritratto della città di Casale* (1794), a cura G. SERRAFERO, Casale Monferrato 1966, p. 23.

[26] ACCC, *Convocati Capitolari, 1670-1679*, 31 gennaio 1670, f. 13r.

[27] CARAMELLINO, *La cappella di S. Evasio*, p. 5.

[28] *Ibidem*.

[29] ACCC, *Convocati Capitolari, 1705-1710*, 18 ottobre 1706.

[30] *Ibidem*.

[31] ACCC, *Convocati Capitolari, 1730-1736*, 26 maggio 1734; 4 giugno 1734; 25 giugno 1735; 1° luglio 1735; 9 settembre 1735.

[32] Sulla figura di Giacomo Zanetti si consultino: A. BARBERO, *Settecento minore: cantieri operanti sul territorio*, in *Il Teatro municipale di Casale Monferrato: questioni storiche e problemi di restauro*, Casale

quello di Vincenzo Scapitta[34]. I progetti menzionati vennero accantonati per ragioni finanziarie ed esecutive, in quanto in tutti si prevedeva non solo il ridisegno della cappella, ma anche l'intento di rimaneggiare parte della struttura della cattedrale. Il 6 settembre 1736 i deputati decisero, allora, di appoggiarsi all'architetto Benedetto Alfieri, interpellato per proporre una sua idea «egualmente decorosa e con minor spesa […]» rispetto alle idee presentate.

L'intervento di Benedetto Alfieri e la discussa paternità di progettazione

Il 23 marzo 1737 il progetto preliminare della cappella di S. Evasio del signor «Conte Alfieri» era già stato ultimato sulla carta, ma restava da risolvere il difficoltoso quanto delicato problema legato all'individuazione del sito più idoneo alla costruzione. Questo nodo fu materia di discussione per lungo tempo, fino a quando, nel settembre del 1763[35], venne definitivamente stabilito che il sito più appropriato dove erigere il nuovo edificio[36] doveva essere l'area su cui sorgeva l'antica cappella dei Gambera[37], già precedentemente designata. Alfieri poté, dunque, finalmente ultimare il progetto, consegnandolo finito sicuramente entro il febbraio dell'anno successivo[38]. Il 27 febbraio del 1764[39] si decise di avviare i lavori con la posa della prima pietra, avvenuta il 1° maggio dello stesso anno[40].

Monferrato 1979, pp. 51-72; G. IENI, s.v. *Giacomo Zanetti*, in *Enciclopedia Alessandrina*, a cura di P. ZOCCOLA, vol. I, Alessandria 1990, p. 262 e IDEM, *Un architetto ritrovato del primo settecento casalese Giacomo Zanetti*, in «Monferrato. Arte e storia», n. 7, 1995, pp. 5-30; *Da Musso a Guala*, a cura di G. ROMANO, C. SPANTIGATI, catalogo della mostra, Savigliano 1999, pp. 100-117 e A. PERIN, *Committenze e progetti a Casale Monferrato nella prima metà del XVIII secolo. Sannazzaro di Giarole*, in «Arte Lombarda», 141, 2004/2, pp. 83-88.

[33] Sul progetto di Vittone per la cappella di Sant'Evasio si veda: G. IENI, *Quattro disegni progettuali di Bernardo Antonio Vittone nelle biblioteche casalesi*, in «Monferrato. Arte e storia», n. 6, 1994, pp. 5-22.

[34] Su Vincenzo Scapitta: E. CORNAGLIA, *Giovanni Battista Scapitta architetto e Vincenzo Scapitta agrimensore*, catalogo della mostra, Casale Monferrato 1968.

[35] ACCC, *Convocati Capitolari, 1760-1770*, 12 settembre 1763.

[36] MARTELLI, *La cattedrale di S. Evasio di Casale Monferrato*, p. 220, nota 477: «In seguito al sopralluogo effettuato dall'allievo dell'Alfieri Luigi Barberis a Casale, il 12 settembre fu decisa la costruzione della nuova cappella di S. Evasio nel sito di quella di proprietà dei conti Gambera. Ai nobili casalesi fu concesso temporaneamente – come precedentemente deciso – l'uso dell'altare di S. Francesco Saverio (ACCC, *Convocati Capitolari, 1760-1770*, 12 settembre 1763; 4 novembre 1763; 11 novembre 1763; 18 novembre 1763; 25 novembre 1763; 2 dicembre 1763; 30 dicembre 1763; 5 gennaio 1764; 7 gennaio 1764). Per alcuni contratti relativi alla costruzione della cappella si veda: Archivio di Stato di Alessandria (d'ora in poi ASAl), Notarile di Casale Monferrato, notaio Carlo Guazzo, m. 2254, atto 15 dicembre 1763: *Convocato di deputazione fatta dall'Ill.mo Consiglio di questa città di Casale nella persona de Sig.ri Sindaci e due Consiglieri della medema per stipulare l'Instrumento di Convenzione col Sig. Conte Fabrizio Gambera pure di Casale,* e atto del 29 dicembre 1763: *Convenzione seguita trà gl'Ill.mi Sig.ri Conte, ed Abate Fratelli Gambera, e questa Ill.ma Città di Casale, 29 dicembre 1763*.

[37] ACCC, *Convocati Capitolari, 1736-1743*, 23 marzo 1737.

[38] ACCC, *Convocati Capitolari, 1760-1770*, 20 febbraio 1764.

[39] ACCC, *Convocati Capitolari, 1760-1765,* 27 febbraio 1764; 28 febbraio 1764.

[40] G. B. RAMBOSIO, *Memorie istorico-critiche della città di Casale Monferrato,* 1764 [manoscritto custodito presso la Biblioteca del Seminario Maggiore di Casale Monferrato, fasc. I], p. 416: «[…] alle calende di Maggio dell'anno 1764 fu posta la prima pietra da Monsignor Giuseppe Luigi Avogadro odierno degnissimo Vescovo di questa Città, […] il popolo tutto se ne rallegra […]». G. A. DE MORANI, *Memorie historiche della città e della chiesa di Casale Monferrato*, Casale Monferrato s.d. [depositato presso l'Archivio di Stato di Torino, *Biblioteca Antica*, *Miscellanea* H V 36,1795; copia presso la Biblioteca Civica di Casale Monferrato in *Fondo Manoscritti*], II, in MARTELLI, *La cattedrale di S. Evasio di Casale Monferrato*, p. 222, nota 482: «[…] Sotto la pietra è stata collocata una cassetta di piombo con entro varie monete d'oro e d'argento, coll'effige di Carlo Emanuele III Re di Sardegna, con diversi Agnus Dei di ceri benedetta, e due ampolle di cristallo, una piena di vino e l'altra di olio e una pergamena involta a rotolo e riposta in un tubo di stagno […]».Inoltre GIORCELLI, *La cappella di S. Evasio*, pp. 14-15.

L'11 luglio 1764 l'ingegner Luigi Barberis, «primo praticante del Sig.r Conte Alfieri […] persona di grande abilità […] ch'abbj assistito al Duomo, et Vestibolo et Capella del Beato Amedeo in Vercelli […]»[41], inviò al conte Francesco Ottavio Magnocavalli, sovrintendente ai lavori della cappella evasiana, alcuni disegni, accompagnati da una lettera in cui si affermava che presto avrebbe mandato anche i restanti elaborati. Il progetto della cappella risulta firmato da Luigi Barberis (figg. 6-7-8), che viene indicato da De Conti come progettista dell'edificio[42], ma la storiografia ha ormai appurato che l'ideazione della fabbrica si deve interamente a Benedetto Alfieri[43]. Luigi Barberis, suo fido e preparato collaboratore[44], si era occupato della stesura delle tavole esecutive e del controllo del cantiere, come sembra confermare il Convocato del 17 novembre 1763, in cui si legge che il disegno della cappella è «del Conte Alfieri e per oculata ispezione del Signor Ingegnere Barberis […]»[45]. Infatti a partire dalla fine del 1763 Barberis, sotto la supervisione del maestro, si interessò personalmente dei disegni e delle istruzioni alfieriane da trasmettere ai costruttori locali.

I lavori proseguirono abbastanza speditamente, tanto che entro il marzo del 1765 era compiuta tutta la muratura e gran parte del rivestimento marmoreo. A causa di problemi finanziari la fabbrica subì un brusco rallentamento a partire dal 1771 quando il capitolo si ritrovò nuovamente senza i fondi necessari per proseguire l'edificazione. Dopo circa venticinque anni di completa inattività i lavori ripresero nel 1796 grazie a un lascito del conte Natta d'Alfiano. La cappella evasiana venne così decorata e arredata con preziose suppellettili. Le brusche interruzioni e le continue varianti apportate alla concezione originaria pregiudicarono in parte l'unità formale e il linguaggio adottato, ad esempio, l'altare della cappella – inserito dall'Alfieri in una struttura

---

[41] ACCC, *Stralcio del Convocato del Consiglio*, 30 dicembre 1763.

[42] DE CONTI, *Ritratto della Città di Casale*, p. 22.

[43] Si vedano: A. BELLINI, *Benedetto Alfieri*, Milano 1978, p. 74; IDEM, *Introduzione*, in *Benedetto Alfieri. L'opera astigiana*, a cura di M. MACERA, catalogo della mostra: Asti 29 maggio-30 settembre 1992, Torino 1992, pp. 23-56, in partic. la p. 28 in cui Bellini afferma: «[…] un altro curioso aspetto della storiografia più recente, posteriore al saggio del 1978, è costituito dalla diffusa presenza di attribuzioni erronee e non mi riferisco a divergenze di opinione laddove i fatti noti lasciano margini di dubbio, ma piuttosto a ciò che è sicuramente accertato. Ciò è avvenuto per quelle opere che non vedono Alfieri direttamente presente in cantiere, ma di ben documentata progettazione autonoma, come il Sant'Evasio di Casale, ancora attribuito a Luigi Barberis. Egli firma i disegni ma le sue stesse lettere ai committenti mettono perfettamente in chiaro la sua funzione di disegnatore, direttore di cantiere, tramite del regio architetto, forse anche di colui che sotto la direzione del capo dello studio elabora particolari tecnici, come è sempre avvenuto e tutt'ora accade negli studi organizzati, senza che ciò abbia determinato o determini incertezze di attribuzione. […]», inoltre IDEM, *Benedetto Alfieri: architetto di Stato*, in B*enedetto Alfieri 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*, a cura di P. CORNAGLIA, E. KIEVEN, C. ROGGERO, Roma 2012, pp. 27-36, in partic. la p. 32. Bellini, a proposito della cappella di Sant'Evasio di Casale così ribadisce: «[…] i disegni sono firmati da Luigi Barberis, le cui lettere inviate a Langosco di Stroppiana documentano la totale progettazione alfieriana, non soltanto direttamente ma anche attraverso il diverso modo con il quale egli tratta le questioni relative a propri lavori. Del resto il progetto per la chiesa parrocchiale di Langosco, appunto del Barberis, nonostante la derivazione dell'alfieriano duomo di Carignano, dimostra diverse connotazioni stilistiche e una inferiore qualità creativa. […]». L'attribuzione all'Alfieri è riportata anche dalla storiografia locale: G. B RAMBOSIO, *Proemiali alla storia di Casale Monferrato*, ms. del XVIII secolo, Biblioteca della Curia di Casale, p. 416.

[44] Benedetto Alfieri, sia nella sua veste di architetto regio che nei cantieri estranei alla sua attività di corte, si appoggiava a svariati collaboratori, che avevano in compito di portare a termine un elaborato partendo da un'impostazione generale dell'architetto o di sviluppare proposte progettuali, successivamente da lui visionate e fatte proprie con integrazioni personali. Per quanto riguarda i cantieri di corte si veda: B. M. FRACCHIA, *L'architettura di Benedetto Alfieri attraverso le Istruzioni: indicazioni progettuali, metodologie di intervento e figure professionali*, in *Benedetto Alfieri 1699-1767*, pp. 203-211.

[45] ACCC, *Stralcio del Convocato del Consiglio*, 17 novembre 1763.

scenografica concava come a Novara[46] – fu modificato nel 1797, con «sommo dispiacere del Capitolo […]»[47], su disegno neoclassico di Costantino Bellone d'Altavilla, con notevoli alterazioni della piccola abside[48] (fig. 9).

L'architetto Giovanni Battista Formiglia portò a compimento la cappella con l'inserimento dell'altare e la realizzazione della pavimentazione attuale. De Conti sul suo *Giornale Storico di Casale* annota nell'anno 1807: «Si è compita la cappella di S. Evasio, e per l'anno venturo si dispone alla solenne dedicazione»[49]. La consacrazione della cappella di patronato della città con la traslazione solenne delle reliquie di S. Evasio fu celebrata il 3 ottobre 1808[50].

La cappella di Sant'Evasio: percorsi critici acquisiti

La cappella di Sant'Evasio, ultimo lavoro di Benedetto Alfieri, conferma la sua tendenza al nuovo classicismo ma anche al raggiungimento di un grande equilibrio nell'uso dei mezzi espressivi, condotti a risultati di eccezionale rilievo con una notevole complessità di temi.

Nella struttura persistono reminiscenze giovanili, quelle che gli avevano fatto guardare con adesione alle esperienze più genuine del barocco, tanto romano quanto piemontese. Questi elementi si risolvono all'interno di una progettazione che ha però come suoi dati di fondo valori di volume, ricerca di chiarezza formale, conciliazione tra l'uso di forme libere e degli ordini utilizzati tradizionalmente e variamente in ricerche di un «barocchismo timido e un po'confuso»[51]. La cappella mostra un decorativismo che tende a movimentare le pareti, con un gusto talvolta vicino al rococò ma più spesso limitato «[…] a timidi segni di contestazione dei valori delle superfici con accenni ad una possibile profondità del muro, o ad una spazialità più complessa con accenti di derivazione borrominiana […]»[52]. L'architettura in questione tende al grandioso, al «rifiuto dello spezzettamento, alla valorizzazione di uno schema preciso ed inequivocabile che sorpassa con la sua realtà i dati decorativi e i particolari […]»[53]. La consistenza del volume è il dato fonda-

---

[46] BELLINI, *Benedetto Alfieri* [1978], p. 244.

[47] ACCC, *Convocati Capitolari, 1796-1800,* 22 novembre 1796. Circa altri convocati capitolari sulla costruzione della nuova abside della cappella di S. Evasio progettata dal conte Bellone d'Altavilla si rimanda a: ACCC, *Convocati Capitolari, 1796-1800*, 11 novembre 1796 [incarico della commissione al conte d'Altavilla per il rifacimento dell'altare]; 18 novembre 1796; 21 novembre 1796; 2 dicembre 1796; 1° gennaio 1797; 10 febbraio 1797; 27 aprile 1797; 6 aprile 1797; 15 dicembre 1797. Attualmente presso l'Archivio Capitolare si conserva ancora il disegno relativo alla modifica dell'abside della cappella: ACCC, *Progetto non in misura ma dimostrativo che si presenta all'Ill.mo e Rev.mo Capitolo della Cappella di S. Evasio*, Sigg. Fabbriceri, Casale, 10 novembre 1796.

[48] V. DE CONTI, *Notizie storiche della Città di Casale e del Monferrato*, Casale Monferrato 1841-42, vol. X, p. 237.

Nel 1793 Francesco Benedetto Feroggio fornì alcuni progetti per cappella evasiana. Questi progetti sono oggi conservati presso l'Archivio dell'Arciconfraternita di S. Evasio (Cfr. C. Caramellino, *La cappella di S. Evasio*, pp. 16-20 e si veda presso l'archivio sopracitato il *Progetto di Pavimento di Marmo nella Cappella di S. Evasio*, *Torino lì 28 febraio 1793. Franc. Benedetto Feroggio Architetto della Reale Accademia delle Scienze*). Su Feroggio e i suoi interventi per la cappella di Sant'Evasio si vedano anche: BELLINI, *Benedetto Alfieri* [1978], pp.269-271 e R. BINAGHI PICCIOTTO, s.v. *Feroggio Benedetto Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1996, vol. 46 consultato in linea: http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-benedetto-feroggio_(Dizionario-Biografico)/

[49] G. DE CONTI, *Giornale Storico di Casale dall'anno 1785 al 1810, scritto dal casalese canonico Giuseppe De Conti contemporaneo,* a cura di G. GIORGELLI, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia della Provincia di Alessandria, IX, fasc. XXIX, gennaio-marzo 1900, p. 64.

[50] ACVC, *Visita Pastorale Francesco Alciati, 1826*, Vol. XXXVIII, tom. I, p. 18v.

[51] BELLINI, *Benedetto Alfieri* [1978], p. 77.

[52] *Ibidem.*

[53] *Ibidem.*

mentale delle sue invenzioni; essa nasce dalla «consistenza della materia, della sua realtà naturale, del suo essere parete, struttura, contenitore»[54].

L'architettura si presenta sempre leggera, chiara, razionale e simmetrica[55]. Proprio nelle tribune, l'Alfieri dimostra la sua arte compositiva, là dove alleggerisce la base e gli ordini, organizza l'alternanza di colonne e pilastri, disegna sottili architravi che denunciano quasi lo scheletro della costruzione. La ricerca della leggerezza ha lo scopo di sottolineare l'alternanza dei pieni e vuoti con un certo rigore geometrico e la chiarezza nell'organizzazione. L'andamento della struttura evasiana rispetta con umiltà la realtà della distribuzione dei pesi; luce e decorazione non offrono mai la costruzione di un'immagine alternativa, anzi, sottolineano quella reale, non esiste quindi una separazione tra la costruzione tecnicamente intesa e la costruzione dell'immagine.

La cappella di Sant'Evasio dimostra come l'arte alfieriana rifugga essenzialmente dal superfluo, esprimendo quindi un certo senso austerità. La critica ha ormai appurato che il senso della materia, la struttura chiusa e definita, la misura, la naturalezza costruttiva e formale, la luce naturale, il rigore, la precisione, la complementarietà e non l'antitesi nei temi complessi, l'aspirazione al maestoso, ma anche alla serenità, sono i temi ricorrenti nella cappella di S. Evasio, nonché si possono considerare gli ideali che l'Alfieri condivide con la classicità. Illustri storici concordano nell'affermare che i contenuti della poetica alfieriana si traducono in variazioni di temi noti sia nelle forme sia nell'esplorazione della diversa espressività[56].

Nonostante il preponderante classicismo, questa architettura non rifiuta affatto certe invenzioni formali della poetica barocca che comunque fanno parte della formazione alfieriana. Nella fabbrica casalese non si ravvisa alcun spunto tratto dall'architettura di Guarino Guarini; la struttura, indubbiamente audace, è comunque sempre logica, razionale e semplice, e anche là dove è impreziosita dalla decorazione è sempre legata alla realtà formale del volume e dell'ambiente esterno, perché raramente si avvale di eccessivi artifici scenografici e mai di quelli illusionistici. L'uso stesso delle curvature, delle direzioni diagonali nelle strutture e nella determinazione dello spazio – afferma Bellini – non sono «né la manifestazione di un modo drammatico di sentire l'architettura, né l'esigenza di dilatazione spaziale, ma piuttosto la volontà di ridurre al minimo lo scorcio […]»[57]. In conclusione, prevale un atteggiamento di stampo classicista, connotato dalla semplicità nell'organizzazione spaziale, mentre si scorge il dissolvimento di ogni concezione meramente barocca.

Per contro le fonti del linguaggio alfieriano riscontrabili in questa cappella sono numerose. L'influenza della tradizione piemontese è modesta sul piano delle scelte lessicali ma è di assoluta importanza per il modo con il quale i dati di linguaggio vengono resi espressivi. L'opera casalese nasce in uno spirito di continuità e di adesione alla realtà piemontese a cui Alfieri appartiene interamente e che egli tende a sprovincializzare. Il suo opporre la lingua italiana al dialetto dei nobili piemontesi – come ci ricorda il noto nipote Vittorio – può essere assunto come un efficace simbolo del suo modo di atteggiarsi di fronte alla tradizione locale.

---

[54] *Ibidem.*

[55] L'edificio risulta essere un buon esempio di come l'architettura alfieriana costituisca, nelle sue linee essenziali, una risposta a problemi concreti, funzionali, sia sul piano distributivo sia nell'organizzazione rispetto all'ambiente circostante.

[56] Si vedano i riferimenti bibliografici citati alla nota n. 44.

[57] BELLINI, *Benedetto Alfieri* [1978], p. 79

Nella cappella di Sant'Evasio risulta evidente una rielaborazione di alcuni temi dell'architettura di Andrea Palladio con la ripresa delle colonne che diaframmano le tribune laterali rispetto al nucleo centrale, elemento tratto dalla chiesa del Redentore a Venezia. Dell'amatissimo Michelangelo, Alfieri sembra apprezzare soprattutto «[…] la grandiosità dei modi e la spregiudicatezza nell'uso del linguaggio, ma non ne ha certamente né la forza espressiva, né la capacità di contestare ogni dato acquisito in una perenne ridiscussione dei traguardi raggiunti dalla tradizione e dalla propria ricerca […]»[58]. Nella fabbrica casalese si possono riscontrare dei particolari della lezione michelangiolesca come il carattere isolato che assumono le balaustre, la continuità dei collegamenti tra le cornici orizzontali nelle appena accentuate mensole rettangolari che cingono l'intera cappella ed infine in un certo distacco che si attua talvolta nel rapporto tra cimasa e apertura. Dal seicento romano Alfieri assimila la lezione sulla luce come fattore compositivo allo scopo di isolare lo spazio mettendolo in risalto (come fece Bernini con la sua celebre *Estasi di Santa Teresa d'Avila*). Ma è proprio da Borromini che Alfieri recepisce l'arte compositiva, riflettendone i risultati, come il modo con il quale il maestro ticinese usa la colonna e il pilastro, nonché l'importanza assunta dalle linee orizzontali che uniscono le imposte delle cimase alle finestre.

Molteplici sono i riflessi tratti dall'architettura colta del Piemonte a lui contemporaneo; a Casale Alfieri guarda alle sperimentazioni dell'architetto monregalese Francesco Gallo per la chiesa di San Pietro Apostolo. Inevitabili, poi, sono le influenze di Filippo Juvarra che provengono soprattutto da Superga e dal San Filippo di Torino, ma sempre con un evidente tendenza a passare da strutture aperte ad altre chiuse.

La fabbrica casalese ebbe notevole influenza sugli architetti minori piemontesi, con una funzione quasi di positivo accademismo, contribuendo – come afferma Bellini – a «[…] depurarne il linguaggio, offrendo schemi architettonici e decorativi piani e ripetibili, ripresi con una probità che si tinge talora di neoclassicismo, ora si stempera in modi barocchetti»[59].

La cappella alfieriana tra storiografia e "armonia" delle forme: nuovi percorsi di ricerca

La settecentesca cappella di Sant'Evasio, posta nella prima campata destra verso il presbiterio, è un invaso di grandissima eleganza, con un tono di freddezza accentuato dalla pianta centrale, che non manca mai di suscitare un'impressione di distacco unitamente a un «senso di repulsione»[60] dell'osservatore.

Giuseppe De Conti descrive la pianta in maniera estremamente precisa per quanto concerne le misure ed esprime un giudizio sulla forma, mediante le seguenti parole: «Essa [la cappella di Sant'Evasio], come scorgesi, è in figura ellittica a due ordini corintii maggiore e minore, d'asse maggiore piedi 32 - 2, e di asse minore piedi 22 - 4. La di lei altezza sin sotto le vele gionge a piedi 56 simili di Monferrato […]»[61]. Per primo Bellini afferma che De Conti ha fornito un'impressione errata dal punto di vista formale e aggiunge che all'occhio di un osservatore attento la pianta interna non risulta ellittica, ma

[58] *Ibidem*, p. 84.
[59] BELLINI, *Benedetto Alfieri* [1978], p. 86.
[60] *Idem*, p. 268.
[61] DE CONTI, *Ritratto della Città*, p. 22.

simula un'ellissi mediante la composizione di tre parti ben distinte: quella centrale, di forma rettangolare, coperta da una volta a vela, e le due laterali, di forma semicircolare, coperte con volte a semicatino segnate da nervature molto marcate. La pianta interna è interpretabile come un rettangolo con ai lati due zone semicircolari che la comprimono e ne esaltano la direzione lungo l'asse maggiore. Questa geometria viene confermata dalla ricerca dei tracciati regolatori usati dall'Alfieri nella progettazione dell'impianto planimetrico interno ricostruiti dallo scrivente in occasione di questo lavoro (fig. 10).

La scelta da parte di Alfieri di una soluzione che si avvicina all'ovale risolveva numerosi problemi funzionali in rapporto all'ingresso dal duomo, alla sacrestia, ai locali di servizio sovrapposti, inoltre tale soluzione conserva l'impressione dettata da un schema continuo di murature concave, ma nello stesso tempo la struttura compositiva rifugge dalla radialità. L'ingresso alla cappella, trovandosi a una quota superiore rispetto al piano di calpestio del duomo, avviene tramite un'ampia scala racchiusa in due finte balaustre dal sapore tendenzialmente tardo barocco. L'accesso alla scalinata è delimitata da un'interessante porta in «ferro [battuto] e vetro» dell'architetto Bellardi, aggiunta a un ventennio dalla fine dei lavori, con lo scopo di isolare la cappella dallo spazio della cattedrale. Una prima visione della parte bassa dell'ambiente sembra quasi suggerire un'impostazione diagonale degli spazi; il rigore compositivo è garantito dalla coppia di lesene, anch'esse rivestite in marmo, che delimitano le poche parti piene delle pareti e che proseguono nelle membrature sulla volta. È quasi una sorpresa constatare invece la composizione dei due archi trasversali che bloccano le nervature e delimitano la volta a vela centrale, quasi a voler sostenere una diversa gerarchia tra impianto centrale e quello laterale. Il fatto di "modellare" la lesena facendola proseguire come membratura a conclusione del catino emisferico ha dei chiari precedenti nell'architettura tardo quattrocentesca e risulta codificata nei maggiori trattati dell'epoca rinascimentale, chiaro segno della cultura dell'Alfieri e di come quest'ultimo sapesse ripensare l'architettura in termini classicisti.

L'invaso si presenta equilibrato, privo di ogni spinta dinamica in una direzione o nell'altra, totalmente freddo e austero (fig.11). Gli spazi laterali della tribuna non appaiono e la forte illuminazione dovuta ad un'ampia finestra non lascia percepire lo spazio oltre la coppia di colonne composite grazie all'accorgimento compositivo nel quale la radiazione solare ha tutto il significato di una parete.

L'ordine principale di derivazione classicista – formato da quattro lesene lisce di ordine corinzio, prive di "entasis" e ribattute – poggia su un elegante stilobate in marmo scuro. Le lesene tagliano l'ordine minore terminando in una trabeazione liscia, sostenuta da mensole e presentano una base attica ben definita nei suoi pochi particolari. I capitelli in stucco sono oggi difficilmente leggibili. Nell'ordine minore le membrature creano piacevoli motivi, tra i quali particolarmente interessante risulta la soluzione delle tribune laterali. Tutto sommato la particolarità di questo piccolo gioiello non risiede nel ripensamento dell'ordine classico, a cui Alfieri non aggiunge o toglie niente rispetto a opere coeve, bensì nella forza compositiva delle alternanze dei pieni e dei vuoti, nonché nel gioco di volumi. Nell'invaso sono percepibili uno spazio curvo continuo espresso dall'ordine minore e uno spazio spiccatamente verticale espresso dall'ordine maggiore che è collocato in posizione diagonale rispetto agli assi geometrici della pianta, senza però che ciò abbia

reali conseguenze di dinamismo sulla copertura. Lo spazio risulta essere elegante e di eccezionale precisione nelle proporzioni.

L'intervento neoclassico precedentemente ricordato introduce un brusco elemento di arresto con uno sfondato rettangolare, chiuso da una serliana e da un altare rigido nelle sue partiture poco proporzionate e che non rinuncia a particolari di origine barocca raggelati talvolta in una eccessiva e scheletrica semplificazione. Questo altare chiude un sacello – sormontato da una volta a botte rifinita a grandi lacunari ottagonali – che dietro un'ampia vetrata conserva in posizione rialzata l'urna con spoglie mortali del Santo, facilmente raggiungibile grazie a due scale curvilinee nascoste in spessore di muro.

Di interessante fattura sono le opere decorative e le pitture scaturite dalla sapiente mano del pittore varesino Giovanni Battista Ronchelli[62], ma ancor di più risultano degne di nota le opere scultoree, in particolare i quattro ovali e gli altrettanti bassorilievi con putti, posti fra il cornicione e la trabeazione dell'ordine minore, tutte opere dello scultore Giovanni Battista Bernero[63]. I quattro ovali, posti tra la coppia di lesene dell'ordine maggiore, rappresentano gli episodi salienti legati per tradizione dottrinale alla vita di Sant'Evasio.

Nel grande centro volta è affrescato *Sant'Evasio in gloria*; la scena raffigura l'ascensione del santo patrono circondato da un gruppo di cherubini, mentre due angeli, adiacenti al Santo, elevano al cielo la mitra e il pastorale, simboli e attributi della sua dignità episcopale. L'opera è incorniciata da decorazioni in stucco placcate d'oro eseguite da Giuseppe Bolina[64] e Antonio Pace, ultimate nel 1765.

Prima di proporre alcune considerazioni riguardanti le connessioni tra architettura e musica nel caso specifico risulta utile ricordare le concrete analogie tra le discipline musicali e architettoniche al fine di stabilirne una connessione tale da permettere la comprensione estetico-proporzionale del fatto architettonico.

Le scale musicali possono essere comparate alle proporzioni architettoniche che si esprimono nel dimensionamento degli ordini, degli impianti planimetrici e degli alzati, in entrambi i casi si tratta di strutture elementari di base e di principi di organizzazione formale a partire dai quali sono possibili infinite soluzioni compositive. A fondamento delle scale armoniche occidentali stanno gli studi dei pitagorici, i quali furono i primi a condurre esperimenti di acustica adottando come modello fisico il "monocordo" e indagando i rapporti tra note e lunghezze delle corde con le quali queste vengono prodotte. I pitagorici pervennero alla definizione scientifica dei rapporti tra quei suoni che elessero come armonici e costituenti le scale musicali e privilegiarono le note i cui rapporti reciproci risultavano esprimibili mediante numeri interi: dalla metà del monocordo, che vibrando dava il suono detto "fondamentale", ottennero il suono di ottava (*diapason*), frazionando diversamente il monocordo ricavarono tutti gli altri suoni principali: dai 2:3 la quinta (*diapente*) e dai 3:4 la quarta (*diatessaron*). Ottava, quinta e quarta, furono i rapporti armonici consonanti fondamentali dalla classicità greca fino

---

[62] Cfr. DE CONTI, *Ritratto della città di Casale*, p. 22. Sull'attività di Giovan Battista Ronchelli si veda: C. PARRAVICINI, *Giovan Battista Ronchelli: pittore lombardo del '700, recenti attribuzioni in Val Cuvia*, catalogo della mostra Castello Cabiaglio, 3-25 agosto 2002, Castello Cabiaglio 2002.

[63] *Ibidem*. Inoltre su Giovan Battista Bernero e i rilievi figurati della cappella di Sant'Evasio si consulti: A. APRILE, *Rilievi figurati nei cicli decorativi dalla metà del Settecento*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. DARDANELLO, Torino 2007, pp. 265-276, in partic. le pp. 273-276.

[64] Su Giuseppe Bolina si veda: A. APRILE, A. RIZZO, G. DARDANELLO, *Alfieri, Borra, Birago e Dellala: architetti e cantieri per ornati e rilievi di Giuseppe Bolina*, in *Disegnare l'ornato*, pp. 241-264.

agli anni trenta del XVI secolo, quando il teorico modenese Lodovico Fogliano, nel suo *Musica Theorica* del 1529[65], per primo difese la validità di ulteriori intervalli rispetto a quelli che fino a quel momento si erano praticati, tra questi: la terza, sia maggiore (4:5) sia minore (5:6) e la sesta, maggiore (3:5) e minore (5:8). Per una pratica non eccezionale degli intervalli di settima (8:15) e di seconda (8:9), infine, occorrerà attendere tempi più recenti.

Tutti questi rapporti, sia quelli classici che quelli aggiunti nel rinascimento, essendo considerati intrinsecamente belli, sono stati utilizzati di frequente nella progettazione delle piante e degli alzati degli edifici. Ciascun architetto, a partire dal rinascimento in poi, utilizzando semplici regole, aveva a disposizione uno strumento per la misurazione degli spazi, che rendeva semplici i calcoli, e nello spirito neoplatonico garantiva al manufatto architettonico di essere espressione dell'equilibrio e dell'armonia del cosmo come si è già detto. La consuetudine all'utilizzo di queste tecniche è rimasta a lungo pressoché inalterata come conseguenza della formazione dei progettisti fatta per lo più sui trattati rinascimentali o su libri e manuali da questi direttamente o indirettamente influenzati[66].

Un caso che si presta all'esempio della cappella di Sant'Evasio, il cui profilo esterno in pianta appare impostato su una figura che si avvicina all'ovale, è la costruzione di figure geometriche in cui gli assi abbiano tra loro un rapporto armonico. Già Serlio nel suo trattato aveva definito diversi procedimenti di costruzioni degli ovali ma in questi casi il rapporto tra gli assi corrisponde ad un numero irrazionale[67]. Mark Wilson Jones ha dimostrato come la maggior parte degli ovali delle piante degli anfiteatri romani sia stata costruita secondo il metodo in cui il triangolo di riferimento è un triangolo 'sacro', cioè quella figura che soddisfa il teorema di Pitagora con numeri interi secondo la terna 3,4,5[68]. Essa contiene una serie di corrispondenze numeriche semplici che ha interessato ogni civiltà matematica e costituisce l'espressione formale della prima terna pitagorica[69]. Il triangolo sacro e le sue proprietà geometriche sono alla base delle costruzioni degli ovali armonici. Basandosi su questi numeri è possibile tracciare ovali che hanno rapporti tra gli assi identici a quelli definiti dal monocordo, cioè diapason, diapente e diatessaron, come anche una serie di altri ovali armonici[70].

Nonostante nuove sperimentazioni seicentesche sul tracciamento di ovali a quattro o più centri, la costruzione degli ovali armonici secondo la terna pitagorica viene ampiamente usata dai progettisti nel Settecento a causa dell'alto grado di semplicità e di rigore[71]. Nel caso della cappella di Sant'Evasio si è verificato che la geometria dell'impianto perimetrale esterno appare prossimo per forma ad un ovale armonico di quinta (2:3) o diapente. Nonostante l'analisi sia stata fatta su di un rilievo accurato predisposto per l'occasione la ricostruzione non ha fornito un risultato rigoroso a causa plausibilmente delle

---

[65] L. FOGLIANO, *Musica Theorica Ludouici Foliani Mutinensis: docte simul ac dilucide pertractata: in qua qua plures de harmonicis interuallis: non prime tentatae: continentur speculazione,* per Jo. Antonium et Fratres de Sabio, Venezia 1529.

[66] E. DOTTO, *Il disegno degli ovali armonici*, Catania 2002, p. 25.

[67] *Idem*, pp. 27-29.

[68] M. WILSON JONES, *Designing amphiteatres*, in «Mitteilungen des deutschen archeologischen Instituts Romische Abteilung», n. 100, 1993, pp. 391-442.

[69] Sul triangolo sacro o triangolo pitagorico si veda: W. J. DAUBEN, *La matematica*, in *Storia delle scienze. Le scienze fisiche ed astronomiche*, Torino 1992, vol. II, pp. 267-274.

[70] DOTTO, *Il disegno*, pp. 32-34.

[71] E. DOTTO, *Note sulla costruzione degli ovali a quattro centri. Vecchie e nuove costruzioni dell'ovale*, in «Disegnare, idee e immagini», anno VI, n. 11, 1995, pp. 7-14.

modifiche che la diversa costruzione geometrica dello spazio interno, le preesistenze e le esigenze funzionali hanno imposto al momento dell'impianto del cantiere[72].

Alcune considerazioni finali

Per concludere occorre ritornare sulla musica e in particolare sulla nozione di intervallo per indagare le relazioni tra i diversi suoni della scala, la principale delle quali è il concetto di consonanza/dissonanza, termini con i quali si indicano rispettivamente sensazioni acustiche di stabilità o di instabilità sonora, di dolcezza o asprezza del contemporaneo risuonare di due o più note. Gli intervalli, dunque, si dicono melodici o armonici a seconda che i due suoni si odano in successione, secondo l'orizzontale del percorso melodico, oppure simultaneamente, secondo la verticale dell'armonia. Entrambi i tipi di intervallo costituiscono le questioni più elementari, e per questo fondative, del contrappunto (dal latino *punctus contra puntum* ovvero nota contro nota). Il principio fondamentale della scrittura contrappuntistica è l'imitazione, consistente nella derivazione di una voce, detta "risposta", da un'altra, detta proposta o semplicemente "tema". La risposta imita del tema non l'appartenenza sonora, ma le leggi costitutive, sia intervallari sia ritmiche; la natura dell'imitazione del contrappunto coincide con le teorie estetiche che intendono la musica basata sul principio classico della "mimesis", dell'imitazione della natura in riferimento alle sue leggi interne di formazione. Secondo Quatremère de Quincy, citato da Leoncilli Massi: «imitare non significa […] creare l'immagine o produrre la somiglianza di una cosa […] si imita dunque la natura […] non replicando l'opera propriamente detta, ma appropriandosi dei principi che servivano di regola a quest'opera, cioè del suo spirito, delle sue intenzioni e delle sue leggi […]. L'architetto ha imitato la natura quando […] ha eseguito e reso percepibile ai nostri occhi, e al nostro spirito il sistema di armonia d'insieme, di ragione e di verità»[73].

Se la forma più rigorosa di imitazione è il canone, non è certo casuale che tale principio di scrittura polifonica venga indicato con lo stesso termine sia nella scultura sia nell'architettura, designando il sistema di proporzionamento delle parti. Parallelamente al canone, ecco che fa la sua comparsa il principio della "variazione" ed è proprio attraverso tale concetto che si esplicita l'estrema analogia tra architettura e musica. Così Leoncilli Massi lo definisce: «il metodo di scrittura usato [dall'architettura], […] prendendo a paradigma la musica, è quello della variazione. Dalla precognizione dell'idea alla sua totale esplicitazione, mai interrompendo la circolarità e l'unità del processo inventivo, ritrovandolo di volta in volta su diversi piani e livelli. Ciò in quanto ad ogni variazione o iterazione e ripetizione di concetti, corrisponde la conquista di un valore, prima non noto per il chiarimento progressivo dell'idea iniziale»[74]. Lo studioso pone la *variatio* a fondamento della pratica architettonica che vede il progresso spaziale scaturire dalla continuità con la tradizione, dalla meditazione sui principi e regole tramandataci dai maestri. Sotto questo assunto, la varia-

[72] Questo tipo di costruzione geometrica corrisponde bene al muro perimetrale esterno verso il duomo, mentre più difficile è valutare il lato opposto a causa del diverso andamento della muratura che si articola in una risega ortogonale per la presenza delle due scale poste in spessore di muro.

[73] G. C. LEONCILLI MASSI, *La leggenda del comporre*, Firenze 2002, p. 186.

[74] *Idem*, p. 12.

zione è un modo diverso di inventare. È una trasformazione del tema di partenza e quindi una nuova invenzione; equivale ad esplicitare l'idea iniziale senza nulla distruggere del campo disciplinare delle antiche forme, ma derivando da queste, rigenerandole in nuove figure-forme.

Il progetto di Alfieri per la cappella di Sant'Evasio è esemplificativo a questo riguardo. La pianta e l'alzato sono tutte orchestrazioni differenti del medesimo tema, tutte derivate da una forma geometrica ripetuta e reiterata più volte. Dunque, non l'invenzione nell'atto compositivo per Alfieri, bensì riproduzione dell'edito sotto spoglie inedite. Come già ribadito precedentemente e confermato da Bellini, le sperimentazioni in Sant'Evasio si traducono in "variazioni" di temi noti nell'esplorazione delle forme, ricavate da contesti diversi, sotto una diversa espressività.

Inevitabile non paragonare il lavoro dell'Alfieri per Sant'Evasio a quello del supremo Johann Sebastian Bach, per il quale magistero del contrappunto e della variazione è la disciplina del compositore, il costante educarsi, con rigore e fatica, al pensiero compositivo, precetto che per l'architetto diviene acquisizione degli artifici compositivi che discendono dall'*ars combinatoria* (tipicamente alfieriana). L'*Arte della Fuga*, estremo cimento del compositore, è assunta, a livello generale, come metafora di tutta la disciplina architettonica intesa come continua variazione su tema, ma in particolare è legata strettamente all'attività compositiva del nostro.

L'analisi geometrica della cappella casalese, eseguita grazie ad una accurata campagna di rilievo (figg.12-13), ha dimostrato la reale esistenza di rapporti ascrivibili a temi di carattere musicale, oltre che confermare la tendenza dell'Alfieri a commistioni disciplinari che hanno avuto come risultato sperimentazioni nel campo dell'architettura sacra. La proporzione musicale in Sant'Evasio non è ricercata pedissequamente in fase progettuale, non è un metodo di composizione architettonica, né tantomeno un contenuto poetico, ma, tutt'al più, giustificazione a posteriori della razionalità della costruzione.

Dall'analisi spaziale dell'opera e dalla ricostruzione delle geometrie latenti si intuisce come l'edificio sia la commistione equilibrata tra il vano centrale e i due vani laterali in cui alloggiano le tribune. Il rapporto 2:3, oltre ad essere rintracciabile nel tracciato geometrico di base su cui si è elaborato l'impianto come più sopra menzionato, è ripreso in alzato, dove tale rapporto è desumibile dalla proporzione tra la pianta e l'altezza complessiva della cappella. Volendo attribuire alla composizione alfieriana un rapporto musicale, il più corretto risulterebbe quello pitagorico 2:3, detto *epidiapente* – meglio conosciuto come intervallo di quinta (*do – sol*) – e, con un balzo di completa astrazione, potremmo addirittura connotare la cappella alfieriana con il brano musicale *Fuga canonica in Epidiapente* (*Canones diversi super Thema Regium*) tratto da *Musicalischer Opfer* di Bach.

La musica in Sant'Evasio può essere considerata complementare e parte integrante dell'architettura alfieriana; la variazione, la permutazione di stilemi differenti e i rapporti rimandano tutti a un concetto che, per lo più, trascende il fatto musicale, ed è parte di un processo di tipo comunicativo. La natura musicale del sant'Evasio è dinamicità; il movimento altera e "smuove" lo spazio interno, lo dilata verso l'alto creando tensioni assimilabili a un crescendo sonoro. In fin dei conti, si potrebbe affermare che il caso alfieriano nel duomo casalese risponda all'assunto goethiano secondo il quale: «[…] la musica è architettura svolta, mentre l'architettura è musica pietrificata».

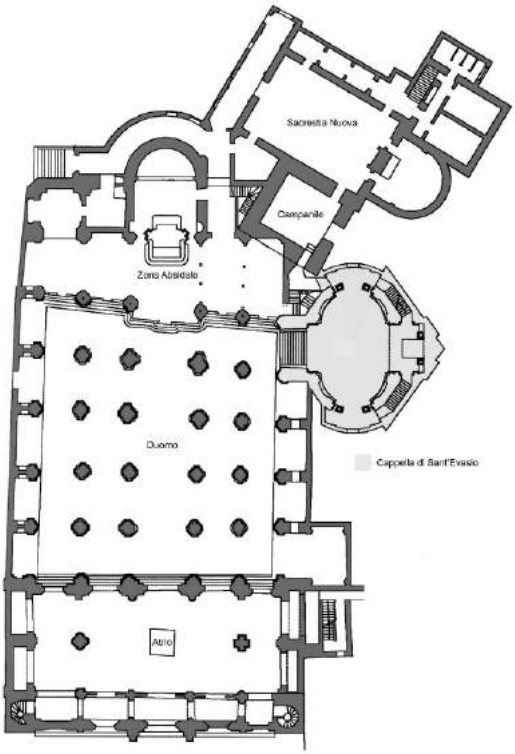


Fig. 1. Planimetria generale del duomo di Sant'Evasio con localizzazione dell'omonima cappella.

Fig. 2. Sezione trasversale del duomo di Sant'Evasio. Si noti il rapporto che la cappella alfieriana, a sinistra, ha con la cattedrale come "una chiesa all'interno di una chiesa".

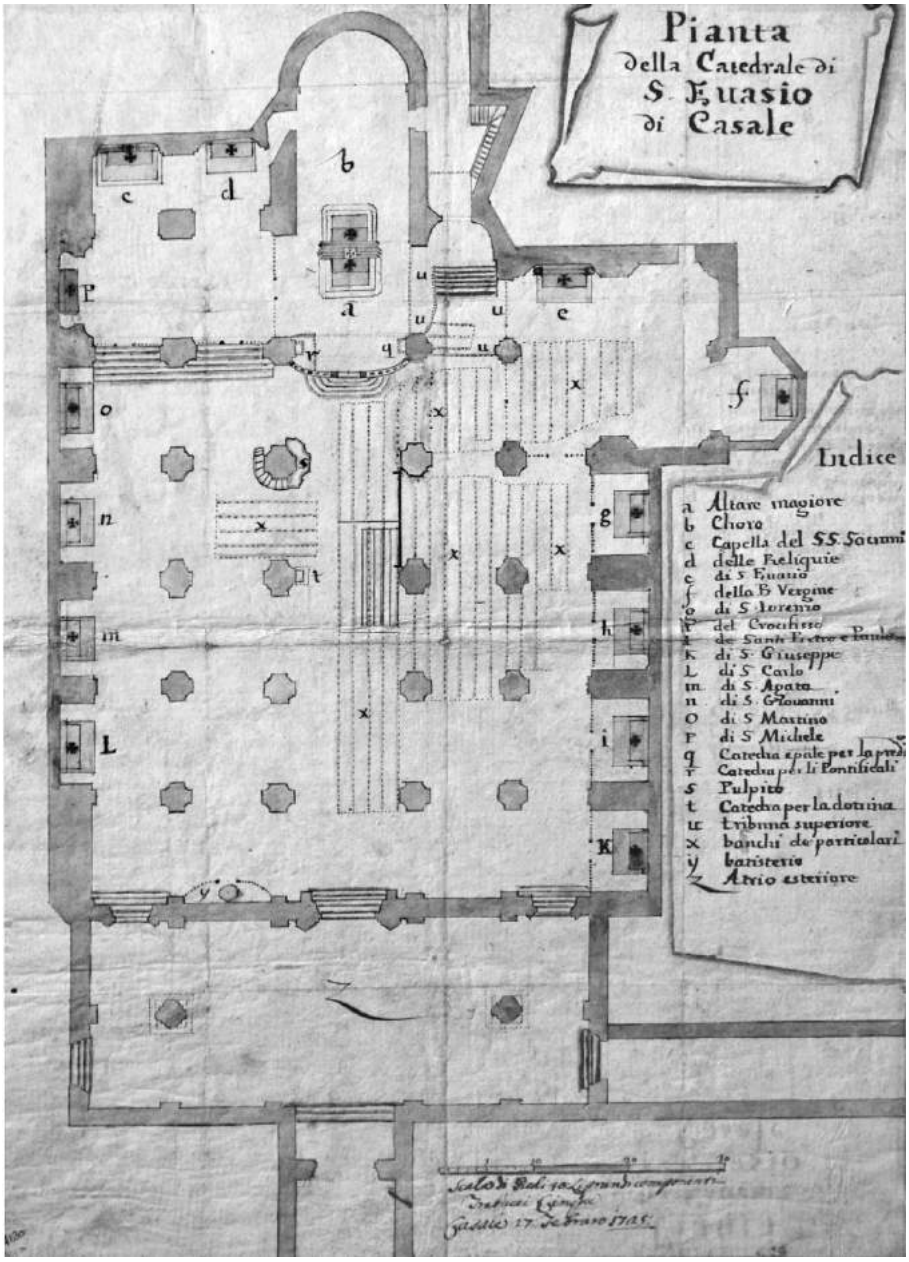


Fig. 3. *Pianta della cattedrale di S. Evasio di Casale. Casale 17 febbraio 1725*, scala metrica Piedi liprandi 30, componenti trabucchi 5 (Archivio Storico del Comune di Casale, Fondo Iconografico, Cassetta 21, Fascicolo A/1).

Fig. 4. Cappella della Madonna delle Grazie, situata nella navata destra del duomo; ospita nelle nicchie le statue della Madonna con Bambino, di Sant'Antonio e San Bernardino da Siena nonché altri materiali lapidei già appartenuti all'arca cinquecentesca di Sant'Evasio.

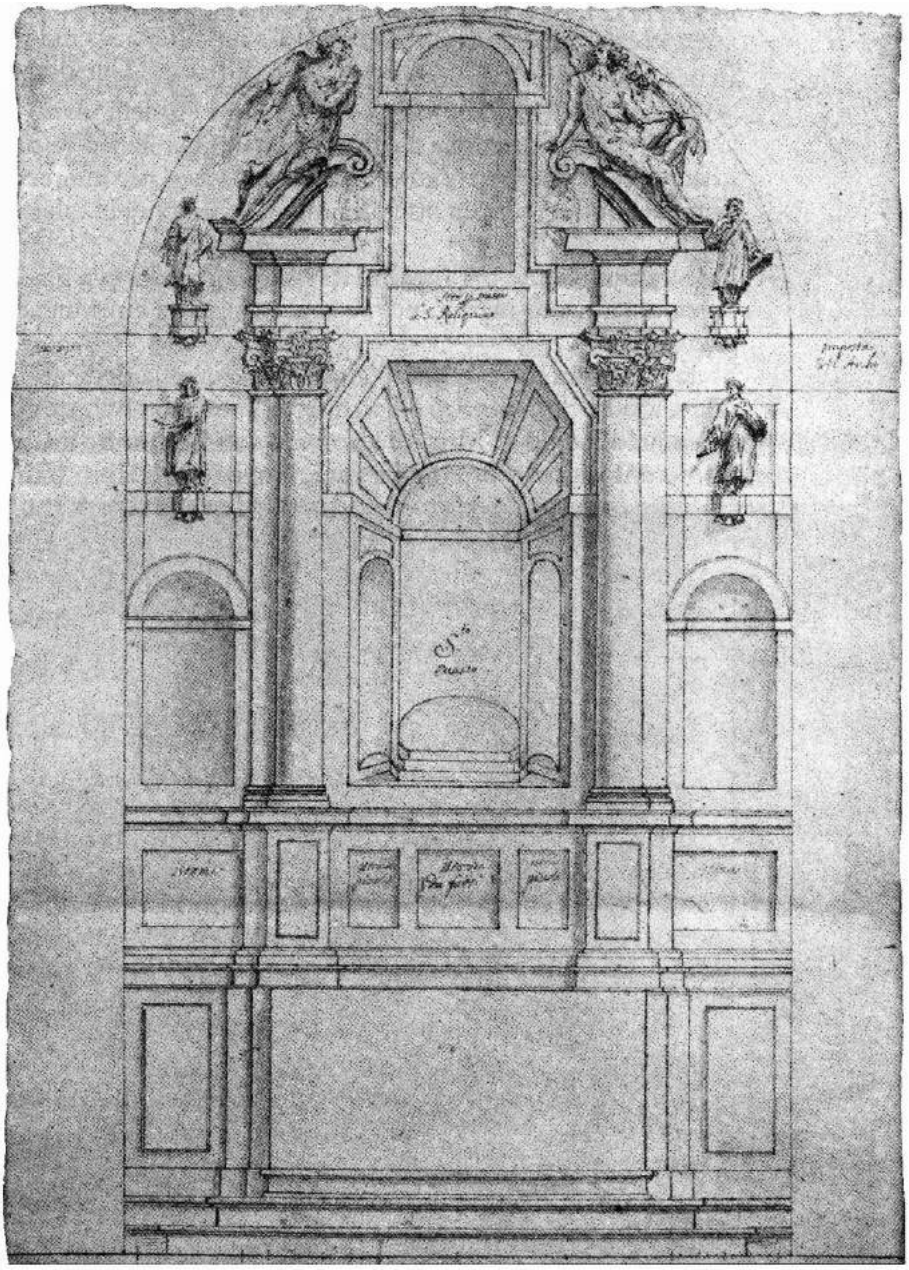


Fig. 5. Francesco Buono, progetto per l'altare di Sant'Evasio, 1670.

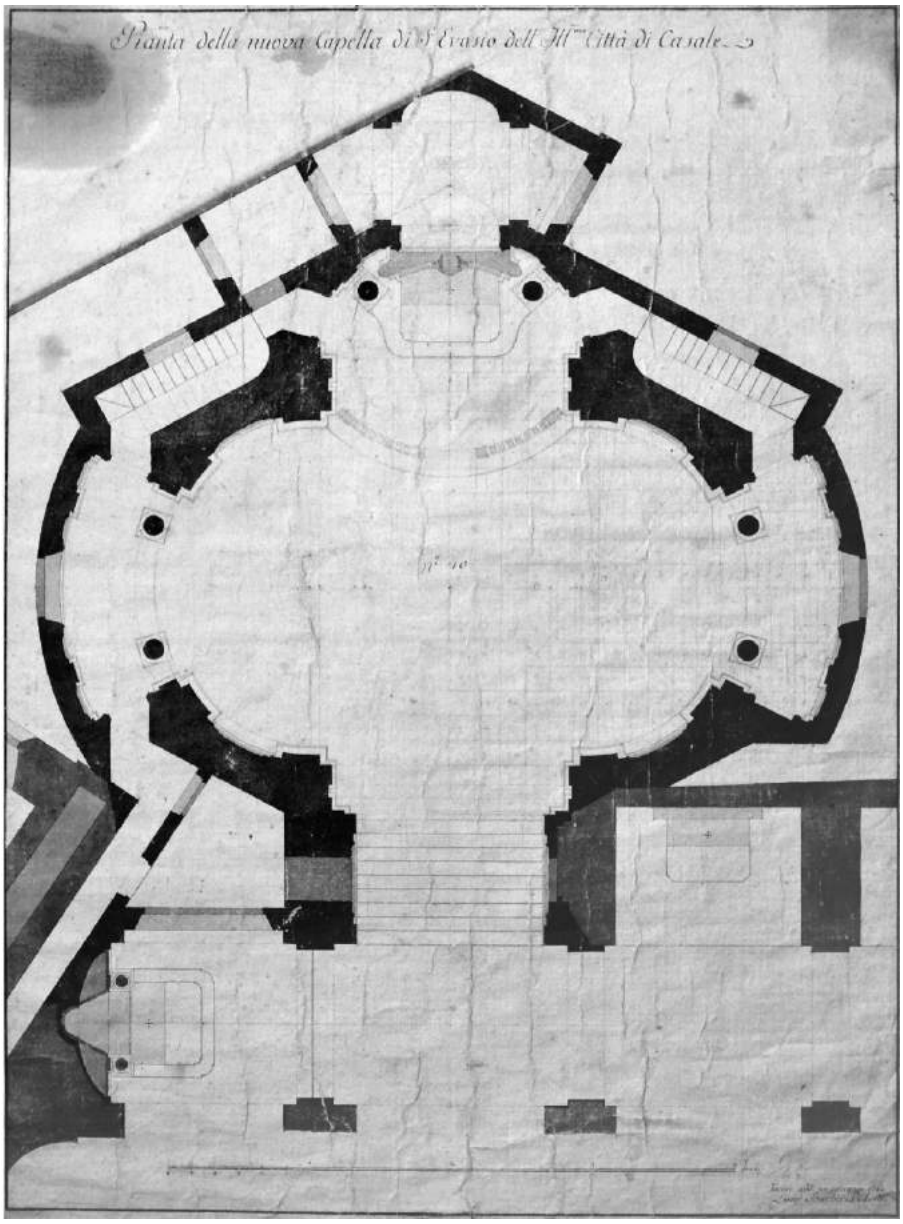


Fig. 6. *Pianta della nuova cappella di S. Evasio dell'Ill.ma Città di Casale, Torino addi 20 maggio 1764*, firmata *Luigi Barberis arch.to*, scala metrica: trabucchi
(Archivio Storico del Comune di Casale, Fondo Iconografico, Cassetta 21, Fascicolo A/1).

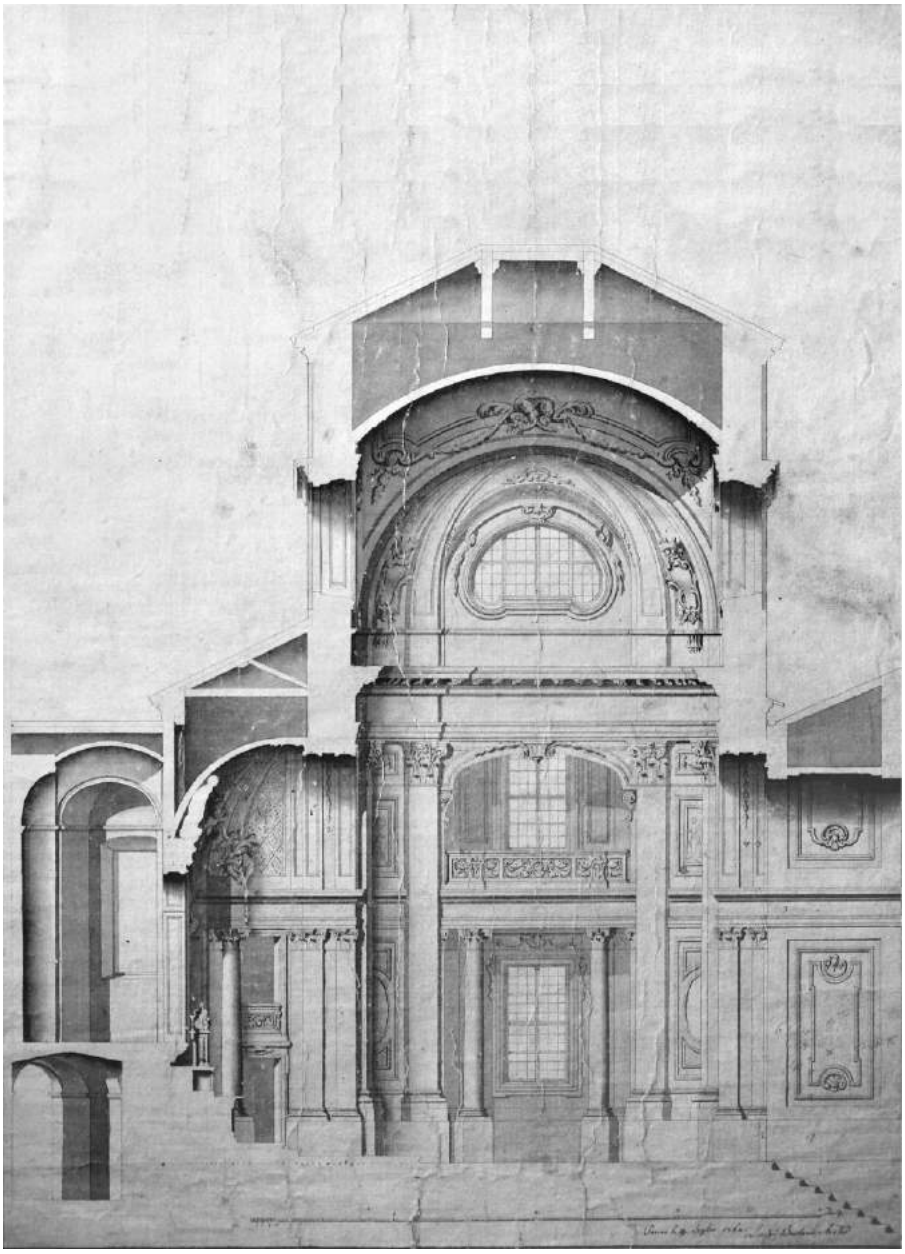


Fig. 7. *Sezione trasversale S. Evasio. Torino li 19 luglio 1764*, firmata *Luigi Barberis arch.to* (Archivio Storico del Comune di Casale, Fondo Iconografico, Cassetta 21, Fascicolo B/3).

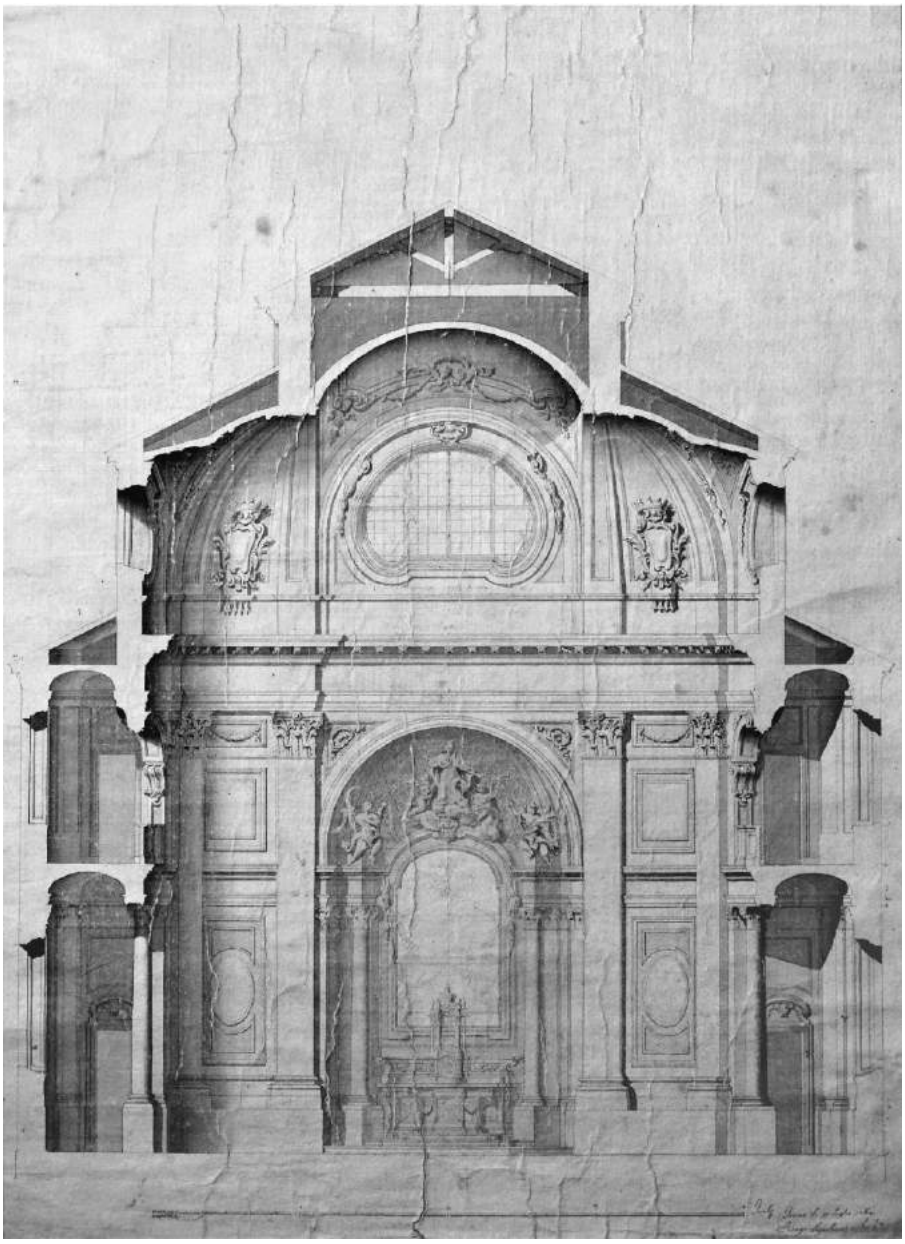


Fig. 8. *Sezione longitudinale S. Evasio. Torino li 19 luglio 1764*, firmata *Luigi Barberis arch.to* (Archivio Storico del Comune di Casale, Fondo Iconografico, Cassetta 21, Fascicolo B/1).

Fig. 9. Cappella di Sant'Evasio, veduta dell'altar maggiore sovrastato dalla serliana con cancello a protezione dell'urna delle reliquie di Sant'Evasio.

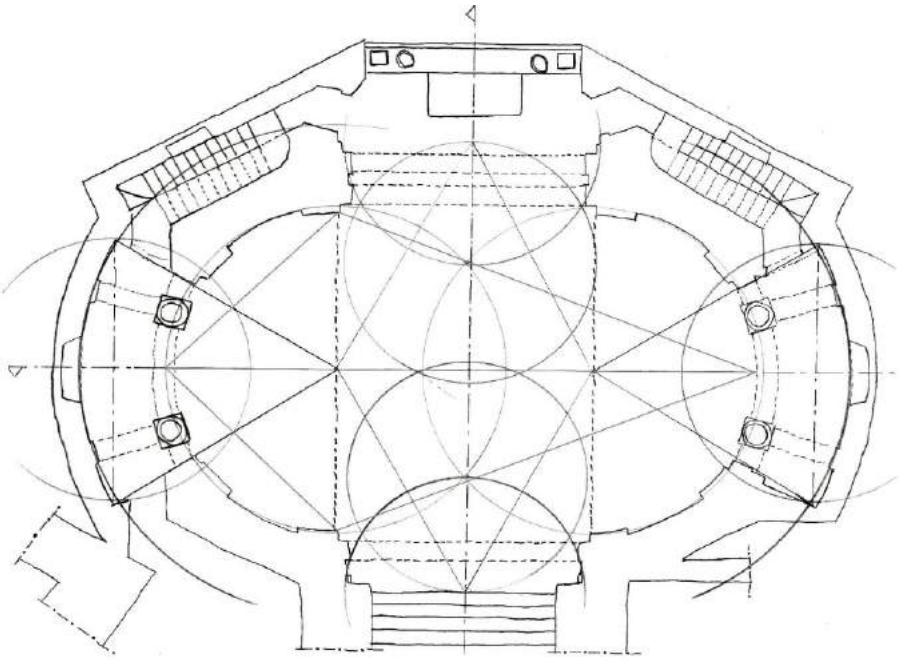


Fig. 10. Geometria latente alla base del progetto della cappella di Sant'Evasio (elab. Sergio Massone).

Fig. 11. Cappella di Sant'Evasio, veduta interna scorciata.

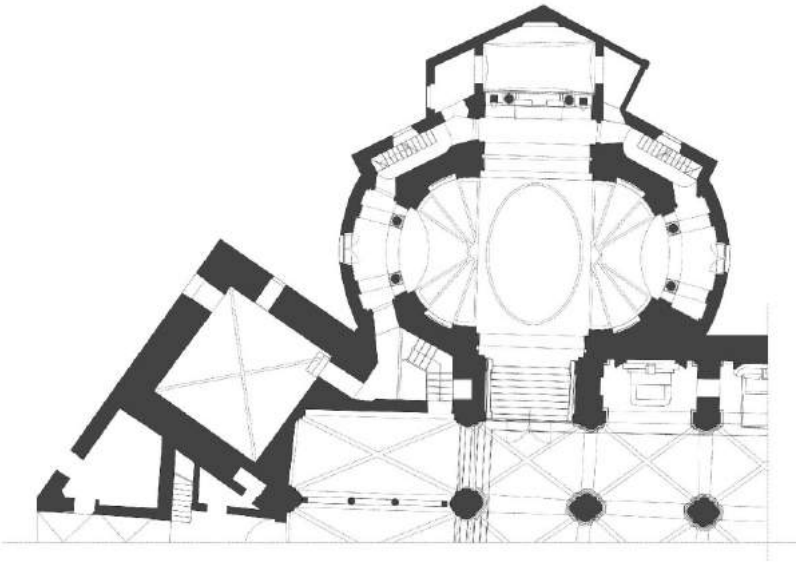


Fig. 12. Pianta della cappella di Sant'Evasio restituita da rilievo celerimetrico (elab. Sergio Massone).

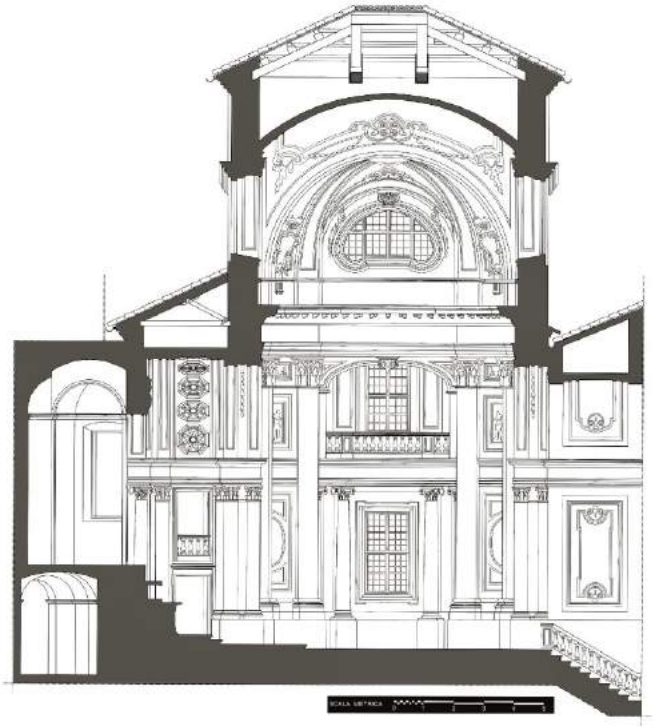


Fig. 13. Sezione trasversale della cappella di Sant'Evasio restituita da rilievo combinato topografico-fotogrammetrico (elab. Sergio Massone).

Un documento per la chiesa parrocchiale di Quarti

GIULIANO ALFREDO GIORCELLI *

L'odierna chiesa di Quarti (oggi frazione di Pontestura), dedicata alla Natività di Maria Vergine, è stata ormai attendibilmente identificata con la medievale *Ecclesia de Monteaino* (o *Montaino*), appartenente alla pieve di San Cassiano e citata con l'estimo di lire VIIII astensi nelle *rationes* del registro delle decime della diocesi di Vercelli all'anno 1298 (o 1299)[1]. Nel 1440, la chiesa di *Mo(n)teano* è tassata per VI soldi, mentre la canonica di Pontestura paga III libre e X soldi[2]; tali dati sembrano indicare una scarsa consistenza del nucleo abitato di Montaino e dell'attigua località Quarti[3]. Dagli atti della prima visita pastorale (1584) si apprende che in quell'anno l'istituzione diventa parrocchiale[4], in forza probabilmente di un aumento della popolazione residente[5]. Si suppone che alla fine del XVI secolo la chiesa si presentasse ancora nella sua veste medievale se nel 1619 la struttura necessitava di riparazione e di restauri[6]. Si può ragionevolmente pensare che per tutto il XVII

---

* L'autore è prematuramente scomparso il 29/1/2018. Nostro socio, attivo tanto in "Arte e Storia" quanto nella vita sociale e culturale dei Quarti di Pontestura, di cui era nativo, di Pontestura e di Coniolo, si è dedicato a ricerche su periodi storici che vanno dal Medioevo alla Resistenza. In particolare ha curato con Enrico Lusso il volume *Pontestura e il suo castello nel Medioevo* (2014), nato dalla collaborazione tra il comune di Pontestura e l'Associazione casalese Arte e Storia. Sono suoi i saggi comparsi su «Monferrato arte e storia» nel 2008 e nel 2013: *Montiggio, Montaino, Quarti. La localizzazione sul territorio*, e *Una grida inedita del marchese Giovanni di Monferrato per la fiera di San Michele in Pontestura*.

[1] *Acta Reginae Montis Oropae* (ARMO), Bugellae 1945, a cura di D. SELLA e G. FERRARIS, I, doc. XVIII, p. 37. Inoltre si veda G.A. GIORCELLI, *Montiggio, Montaino, Quarti. La localizzazione sul territorio*, «Monferrato Arte e Storia», 20 (2008), pp. 25-29. "Quarti" è il termine moderno, mentre "i Quarti" è la forma storica derivata da "locus Quartorum", nome usato nel latino dei resoconti delle visite pastorali sino a metà Ottocento. Del resto nel dialetto monferrino il paese è ancora oggi da tutti designato al plurale come "i Quart".

[2] ARMO, I, doc. CIX, p. 236.

[3] In base ad una stima indicativa di larga massima, tale numero non dovrebbe essere superiore alle poche decine di persone, considerando le otto concessioni di terreni in enfiteusi a famiglie di *massari* del *locus Quartorum* fatte dal marchese di Monferrato Guglielmo VIII Paleologo nel 1470. Cfr. U. MERLO, *Cenni storici su Pontestura*, «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per le province di Alessandria e Asti», LXXVI (1967), pp. 102 sgg., in part. doc. VI, pp. 116-120.

[4] Archivio Storico della Curia di Casale (d'ora in poi ASCC), Visite pastorali, 456, fasc. 459, foll. 105-106v. La chiesa *di Montingo* è detta «novamente eretta in parrocchiale». Si dispone la costituzione di un rettore al quale il popolo dovrà corrispondere una certa mercede annua, essendo stati devoluti al seminario i beni in precedenza posseduti. Le confraternite esistenti dovranno unirsi con il titolo del Santissimo Sacramento. Si raccomandano inoltre il restauro del tetto e una maggiore pulizia.

[5] Archivio Storico Comunale Pontestura (d'ora in poi ASCP), m. 1, vol. 1, *Misure territoriali… Registro delle consegne dei beni dal 1581 al 1588*. Tredici proprietari quartesi posseggono terre sul territorio di Pontestura.

[6] ASCC, Visite pastorali, 458, fasc. 466, fol. 206.

secolo l'edificio sia rimasto tale, benché all'interno sia stato arricchito di nuovi arredi come l'altare del Rosario, descritto nel 1648 con un'ancona in legno ornata dai misteri, raffigurante al centro la Statua della *Beata Vergine con Suo Bambino in braccio*[7]. Nell'arco del Seicento la difficile situazione politica del territorio – oggetto di scorrerie e devastazioni, tra cui si ricorda quella dell'8 settembre 1657, quando numerose case dei Quarti per rappresaglia furono bruciate dalle truppe francesi e savoiarde[8] – non aveva favorito certo il rinnovamento architettonico.

Alla fine del secolo, tuttavia, la situazione era tornata alla normalità, come è dimostrato dalla decisione dei capifamiglia di ricostruire la chiesa parrocchiale, posta in atto a partire dal 1701.

Questo breve contributo, attraverso un'inedita segnalazione documentaria, permette ora di far luce sulle circostanze che stanno alla base di tale decisione e di sviluppare alcune considerazioni sulle figure coinvolte nelle fasi progettuali e sulle possibili modalità di esecuzione del cantiere.

La chiesa settecentesca: un progetto di Giovan Battista Scapitta?

Un documento, recentemente individuato presso l'Archivio di Stato di Alessandria[9], permette di apprendere che il 2 novembre 1698, alla presenza del notaio e pretore del luogo Jacopo Paltro[10] di Ozzano, gli uomini dei Quarti, con il consenso del Senato di Casale accordato il 27 ottobre 1698, si sono riuniti nell'antica chiesa parrocchiale per decidere di effettuarne la ricostruzione nello stesso luogo. Si tratta dunque dell'abbattimento dell'edificio esistente «ruinam minantis» e di una ricostruzione integrale, forse con il reimpiego di parte dei materiali edili, anche se questo aspetto non è specificato nell'atto. A parere di esperti consultati la spesa per la ricostruzione non sarebbe risultata infatti superiore a quella necessaria per le riparazioni.

L'accordo tra i capi di casa è unanime e all'unanimità essi affermano che la struttura verrà edificata secondo il progetto di un capomastro esperto o, se si vuole, del prefetto ducale Giovan Battista Scapitta[11], al quale può essere

---

[7] ASCC, Visite pastorali, 460, fasc. 473, foll. 223-224.

[8] G.D. BREMIO, *Cronaca monferrina (1613-1661)*, con prefazione e note del dottor Giuseppe Giorcelli, estratto da «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per le province di Alessandria e Asti», XVI e seguenti, Alessandria 1911, pp. 468-469. L'episodio è ricordato pure in D. TESTA, *Storia del Monferrato*, Cavallermaggiore-Asti 1996, p. 349. I danni furono tali che ancora nel 1673 in paese si contavano appena 37 nuclei famigliari, con soli 126 abitanti; altre 24 famiglie (o "casane") erano assenti dal luogo «per miseria e rovina delle luoro case per l'incendio de francesi», come fu attestato dal parroco Gio. Tomaso Casale il 24 di novembre (cfr. ASCP, sez. Comune di Quarti, m. 9, f. 2, *Copia degli atti di supplica dei particolari di Quarti per la riduzione della gabella sul sale*)

[9] Archivio di Stato di Alessandria, Archivio Notarile del Monferrato, I Versamento, Notaio Giovanni Giacomo Paltro, m. 369.

[10] Il notaio Giovanni Giacomo Paltro di Ozzano esercitò la propria attività in modo particolare nei territori vicini a Serralunga di Crea negli anni dal 1685 al 1723. L'atto in esame rivela che egli è stato pure pretore di Quarti.

[11] La figura di Giovanni Battista Scapitta e la sua opera hanno avuto negli anni un'alterna fortuna critica; con lo studio di E. Cornaglia si ridefiniscono alcuni principali dati biografici e stilistici del prefetto ducale casalese, E. CORNAGLIA, *Giovanni Battista architetto e Vincenzo Scapitta agrimensore*, Catalogo della Mostra, Casale 29 settembre-13 ottobre 1968, Casale Monferrato 1968 pp. 9-35, ripresi e arricchiti dalle pubblicazioni successive: G. IENI, *Contributo a Giovanni Battista Scapitta misuratore e agrimensore*, «L'ambiente Storico», 45 (Ricerche sui centri minori piemontesi), Alessandria 1982, pp. 241-254; IDEM, *Scapitta Giovanni Battista*, in P. ZOCCOLA (a cura di), *Enciclopedia Alessandrina, I personaggi*, Alessandria 1990, vol. I, pp. 230-231; C. SOLARINO, *L'opera di Giovanni Battista Scapitta,* tesi di laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, a.a. 1998-1999, relatore prof. Giulio Ieni, *passim*; per brevi e aggiornate note biografiche su Giovanni Battista Scapitta si veda C. DEVOTI, C. SOLARINO, *Celebrazio-*

richiesto un giudizio o un disegno che dovrà essere sottoposto all'approvazione del consiglio. La notizia appare piuttosto interessante, anche se sulla base di questo dato non risulta possibile attribuire la paternità del progetto all'architetto, poiché egli non viene incaricato della stesura di un disegno, ma semplicemente indicato come una delle scelte possibili. Ciò detto, è comunque certo che in Monferrato sullo scorcio del XVII secolo Giovanni Battista Scapitta può essere considerato uno dei pochi tecnici attivi nel campo dell'architettura in grado di gestire con una certa dimestichezza il processo progettuale e il conseguente impianto del cantiere. Nel caso specifico il prefetto delle fabbriche, in quegli anni impegnato nei numerosi incarichi su committenza ducale, potrebbe aver fornito delle indicazioni progettuali e lasciato la realizzazione dei lavori ad un "fabro murario". D'altro canto la semplicità dell'impianto planimetrico a navata unica con una cappella laterale per parte ben si addice a un edificio religioso sorto in economia per una piccola comunità e con il contributo di tutti i suoi membri, tra cui preminenti sono le famiglie Giorcello, Piccaluga e Gaviato[12], che si impegnano a «concurrere pro sua rata in omnibus impensis fiendis ob novam erectionem et aedificationem». Infatti i capifamiglia riuniti in assemblea in numero superiore ai due terzi del loro totale, rappresentanti l'intera popolazione dei Quarti, all'unanimità promettono di accollare a sé e ai propri discendenti le spese per tale realizzazione, obbligandosi ciascuno con i propri beni mobili e immobili.

Per raccogliere regolarmente i fondi necessari e sorvegliare l'esecuzione dei lavori l'assemblea nomina seduta stante una commissione di particolari maggiormente idonei composta da dodici persone[13], incaricate di consegnare le somme semestralmente raccolte nelle mani del curato don Carlo Francesco Castilione [per Castagnone] da Rosignano. L'assemblea dispone, inoltre, la nomina di due "sollecitatori" per far in modo che i lavori procedano con sveltezza.

Come viene riportato dalle relazioni allegate alla visita pastorale del 1724[14], la ricostruzione della chiesa parrocchiale ha inizio l'8 giugno 1701. Nel 1708 la chiesa è ancora in costruzione[15] e nel 1724 lo spazio interno doveva essere ultimato e voltato, se i fedeli sono in grado di ricevere la visita del vescovo nel nuovo edificio, completo di campanile[16], mentre la sacrestia,

---

ni e apparati effimeri a Casale sullo scorcio del Seicento. Due macchine di Giovanni Battista Scapitta, «Monferrato Arte e Storia», n. 18, dicembre 2006, pp. 73-76.

[12] Sono in tutto quarantuno nominativi, tra i quali vi sono i Giorcello, i Piccaluga, i Gaviato discendenti dai primi *massari* che ottennero la concessione dei terreni nel 1470, nomi ancor oggi presenti a Quarti o tra le persone che hanno lasciato il paese negli ultimi cinquant'anni. Nel documento notarile il cognome Giorcello è assolutamente prevalente: nella nota delle anime degli anni 1642-1648 oltre alle frazioni si identificava in paese un "cantone dei Giorcelli".

[13] Vedi doc. pubblicato in appendice.

[14] ASCC, Visite pastorali, 465, fasc. 480, foll. 99-111.

[15] ASCC, Visite pastorali, 470, fasc. 485, fol. 3: la chiesa parrocchiale intitolata a S. Maria «di presente si fabbrica tutta di nuovo» e gli offici divini si celebrano nella chiesetta di San Rocco posta in mezzo al paese. Si riporta l'esistenza di una confraternita dedicata a S. Antonio da Padova. La colletta domenicale e dei giorni festivi è ripartita secondo un preciso calendario mensile tra le associazioni religiose, le quali possono contare pure su sette filippi annui per fitto di beni; quanto rimane dopo aver provveduto alle necessità del culto è destinato alla costruzione della nuova chiesa. Il patrimonio fondiario a disposizione del curato ammonta a 19 moggia di terre coltivate e vignate.

[16] ASCC, Visite pastorali, 465, fasc. 480, foll. 99-111, 27 agosto 1724: *[Ecclesia] Vici Quartorum*: […] La fabbrica della chiesa «è moderna, principiata li 8 giugno 1701: consiste in una sola navata, in volta, ben illuminata dalle fenestre, che sono ancora senza telari, a riserva di una con vetro sopra la porta con vetro. […] Il pavimento è unito. I due soddetti altari sono laterali sono in simetria. […] In cornu epistolae vi è il campanile con due campane, una di rubbi otto, l'altra di rubbi 14 ca. con corde buone. Dietro

in costruzione nel 1731[17], deve attendere a lungo, essendo stata terminata solo alcuni anni prima del 1765[18].

Il caso della ricostruzione della chiesa di Quarti potrebbe forse essere accostabile, non tanto per il contesto, quanto piuttosto per le scelte formali dell'impianto, alla poco più tarda parrocchiale della grangia di Pobietto, per la quale lo Scapitta nel 1714 predispone un disegno[19] lasciandone l'esecuzione ai capimastri e muratori attivi nell'ambito dei possedimenti dell'abbazia di Lucedio. La chiesa di nostro interesse presenta una facciata organizzata su due registri a loro volta divisi in campi da paraste e conclusa da un ampio timpano triangolare, una conformazione che si discosta dal linguaggio scapittiano, essendo maggiormente tangente a forme utilizzate nel tardo Settecento e nell'Ottocento. Si potrebbe pensare a una realizzazione avvenuta in anni molto più tardi rispetto a quelli della costruzione dell'edificio religioso, ma su questo punto le fonti consultate mantengono il silenzio.

---

l'altare maggiore vi è il choro, che serve di sacristia, essendovi un credenzone dietro detto altare per i paramenti. [...] Vi è il pulpito e confessionale competente con suoi requisiti, come anche altra forma di confessionale con semplice graticella. Vaso di pietra per l'acqua santa». Sopra l'altare maggiore vi è «il baldacchino grande, e padiglione con baldacchinetto sopra la custodia, due angioli di legno dorato, tre gradini dorati e coloriti, otto candeglieri e croce d'ottone, sei altri di legno argentato. […] Non si trova erezione della Compagnia del Santissimo, ma si tiene per eretta, e si fanno le solite processioni». L'altare del Rosario o del Suffragio «ha l'incona tutta di legno con i misteri in pittura, essendovi in mezzo la statua di legno di Maria Vergine del Rosario». [...] L'altare di S. Antonio Abate «ha il quadro grande infisso nel muro. […] Sopra questo altare stanno esposte le reliquie de santi Giocondino, Pio e Concordia martiri dentro un reliquiario di legno con vetro, ornato, con un'iscrizione dietro» e le autenticazioni. Pure la chiesa di San Rocco (al centro del paese) «si vede ristorata di nuovo; dal coro sino al presbiterio è fatta in volta, il restante del coperto è di tavelle colorite. Pavimento buono. Vi è un solo altare ornato di tabernacolo con custodia, e due angioli di legno dorato vecchi… Vi sono sei finestre con tela, altra con vetro e due laterali alla porta maggiore con ferriata. […] Il campanile, ma senza campana. Avanti detta chiesa vi è il piazzetto di un stara circa».

[17] ASCC, Visite pastorali, 473, fasc. 488, foll. 110-123.

[18] ASCC, Visite pastorali, 486, fasc. 501, foll. 198-205.

[19] E. CORNAGLIA, *op. cit.*, figg. 24-25 e C. SOLARINO, *L'opera di Giovan Battista Scapitta*, vol. II, p. 158.

Archivio di Stato di Alessandria, Archivio Notarile del Monferrato, I Versamento, Notaio Giovanni Giacomo Paltro, m. 369 (1696-97-98).

1698, 2 novembre

Instrumentum convocati per capita domorum, pro erectione ecclesiae parochialis loci Quartorum. 1698.

In nomine Domini amen. Anno Nativitatis eiusdem millesimo sexcentesimo nonagesimo octavo, indictione sexta dieque secunda novembris. Actum in loco Quartorum casalensis diocesis et in ecclesia parochiali eiusdemmet loci sita sub coherentiis domus parochialis et viae publicae a duabus, salvis [aliis verioribus coherentiis]. Presentibus ibidem Thoma Spinolio quondam Iovannini finium Ozani, nobili Johanne Baptista Bosio loci Serralongae filio domini Bernardini, nobili Petro Aloisio de Regibus et Bartholomeo pariter de Regibus quondam Johannis Mariae ambobus finium Torcelli, omnibus testibus, aptis, idoneis etc. inquorum etc. Ibique coram me subsignato notario et huius loci praetore, ac suprascriptis testibus presentes et personaliter constituti, atque per capita domorum congregati previa cittatione Caroli Francisci Crosetti nuncii loci Ozani sic mihi referentis, et sine armis ad formam assensus per Senatum expressi sub 27 mox preteriti octobris impartiti, mihique dimissi et inserendi huic infrascriptus dominus signifer Joannes Giorcellus, nobiles Jo. Jacobus Giorcellus quondam Joannis Francisci, Antonius Giorcellus quondam Matthei, Carolus Giorcellus quondam Stephanini, Bartholomeus Piccaluva quondam Bernardi, Bartholomeus Bersanus, Stephanus ab Horto, Antonius Piccaluva quondam Caroli, Bartholomeus Giorcellus quondam Silvestri, Sebastianus Rosignolius, Johannes Baptista Giorcellus quondam Antonii, Baptista Giorcellus quondam Rolandi, Joannes Giorcellus quondam alterius Joannis, Jacobus de Regibus quondam Joannis, Andreas Giorcellus quondam Stephanini, Joannes Maria Giorcellus quondam Hieronimi, Bartholomeus Giorcellus quondam Henrietti, et Gulielmus eiusdem frater, Joannes Giorcellus quondam Bartholomei, Joseph Giorcellus quondam Andreae, Horatius Piccaluva, Antonius Franciscus Piccaluva quondam Joannis, Joannes Giorcellus, quondam Stephanini, Petrus Ceva, Andreas Piccaluva quondam Joannis, Joannes Antonius Giorcellus quondam Caroli nomine Annae Mariae eius matris, Joannes Lasagna, Laurentius Bersanus quondam Hieronimi, Joannes Baptista Bersanus quondam Joannini, Petrus de Regibus quondam Bartholomei, Marcus Antonius Boscus quondam Joannis, Carolus Gaviatus quondam Imerici, Baptista Giorcellus quondam Joannis Antonii, Blaxius Giorcellus quondam Joannis, Joannes Baptista Moranus quondam Francisci, Franciscus Leporatus quondam Joannis Baptiste, Hieronimus Testa, Bartholomeus Giorcellus quondam Nicolai, Antonius Giorcellus quondam Stephanini, Franciscus de Regibus quondam Bartholomei et Bartholomeus Lasagna quondam Christophori, omnes homines et particulares huius loci facientes plusquam duas partes ex tribus omnium et singulorum capitum domorum huiusmet loci, et rappresentantes totam universitatem et populum Quartorum, qui considerantes et prae oculis habentes ruinam quam causa vetustatis, et ex pluribus parietum deffectibus minatur haec ecclesia parochialis, quam habito peritorum consilio reparare modus non est nisi per novam aedificationem totius ecclesiae, quae non maiorem impensam exigit quam si restaureretur, hoc ideo particulares et homines superius nominati omnes unanimes et concordes nemineque discrepante, ac quilibet ipsorum sponte et ex

certa scientia, nulla vi dolo, metu, aut aliqua fraude, vel errore circumventi, sed quia sic sibi ipsis facere placuit et placet per sese haeredes et successores suos decreverunt et ordinaverunt quod errigatur et aedificari debeat nova ecclesia sub eodem praememorato titulo *della Madonna di Monchionetto* loco et vice ecclesie nunc existentis et ruinam minantis ut supra iudicio tamen, et dessignationi fiende per aliquem fabrum murarium in similibus idoneum et peritum, seu dominum praefectum ducalem Joannem Baptistam Scapittam, civitatis Casalis, cuius graphidem seu typum et designationem seu indicium ex nunc pro tunc dicti homines et particulares ut supra congregati approbarunt et approbant, et ad hunc effectum promiserunt et promittunt, ac quilibet ipsorum hominum ut supra congregatorum promisit et promittit concurrere pro sua rata in omnibus impensis fiendis ob novam erectionem et aedificationem eiusdem ecclesiae, sicque persolvere propriam tangentem iuxta repartitionem fiendam in manibus exactoris seu exactorum infrascriptorum ad omnem simplicem requisitionem sub infrascriptorum bonorum suorum obligatione. Et quia necessarium est deputare personas, quae praesint, assistant et incumbant dictae aedificationi, pecunias exigant et impe(n)dant, idcirco decreverunt deputare, prout omnes unanimiter dellegarunt et deputant infrascriptos particulares tamquam magis idoneos, nempe dominum signiferum Joannem Giorcellum, statorem Joannem Jacobum Giorcellum quondam Joannis Francisci, Bartholomeum Piccaluvam quondam Bernardi, Carolum Gaviatum, Joannem Bersanum quondam Hieronimi, Bartholomeum Bersanum quondam Francisci, Jacobum de Regibus quondam Joannis, Antonium Giorcellum quondam Matthei, Joannem Baptistam Giorcellum quondam Antonii, Joannem Mariam Giorcellum quondam Hieronimi, Bartholomeum Giorcellum quondam Silvestri, et Andream Giorcellum quondam Stephanini, omnes ibidem presentes, et onus huiusmodi sponte acceptantes, quibus et ipsorum cuilibet facultatem tribuunt et aucthoritatem pecunias iuxta futuram repartitionem exigendi, et illas impendendi in et pro nova aedificatione dictae ecclesiae, eidem assistendi et incumbendi atque iurandi, prout ipsi particulares ut supra deputati et quilibet ipsorum dictas pecunias exigere, impendere, ac aedificationem praedictam curare, eique assistere per se vel per alios idoneos per eosdem substituendos promiserunt et promittunt, cum pacto tamen et obligatione quam assumunt dicti particulares ut supra deputati pecuniam ab ipsis exigendam cum omni celeritate et sine mora deponendi et consignandi in manibus Multi Reverendi Domini Caroli Francisci Castilioni curati huiusmet loci mediante eiusdem receptione, eidemque reddendi rationem de semestri (*sic*) in semestre de pecuniis per dictos deputatos exigendis, ut supra, et ulterius decreverunt et ordinaverunt fore et esse deputandas alias duas personas aequebene idoneas in sollicitatores nedum operis praedicti sed etiam exactionis ad hoc ut ecclesia praedicta quanto citius erigatur et fiat, quia si etc. Pro quorum omnium et singulorum praemissorum observantia praenominati homines et particulares ibidem praesentes ad invicem et respective obligarunt et obligant omnia et quaecumque sua bona mobilia et immobilia praesentia et futura in forma camerae etc.

[seguono le formule notarili di rito; conclude la sottoscrizione Jacobus Paltrus notarius].

Fig. 1. La chiesa parrocchiale dei Quarti di Pontestura dedicata alla Natività di Maria.

Un documento per il mercato Giuseppe Pavia dagli archivi del Politecnico di Torino

ENRICA BODRATO

La ditta di decorazione a stucco e litocemento *Fratelli Musso e Papotti Francesco,* attiva a Torino dal 1886 al 1908, è una delle botteghe di riferimento a cui l'impresa *Gianassi e Pollino*, torinese anch'essa, si rivolge per la fornitura di modelli e di forme per la realizzazione di apparati decorativi in pietra artificiale. Tra le carte dell'archivio *Musso Clemente*[1], conservato al Politecnico di Torino presso il Laboratorio di Storia e Beni culturali del Dipartimento Interateneo di Scienza, Progetto e Politiche del Territorio [2], tracce di questa collaborazione sono presenti a partire dal 1897[3] per poi proseguire con continuità fino a tutto il primo quarto del XX secolo quando la ditta è ormai gestita dal solo Carlo Musso, scultore diplomato all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino[4]. Gli incarichi giungono in occasione dell'apertura di cantieri di edificazione, decorazione o manutenzione di edifici per committenze pubbliche e private, a Torino e in altri comuni piemontesi. Tra le commesse che gli impresari Gianassi e Pollino affidano alla ditta *fratelli Musso e Papotti*, c'è la richiesta di realizzare, nel 1907, i modelli e le forme occorrenti alla realizzazione degli apparati decorativi

[1] L'archivio *Musso Clemente* conserva i documenti professionali e famigliari delle famiglie Musso e Clemente attive nella progettazione di apparati decorativi per interni ed esterni, nella progettazione architettonica e nell'arredo tra la seconda metà del XIX secolo e gli anni Settanta del Novecento. In particolare attraverso i documenti grafici, fotografici, contabili e amministrativi è possibile ricostruire l'attività delle ditte di decorazione Fratelli Musso e Papotti (1886-1908) poi Carlo Musso (1908-1935), del pittore e decoratore Placido Mossello (1835-1894), dell'architetto Giovanni Clemente (1884-1973) e dell'ingegner Paolo Musso (1887-1981). Sull'archivio Musso Clemente e i suoi protagonisti si veda: E. BODRATO, A. PERIN, C. ROGGERO (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso Clemente 1886-1974*, Torino 2011.

[2] La proprietà dell'archivio verrà d'ora in poi citata nella forma: PoliTo, DIST_LSBC

[3] La prima traccia di collaborazione tra le due ditte compare su un libro mastro che copre gli anni di attività tra 1896 e 1901. L'annotazione si riferisce alla realizzazione di forme e modelli per committenti diversi commissionati dagli impresari Gianassi e Pollino, successori Rossetti. PoliTo, DIST-LSBC, Archivio Musso Clemente, MC.102, ff.50 e 72

[4] Carlo Musso, scultore diplomato presso l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino nasce a Rivara Canavese nel 1863. Dal 1886 è co-titolare con il fratello Secondo e con Francesco Papotti della ditta Fratelli Musso e Papotti, sciolta nel 1908 e, dal 1909, titolare unico della ditta Carlo Musso. La formazione accademica fa sì che si imponga come la figura professionalmente più accreditata nell'ambito della ditta: a lui è demandata la progettazione di elementi di plastica ornamentale e di sculture.

esterni del nuovo mercato in costruzione a Casale Monferrato su piazza Castello[5].

La piazza sulla quale affaccia il castello dei Paleologi, come scrive Pier Luigi Muggiati ricostruendone storia e trasformazioni, ha avuto fin dal XVIII secolo un forte ruolo economico e commerciale mantenuto anche quando le esigenze di difesa hanno avuto la preminenza. Tuttavia lo svolgimento dei mercati e la vendita del bestiame vi avvenivano all'aperto, senza possibilità di riparo per uomini e merci. Non riuscendo a destinare alla costruzione dell'acquedotto il lascito di 100.000 lire ricevuto dal filantropo ebreo Giuseppe Pavia[6], il Comune di Casale delibera nel 1906, che la somma sia in alternativa utilizzata per la costruzione di un complesso mercatale atto ad accogliere, in particolare, il mercato del bestiame e sceglie, un anno più tardi, il progetto della ditta torinese Gianassi e Pollino[7]. Il complesso dovrà sorgere nella parte meridionale della piazza, sullo spazio già liberato dall'abbattimento dei rivellini sud e sud-ovest. Il progetto di Gianassi e Pollino prevede che l'area sia delimitata su tre lati da leggere tettoie in cemento armato e chiusa a sud, lungo l'attuale via XX Settembre, da una cancellata continua e da un edificio a due piani fuori terra attraverso il quale si apre l'ingresso principale con un'ampia cancellata in ferro battuto a motivi Liberty. Un secondo ingresso, anch'esso chiuso da un bel cancello, dà accesso al mercato sul lato est verso piazza Castello. La consegna del mercato, intitolato a Giuseppe Pavia, è del dicembre 1907, il collaudo definitivo del marzo 1909[8].

Un Brogliaccio datato 1905-1908[9], registra brevemente la fornitura di forme per pilastrini, fasce decorative e mensoloni, nonché il pagamento, in data 5 dicembre, di lire 1425. Questa stessa cifra è riportata su un copialettere, che copre gli anni di attività 1907-1909. Contrassegnati dall'indicazione del solo anno di esecuzione, il 1907, sono elencati in tredici punti e con maggiore dettaglio tutti i lavori eseguiti e consegnati, per il «*Nuovo Mercato di Casale*». L'elenco si chiude con l'indicazione del prezzo, a corpo, definito in lire 1425[10]. Contrariamente a quanto avviene per altri cantieri presso i quali lo scultore Carlo Musso è chiamato a realizzare apparati decorativi in litocemento, qui la ditta si limita alla consegna dei modelli e delle forme senza giungere alla realizzazione del prodotto finito e senza fornire l'assistenza necessaria alla messa in opera. La formazione dei pezzi avviene probabilmente presso lo stabilimento *Gianassi e Pollino* o, ma è solo un'ipotesi, presso qualche cementificio casalese. La ditta *Musso e Papotti* realizza e consegna le forme di tutti gli apparati decorativi, ancora oggi riconoscibili: quattro forme per i pilastri della cancellata; due forme per le finestre del piano terreno della palazzina su via XX Settembre; le forme per tutte le parti che compongono la grande finestra trifora del primo piano; una for-

---

[5] Sulla storia e le trasformazioni della piazza e sulla costruzione del mercato Giuseppe Pavia si veda: P.L. MUGGIATI, *Dallo Stato al Comune. Piazza Castello torna ai Casalesi* in *Il Castello di Casale Monferrato*, atti del convegno di studi: Casale M.to 1-3 ottobre 1993, Casale M.to 2001, pp.195-199.

[6] Sul legato Pavia si veda anche la scheda descrittiva del Fondo archivistico *Fondazione Giuseppe Pavia di Casale Monferrato* in SIUSA – Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, http://siusa.archivi.beniculturali.it

[7] P.L. MUGGIATI, *Dallo Stato al Comune,* p. 197.

[8] *Idem*

[9] PoliTo, DIST-LSBC, Archivio Musso Clemente, MC.343, f. 133.

[10] *Ibid*., MC.361, ff.297-298

ma per il frontone con lo stemma della città di Casale modellato in terracotta; una forma per i pilastrini parapetto che delimitano la copertura; il modello e la forma del mensolone posto sotto la piattabanda dell'ingresso; i modelli e le forme delle parti ornamentali dell'ingresso su piazza Castello e quattro forme in colla di ovoli.

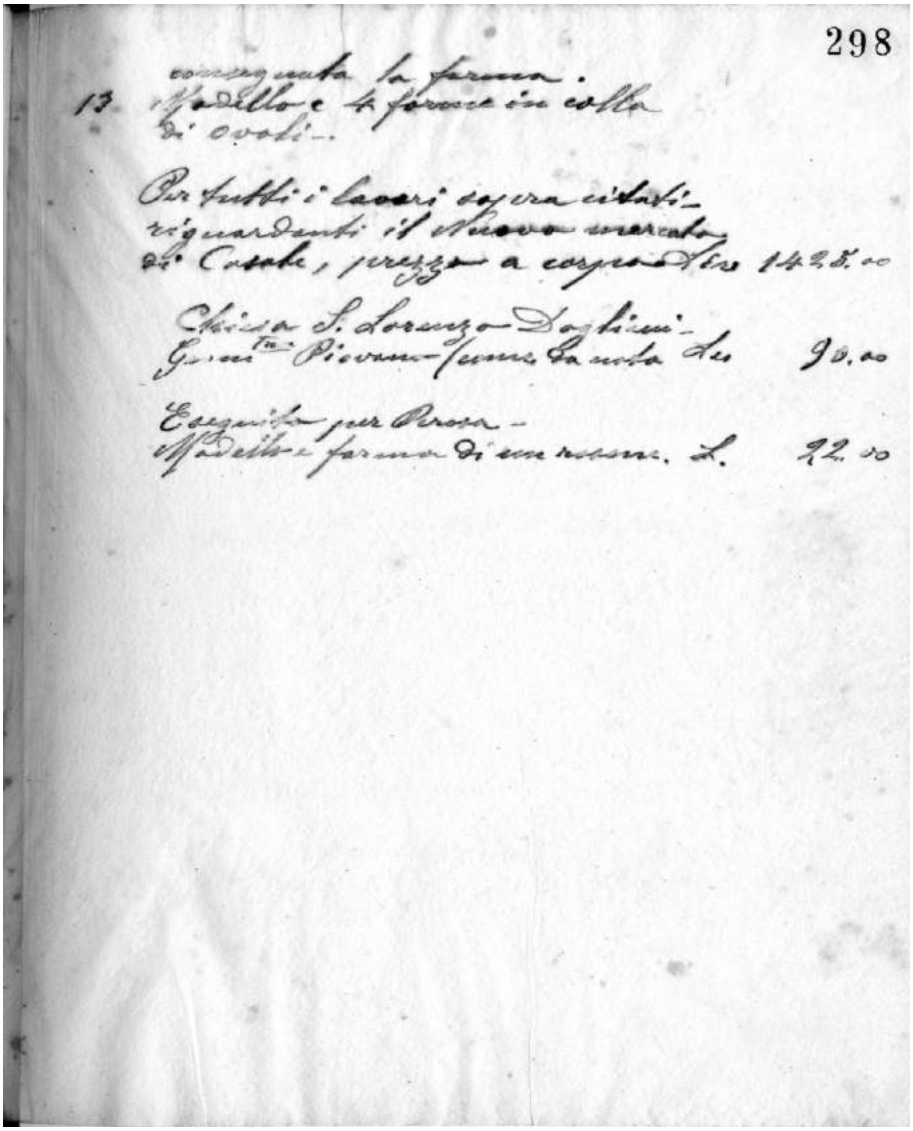
Purtroppo non sono stati riconosciuti, tra i molti disegni non identificati, i bozzetti per queste decorazioni, né sono emersi, tra le molte fotografie, scatti dei modelli realizzati in atelier.

Fig. 1. Secondo e Carlo Musso con Francesco Papotti fotografati davanti al leone monumentale esposto alla I Esposizione Italiana di Architettura, Torino, 1890.
PoliTO, DIST-LSBC, Fondo Musso Clemente, MC.386

1907.

Nuovo Mercato di Casale

1° Modello completo di Pilastro per cancellata di questo consegnato et N° 4 forme.
2° Modello completo della finestra piano terreno. consegnato et N° 2 forme
3° Modello pilastro parapetto trifora consegnato una forma.
4 Idem e forma. stipite trifora
5 Modello ed una forma del grande cappello trifora.
6 Modello pilastro attico consegnato una forma.
7 Modellato in creta il grande frontone recante lo stemma di Casale con pseudoni laterali di questo consegnato la forma.
8 Mensolone sottostante la piattaforma dell'ingresso principale modello e forma
9 Finimento di pilastro a bozza modello e forma
10 Finimento ornamentale soprastante l'attico centrale verso la piazza Castello modello e forma.
11 Fascia a dieci sottostante modello e forma
12 Modello della parte ornamentale superiore del pilastro del cancello d'ingresso laterale



298

consegnata la forma.
13. Modello e la forma in colla di ovoli.

Per tutti i lavori sopra citati riguardanti il Nuovo mercato di Casale, prezzo a corpo L.ire 1425.00

Chiesa S. Lorenzo Doglioni. Gran.te Piovano per una Pianta L.ire 90.00

Eseguita per Prova.
Modello e forma di un rosone. L. 92.00

Fig. 2 a – b. Carlo Musso, Copialettere 1907-1909, fogli 297-298.
PoliTO, DIST-LSBC, Fondo Musso Clemente, MC.361

Fig. 3. Mercato Pavia, palazzina su via XX Settembre.

Fig. 4. Mercato Pavia, particolare del pilastrino della cancellata.

Recensioni e segnalazioni

CESARE MATTA, ANTONIO MIGNOZZETTI, *Bernardo Vittone, Un architetto nel Piemonte del '700,* Chieri, Gaidano e Matta, 2015, 366 pp. ill.

Il volume offre un repertorio delle opere del celebre architetto sparse pressoché in tutto il Piemonte, corredato da un eccellente apparato fotografico. L'introduzione comprende un'indispensabile ma concisa informazione sul barocco "a Torino e in Piemonte nei secoli XVII e XVIII" (pp. 19-23), sulla vita e l'attività dell'architetto (23-28) e sui caratteri della sua opera (29-32). Le 67 vaste e precise schede (comprendenti anche gli interventi minori) sono disposte in ordine cronologico, ma un indice alfabetico consente al lettore di andare subito alla pagina voluta e non manca una schematica carta che ne indica la collocazione topografica. Il lavoro – afferma nella Prefazione Paolo Portoghesi – si presenta così come una «bellissima guida» pur senza avere la pretesa «di dire l'ultima parola nell'ambito della critica vittoniana».

Aldo A. Settia

MARIO OGLIARO, *Famiglie nobili, notabili, personaggi illustri e benefattori della città di Crescentino*, Vercelli, Società storica vercellese, 2016, pp. 696, ill. con "Tavola riassuntiva degli stemmi araldici" a colori.

Il poderoso volume – come ottimamente scrive nella *Prefazione* il presidente della Società Giovanni Ferraris – «ci offre un vero e proprio Gotha dei concittadini illustri» dell'a., «frutto di un'intera vita di ricerche» in «archivi pubblici e privati, pubblicazioni, ivi compresa la stampa periodica» oltreché «ricorrendo a ricordi personali e a interviste di eredi e conoscenti». «L'indagine – precisa a sua volta l'a. nella *Premessa* – si inserisce in una prospettiva intesa ad evidenziare i complessi legami familiari e far conoscere quei personaggi che hanno lasciato impronte piccole e grandi nella storia civile, politica e religiosa, non solo a Crescentino e nel Vercellese, ma, in alcuni casi, a livello nazionale». Per valutare la mole di lavoro compiuto può essere utile anche il dato numerico: i membri di «famiglie nobili e notabili» contemplati sono 144, mentre i «personaggi illustri e benefattori» ammontano a ben 366, senza considerare le serie di «pievani, parroci, cappellani e abati» e di «sindaci, podestà, giudici e amministratori vari» poste in fondo al volume. Non si tratta solo di concittadini in senso stretto, cioè di persone nate e vissute a Crescentino, ma anche di personaggi che hanno avuto, talora in modo fuggevole, a che fare con il luogo come, ad esempio, il generale Carlo Montù (specialmente noto come autore di una poderosa *Storia dell'artiglieria italiana* in sette volumi: Roma, 1933-1041) che nel 1909 fu deputato nel collegio di Crescentino, o il barone

svizzero Giuseppe Luigi de Kalbermatten ivi trasferitosi al servizio di re Vittorio Emanuele I. Lo spazio dedicato a ciascuna famiglia o singolo personaggio può variare anche di molto non solo a seconda della loro importanza, ma anche in ragione della disponibilità dei dati che li riguarda e degli interessi che l'a. loro riserva. In alcuni casi più che di semplici schede biografiche si tratta di vere e proprie piccole monografie come quelle dedicate al generale e ministro Ettore Bertolè-Viale (pp. 43-54), al magistrato, uomo politico e scrittore Gaspare De Gregory (pp. 102-116); al famoso umanista Ubertino Clerico (386-415), a Giambattista Graziano, crescentinese divenuto vescovo di Rouen (459-503), al garibaldino Domenico Narratone (524-564), allo storico settecentesco Eugenio De Levis (426-429) e infine ai musicisti, fioriti in terra crescentinese con una certa abbondanza: da Luigi Arditi (247-280) a Carlo Rossaro (578-602) fino al più noto al grande pubblico Angelo Cinico in arte Cinico Angelini (371-385).

Aldo A. Settia

«Valensa 'd'na vota», 30 (2016), 216 pp. ill. in nero e a colori.

Contiene i seguenti contributi: CARLO DA BENE, *Valenza com'era e com'è: un antico insediamento valenzano, la Cascina Bianca o Villa Comolli* (pp. 6-11); ALDO A. SETTIA, *Nel "Monferrato" originario: i luoghi, il nome e il primo radicamento aleramico. Rettifiche e nuove ipotesi* (12-44); FLAVIO ROMANO, *Valenza alla Trivulziana* (45-60); CARLO DA BENE, *Iconografia valenzana: l'assedio del 1635, nuove ricerche e notizie* (61-68); LUIGI CAPRA, *Valenza durante il ventennio fascista* (69-93); PIERFRANCESCO MANCA, *Testimonianze della Resistenza nel Valenzano* (94-118); MARIA GRAZIA MOLINA, PAOLA FRASCAROLO PIRAS, LUIGI BORSALINO, FABIANA CASSOLA, FABRIZIO GOTTA, *Migrazioni. Parte quarta* (119-165); DOMENICO PICCHIO, *Delmo Maestri* (167-169); JACOPO FRANCESCO JANNELLI, *La famiglia Bertolini: una tradizione organaria valenzana tra il XVIII e il XIX secolo* (170-178); MARIA GRAZIA MOLINA, *Giovanni Raselli, orafo* (179-181); GUIDO MICHELONE, *Gino Prandi. Metti un piemontese a tutto swing* (182-187); GIORGIO MANFREDI, *Ricordo di Ginetto Prandi* (188-200); STEFANO VERITÀ, *Tempo di vendemmia* (201-207).

Aldo A. Settia

Medioevo vissuto. Studi per Rinaldo Comba fra Piemonte e Lombardia, Roma, Viella, 2016, 234 pp.

Il volume si divide in due parti, riguardanti rispettivamente Rinaldo Comba studioso e Rinaldo Comba maestro, e comprende i contributi seguenti: GRADO GIOVANNI MERLO, *"Soltanto apparentemente marginali". Rinaldo Comba organizzatore di convegni di storia monastica* (pp. 11-21); GIULIANO PINTO, *"Una componente della storia complessiva". Rinaldo Comba e la storia agraria* (23-33); ALDO A. SETTIA, *In principio era "la dinamica": gli studi di Rinaldo Comba sulla storia degli insediamenti medievali* (35-43); FRANCESCO PANERO, *Un percorso di lettura articolato. Ricerca, didattica, organizzazione degli studi, divulgazione: il mestiere di storico* (45-51); ALESSANDRO BARBERO, *Un falso documento trecentesco su Azzone Visconti e il Vercellese* (55-62); RICCARDO RAO, *Metamorfosi di un paesaggio*

fluviale: uomini e luoghi sulla sponda sinistra del Po vercellese dal X al XV secolo (63-82); PAOLO GRILLO, *Fra Milano e Cuneo: i "capitani generali di Piemonte" viscontei* (83-102); BEATRICE DEL BO, *L'immigrazione "specializzata" a Vercelli fra Tre e Quattrocento* (103-120); LAURA BERTONI, *Strade e mercati. Itinerari commerciali e normativa daziaria nella Lombardia viscontea* (121- 147); TERESA MANGIONE, *"In Christi fidelium scandalum". Indagine sui rapporti tra monache e laici nel XV secolo: il caso di San Martino di Abbiategrasso* (149-200); ANNA RAPETTI, *Chiaravalle, Milano, ottobre 1161* (201-210). Bibliografia di Rinaldo Comba, a cura di BEATRICE DEL BO (211-232).

Aldo A. Settia

FABRIZIO SPEGIS, *"Entrarono in detto luogo di Verolengo con gran tumulto e facendo strepito d'armi". Problematiche politiche e sociali all'inizio del dominio gonzaghesco in Monferrato. La controversa vicenda delle fortificazioni di Verolengo*, Casabianca di Verolengo, Grafiche 2 Emme, 2016 (Quaderni verolenghesi, 11), 140 pp., ill. in nero e a colori.

Non c'è dubbio che Verolengo, come ogni centro abitato di riguardo, abbia avuto nel medio evo le sue fortificazioni, almeno dal 1246 quando per la prima volta viene indicato con la qualifica di castrum. Le assidue ricerche, delle quali l'a. dà accurato conto in questo volume, non hanno tuttavia potuto andare oltre alla generica menzione delle «clausure et fortalicia» che compaiono negli statuti, e ad altre simili occasionali attestazioni; risulta poi che esse, poco dopo la metà del '500 vennero distrutte per ordine di Guglielmo Gonzaga, fatto alquanto strano per un luogo di confine come era Verolengo. Nessuna giustificazione viene fornita, ma si può supporre che il provvedimento sia stato preso in previsione di allestire difese "alla moderna" delle quali infatti si conservano i disegni dei progetti rimasti ineseguiti.

Proprio nel febbraio del 1569, quando le vecchie fortificazioni erano in corso di smantellamento, il borgo di Verolengo venne occupato da un centinaio di cittadini casalesi, ostili al governo dei Gonzaga, i quali «con strepito d'armi» vi proclamarono la «repubblica casalasca» ma, venuto meno il promesso appoggio politico e militare del duca di Savoia, il tentativo rapidamente fallì e i ribelli si dispersero. Sullo svolgimento dell'episodio, rimasto sinora oscuro, l'a. reca nuovi importanti dati ed elementi di giudizio analizzando gli inediti atti dell'inchiesta, subito avviata dalle autorità gonzaghesche, che si rivelano ricchi di particolari su persone e gesta dei protagonisti della tentata rivolta.

Aldo A. Settia

Rosaldo Ordano. L'uomo, l'organizzatore di cultura, lo storico, a cura di RINALDO COMBA, Vercelli, Società storica vercellese, 2016, 274 pp., ill.

Il volume, suddiviso in cinque sezioni: *Presidente e storico, Vercelli: una storia in costruzione, Castelli e paesaggi, Questioni giuridiche e culturali, Ricordi di un uomo e di un intellettuale*, comprende i seguenti contributi: RINALDO COMBA, *Presentazione. Un libro per il presidente Ordano tra passato e futuro* (pp. 7-8); GIOVANNI FERRARIS, *Rosaldo Ordano (1923-2015). Il presidente della Società storica vercellese* (11-20), cui segue la bibliografia (21-49); MARIO OGLIARO, *19 aprile 1972 la nascita della "Società stori-*

ca vercellese" (51-56); GIAN SAVINO PENE VIDARI, *Ricordi personali su Rosaldo Ordano e la Deputazione subalpina di storia patria* (59-70); ALESSANDRO BARBERO, *Rosaldo Ordano organizzatore dei congressi della Società storica vercellese* (73-80); RINALDO COMBA, *La Società storica vercellese, Rosaldo Ordano e la Società per gli studi storici di Cuneo* (83-93); FLAVIA NEGRO, *Storia di un'edizione. Il "Liber iurium" dei Biscioni dalla Società storica subalpina alla Deputazione suibalpina di storia patria* (97-151); FRANCESCO PANERO, *Attone vescovo di Vercelli. Gli studi di Rosaldo Ordano* (153-158); PAOLO ROSSO, *Rosaldo Ordano, storico delle origini dello "Studium generale" di Vercelli* (161-179); GIORGIO TIBALDESCHI, *Le "Briciole di storia"* (181-198); ALDO A. SETTIA, *Contemplare il maniero. Rosaldo Ordano e i castelli vercellesi* (201-214); RICCARDO RAO, *Il fiume che scorre fra storia e natura. Paesaggi di Rosaldo Ordano* (217-222); MARIA ANTONIETTA CASAGRANDE MAZZOLI, *La pagina in tutti i sensi. Tra codici e scritture, con Rosaldo Ordano* (225-234); ISIDORO SOFFIETTI, *Sulle tracce del libro di Tubinga. La raccolta di testi giuridici (Libro di Vercelli) del cod. CLXXVI della Biblioteca Capitolare di Vercelli* (237-246); GRADO GIOVANNI MERLO, *Il "dovere morale" di "ricordare nella verità"* (249-252); EDOARDO TORTAROLO, *Ricordo di Rosaldo Ordano* (255-258); FULVIO CONTI, *Conversazioni in Valle Cervo* (261-262); Rossella Bottini Treves, *Rosaldo Ordano e la rinascita della comunità ebraica di Vercelli* (265-272).

Aldo A. Settia

MICHELE LUIGI VESCOVI, *Framing the civitas: St. Evasio at Casale Monferrato*, in *Dalla Res Publica al Comune. Uomini, istituzioni, pietre dal XII al XIII secolo*, a cura di Arturo Calzona e Glauco Maria Cantarella, (Bonae Artes, 3), Fondazione Centro Studi Leon Battista Alberti, Mantova 2016, pp. 111-128.

L'autore si confronta con la questione interpretativa dell'architettura della chiesa di Sant'Evasio, del suo straordinario atrio, proponendo nuove strade di ricerca sulla scorta di una riflessione sulle fonti visive, in particolare su un disegno del fondo De Conti dell'Archivio Storico del Comune di Casale e sui mosaici pavimentali, rinvenuti durante i lavori di restauro condotti nel XIX secolo da Edoardo Arborio Mella.

Considerando il diploma imperiale del 5 marzo 1186, che emancipa la città di Casale dal controllo politico del vescovo di Vercelli, lo studioso ripercorre le tappe del dibattito storico-critico sull'architettura evasiana, a partire dall'intuizione di Aldo Settia che individua nella concessione della braida al Laborerium di Sant'Evasio da parte di Ranieri, vescovo di Vercelli (1080-1094), il possibile avvio del cantiere di una prima chiesa, consacrata da papa Pasquale II nel 1107, fino allo sviluppo dell'ampliamento che porterà la struttura ad avere cinque navate, l'atrio e un apparato decorativo di ispirazione classicheggiante, trasformazione collocabile cronologicamente entro il 1162. Sono trattate le altre problematiche legate all'interpretazione dello spazio dell'atrio: da un lato la sua funzione liturgica o di ambulacro e dall'altro le sue forme, che una consolidata storiografia rimanda a modelli armeni, un tema che rimane materia di discussione e per il quale l'autore introduce altri spunti di riflessione, come i possibili riferimenti al livello superiore della torre di Saint-Aubin ad Angers. Sulla scorta della storiografia re-

cente lo studioso ribadisce come la costruzione della chiesa di Sant'Evasio sia da collocare in una fase in cui si forma una struttura di governo della città e come lo stesso edificio fosse, allora, al centro dell'attività civica.

L'analisi del disegno rinvenuto presso l'Archivio Storico del Comune di Casale Monferrato, forse base preparatoria per una miniatura, costituisce lo spunto per portare l'attenzione sul *miles* Sigebaldo, rappresentato ai piedi di Cristo nell'atto di donare un libro a Sant'Evasio, probabilmente una figura di connessione tra il Marchese, i canonici e l'allora gruppo dirigente del borgo. I mosaici pavimentali – come già anticipato – costituiscono materia di ulteriori approfondimenti sulle scelte iconografiche in cui si riflettono eventi politici e sociali da porre in connessione con la costruzione della grande chiesa e la costituzione del suo apparato decorativo. Tali manufatti rimandano ai mosaici del San Michele di Pavia e della cattedrale di Asti, inoltre, secondo opinione dell'autore, presentano stringenti relazioni stilistiche con il pavimento, recentemente ritrovato in Saint-Philibert a Tournus, dati che collocano con una buona attendibilità la loro realizzazione alla metà del XII secolo nella fase di completamento della chiesa. Tra i vari soggetti rappresentati l'autore si sofferma sulle scene tratte dall'Antico Testamento: Episodio di Giona gettato in mare (*Libro del profeta Giona*, 1, 8-16); Vittoria di Abramo sui quattro re Elamiti (*Genesi,* cap. XIV); Esposizione dei resti di Nicanore, nemico di Israele (*Libro dei Maccabei*, I-7, 39-50; II – 15, 20-36) e Morte di Eleazar, schiacciato dall'elefante che aveva ucciso (*Libro dei Maccabei* , I-6, 43-46); egli nota come il Libro dei Maccabei sia quello più rappresentato tra le fonti bibliche utilizzate e – secondo studi recenti (N. Morton, 2010; E. Lapina, 2012; L. Russo 2010 e 2014) – quest'ultimo costituisca il modello biblico e letterario più usato per le crociate sia nell'Occidente latino che in Oriente. Guglielmo V il vecchio, figlio di Ranieri, aveva partecipato con i suoi uomini alla Seconda Crociata (1146-1149) al seguito di Luigi VII di Francia; a questo proposito lo studioso sottolinea come – benché il Marchese di Monferrato non avesse allora alcun controllo diretto su Casale – un evento di tale portata potrebbe riflettersi nella giustapposizione delle scene del mosaico di Sant'Evasio, tenendo comunque in conto che la Morte di Eleazar, trova un riferimento iconografico gemello nel mosaico di San Colombano di Bobbio, databile allo stesso periodo o poco più tardi. Inoltre, mentre i Maccabei possono essere associati all'idea di Crociata, i quattro re uccisi da Abramo sono usualmente interpretati come la rappresentazione metaforica dei vizi e Nicanore veniva descritto come un impostore, poiché si proclamava amico di Giuda Maccabeo nel momento stesso in cui ne pianificava la morte. Queste figure diventano dunque simbolo della frode, idea che è stata associata all'insuccesso dell'assedio di Damasco (1148), in quanto causato, secondo le parole dell'imperatore Corrado III, dal tradimento dei falsi alleati.

Alla luce di quanto detto lo studioso evidenzia come il mosaico del Sant'Evasio, di solito interpretato in chiave allegorico-morale, possa rivelare un altro significato, in questo caso legato alla costruzione di una memoria civica. La presenza delle due scene della Vittoria di Abramo e dell'Esposizione dei resti di Nicanore possono ricordare visivamente un episodio della Crociata ancora vivo nella mente di coloro che avevano seguito il Marchese in Oriente. La costruzione di una grande chiesa, pari per dimensioni e per ricchezza delle decorazioni ad una cattedrale, sorta attorno al luogo di sepoltura di Sant'Evasio, nucleo originario di formazione dell'insediamento che si ricollega alla mitica città di Sedula, sembrerebbe quindi incarnare la rappre-

sentazione materiale dell'evocazione e delle aspirazioni di una comunità civica emergente.

Antonella Perin

Il crocifisso ottoniano di Vercelli. Indagini tecnologiche, diagnostica, restauri, a cura di Saverio Lomartire, Vercelli, Gallo edizioni, 2016, 200 pp. in formato grande, ill. b.n. e a colori.

Il volume contiene 15 contributi, di interesse prevalentemente tecnico, sul lungo e difficile restauro cui l'opera d'arte è stata sottoposta dopo i gravi danneggiamenti subiti nel 1983 in seguito a un tentativo di furto. Come ricorda il curatore nella sua *Introduzione* si tratta di «una raccolta di saggi, ricordi, riflessioni e nuovi studi» sui metalli utilizzati, gli smalti, le gemme e i materiali di riempimento che hanno portato a una «migliore conoscenza materiale e tecnica di questo monumento così importante» la cui «vicenda recente» viene poi minutamente illustrata in appendice da un atlante fotografico. Al contrario di quanto si riteneva in passato, si tende ora ad accreditare l'ipotesi che il crocifisso sia stato prodotto in area lombarda (e forse a Pavia, dove è conservata un'opera analoga e coeva) e che il committente sia stato il famoso vescovo Leone all'inizio del suo episcopato (a. 998) cui toccò mettere riparo alle devastazioni provocate dal conflitto tra il vescovo di Vercelli e Arduino d'Ivrea. «Sempre, beninteso – aggiunge prudentemente Lomartire – che il riferimento […] regga alla prova dei fatti, qualora essi possano in futuro essere chiariti».

Aldo A. Settia

I paesaggi fluviali della Sesia fra storia e archeologia. Territori, insediamenti, rappresentazioni, a cura di RICCARDO RAO, Firenze, All'insegna del giglio, 2016, 208 pp. ill.

Alla *Introduzione* del curatore (pp. 7-12) seguono i seguenti contributi: RICCARDO RAO, *Abitare, costruire e gestire uno spazio fluviale: signori, villaggi e beni comuni lungo la Sesia tra medioevo ed età moderna* (13-29); ELISA PANERO, *Il territorio di "Vercellae" in età romana. Studio e ricostruzione di una città d'acque* (31-53); ELISA PANERO, ILARIA GAGNONE, *Per una carta archeologica della Sesia* (55-74); GIOVANNI FERRARIS, *La Sesia e i confini orientali della diocesi di Vercelli* (75-93); GIANCARLO ANDENNA, *L'eccentricità territoriale diocesana della pieve di Biandrate. Un problema di persistenza millenaria* (95-105); ALDO A. SETTIA, *La Sesia, il Po e il "ponte di Notingo"* (107-112); GABRIELE ARDIZIO, ELEONORA DESTEFANIS, *Architetture fortificate altovercellesi tra Cervo e Sesia: spunti per una ricerca archeologica* (113-123); GABRIELE ARDIZIO, *La rete irrigua medievale tra Sesia e Cervo* (125-144); ALESSANDRO BARBERO, *Il confine della Sesia* (145-151); ENRICO LUSSO, *Le cascine in età medievale e moderna. Uno sguardo sulla piana vercellese sud orientale* (153-175); BEATRICE MARIA FRACCHIA, *La gestione del territorio e delle infrastrutture in alta Valsesia nel quadro delle riforme di Vittorio Amedeo II di Savoia* (177-186); MARIA LUISA STURANI, *La rappresentazione cartografica della Sesia tra età moderna e contemporanea: un primo sondaggio sulle fonti torinesi* (187-207).

Aldo A. Settia

«Bollettino storico vercellese», XLVI (2017), fascicolo 88, pp. 304, ill.

Il numero contiene i seguenti contributi: GIORGIO DELL'ORO, *Libri e biblioteche tra Biella, Vercelli, Torino e Roma. La biblioteca Gromo-Berzetti (secc. XVI-XVIII)* (pp. 5-42); MATTEO TACCA, *Pratiche del possesso e accertamento dei confini in età moderna: due casi dell'alto Vercellese* (43-77); MICHELA FERRARA, *Questione di nobiltà: i Bellini "nobili di Vintebbio e Bornate"* (79-104); GILLES ANDRÉ, *Félix Gallet (1773-ca 1845), auteur de l'Arbre généalogique des langues", employé des postes françaises à Verceil, de 1804 à 1814* (con due appendici, 105-134); FABRIZIO BOGGIO, MARIO C. RAVIGLIONE, *L'organo storico Bruna 1785 - Aletti 1880 di Miagliano. Aggiornamenti sul fronte documentario* (135-179); ANNA MARIA ROSSO, *Storia di una collezione. Il museo Camillo Leone dal 1907 alla direzione di Vittorio Viale* (181-244). Recensioni e segnalazioni (245-277); Vita della Società storica (279-303).

Aldo A. Settia

"Tridinum". Le origini. I notiziari dal 1972 al 1980, a cura di LORENZO PARODI E GIUSEPPE ZORGNO, Trino, Museo Civico, 2017 (= «Tridinum», 2017), 130 pp., Ill.

Contiene i seguenti contributi: GIUSEPPE ZORGNO, *Memento del Domenico. La passione per Trino* (pp. 5-29) (in memoria e con note biografiche dell'archeologo Domenico Molzino (1933-2015) già presidente dell'Associazione per l'archeologia, la storia e le belle arti "Tridinum"); GIORGIO TIBALDESCHI, *Ricordo di Silvino Borla (1909-1984)* (31-32); AMILCARE BARBERO, *Ricordando Silvino Borla* (33-40); *I "Notiziari ritrovati"* (41-45); *I Notiziari dal 1972 al 1980* (47-105) (si pubblicano 19 brevi "Notiziari" sull'attività e sulle scoperte archeologiche della Società di archeologia e belle arti "Tridinum" corredati da un'*Appendice fotografica* comprendente 12 tavole (106-129).

Aldo A. Settia

Chiese e vita religiosa a Cocconato. Storia, arte, tradizioni in un territorio di confine del Piemonte centrale, a cura di GIAMPAOLO FASSINO e FRANCO ZAMPICININI, Castelnuovo Don Bosco, Associazione terre, boschi, gente e memorie, 2017 (I Quaderni di Muscandia, Monografie, 2), 742 pp. in 8° grande, ill. b.n. e colori.

L'imponente volume riccamente illustrato – come precisano i curatori nell'ampia *Introduzione* – «vuole offrire una lettura articolata della storia religiosa del paese, del concreto vissuto delle tre comunità di Cocconato, Tuffo e Cocconito. Senza peraltro avere la pretesa di esaurire un tema così vasto e sfuggente, quale appunto è la storia religiosa di una comunità, cioè, in ultima analisi, quella del rapporto fra l'Uomo e Dio in un dato territorio» (p. XXXIX). Di un'opera di così vasto impegno dobbiamo qui limitarci a dare una semplice e schematica indicazione del contenuto: preceduto dalle *Prefazioni* di Franco Correggia, Cesare Emanuel e Piercarlo Grimaldi (pp. XIII-XXIV) e da un'ampia *Introduzione* (XXV-XLII), esso si suddivide in quattro parti rispettivamente dedicate a *Organizzazione territoriale della Chiesa* (3-54); *Edifici religiosi* (57-340); *Clero* (343-514); *Forme e pratiche della vita religiosa* (517-734). I curatori sono anche gli autori principali poiché dei com-

plessivi 80 contributi compresi nel volume ben 36 sono firmati da Franco Zampicinini e 21 da Giampaolo Fassino, 5 ciascuno spettano poi Marina Cappellino e a Carlo Calosso, 3 a Franco Correggia, 2 ad Achille Maria Giachino, e i rimanenti ad altri autori. Nonostante l'impegno profuso e i risultati raggiunti con il loro impegno i curatori, lungi dal ritenere esaurito l'argomento, già indicano una serie di «ulteriori prospettive di ricerca, che potranno – e dovranno – essere indagate, negli anni futuri, a partire dai risultati qui raggiunti», ma si tratterà, naturalmente, di un «lavoro per le generazioni che verranno» (p. XL).

Aldo A. Settia

Attività dell'Associazione 2017

GABRIELE ANGELINI

Carlo Aletto, Antonino Angelino, Antonella Perin, *Lo sviluppo della città e la "toponomastica" in età medievale e moderna* (23 marzo 2017).

Presso la Biblioteca civica Giovanni Canna di Casale M.to, promotrice e organizzatrice del progetto "Identificazione di una città", la nostra Associazione non ha fatto mancare il suo contributo finalizzato alla scoperta/riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio storico della città e del territorio storicamente ad essa collegato, presentando a tre voci le fasi dello sviluppo urbano di Casale e la storia dell'odonomastica (o onomastica stradale), che ha visto una lunga prima fase durante la quale solo alcune contrade cittadine particolarmente importanti sono individuate con appellativi popolari spontanei non ufficiali, mentre denominazioni quasi ufficiali sono riservate a strade extra-urbane. Con gli assedi del '600 si adotta una divisione della città in isole, che viene mantenuta, pur con variazioni delle ripartizioni e degli appellativi fino a inizio '800. Una denominazione ufficiale dello stradario cittadino fa la sua comparsa solo nel 1801 in seguito all'annessione del Piemonte alla Francia; le prime designazioni delle vie, in buona parte legate agli ideali della Rivoluzione Francese, troveranno modifiche successive riflettenti diversi orientamenti ideologici e culturali: già nel 1808 compaiono variazioni legate all'esaltazione dei fasti imperiali napoleonici; cambiamenti seguenti dei nomi delle vie sono riferibili schematicamente ai periodi della Restaurazione, al Risorgimento, alla Grande guerra, al Fascismo, al Governo Badoglio, alla Repubblica di Salò, alla Resistenza, fino agli ultimi decenni che hanno visto scelte di amministrazioni di diverso colore politico.

L'iniziativa è stata confortata dalla presenza di un uditorio attento e interessato, comprensivo di una significativa quota di insegnanti delle scuole secondarie di primo e secondo grado, impegnati ad elaborare poi con gli allievi lavori di ricerca e di approfondimento su alcune attuali denominazioni stradali.

Il castello di Casale Monferrato e l'Istituto Italiano dei Castelli. Incontro in occasione della pubblicazione del volume "50 anni di castelli" (25 marzo 2017).

Nell'ambiente della restaurata chiesa del Castello di Casale, l'assessore alla Cultura del Comune di Casale Monferrato ha rivolto il saluto suo e dell'amministrazione civica al numeroso pubblico intervenuto, per poi passare alla presentazione dei relatori: Enrico Lusso, docente di Storia dell'Architettura e Presidente della Sezione Piemonte Valle d'Aosta dell'Istituto Italiano dei Castelli; Luigi Mantovani, della Biblioteca-Archivio "Giovanni Can-

na"; Antonella Perin, Presidente dell'Associazione Casalese Arte e Storia. L'incontro è frutto della sinergia tra Comune, Biblioteca Civica e Associazione Arte e Storia. Enrico Lusso, membro del comitato scientifico dell'Associazione, ha ribadito l'importanza e l'originalità tipologica del castello di Casale, che conserva nelle sue strutture una pluralità di sistemi difensivi tra XIV e XVIII secolo; proprio in virtù di tali caratteristiche, esso è stato inserito per due volte negli itinerari annuali dell'Istituto Italiano dei Castelli. I due successivi relatori hanno focalizzato l'attenzione sugli interventi di recupero e di conservazione del manufatto, auspicando altresì un coinvolgimento sempre più ampio e consapevole della cittadinanza intorno ad un simbolo della loro identità civica. È seguito un interessante dibattito col pubblico presente in sala.

Carlo Aletto, Antonino Angelino, *Casale 1628: frammenti di un assedio* (21 aprile 2017).

La conferenza, preparata e condotta da due soci dell'Associazione da tempo impegnati in numerose e significative ricerche, parzialmente approdate in saggi e opere monografiche, ha affrontato con rigoroso taglio scientifico – non disgiunto da una piacevole e discorsiva narrazione storica – le varie fasi del primo assedio seicentesco di Casale, che si colloca all'interno delle contese per la successione al ducato di Mantova e Monferrato, episodio riferibile al più ampio conflitto franco-spagnolo per espandere i propri domini in Europa. Particolarmente rilevanti furono le opere difensive approntate dai Francesi, in particolare un munito sbarramento denominato "grande tenaglia". Anche il luogo destinato per tradizione alla esecuzione dei condannati a morte – detto popolarmente delle "tre piglie" – rientrò nel perimetro delle operazioni di controllo militare, come pure la gonzaghesca villa Margherita, occupata dagli assedianti. L'insufficiente preparazione dell'assedio da parte di don Gonzalo Fernandez de Cordova, governatore di Milano, e comandante dell'esercito spagnolo, fu determinata dal presupposto di una facile vittoria conseguibile per il tradimento dello Spadino, importante comandante delle truppe casalesi. Il tradimento non riuscì e don Gonzalo solo tardivamente si preoccupò di compiere operazioni che portarono, nel 1629, al controllo di località strategicamente vitali, come San Giorgio e Frassineto, per premere sugli assediati. Nonostante la scarsità di viveri e l'aumento della moria tra la popolazione, nello stesso 1629, le monete ducali emesse in loco si rivelano di buon conio ed inducono a ritenere economicamente sostenibile la posizione della città pur nel contesto ossidionale.

Presentazione della rivista annuale «Monferrato Arte e Storia» n. 27, anno 2016 (5 maggio 2017).

Come da collaudata tradizione, anche quest'anno si è tenuta la presentazione del bollettino annuale nella cornice della Sala delle Lunette in Santa Croce. Dopo i saluti del Sindaco, Concetta Palazzetti e dell'assessore alla Cultura, Daria Carmi, la Presidente di Arte e Storia, Antonella Perin, insieme ai soci, Carlo Aletto e Antonino Angelino, ha delineato brevemente natura e contenuti dei vari articoli proposti nell'attuale numero, che anche quest'anno allinea contributi di indubbio interesse ad opera tanto di "storici" collaboratori della rivista, quanto di giovani e promettenti ricercatori. Il numeroso pubblico ha testimoniato ancora una volta, con la sua attenta presenza, la stima e la considerazione per un sodalizio che da oltre trent'anni opera in

funzione di una più approfondita conoscenza della storia e dell'arte del territorio monferrino, e che attraverso il bollettino annuale offre, non solo ai soci, un contributo scientifico da tempo riconosciuto ed apprezzato ben oltre i confini della città e del circondario.

Convegno: *Aspetti di geologia e storia a Villadeati* (6 maggio 2017)

A Villadeati, nella ex chiesa di San Remigio, si è tenuto un convegno organizzato dall'Ecomuseo della pietra da cantoni. Relatori Amilcare Barbero, presidente dell'Ecomuseo, Paolo Sassone, geologo, e Antonella Perin, presidente di Arte e Storia. Amilcare Barbero ha introdotto il convegno ricordando le attività dell'Ecomuseo della pietra da Cantone. Paolo Sassone ha spiegato con linguaggio discorsivo le complicate fasi della formazione geologica del sottosuolo di Villadeati. La dottoressa Perin ha presentato le sue recenti ricerche sulle cave di pietra di Villadeati, che tanto interesse hanno destato tra gli storici dell'arte e dell'architettura. Villadeati, importante distretto storico di estrazione e lavorazione della pietra, impiegata nelle parti strutturali e decorative dell'architettura del Monferrato, in particolare di quella rinascimentale (XV-XVI secolo). Nei secoli passati molti scalpellini abitavano a Villadeati, qui cavavano e scolpivano i manufatti in pietra che venivano trasferiti per via fluviale lungo il corso del Po nei diversi cantieri edilizi. Le ricerche hanno già visto una prima sistemazione con un importante saggio pubblicato nel bollettino "Monferrato Arte e Storia" n. 28 del 2016.

Sara Agnelli, *San Francesco di Moncalvo: nuove ricerche* (26 maggio 2017).

La relatrice, dal 2015 impegnata in un progetto di aggiornamento bibliografico del repertorio figurativo rinascimentale in Piemonte, ha presentato i risultati delle sue ricerche sull'attuale chiesa parrocchiale di Moncalvo, la cui storia non è affatto di facile lettura a causa sia della dispersione documentaria, sia della pesante stratificazione di interventi sugli apparati murari. Al 1272 risale la fondazione della chiesa e dell'annesso convento francescano: di questa fase – legata ai buoni uffici del marchese Guglielmo VII – rimangono la parte absidale, quella presbiteriale e il campanile. I documenti d'archivio attestano comunque che le visite apostoliche del XVI secolo segnalavano la urgente necessità di interventi, mentre nel 1644 si determinò un crollo parziale della chiesa, che venne ricostruita nel corso dello stesso secolo. La precarietà statica dell'edificio, la sua successiva rinascita, unite alle ottocentesche soppressioni napoleoniche, seguite negli anni trenta del Novecento dalla vendita di beni artistici per finanziare i restauri della chiesa, hanno determinato, nel tempo, una consistente dispersione anche dei cospicui e preziosi arredi ivi contenuti. Nonostante tali vicissitudini abbiano contribuito a depauperarne il patrimonio artistico, ancora oggi è possibile ammirare in questa chiesa, che riveste funzione di parrocchiale dal 1783, varie opere di Guglielmo Caccia e della figlia Orsola Maddalena, del cosiddetto Maestro delle storie di S. Antonio (probabilmente allievo del Caccia), di Carlo Orazio Sacchi, attivo anche a Casale, oltre che a Moncalvo.

Visita di Fruttuaria (27 maggio 2017).

In collaborazione con l'Agenzia Viaggi Quadrifoglio, di cui è titolare il socio Bruno Sferza, che ha curato il servizio completo di trasporto a San Benigno Canavese, un folto numero di iscritti e simpatizzanti ha potuto visitare

e apprezzare uno dei più antichi e conosciuti luoghi di culto dell'intero Piemonte. Fondata agli albori dell'XI secolo dal monaco Guglielmo da Volpiano, l'abbazia di Fruttuaria acquisì rapidamente importanza e divenne centro di una riforma monastica, detta per l'appunto "fructariense", che ebbe riflessi anche su realtà ecclesiastiche incorporate poi nella diocesi di Casale. Il percorso di visita, opportunamente suddiviso in due gruppi, considerato il rilevante numero dei visitatori, è stato illustrato da due esperte guide, appartenenti alla locale Associazione Amici di Fruttaria, che muovendo dalla descrizione dell'attuale chiesa settecentesca – voluta dal cardinale Vittorio Amedeo delle Lanze e realizzata su progetto di Bernardo Antonio Vittone, poi completata da Mario Ludovico Quarini – hanno condotto i presenti in un affascinante percorso archeologico sottostante all'attuale pavimentazione. Interventi iniziati nel dicembre del 1979, finalizzati alla costruzione di un impianto di riscaldamento, hanno riportato alla luce mosaici ed emergenze dell'abbazia dell'XI secolo; in particolare nell'area dell'altare della Croce e del cosiddetto Santo Sepolcro (cosiddetto per l'imitazione del sepolcro di Gerusalemme) sono ora visibili notevoli mosaici policromi a motivi geometrici e grifoni, mentre poco discosto si possono ammirare opere ad affresco che, alla maniera antica, simulano il marmo con vivace cromatismo. Una notazione merita anche il superstite campanile romanico a sei piani e con aperture di luce diversificate: anch'esso oggetto di scavi, ha restituito i vani di due antiche cappelle, una delle quali conserva ancora la rappresentazione, ad affresco, di una Madonna in trono con Bambino, la cui datazione è riferibile all'XI secolo.

Presentazione del volume *Castelli medievali* di Aldo A. Settia; dialoga con l'autore Antonino Angelino (22 settembre 2017).

Dopo la consueta pausa estiva, le attività sociali sono riprese con questo importante appuntamento, durante il quale il Presidente emerito prof. Aldo A. Settia ha intrattenuto la numerosa platea con puntualizzazioni, chiarimenti, curiosità, interpretazioni opportunamente sollecitato da Antonino Angelino, preciso e sintetico relatore dell'opera presentata. Questa ennesima pubblicazione di Settia, edita da "Il Mulino" nella collana Universale paperbacks, si configura come un'esemplare sintesi del lungo lavoro di ricerca svolto dall'autore, in un arco di tempo pluridecennale, con riferimento alle strutture fortificate dal cosiddetto Tardo-antico al Cinquecento. Attraverso una grande messe di materiali accuratamente selezionati e criticamente valutati dall'autore, si snoda un percorso che muove dalle origini dell'incastellamento classico, riferibile ai secoli X e XI, segue le numerose trasformazioni, per osservarne la definitiva scomparsa in seguito all'impetuoso sviluppo delle armi da fuoco e delle artiglierie. Con riferimento a Casale, Settia ha poi ribadito come la pieve di Sant'Evasio fosse stata incastellata per esigenze di difesa ben prima della costruzione del castello paleologo, costruito alla metà del XIV secolo e destinato, come noto, non a difendere, bensì a controllare la popolazione casalese. Occorre dunque esaminare e discernere attentamente, caso per caso, genesi e funzioni delle strutture castellate. A conclusione della serata, sono state proiettate immagini di località del Monferrato che conservano torri e castelli riferibili al periodo preso in esame, evidenziandone lo stato di conservazione, gli eventuali rimaneggiamenti e, soprattutto, gli elementi caratterizzanti dal punto di vista architettonico.

Visita di Breme Lomellina (7 ottobre 2017).

Nel panorama delle visite storico-artistiche di borghi antichi del circondario, i soci e i simpatizzanti dell'Associazione hanno potuto visitare questa località, situata nei pressi della confluenza di Sesia e Po, che fu per un lasso di tempo tra i possedimenti di Guglielmo V di Monferrato in seguito ad una concessione feudale da parte del celebre Barbarossa. La prima notizia storica dell'abitato risale al 929, allorché il marchese d'Ivrea, Adalberto, padre di Berengario II, re d'Italia, fece dono di due corti, Breme appunto e la limitrofa Pollicino, ai monaci della Novalesa, fuggiti a causa delle incursioni saracene. Nacque dunque un'abbazia, dedicata a San Pietro, che giunse ad essere il secondo polo monastico benedettino dopo quello di Montecassino e una delle più importanti fondazioni religiose d'Europa in virtù dei numerosi possedimenti acquisiti nell'area dell'Italia nord-occidentale, tra cui Gabiano per quanto riguarda la zona del Monferrato. Di questo importante passato, però, sopravvive solo la cripta del X secolo, mentre l'ultima fase dell'abbattimento dell'abbazia risale al primo Ottocento. Interessante è stata la visita alla recuperata cucina dei frati con annessi refettorio e ghiacciaia per la conservazione degli alimenti. Ha fatto da guida Gian Pietro Ranzini, che ha poi condotto il gruppo dei visitatori anche alla parrocchiale di S. Maria Assunta; la chiesa, riplasmata negli anni Trenta del secolo scorso, mantiene visibile un bel battistero a tre absidi del X-XI secolo, in corso di ulteriore recupero da parte della Soprintendenza, ed un notevole campanile romanico del Duecento. Qui il parroco, don Cesare Silva, con competenza e disponibilità, ha fornito ai presenti spunti di riflessione sulle varie sopravvivenze artistiche del luogo e sulla sua volontà di recuperarle. L'ultima tappa dell'itinerario è stata la chiesa di S. Maria, situata fuori paese nell'area che afferisce all'antica corte di Pollicino; il piccolo edificio sacro, varie volte oggetto di restauro, risalente al X secolo, mantiene solo nella parte absidale la sua originaria struttura.

Roberta Sartor, *La chiesa di San Gottardo a Camino, la sua decorazione pittorica e la Confraternita dei Disciplinati* (20 ottobre 2017).

Proseguendo nel ciclo delle conferenze autunnali messe in calendario dall'Associazione, è stata la volta di una giovane studiosa, che ha dedicato gran parte delle sue ricerche storico-artistiche a questa piccola chiesa prospiciente il ben più noto castello, a suo tempo dimora della nobile famiglia degli Scarampi. La presenza all'interno di capitelli a *crochet* deporrebbe per una fondazione della chiesa tra fine XIII e inizio XIV secolo. L'edificio sacro, compreso già nel 1911 nel novero dei monumenti di valore e di interesse nazionale, conserva al suo interno una serie di affreschi molto interessanti, il più antico dei quali è databile tra gli anni venti e trenta del XV secolo e risulta quasi coevo con omologhi dipinti in Sant'Eusebio di Fabiano di Solonghello, opera presumibilmente della stessa mano. Un diverso artista, il cosiddetto Maestro della Marca d'Ancona, sarebbe invece l'autore di un *S. Stefano* e di un *S. Sebastiano*, di poco posteriori (1450): tale maestro è presente in zona anche a Fontanetto Po e a Brusasco. Il coro della chiesa conserva anche una *S. Radegonda*, opera di impronta novarese ascrivibile alla seconda metà del '400; allo stesso periodo è da riferire anche una *Madonna col Bambino su trono sormontato da angeli musicanti coi Ss. Sebastiano e Rocco* (primo decennio del sec. XVI; citazione della *Madonna di Crea*). Sono anche visibili alcuni dipinti murali che decoravano la parte alta della parete destra presso l'ingresso, dove in passato era collocato il soppalco dei discipli-

nanti; raffigurano *Cristo alla colonna* con *S. Lorenzo e i disclipilini* incappucciati ai lati, la *Madonna col Bambino e S. Giovannino* e sulle vele della volta gli *Evangelisti*, pitture molto frammentarie; sono attribuiti alla bottega di Ottaviano Cane (quinto decennio sec. XVI).

Carlo Aletto, Antonino Angelino, *Casale 1630: una vicenda europea* (24 novembre 2017).

A distanza di qualche mese dalla precedente conferenza, la fruttuosa ricerca sinergica dei due brillanti soci dell'Associazione, in parte basata su documentazione fino ad ora inedita, ha permesso al numeroso e interessato pubblico presente alla serata, di aggiungere un ulteriore tassello alla conoscenza delle attività ossidionali sviluppatesi intorno alla Cittadella di Casale nel corso del XVII secolo. Già un'autorità negli studi storici come Romolo Quazza aveva a suo tempo evidenziato la dimensione europea delle operazioni intorno a Casale all'epoca della guerra dei Trent'anni, in particolare nel quadro della successione dinastica su Mantova e Monferrato. D'altra parte la posizione strategica di Casale, tra Piemonte e Ducato di Milano, obbligava le principali potenze dell'epoca a vigilare e intervenire militarmente qualora la situazione lo richiedesse. Tratteggiando con competenza e precisione le figure dei comandanti dei rispettivi schieramenti – Ambrogio Spinola per la parte imperial-spagnola e Toiras per il campo francese – i due relatori hanno introdotto il tema dei fatti d'arme a partire, per gli assedianti spagnoli, proprio dalle basi di controllo del territorio, come la cascina Bicocca e la cascina S. Bernardino. Largo spazio è stato dato all'analisi delle fortificazioni, dei trinceramenti e dello scavo di gallerie di mina per far capitolare gli assediati, senza trascurare, sempre da parte spagnola, l'occupazione di posizioni strategiche quali Pontestura, Rosignano, Balzola e San Giorgio, o l'uso intensivo dell'artiglieria contro le cortine murarie della piazzaforte. Singolare la presenza eroica di una donna, Anna Maria Novarese, che si segnalò per uso delle armi da fuoco e sprezzo del pericolo, come attesta il conte Ippolito Magnocavalli. Il flagello della peste infierì poi su popolazioni civili ed eserciti già lungamente provati dal conflitto, prima di giungere, sullo scorcio del 1630, alla sospensione del conflitto, premessa della stipula degli accordi di pace; quella pace che un giovane Giulio Mazzarino, all'epoca diplomatico e segretario del legato pontificio, riuscì all'ultimo momento a concordare la pace, impedendo con una cavalcata tra i due eserciti contrapposti un sanguinosissimo scontro, episodio riprodotto più volte su opere pittoriche e emissioni monetali, a riprova della rilevante singolarità dell'accaduto.

Presentazione del volume: *Giulio Ieni (1943-2003). Il senso dell'architettura e la maestria della parola* (a cura di Chiara Devoti, Antonella Perin, Carla Solarino, Carla Enrica Spantigati), Edizioni dell'Orso (30 novembre 2017).

Nella sala multimediale della Biblioteca Civica "Giovanni Canna" di Casale, Carla Enrica Spantigati, già Sovrintendente ai Beni artistici e architettonici della Provincia di Alessandria, unitamente a Laura Palmucci, già docente al Politecnico di Torino, e ad Antonella Perin, laureata con il prof. Giulio Ieni e poi sua collaboratrice scientifica, hanno spiegato ai presenti le ragioni per cui coloro che sono stati più vicini a Giulio Ieni, vero e proprio maestro, abbiano maturato l'idea di omaggiarlo, a distanza di vari anni dalla sua prematura scomparsa, con una pubblicazione che ne testimoniasse l'alto

valore scientifico e la profonda dimensione umana. Le quattro sezioni del volume (I - Per un ritratto umano e culturale; II - Un ritratto attraverso gli scritti. Riedizione di alcuni saggi; III - Percorsi che si intrecciano; IV - Studi per Giulio) intendono ripercorrere, sul filo della memoria della comune esperienza di vita e di lavoro, i momenti più significativi di una condivisione ricca di scambi proficui tra mondo accademico e organi direttivi della conservazione del patrimonio artistico. La vasta cultura e lo spirito cosmopolita di Giulio Ieni, nato in Bulgaria, paese della madre, si sono precocemente espressi nei suoi interessi per l'arte bizantina, armena e, più in generale per i contesti orientali, poi affiancati dagli studi sul Rinascimento piemontese (Santa Croce di Bosco Marengo), sulle strutture fortificate (castello di Casale Monferrato), sugli edifici teatrali (Teatro dei Nobili di Casale), sul Settecento meno noto, facendosi promotore e ispiratore di un convegno internazionale a Casale, nel 2003, sulla figura del nobile monferrino Francesco Ottavio Magnocavalli. L'interesse dedicato al Monferrato casalese si espresse anche nei riguardi della nostra Associazione, di cui fu uno dei soci fondatori, membro del Comitato scientifico e generoso sostenitore con la sua incessante attività di studioso e di sapiente mediatore culturale.

Convegno *Casale una capitale per il territorio. Le premesse: da Teodoro II a Giovanni IV*, sala della Chiesa del Castello (9 dicembre 2017).

Promossa da "Arte e Storia" con il patrocinio del Comune e della Diocesi, in collaborazione con "Idea Valcerrina", Orizzonti Casale, Mon.D.O. e con il sostegno della Fondazione CRT, la giornata di studi, aperta dai saluti delle autorità e dei rappresentanti delle associazioni coinvolte, ha inteso riportare al centro del dibattito la marcata identità di capitale che Casale assume in epoca paleologa, con i conseguenti riflessi che la scelta determina in ambito urbanistico, architettonico ed artistico. Gli interventi dei vari relatori si sono così succeduti: Aldo A. Settia: *Lontano dalle città: la vocazione all'itineranza dei Marchesi di Monferrato*; Beatrice Del Bo: *La costruzione di una "piccola capitale": uomini e luoghi*; Paolo Rosso: *Cultura e formazione intellettuale nel Monferrato della prima metà del Quattrocento*; Antonella Perin e Carla Solarino: *Casale e il territorio nella prima metà del XV secolo: architetture tra perdite e sopravvivenze*; Massimiliano Caldera: *All'ombra dei Visconti e degli Sforza: momenti e percorsi della pittura tardogotica nelle terre del Monferrato*; Fulvio Cervini: *Armature come sculture. Ipotesi sulle arti del metallo in un Monferrato internazionale*; Enrico Lusso: *I castelli del Principe tra aggiornamento difensivo e potenziamento delle funzioni residenziali*. Inoltre, nel corso della giornata la nostra associazione ha pubblicamente inaugurato, negli stessi locali del Convegno, la mostra fotografica "Il Castello nascosto. Evoluzione dei sistemi di difesa dal Medioevo al Settecento" che si avvale anche di un suggestivo supporto filmico allestito per l'occasione dal videomaker Francesco Cusanno.

Antonella Perin, *Gli ordini religiosi a Casale Monferrato tra soppressione e Restaurazione* (15 dicembre 2017).

La conferenza di chiusura dell'anno sociale, seguita dal tradizionale brindisi e dal contestuale scambio di auguri, è stata tenuta dalla nostra Presidente, che ha intrattenuto l'uditorio su un tema cruciale nel trapasso tra XVIII e XIX secolo, la frattura tra vecchi ordinamenti e nuove istanze di matrice laico-illuminista. Lo spoglio delle numerose chiese appartenenti agli ordini re-

ligiosi regolari ha portato alla dispersione degli arredi, molti dei quali destinati ad una vendita all'asta. Le testimonianze del canonico Giuseppe De Conti sono una fonte basilare per la conoscenza di quel tumultuoso periodo all'interno della città di Sant'Evasio; ed è proprio l'ecclesiastico casalese a segnalare la rapacità francese contro i beni del clero e a commiserare la città ormai privata della sua autorevolezza. Accorpamento o soppressione riguardano numerose realtà religiose locali, mentre il monastero di S. Caterina viene scelto dall'amministrazione pubblica come centro educativo e poi come liceo imperiale; diversamente il convento di S. Domenico viene scorporato dalla chiesa, che assume la funzione di parrocchia; il convento della Maddalena viene invece venduto ai privati nel 1807. Il periodo francese reca con sé anche un parallelo rinnovamento urbanistico e in quegli anni il sindaco Giorgio Rivetta si fa mediatore con l'autorità d'oltralpe. La Restaurazione assolutistica riporta a Casale numerose congregazioni regolari, ma vede al contempo l'atterramento della storica Collegiata di S. Maria di Piazza nel 1818. Il convento di S. Francesco, luogo di sepoltura dei Marchesi di Monferrato, subisce destinazioni e trasformazioni di carattere civile con demolizione dell'annessa chiesa; nello stesso torno di tempo il convento delle suore domenicane di S. Caterina passa ai padri Somaschi.

Elenco dei Soci

Actis Caporale Aldo
Acuto Elisabetta
Aletto Carlo
Allegranza Franco
Angelini Gabriele
Angelino Antonino
Barbano Teresina
Bardazza Paolo
Baruscotto Maria Antonietta
Bibl. Civica Centrale Torino
Bignazzi Angelo
Bigogno Armando
Boccalatte Silvia
Botto Elio
Braghero Carlo Maria
Brera Bruno
Cabrino Rosaria Morano
Campese Chiara
Cappellino Marina
Caprino Emanuela
Casartelli Colombo Giorgio
Cassano don Gian Paolo
Cervetti Alessandra
Coppo Maria Teresa Ginevro
Cossolini Giovanni
Cravino Luigi
Cravino Mario
Darbesio Albertina
Deambrogio Angela
Deambrogio Vanni
Devoti Chiara
Di Majo Elena
Durando Franca
Ferraris Franco
Follese Alberto
Frasson Marilena
Frison Giuseppe
Gallea Claudia
Gastaldi Edda
Gianoglio Fernanda
Gillone Giovanni
Giorcelli Giuliano e Adriana
Girino Rosanna
Giunipero Mario
Gozzelino Giovanni
Greppi Roberto
Lusso Enrico
Maffioli Paolo
Mantovani Luigi
Marotto Claudio
Martinotti Doria Claudio
Massa Montiglio Carla
Mazza Germana
Meni Manuela
Mombello Giovanni
Morano Pier Paolo
Mortara Domenico
Odisio Adriana
Oppesso Giuseppino
Orizzonte Casale Associaz.
Ottone Onorina
Palandella Giovanna
Parissone Giovanni
Parodi Lorenzo
Patrucco Mario
Pelizzone Maria Luisa
Perin Antonella
Piana Romano
Picasso Davide
Picasso Erica
Piemonti Marco
Pisano Marcello
Ricagni Luigi
Rolfo Raffaella
Romero Lanati Graziella
Rondano Carla
Roveda Rosanna
Scagliotti Mirella
Scapinello Paolo
Settia Aldo
Sferza Bruno
Solarino Carla
Soraci Evasio
Spada Fortunata
Taricco Franco
Vaccarone Aldo
Vanni Claudia
Vignola Carla
Villata Mario
Zorgno Giuseppe