“Un trittico molto deteriorato con predella”: ipotesi e dubbi per una ricostruzione effettuata da Vittorio Viale

Simone Baiocco

La recente mostra che Palazzo Madama e il Museo Diocesano di Susa hanno dedicato ad Antoine de Lonhy ha creato l’occasione per riprendere in esame un’opera del museo che, almeno indirettamente, sembra essere legata alla figura del maestro, a maggior ragione tenendo conto di tutti gli approfondimenti e i nuovi spunti che, nell’ambito delle ricerche condotte per la mostra, spingono a riproporre il ruolo centrale della città di Chieri[1]. Già da tempo, infatti, si era sottolineato il legame del trittico in esame, oggi identificato con il numero di inventario 473/D – raffigurante un’*Adorazione del Bambino* al centro, un *Santo vescovo* e un *Santo guerriero* ai laterali, oltre alla predella con *Cristo e gli apostoli* (fig. 1-4) – con il polittico di committenza Tana tuttora nel battistero della collegiata di Chieri (fig. 16), cosa che ha portato a indicare l’opera del museo come realizzata dal cosiddetto Maestro della Pala Tana. Obiettivo principale di questo intervento è soprattutto quello di dare conto delle modalità che hanno portato alla ricomposizione del trittico, di esaminare la documentazione relativa e di tentare di risolvere alcune incongruenze di una vicenda che, occorre ammetterlo fin da subito, lascia ancora alcuni margini di dubbio.

La bella fotografia Rampazzi del 1988[2] (fig. 5) mostra una situazione che sembra del tutto pacifica: una raffinata cornice di gusto rinascimentale racchiude le tre tavole principali che mostrano vari elementi di coerenza reciproca e la predella, le cui dimensioni appaiono adeguate e proporzionate all’insieme; la cornice è opera documentata dell’artigiano torinese Ambrogio Busso, eseguita nel 1934 seguendo un disegno del restauratore Carlo Cussetti[3].

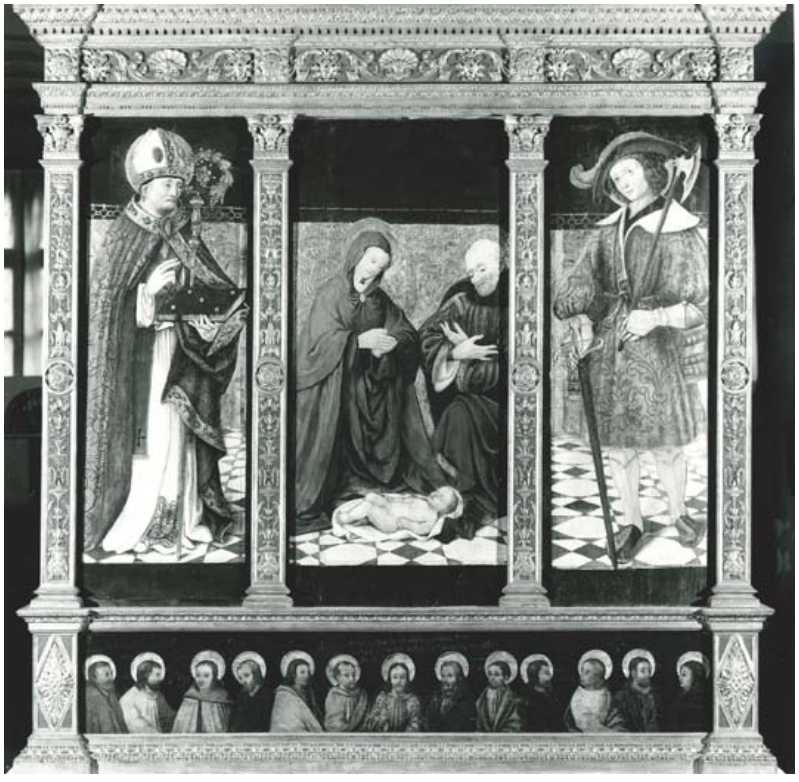
Il restauro e la cornice davano evidentemente il senso della chiusura di un percorso che si era sviluppato negli anni precedenti. Nel 1932 in-

pagina accanto
1. Maestro dell'Adorazione Tana (Francesco Berglandi?), *Adorazione del Bambino*, tavola centrale del polittico. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 473/D. Foto CCR Venaria, 2020

2. Pittore piemontese, *Santo vescovo*, tavola laterale del polittico. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 473/D. Foto CCR Venaria, 2020

3. Pittore piemontese, *Santo guerriero*, tavola laterale del polittico. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 473/D, Foto CCR Venaria, 2020

fatti – con delibera comunale del 13 agosto – il museo aveva acquistato dall'antiquario Pietro Accorsi le due tavole laterali, che erano in precario stato di conservazione, come documentato dalle fotografie in archivio (fig. 6-7)[4]. Circa un anno dopo, nel settembre 1933, usciva sulla rivista dell'amministrazione civica la documentata notizia della acquisizione, corredata dalle fotografie delle due tavole appena restaurate: sebbene non si sia rintracciata specifica documentazione a riguardo, si deve supporre che l'intervento sia opera del già citato Cussetti, il quale, come si dirà tra breve, sarebbe poi stato coinvolto per il lavoro sull'intero trittico.
Facendo seguito a contatti che nel frattempo erano evidentemente intercorsi, in data 1 giu-



4. Pittore piemontese, *Cristo e gli apostoli*, predella del polittico. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 473/D. Foto CCR Venaria, 2021

5. Maestro dell'Adorazione Tana e pittore piemontese, *Adorazione del Bambino e santi*, polittico ricomposto. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, inv. 473/D. Archivio Fotografico dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei, foto Rampazzi, 1988

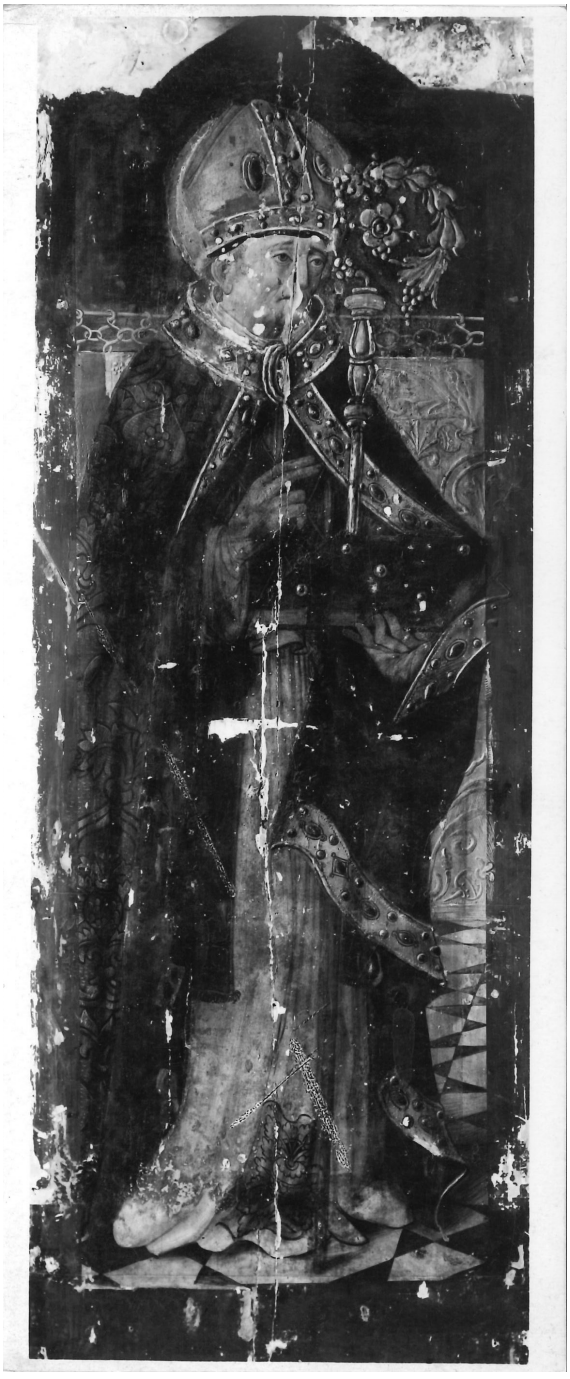
gno 1934 il direttore dei Musei Civici Vittorio Viale scrive all'arcivescovo di Torino, cardinale Maurilio Fossati, spiegandogli che il museo aveva acquistato dall'antiquario Accorsi "due tavole di cui mi permetto unire la fotografia, l'una con la raffigurazione di un santo Vescovo; l'altro di un S. Martire guerriero probabilmente di scuola saluzzese"[5]; prosegue poi Viale:

> Studiando i due dipinti, che mi risulta essere stati, molti anni sono, parte della raccolta di S. Emin. Rev. l'Arcivescovo Gastaldi, mi avvenne di trovare che per stile e fattura, essi concordavano pienamente con una tavola, che avevo visto e ammirato nell'anticamera dell'Em. Vostra Reverend. con la raffigurazione della SS. Vergine e di S. Giuseppe adoranti N.S. Gesù Bambino[6].
> Se un ulteriore esame della tavola mi convinceva senz'altro che essa costituiva la parte centrale del trittico, di cui i due pannelli del Museo erano i fianchi; dovevo quindi ad una cortese indicazione, suggeritami con felice acutezza dall'Em. Vostra Reverend., di ritrovare nella cappella stessa dell'Arcivescovado, la predella del trittico con la raffigurazione della SS. Vergine e dei dodici apostoli.

Infine il direttore chiede al cardinale di "voler concedere al civico museo la tavola dipinta e insieme la piccola predella, ora all'Arcivescovado, onde poter così ricostituire nella sua integrità il trittico saluzzese". La richiesta è accompagnata, nello stesso documento, dalla proposta di dare in cambio "una bellissima Madonna del Sassoferrato, che proviene dalla raccolta dei Marchesi Barolo"; dell'opera da proporre in cambio si era anzi già parlato nella seduta del Comitato Direttivo del museo in data 28 maggio 1934, durante la quale Viale aveva proposto la scelta tra "una Madonna con Bimbo Gesù, buona copia dal Sassoferrato, un gran crocefisso del sec. XVIII, e un quadro con la Natività notturna"[7], ricevendo infine il parere favorevole alla cessione del dipinto – che naturalmente viene definito una "buona copia" solo nel documento a uso interno – con una procedura che otterrà poi l'avallo anche degli organi di tutela.

La ricostruzione del trittico prospettata e poi condotta a termine da Viale si basava (almeno per quanto riguarda le fonti giunte fino a noi) su una fotografia che proponeva già tutti i quattro elementi del polittico ricomposti, per quanto precariamente. L'autore dello scatto è forse il più celebre tra i fotografi piemontesi, Secondo Pia che, in una data purtroppo non definibile, manda al museo l'immagine dell'*Adorazione* con i due laterali poggiati sopra la predella, senza cornice, in un'inquadratura che risulta essere stata scattata presso l'arcivescovado torinese (fig. 8-9)[8].

L'immagine in questione è appunto inviata con un'annotazione autografa sul retro, ma non è la sola: una seconda stampa, montata su un elegante cartoncino, si trova nel medesimo archivio dei Musei Civici e una stampa ancora diver-

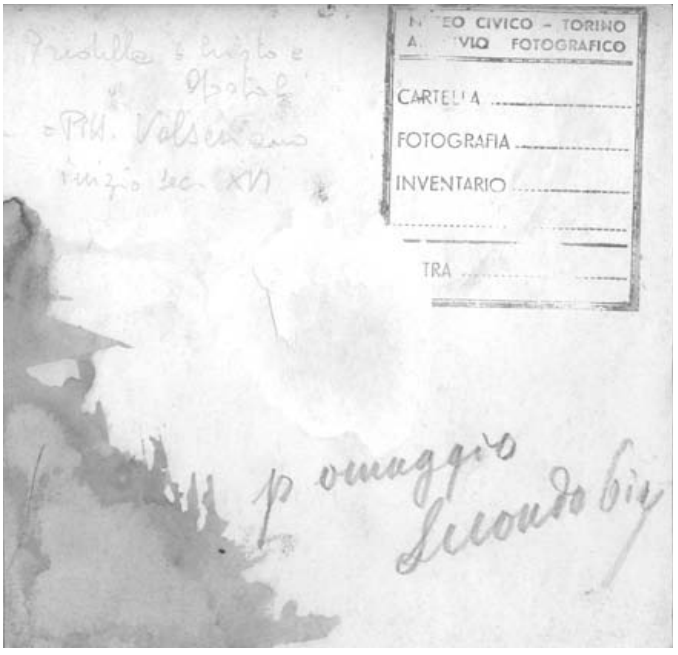


6. *Santo vescovo* prima del restauro. Archivio Fotografico dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei, 1932

7. *Santo guerriero* prima del restauro. Archivio Fotografico dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei, 1932

sa è quella entrata in possesso dell'ex direttore dei Musei Civici Lorenzo Rovere (fig. 10); e sembra essere uno scatto diverso (con la focale leggermente più elevata, con una notevole sovraesposizione che rende quasi illeggibile la tavola a sinistra con il *Santo vescovo* e con due spessori che sollevano la tavola a destra con il *Santo guerriero* staccandola lievemente dal piano costituito della predella) quello custodito nel Fondo Pia dell'archivio del Museo del Cinema di Torino, datato questa volta con esattezza: 31 marzo 1913 (fig. 11)[9]. Altro elemento di riflessione per valutare la documentazione disponibile è che tra le foto di Pia esiste ancora una autocromia della sola *Adorazione* datata, secondo il catalogo del fondo stesso, al 2 marzo 1928[10].

Rovere scrive, come sua abitudine, qualche annotazione in rapporto all'immagine direttamente sul supporto in cartoncino: in questo caso, dopo l'indicazione relativa alla collocazione e all'ipotesi attributiva in favore di Defendente Ferrari, aggiunge, si direbbe in un secondo momento, "non esiste più – salvo la predella – che



8-9. Il polittico ricomposto, nella fotografia scattata da Secondo Pia (1913?) e trasmessa al Museo Civico. Archivio Fotografico dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei

non è di Defend.": un appunto abbastanza criptico che non trova soluzione neppure attraverso lo schedario dello studioso[11]. Forse una spiegazione dell'appunto di Rovere si può desumere suggerendo che sia stato scritto in un momento successivo alla vendita dei due laterali, quando è possibile che l'*Adorazione* centrale e la predella fossero state collocate in due posizioni diverse, sia pure sempre in arcivescovado, al punto da far scrivere a Rovere che il polittico "non esiste più, tranne la predella", intendendo che solo la predella si trova dove prima si trovava l'intero polittico, fotografato da Pia. Una conferma di ciò si ottiene tornando alla lettera di Viale al cardinale Fossati citata poco sopra, dove si precisa che nel 1934 l'*Adorazione* si trovava nell'anticamera dell'arcivescovo, mentre la predella era stata identificata nella cappella dell'arcivescovado.

Per chi si occupa di arte piemontese sono ben noti lo stretto rapporto di studio tra Lorenzo Rovere e Alessandro Baudi di Vesme e l'autorevolezza che il primo riconosce ai pareri al secondo; dopo la morte di Vesme, questo rapporto in qualche modo prosegue nella cura che Rovere dedica alle note manoscritte lasciate dal direttore della Regia Pinacoteca, che vengono via via integrate e aggiornate nella maniera non sempre così comprensibile che si trova nell'edizione del IV volume delle *Schede Vesme*. In esso sembra di poter ascrivere proprio al più anziano studioso la sola annotazione che riguarda il trittico di cui ci stiamo occupando, che egli inserisce in un lungo elenco di "dipinti di Defendente o di altri da fotografarsi, *a suo tempo*", quasi una lista dei desideri per una fototeca che, nelle speranze, con il tempo avrebbe potuto aiutare a dipanare la matassa defendentesca e non solo: nella lista di Vesme sono elencati tantissimi casi diversi, molti con indicazioni di un autore diverso da Defendente, tra i quali compare: "Torino. Arcivescovado, cappella. Tavole antiche"[12].

Era forse naturale che queste "tavole antiche" potessero essere avvicinate allo snodo Spanzotti-Defendente dal momento che, nell'Ottocento, la stessa ipotesi attributiva era stata chiamata in causa per il polittico Tana del battistero di Chieri[13]. In verità, come abbiamo visto, Viale parla ripetutamente di un'opera "saluzzese", sulla base di una valutazione critica che non emerge in modo esplicito. Non è neppure da escludere che questa suggestione geografica sia in qualche misura influenzata dalla provenienza dei primi due dipinti che egli incontra nella sua ricostruzione dalla collezione di Lorenzo Gastaldi (1815-1883), che fu vescovo di Saluzzo dal 1867 al 1871, anno dell'elezione alla diocesi torinese[14]. Nella mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte* del 1938 il trittico, abbastanza curiosamente, non viene esposto; nel catalogo Viale coglie però l'occasione per commentarlo in stretta relazione con il polittico Tana, che invece è in mostra, e per affermare che si tratta dello "stesso pittore", un "artista della cerchia spanzottiana"[15]. Rimane però la

10. Il polittico ricomposto, nella fotografia scattata da Secondo Pia (1913?) e in possesso di Lorenzo Rovere. Archivio Fotografico dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei, Fondo Rovere, scatola 19

11. Il polittico ricomposto, nella fotografia scattata da Secondo Pia, 31 maggio 1913. Torino, Museo Nazionale del Cinema, Collezione fotografica Secondo Pia, inv. F 30133

suggestione saluzzese: nella sala 21 della mostra il polittico non è posto a fianco di materiali spanzottiani o defendenteschi, ma proprio all'interno di una meravigliosa antologia del marchesato, nella quale spiccano il polittico del duomo di Saluzzo che oggi sappiamo di Hans Clemer e le migliori pale di Oddone Pascale in una relazione, almeno in quest'ultimo caso, tutt'altro che priva di significato.

Una diversa considerazione stilistica delle tavole, unita con ogni probabilità alla non conoscenza della fotografia di Secondo Pia, ha successivamente portato a formulare dei dubbi sulla ricomposizione del polittico, dubbi che sono stati cristallizzati nel catalogo dei dipinti del Museo Civico scritto dal collaboratore e poi successore di Viale alla direzione, Luigi Mallé. Egli, infatti, si schiera in modo del tutto contrario alla ricostruzione del polittico fatta da Viale, al punto da schedare in modo indipendente gli elementi che nel 1934 erano stati riuniti nella cornice di Ambrogio Busso. Mallé parla dunque di un "Trittico" composto dall'*Adorazione* e dai due *Santi*, accennando alla ricostruzione degli anni 1932-1934, ma separando decisamente l'esame stilistico della tavola centrale – per la quale aderisce alla proposta di Viale in direzione del Maestro del polittico Tana, poco dopo il 1503 – e "i laterali, non pertinenti, […] di altra mano e più tardi, da spostare verso il 1520-30 […]". Se non altro, parla del trittico come di un unico oggetto, per quanto secondo lui ricomposto in modo arbitrario. È invece sorprendente trovare il commento relativo alla predella (senza dubbio esposta in museo entro la già richiamata cornice) in tutt'altro luogo del catalogo, alla voce "Valsesiano", senza neppure accennare a un rapporto con gli altri elementi[16]. La predella con *Cristo e gli apostoli* è, per l'appunto, l'elemento più delicato e problematico di tutta la vicenda. Va detto infatti che, coerentemente con i dati riportati nel catalogo ora citato, tutta la documentazione interna del museo appare univoca e identifica questa tavola con la "Predella di altare dipinta a tempera del secolo XV, ritrovata in Alagna", uno dei sei oggetti che il Comitato del Museo sceglie e acquista presso la collezione di Vittorio Avondo, come da verbale della seduta del 16 marzo 1869[17]. L'inventario generale, compilato con ogni probabilità nell'ultimo decennio dell'Ottocento, riporta gli stessi dati, ma precisa l'iconografia che al momento dell'acquisizione non era indicata: "3515 - Predella d'altare dipinta a tempera: Cristo coi dodici Apostoli. Arte tedesca / 2° metà Sec. XV / Da Alagna in Valsesia"[18]. Purtroppo né questo inventario manoscritto né la nota del 1869 riportano un'indicazione delle dimensioni dell'oggetto, che potrebbe aiutare a confermare o smentire la corrispondenza; d'altro canto, sull'opera non troviamo segnato

12. *Adorazione del Bambino*, particolare

13. *Santo guerriero*, particolare

il riferimento numerico all'inventario, diversamente da quanto accade con grande frequenza almeno per i materiali del museo acquisiti nell'Ottocento. Altre incongruenze riguardano ancora la predella: in alcuni dei documenti relativi allo scambio di opere con l'arcivescovado, in particolare in alcuni dal rilievo amministrativo importante, la predella non è citata: si parla della sola tavola principale[19]. Inoltre nella sua lettera all'arcivescovo del 1 giugno 1934, già citata, Viale vi fa riferimento citandone l'iconografia in modo incomprensibilmente errato: "[…] la predella del trittico con la raffigurazione della SS. Vergine e di dodici apostoli"[20], con un riferimento alla presenza della Madonna che non si può comprendere se non ipotizzando un imprevedibile fraintendimento di una delle figure degli apostoli, forse la prima a destra.

È certo, però, che tale slittamento nella lettura iconografica non può comunque spingerci a dubitare che si tratti della stessa predella; d'altro canto, le fotografie scattate da Pia in arcivescovado mostrano, al di là di ogni possibile equivoco, la predella coinvolta nello scambio del 1934: si riconosce addirittura la traccia delle iscrizioni graffite sulla sua parte centrale. Resta dunque aperto l'interrogativo: com'è possibile che si sia sempre identificata questa con l'opera acquistata nel 1869 e riportata nell'inventario manoscritto? Purtroppo nelle collezioni del Museo Civico non esiste un dipinto che si possa interpretare come un candidato alternativo a questa identificazione[21].

L'errata iconografia della predella si ritrova anche in una *Nota dei lavori di restauro e pitture eseguiti per il nuovo Museo di Palazzo Madama* redatta da Carlo Cussetti al fine di produrre un consuntivo dei numerosissimi interventi da lui eseguiti per Viale in vista dell'apertura della nuova sede del museo in Palazzo Madama; della nota esistono due differenti versioni, una di febbraio, l'altra di agosto del 1935, intervallate da un intervento di Viale che aveva richiesto alcune modifiche. In entrambi i documenti si legge però di "un trittico molto deteriorato con predella composta coi dodici Apostoli e la Vergine – ripulito il colore, stuccate le parti mancanti e ritoccato, progettata la cornice", intervento che viene indicato corrispondente a una somma di 2.300 lire, una delle più elevate di tutto il lungo elenco[22]. Si tratta, come di consueto a queste date, di una laconica indicazione degli interventi effettuati: con queste scarse notizie, ma soprattutto con le risultanze materiali osservate dal vivo sull'opera che hanno reso evidente come vi fossero stati altri e precedenti interventi rispetto a quello di Cussetti, nel 2020 si è iniziato a fare i conti in occasione dell'avvio di una campagna di indagini conoscitive presso il laboratorio del Centro Conservazione Restauro "La Venaria Reale"[23].

I quesiti proposti a queste prime indagini sono stati determinati da alcuni elementi spaesanti che potrebbero effettivamente far sospettare un rimontaggio di parti non nate insieme, dunque assecondando il punto di vista espresso da Mallé. Prima ancora di qualsiasi dato stilistico, si può citare a questo proposito la sproporzione delle figure dei due santi nelle tavole laterali, fisicamente più imponenti rispetto ai protagonisti dell'*Adorazione* al centro. Un altro elemento appariscente è poi quello delle fasce nere nella parte bassa e lungo i bordi verticali che paiono aggiunte, nel corso di un intervento non documentato, per equilibrare e rendere spazialmente più coerenti le tre tavole principali anche a

costo di occultare parte della pittura originale; nella tavola centrale la fascia sulla destra, che ancora si riconosce bene nella fotografia di Secondo Pia più volte richiamata, risulta essere stata eliminata dal restauro di Cussetti, forse per recuperare una porzione della figura del san Giuseppe. Ampie manomissioni erano poi intervenute nella parte alta delle tavole laterali dove (come mostra bene la foto Pia, così come i due scatti precedenti l'intervento di restauro presentato da Viale nel 1933, fig. 6-7) pareva riconoscersi un andamento cuspidato diverso rispetto alla molto più labile traccia di centinatura che caratterizza la tavola centrale.

Un punto che destava curiosità era in particolare il disegno della catena che regge il drappo d'onore, che nella tavola centrale appariva di una qualità inferiore rispetto a quello presente nei due laterali, lasciando il sospetto che questo elemento così peculiare potesse essere stato aggiunto per restituire maggiore omogeneità al trittico (fig. 12-13). Le prime indagini riflettografiche e soprattutto radiografiche (fig. 14-15) hanno confermato che il dettaglio decorativo della catena è effettivamente realizzato in modo diverso nelle diverse parti del trittico, tanto che non è visibile nella tavola centrale, mentre invece il drappo d'onore in quanto tale presenta elementi di comunanza. Resta peraltro aperta, almeno in teoria, la possibilità che strati di imprimitura ricostruiti da antichi restauri (eventualmente con materiale radiopaco) non ci permettano di leggere correttamente le informazioni: questo non è che uno degli esempi che si potrebbero fare per evidenziare come l'estensione e la consistenza delle ridipinture lascino poco spazio non soltanto alla lettura dell'opera ad occhio nudo, ma anche alla comprensione delle letture strumentali.

D'altro canto, è anche vero che le prime osservazioni sul supporto, così come le risultanze su alcuni pigmenti identificabili nelle parti meglio conservate e meno alterate da ridipinture, soprattutto delle tre tavole del registro principale, appaiono oggi altrettanti elementi che orientano a rispondere positivamente al quesito sulla origine comune delle tavole. Non resta che tornare all'auspicio che un'opera "poco leggibile per le pesanti manomissioni" possa finalmente giovarsi di un restauro, come suggerito già nel 1988 da Michela di Macco[24].

Anche per questa leggibilità compromessa, probabilmente, Giovanni Romano aveva definito "meno affascinante"[25] il trittico, ovviamente tenendo come termine di raffronto il polittico in battistero, per il quale un attento restauro aveva invece aiutato a definire meglio le qualità stilistiche e a evidenziare la presenza di due mani distinte, almeno una delle quali fortemente influenzata dalla cultura di quello che oggi sappiamo essere Antoine de Lonhy[26]. Si tornava così, in termini moderni, a uno spunto che risaliva addirittura all'intervento pubblicato da Lisetta Ciaccio negli atti del *X congresso internazionale di storia dell'arte* del 1912[27]: il primo studio nel quale si proponeva di riprendere in considerazione, per la paternità del polittico, la notizia dell'iscrizione esistente su una delle ante mobili di quell'opera, separate dall'insieme a inizio Ottocento e in seguito disperse, che recitava: "Francisc(us) Bergla(n)di et Gomar Da(n)vers facieba(n)t". La preziosa informazione era stata salvata dall'erudizione chierese e resa nota da Antonio Bosio[28], ma a lungo non era stata connessa in modo proficuo allo studio dell'opera: ancora nel prezioso e ricchissimo volume sui restauri chieresi del 1988, il passaggio di far collimare le due mani riconosciute nel dipinto con i due nomi dell'iscrizione non veniva compiuto. Ancora più avanti – pubblicando un saggio che quasi programmaticamente mette in guardia sulle difficoltà di cui è irta la ricerca sulle fonti chieresi – il migliore di tutti gli esperti coinvolti aveva tentato di risolvere la questione con una didascalia a una riproduzione del polittico che non trova commento a livello del testo e che recita "Antoine

14. *Adorazione del Bambino*, radiografia. Foto CCR Venaria, 2020

15. *Santo guerriero*, radiografia. Foto CCR Venaria, 2020

de Lonhy e Jacopino Longo (?)"[29]. Questo accenno è comunque particolarmente significativo, nel tornare al trittico del Museo Civico, in quanto pare chiaro che proprio la cultura di Jacopino Longo, insieme a quella del cosiddetto Pseudo-Jacopino Longo, possa essere un elemento da chiamare in causa nell'affrontare il tema difficile della attribuzione dell'opera, in particolare pensando alle due tavole laterali con il *Santo vescovo* e il *Santo guerriero*. Resta invece saldo, a mio modo di vedere, il riferimento al Maestro dell'Adorazione Tana (quale che sia il suo nome) per quanto riguarda la tavola centrale[30].

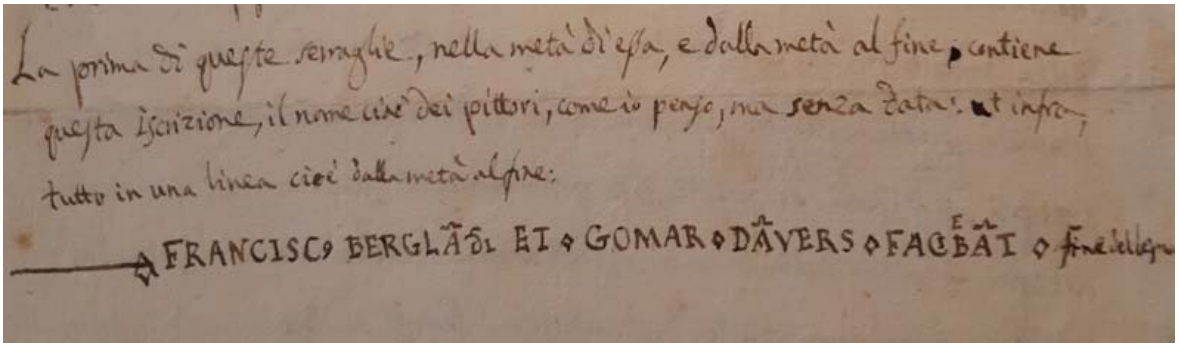
Una qualche cautela nell'utilizzare i nomi di Francesco Berglandi e di Gomar da Anversa va certamente ancora utilizzata soprattutto anche perché, volendo immaginare di attribuire a ciascuno di loro una parte del polittico di Chieri, in assenza di riscontri si rischierebbe di invertire le parti. Inoltre due aspetti hanno probabilmente concorso a lasciare a lungo tra parentesi la corrispondenza tra il dipinto e la trascrizione della duplice firma. Da una parte, almeno in astratto, era possibile ritenere che i nomi corrispondessero agli autori dei soli sportelli perduti, come supposto già da Bosio[31]; questa è però un'ipotesi molto debole, *difficilior*, in quanto impone di immaginare che l'autore del polittico avesse ammesso di non firmare la propria parte, mentre i due pittori citati firmavano gli sportelli, oppure che gli sportelli fossero stati aggiunti in un momento successivo. Dall'altra parte, il nome di Francesco Berglandi corrispondeva ad alcuni documenti raccolti nelle *Schede Vesme*, ma con date considerate troppo avanzate rispetto all'opera. Gli elementi a cui Vesme unisce appunto la citazione di Bosio per la firma corrispondono ad atti notarili in cui il "magister Franciscus Berglandi", sempre detto di Chieri, è citato tra il luglio 1517 e il dicembre 1534[32]. A questi indizi documentari, Secondo Caselle aveva già fornito due indicazioni estrapolate dai catasti chieresi che permettevano di aggiungere due citazioni rispettivamente del 1514 e del 1533, allargando di un poco l'estremo più antico della sua attività[33]. Come ho già avuto modo di segnalare, sono però in questo senso promettenti le ricerche chieresi in corso da parte di Simone Bonicatto che, tra l'altro, ha individuato la presenza di Berglandi in un registro dei "fuochi" del 1483, anno in cui è già indicato come *magister*[34]. La conferma di un'attività dell'artista nell'ultima parte del XV secolo permette così di rafforzare la candidatura del suo nome come co-autore del dipinto immaginando che egli – secondo una dinamica delle botteghe attestata in varie altre occasioni e in centri diversi – fosse in grado, essendo radicato in città, di accogliere e tutelare un collega forestiero in occasione di un impegno comune.

Qualche spunto ulteriore intorno a Berglandi viene ora dal controllo di un documento già noto a Vesme. Il pittore è infatti indicato, insieme al figlio Giovannino (sul quale al momento non abbiamo altre informazioni), tra i testimoni del testamento di Ottaviano Scotti, redatto nella casa chierese del testatore il 9 dicembre 1534[35]. Il testatore, viene detto subito dopo, è figlio di Agamennone Scotti, podestà di Chieri proveniente da un'importante famiglia di mercanti monzesi i quali, proprio a partire da quella generazione, avevano intrapreso a Venezia un'importante attività editoriale, destinata a durare a lungo[36]. Dal punto di vista delle arti figurative, Agamennone torna alla mente in quanto si tratta del dedicatario della lastra funeraria datata 1509, dal raffinato gusto antiquario, che si trova tuttora nella collegiata di Chieri e che era stata attribuita da Vesme a Matteo Sanmicheli, mentre poi è stata giustamente ricondotta da Massimo Ferretti alla produzione di Antonio di Battista Carlone[37].

Un altro spunto interessante viene dalla consultazione di un precedente testamento dello stesso Ottaviano Scotti, redatto, sempre dal notaio Matteo Maiale, il 1 luglio 1532 e successivamente cassato[38]. In questo testamento non incontriamo Francesco Berglandi, ma abbiamo la suggestione relativa a un dipinto che piacerebbe un giorno poter identificare:

> […] Item dictus testator voluit et ordinavit in omnem […] quod alii sui fratres recusarent vel disferrent errigi et collocari eorum anchonam existentem in civitate Thaurini apud dignum (?) Iohannem Longi et illam reponi cum suis ornamentis nemoreis inchoatis et perficiendis et existentibus in domo ipsius testatoris omnibus expensis ipsorum fratrum tunc de eo casu gravavit et gravat infrascriptos suos heredes ad errigi et collocari facere ipsam anchonam in capella dictorum fratrum fondata in ecclesia Beate Marie de Scalla Cherii ac […] perficiendum id quod restat circa sepulcrum afixum muro dicte capelle et [cancellatura] premissa omnia infra unum annum a die mortis ipsius testatoris[39].

16. Maestro dell'Adorazione Tana e pittore attivo a Chieri (Francesco Berglandi e Gomar di Anversa?), *Adorazione del Bambino e santi Giovanni Battista e Tommaso*; *Madonna col Bambino e santi Gerolamo e Giorgio*; *Apostoli e Cristo benedicente* (Polittico Tana). Chieri, collegiata di Santa Maria della Scala, battistero. Archivio Fotografico dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei, foto Studio Gonella, 2021



17. Appunto con la trascrizione della firma un tempo sul polittico nel battistero di Chieri. Torino, Biblioteca Civica, Archivio Antonio Bosio, serie P, mazzo 12, fasc. 2, Chieri battistero, n. 6v

Certamente saranno necessarie ulteriori e puntuali ricerche per chiarire meglio il ruolo di una famiglia così significativa in rapporto alle scelte devozionali e figurative delle *élites* urbane entro lo spazio della collegiata, ma al momento possiamo fermarci ad annotare il riferimento a Giovanni Longo: tutto lascia pensare che si tratti del fratello di Jacopino Longo, che abbiamo già evocato per un'ipotesi relativa ai laterali del trittico ricostruito in museo. Questo documento costituirebbe dunque un'attestazione torinese (anzi torinese-chierese) per un artista di origine pinerolese, che risulta avere esperienze ad Alba e a Mondovì, ma anche commissioni significative in area saluzzese e ad Asti[40].
Come tracce da seguire nel futuro della ricerca è poi possibile introdurre qualche elemento che potrà forse un giorno portare a chiarire l'identità anagrafica anche dell'altro autore del polittico del battistero di Chieri. Gomar da Anversa, infatti, è rimasto un riferimento misterioso: pur essendo evidente, per la formulazione utilizzata nella firma riportata da Bosio, che si doveva trattare di un nome di battesimo, Alessandro Baudi di Vesme si era spinto a richiamare l'esistenza di un cognome Gomar per quanto riguarda due maestri legnamari quattrocenteschi, uno attivo a Barcellona, l'altro documentato a Napoli[41]. Si tratta in realtà della forma latinizzata – e in quanto tale usata ancora più recentemente in francese – del nome fiammingo Gommaar o Gommaer, legato alla devozione a un santo dell'VIII secolo particolarmente venerato nella sua città natale, Lier (provincia di Anversa), dove gli è dedicata la chiesa collegiata, la Sint-Gummaruskerk. Diventa poi suggestivo evocare che esistono notizie di un pittore con quel nome, che altri non è che un fratello di Bernard van Orley. Gomar van Orley è però ben più giovane del più celebre Bernard, essendo nato dal terzo matrimonio di Valentin van Orley, celebrato nel 1502; citato come pittore solo in un documento postumo, egli come il padre e i fratelli ha più stabile residenza a Bruxelles, ma al contempo ha documentati rapporti con Anversa, centro più importante dal punto di vista delle attività economiche e delle possibili commissioni artistiche[42]. Dunque il Gomar che collabora con Francesco Berglandi non può essere Orley, ma è pur vero che la parte più marcatamente "filofiamminga" del polittico del battistero di Chieri mostra elementi che possono richiamare le esperienze della generazione precedente di quella stessa famiglia, nella quale è possibile che il nome Gomar avesse già una tradizione. Aspetti che richiamano l'irrompere della cultura nordica nelle terre piemontesi sono legati, forse non a caso, proprio al padre Valentin, al quale è stata con buone ragioni attribuita la parte dipinta del polittico detto tradizionalmente "di Saluzzo", ma in realtà di committenza Pensa per il duomo di Mondovì (oggi Bruxelles, Museo della Città), dove si legge per l'appunto un'iscrizione che recita "Orlei"[43]. Accanto a questo, è possibile poi che si possa confermare un'attribuzione analoga per le ante con *Storie di Giobbe*, sempre legate alla committenza Pensa, oggi nel Museo Civico "Antonino Olmo" di Savigliano[44].
Con queste piccole informazioni, confidiamo di poter dare un contributo al "dossier chierese" della pittura rinascimentale, che appare sempre più centrale e denso per i contributi di numerosi artisti anche molto diversi, ma spesso di grande qualità. D'altro canto, una speranza coinvolge anche l'opera da cui siamo partiti, che è a sua volta, con ogni probabilità, di provenienza chierese: quella di poter completare presto la sua restituzione precisa e risanata, dal punto di vista della correttezza delle informazioni e della presentazione materiale, attraverso la soluzione degli interrogativi tuttora aperti e un completo restauro.

NOTE

L'autore ringrazia Roberta Basano, Alberto Blandin Savoia, Simone Bonicatto, Elena Boux, Valeria Calabrese, Massimiliano Caldera, Serena D'Italia, Luisa Gentile, Paola Manchinu, don Alberto Nigra, don Gianni Sacchetti, Jacopo Tanzi, Vincenzo Tedesco, Matthias Ubl, Bernadette Ventura.

[1] S. Baiocco, in *Il Rinascimento* 2021, pp. 328-329, n. 46; per le vicende chieresi si vedano almeno, nello stesso catalogo, Caldera 2021 e D'Italia 2021. Utile ora la sintesi proposta da Caldera 2022.

[2] AFMCTo, negativo 998/38769.

[3] AMCTo, CAA 138: all'interno di un fascicolo di vari pagamenti al corniciaio, si incontra il riferimento al "'trittico' stile Rinascimento con intagli in legno e lesene in pastiglia tutta dorata a oro fino a guazzo e fondi blu" per l'importante cifra di 2.800 lire. La fattura relativa riporta poi il prezzo convenuto, al ribasso, in 2.500 lire, pagata con la delibera del 28 dicembre 1934 (ASCTo, Affari Istruzione, 1934, cart. 460, fasc. 64).

[4] AFMCTo, lastre 92/1481 (*Santo vescovo*) e 92/1479 (*Santo guerriero*); non è documentato l'autore degli scatti.

[5] Conosciamo questa lettera attraverso la minuta manoscritta in AMCTo, CAA 124. È finora mancato il riscontro nei fondi dell'Archivio Arcivescovile in quanto le carte dell'arcivescovo Fossati sono in questo periodo in fase di riordino.

[6] Segue in questo punto una parte più volte corretta e infine cassata, riguardante la predella.

[7] AMCTo, CAP 8. L'opera prescelta è identificata nell'inventario generale con il numero 3510, con il riferimento all'acquisizione attraverso il legato di Giulia Colbert Falletti di Barolo. Risulta poco chiaro quale possa essere il "gran Crocifisso" che (a condizione di voler ammettere un grossolano errore di cronologia) potrebbe forse corrispondere con la scultura acquistata da Accorsi nel 1930, proveniente da Biella (inv 1746/L). Piuttosto clamoroso è poi che in questa sorta di ballottaggio fosse entrata anche la *Natività notturna* di Defendente Ferrari (inv. 512/D).

[8] Purtroppo il caso in questione appare essere molto meno documentato rispetto alla dettagliata descrizione che Pia scrisse a Viale a proposito delle fotografie del polittico astigiano, inv. 460/D, in quello stesso 1934: Baiocco 1996, pp. 316-317.

[9] Torino, Museo Nazionale del Cinema, Archivio Fotografico, fondo Secondo Pia, F 30133.

[10] Ivi, F32578.

[11] AMCTo, fondo Rovere. Lo schedario di Rovere, preziosa messe di appunti che lo studioso aveva accumulato lungo tutta la sua carriera, è da leggere sempre in rapporto al suo archivio fotografico e alla sua biblioteca. Su questi aspetti verte un lavoro in preparazione su Rovere come studioso del Quattro e del Cinquecento piemontese: *L'Archivio fotografico* c.d.s.; sulla figura di Rovere come direttore dei Musei Civici: Zanardo 2019.

[12] Baudi di Vesme 1982, IV, p. 1273.

[13] Di Macco 1988, pp. 45-48.

[14] Si tratta del fratello del paleontologo e archeologo Bartolomeo (tra l'altro direttore del Museo Civico di Torino tra il 1875 e il 1878) e del pittore Andrea.

[15] *Gotico e Rinascimento* 1939, p. 130.

[16] Mallé 1963, pp. 188-189.

[17] AMCTo, CAP 3, n. 27.

[18] AMCTo, Archivio corrente, Inventari, Inventario generale.

[19] Questo avviene nella lettera del soprintendente Aru scritta al museo per comunicare l'autorizzazione del Ministero allo scambio (21 agosto 1934: AMCTo, CAA 124); nella lettera di Noemi Gabrielli del 7 settembre 1934, lettera informale e cordiale con la quale chiede a Viale di indicare "il valore venale del dipinto dell'Arcivescovado concesso loro in permuta" (AMCTo, CAA 124), ma anche nelle pagine dedicate agli *Atti dell'Amministrazione* della rivista "Torino" (10, XIV, ottobre 1934, p. 62).

[20] AMCTo, CAA 124. La stessa errata lettura compare anche in una successiva bozza che Viale prepara per la delibera atta a formalizzare lo scambio. L'indicazione è invece riportata correttamente da Viale, in *Gotico e Rinascimento* 1939, p. 130.

[21] Non considero tale la predella dell'altare progettato da Antoine de Lonhy, inv. 1059/L (su cui si veda *Il Rinascimento* 2021, scheda 28 di S. Barberi, pp. 304-308, con la bibliografia precedente). Mi pare infatti improbabile che l'inventario e tutta la documentazione successiva potessero trascurare il fatto che si tratta di un oggetto scolpito, oltre che composto da due elementi.

[22] AMCTo, CAA 161. Su Cussetti si rinvia a Genta 2005; sul lungo e stretto sodalizio tra il restauratore e il direttore si veda il necrologio scritto da quest'ultimo: Viale 1948. Per quanto riguarda le collezioni di Palazzo Madama, una precedente esperienza relativa all'atteggiamento fortemente integrativo di Cussetti è quella condotta in occasione del restauro, da parte di Cesare Pagliero, dello *Sbarco della Maddalena* di Defendente Ferrari, inv. 436/D: si veda *Defendente Ferrari* 2009, pp. 79-105.

[23] Sono state effettuate riprese UV, falso colore, riflettografie (anche a 1700 nm) e radiografie. Il gruppo di lavoro è stato composto da Tiziana Cavaleri, Daniele Demonte, Paola Manchinu, Marco Nervo, Bernadette Ventura (CCR Venaria); Marco Gargano (Università di Milano).

[24] Di Macco 1988, p. 48.

[25] Romano 1996, p. 200, nota 76.

[26] Romano 1988, p. 32; Di Macco 1988, pp. 41-48. Qualche anticipazione in questo senso era uscita a stampa in precedenza: Santanera 1986, pp. 100-101.

[27] Ciaccio 1922, pp. 278-279.

[28] Bosio 1878, pp. 127-129. Sulla figura dell'erudito torinese: Blandin Savoia, Calabrese 2020. Nel fondo Bosio custodito presso la Biblioteca Civica di Torino è rimasto anche un appunto manoscritto che riporta l'iscrizione copiata direttamente dall'originale: fig. 17.

[29] Romano 2003, fig. 36.

[30] La bibliografia intorno ai fratelli Longo è alquanto confusa e il tema meriterà una paziente messa a punto: qualche spunto è in uscita in *L'Archivio fotografico* c.d.s. Si vedano comunque *Jacobino Longo* 1983, con le revisioni in Romano 1990, p. 149; *Studi e restauri* 1995, scheda di C. Bertolotto, pp. 47-51; Bertolotto 2005, p. 57; Amerigo 2013.

[31] Bosio 1878, pp. 127-129.

[32] Baudi di Vesme 1982, IV, p. 1176.

[33] Caselle 1988, p. 100.

[34] ASCC, Art. 111, vol. 11, Registro dei fuochi, Quartiere Albussano, 1483: "Magister Franciscus pinctor in domo Gabrielis de Maerno". È vero che non vi è conferma del cognome, ma la coerenza con le successive attestazioni, tutte nel medesimo quartiere, pare abbastanza affidabile.

[35] ASTo, FB, m. 41, ff. 264*r-v*. Vi si legge appunto la segnalazione di "magistro Francesco Berglandi pinctore" e di "Johannino eius filio", indicati insieme ad altri testimoni come chieresi. Si veda anche Baudi di Vesme 1982, IV, p. 1176.

[36] Si chiama Ottaviano Scotti, come il nipote di cui ci stiamo occupando, il fratello di Agamennone che inaugura tale attività tipografica fin dagli anni settanta del XV secolo: Pignatti, Quadrelli 2018. In vista di un'auspicabile ricerca sugli Scotti chieresi, segnalo la presenza di un Ottaviano Scotti e di uno Scipione Scotti già nel registro dei fuochi del 1484 (ASCC, Art. 111, vol. 12); Scipione è ancora in vita nel 1531, quando risulta sposato a una Caterina (ASTo, FB, m. 21, fasc. 12, n. 41). Un ulteriore elemento potrebbe venire dalla conferma di una provenienza chierese per lo stemma inquartato Scot-

ti-Piossasco ora nelle raccolte di Palazzo Madama (inv. 422/PM): Romanello 2008, n. 28, pp. 51-52.
[37] Baudi di Vesme 1895, pp. 302-303; Ferretti 1990, pp. 248-249. Nessun aggiornamento in Villata 2011.
[38] ASTo, FB, m. 41, ff. 260-262.
[39] Ivi, ff. 260-260*v*. Un ringraziamento particolare a Luisa Gentile che ha supplito alle mie difficoltà di lettura consentendomi di presentare una trascrizione affidabile.
[40] Su Giovanni Perosino Longo si vedano Gozzano 1991 e Ciarli 2001, p. 49.
[41] Baudi di Vesme 1982, IV, p. 1366.
[42] Galand 2013, pp. 38-41.
[43] L'ipotesi di De Coo (1979, pp. 67-71) è ripresa più recentemente in *Miroirs du sacré* 2005, pp. 165-166; si vedano poi Damiano 2009 e Galand 2013, pp. 40-41. Da notare che l'articolo di De Coo indicava una provenienza del polittico da San Francesco a Chieri, notizia che non ha riscontro e che probabilmente era stata originata da un malinteso rispetto alla segnalazione fatta all'autore da Noemi Gabrielli.
[44] *Mecenatismo illuminato* 1974, pp. 36-41; Galand 2013, pp. 40-41; V. Bücken, in *Bernard van Orley* 2019, pp. 112-115, n. 12.

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni
ASCC: Chieri, Archivio Storico del Comune
ASTo, FB: Torino, Archivio di Stato, Sezione Corte, fondo Biscaretti
ASCTo: Torino, Archivio Storico della Città
AFMCTo: Torino, Archivio Fotografico dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei
AMCTo, CAA: Torino, Archivio dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei, Carte Amministrative Annuali
AMCTo. CAP: Torino, Archivio dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei, Carte Amministrative Pluriennali

Amerigo S., *"Jacobini Longi op(u)s". Una nuova attribuzione alla Pinacoteca di Varallo*, in "De Valle Sicida", XXIII, 2013 [2014], pp. 45-54.

L'Archivio fotografico di Lorenzo Rovere ai Musei Civici di Torino. Casi di studio per la pittura piemontese tra Medioevo e Rinascimento, a cura di S. Baiocco, S. D'Italia, J. Tanzi, L'Artistica Editrice, Savigliano c.d.s.

Arte del Quattrocento a Chieri. Per i restauri nel battistero, a cura di M. di Macco, G. Romano, Allemandi, Torino 1988.

Baiocco S., *Tra Liguria e Lombardia: l'orizzonte di Gandolfino da Roreto*, in *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, a cura di G. Romano, Fondazione CRT, Torino 1996, pp. 246-322.

Bernard van Orley, a cura di V. Bücken, I. De Meûter, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 20 febbraio - 26 maggio 2019), Bozar Books, Bruxelles 2019.

Baudi di Vesme A., *Matteo Sanmicheli scultore e architetto cinquecentista*, in "Archivio Storico dell'Arte", s. II, I, 1895, pp. 274-321.

Baudi di Vesme A., *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. IV, Torino 1982.

Bertolotto, C., *Documenti pittorici a Pecetto fra Quattrocento e Cinquecento: gli affreschi della chiesa di San Sebastiano*, in *Archivio Storico del Comune di Pecetto Torinese*, Hapax Editore, Torino 2005, pp. 37-66.

Blandin Savoia A., Calabrese V., *Antonio Bosio fra erudizione e storia locale*, in *La memoria dei luoghi. Gli storici locali in Piemonte tra Ottocento e Novecento*, a cura di G. Fassino, F. Zampicinini, Celid, Torino 2020, pp. 357-377.

Bosio A., *Memorie storico-religiose e di belle arti del duomo e delle altre chiese di Chieri*, Torino 1878.

Caldera M., *Chieri nel Quattrocento e Antoine de Lonhy*, in *Il Rinascimento europeo* 2021, pp. 126-131.

Caldera M., *Sugli altari di Chieri: un Gaudenzio fuori contesto*, in *Dal disegno al dipinto. Un trittico gaudenziano riscoperto*, a cura di S. D'Italia, Albertina Press, Torino 2022, pp. 27-38.

Caselle S., *Notizie sul Battistero di Chieri e sui pittori chieresi*, in *Arte del Quattrocento* 1988, pp. 98-104.

Motta Ciaccio L., *La pittura del Rinascimento nel Piemonte e i suoi rapporti con l'arte straniera*, in *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte* (Roma, 1912), Roma 1922, pp. 276-280.

Ciarli E., *Testimonianze figurative ad Alba e nell'Albese al tempo di Macrino*, in *Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese*, a cura di G. Romano, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 2001), Editrice artistica piemontese, Savigliano 2001, pp. 44-51.

Damiano S., *Per il Cinquecento monregalese: la committenza dei Pensa*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, A. Quazza, L'Artistica Editrice, Savigliano 2009, pp. 60-61.

De Coo J., *Twee Orley-retabels*, in "Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen", 1979, pp. 67-104.

Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana, a cura di S. Baiocco, Fondazione Torino Musei - L'Artistica Editrice, Torino-Savigliano 2009.

D'Italia S., *Sulle tracce di Antoine de Lonhy a Chieri*, in *Il Rinascimento europeo* 2021, pp. 132-139.

Di Macco M., *Due capolavori agli estremi di un secolo. La Madonna dal portale maggiore e la pala Tana*, in *Arte del Quattrocento* 1988, pp. 33-48.

Ferretti M., *Le sculture del Duomo nuovo*, in *Domenico della Rovere e il Duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, a cura di G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1990, pp. 229-262.

Galand A., *The Bernard van Orley Group* (*The Flemish primitives. Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, 6), Brepols, Bruxelles 2013.

Genta R., *La cultura del restauro a Torino nell'opera di Carlo Cussetti*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, a cura di C. Piva, I. Sgarbozza, De Luca, Roma 2005, pp. 265-269.

Gotico e Rinascimento in Piemonte, a cura di V. Viale, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, settembre 1938 - giugno 1939), Città di Torino - Rotocalco Dagnino, Torino 1939.

Gozzano N., *Presenze di cultura düreriana in Piemonte: la Deposizione di Giovanni Perosino Longo ad Alba*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 45, 1991, pp. 69-76.

Jacobino Longo pittore attivo… 1508-1542…, catalogo della mostra documentaria, Pinerolo 1983.

Mallé L., *I dipinti del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Città di Torino, Torino 1963.

Mecenatismo illuminato. La donazione Pensa di Marsaglia e Frutteri di Costigliole, a cura di A. Olmo, Savigliano 1974.

Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles XV - XVI siècles. Production, Formes et Usages, a cura di B. D'Hainaut-Zveny, CFC-Éditions, Bruxelles 2005.

Pignatti F., Quadrelli L.D., ad vocem *Scoto, Ottaviano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 91, Treccani, Roma 2018 (consultato online).

Il Rinascimento europeo di Antoine de Lonhy, a cura di S. Baiocco, V. Natale, catalogo della mostra (Susa, Museo Diocesano, 10 luglio - 10 ottobre 2021; Torino, Palazzo Madama, 23 settembre 2021 - 9 gennaio 2922), Sagep, Genova 2021.

Romanello E., *Emblemi di pietra. Araldica e iscrizioni piemontesi*, Fondazione Torino Musei, Torino 2008.

Romano G., *Momenti del Quattrocento chierese*, in *Arte del Quattrocento* 1988, pp. 11-32.

Romano G., *Opere d'arte e committenti alla Sacra: dal XIV al XVI secolo*, in *La Sacra di San Michele. Storia Arte Restauri*, a cura di G. Romano, Edizioni Seat, Torino 1990, pp. 129-176.

Romano G., *Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lonhy*, in *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, a cura di G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1996, pp. 111-209.

Romano G., *Una pala perduta di Martino Spanzotti nel labirinto delle fonti*, in "Confronto", 2, 2003, pp. 65-77.

Santanera O., *Gli affreschi e i dipinti del Duomo*, in *Duomo di Chieri. 15 secoli di storia e di fede*, a cura di E. Bassignana, Pinerolo 1986, pp. 95-126.

Studi e restauri per Moncalieri. Dipinti dalle Collezioni Civiche, dalle Quadrerie Sabaude, dalle Chiese, catalogo della mostra (Moncalieri, Castello Reale, 1 ottobre - 10 dicembre 1995), Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1995.

Viale V., *I Musei Civici nel 1932*, in "Torino. Rassegna mensile della città", 9, XIII, settembre 1933, pp. 9-31.

Viale V., *Carlo Cussetti*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", n.s., II, 1948, pp. 219-221.

Villata E., *Antonio di Battista di Pietro Carlone a Torino*, in *Svizzeri a Torino* (*Arte e storia*, n. 52), Ticino Management, Lugano 2011, pp. 82-87.

Zanardo D., *I musei civici negli anni Venti. La direzione di Lorenzo Rovere*, in *I direttori dei Musei Civici di Torino. 1863-1930*, a cura di S. Abram, S. Baiocco, L'Artistica Editrice, Savigliano 2019, pp. 169-195.