ISBN 978-88-7320-469-5

€ 18,00

Quaderni dell'Associazione Amici della Biblioteca d'Arte
dei Musei Civici di Torino / Fondazione Torino Musei

L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI LORENZO ROVERE AI MUSEI CIVICI DI TORINO
CASI DI STUDIO PER LA PITTURA PIEMONTESE TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO

02

L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI LORENZO ROVERE AI MUSEI CIVICI DI TORINO

CASI DI STUDIO PER LA PITTURA PIEMONTESE TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO

L'ARTISTICA EDITRICE

02 | Quaderni dell'Associazione Amici della Biblioteca d'Arte
dei Musei Civici di Torino / Fondazione Torino Musei

L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI LORENZO ROVERE AI MUSEI CIVICI DI TORINO.

CASI DI STUDIO PER LA PITTURA PIEMONTESE TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO

Simone Baiocco, Serena D'Italia, Jacopo Tanzi

L'ARTISTICA EDITRICE

amici
biblioteca
d'arte

Quaderni dell'Associazione Amici della Biblioteca d'Arte dei Musei Civici di Torino – Fondazione Torino Musei

A partire dal ricco patrimonio della Biblioteca, dell'Archivio Storico e dell'Archivio fotografico dei Musei Civici, la collana *Quaderni* raccoglie gli esiti di progetti di studio e di ricerca sulle fonti per la storia dell'arte, sulle vicende delle istituzioni artistiche attive nel territorio piemontese e su situazioni e personalità che abbiano inciso sulla conoscenza della cultura figurativa non solo locale

Comitato scientifico
Antonella Capitanio
Fulvio Cervini
Alessandro Del Puppo
Lavinia Galli
Federica Rovati

Comitato di redazione
Alessandro Botta, Simone Caldano,
Silvia Maria Sara Cammarata,
Serena D'Italia,
Francesca Romana Gaja,
Luca Giacomelli, Aurora Laurenti,
Simone Mattiello,
Vanessa Righettoni, Jacopo Tanzi.

La ricerca, finalizzata al progetto di schedatura e digitalizzazione del Fondo fotografico "Lorenzo Rovere", si deve a Jacopo Tanzi ed è stata generosamente finanziata dal fondo Micòl Carrara del Rotary Club Torino Sud-Sud Ovest

Riproduzione vietata
Tutti i diritti riservati
© L'ARTISTICA EDITRICE
Divisione editoriale
de L'Artistica Savigliano S.r.l.
Via Torino 197 - 12038 Savigliano (Cuneo)
Tel. + 39 0172 22361
editrice@lartisavi.it
ecommerce.lartisavi.it

ISBN 978-88-7320-469-5

SOMMARIO

7 *Premessa*
SIMONE BAIOCCO, SERENA D'ITALIA, JACOPO TANZI

9 Un progetto per il Fondo Rovere
JACOPO TANZI

19 Lorenzo Rovere, appunti per una biografia
SIMONE BAIOCCO

43 «Imbroglioni e imbrogliati». Lorenzo Rovere e il mercato artistico tra gli anni Venti e Trenta del Novecento
SERENA D'ITALIA

57 Antologia Rovere. Alcuni testi poco noti

61 Lorenzo Rovere, *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel sec. XV e al principio del XVI*, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XIV, 11-12, 1911, pp. 137-146.

70 Lorenzo Rovere, *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel sec. XV e al principio del XVI (continuazione e fine)*, in «Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana», XV, 4-7, 1912, pp. 45-56.

81 Lorenzo Rovere, *Martino Spanzotti e Defendente Ferrari nel Duomo di Torino*, in «Il Duomo di Torino», II, 2, 1928, pp. 5-13.

89 Lorenzo Rovere e i primitivi piemontesi dai documenti dell'Archivio fotografico
SIMONE BAIOCCO, SERENA D'ITALIA, JACOPO TANZI

Apparati

215 *Bibliografia di Lorenzo Rovere*
234 *Bibliografia generale*
249 *Indice dei nomi*

EX LIBRIS
DOTTOR · LORENZO · ROVERE
A · BARUFFI
BOLOGNA ·

Premessa

SIMONE BAIOCCO, SERENA D'ITALIA, JACOPO TANZI

Il secondo Quaderno dell'Associazione Amici della Biblioteca d'Arte dei Musei Civici / Fondazione Torino Musei raccoglie l'eredità del primo volume, dedicato ai direttori dei Musei Civici torinesi dalla metà dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento, proponendo un affondo su uno dei personaggi meno noti della storia dell'istituzione museale, Lorenzo Rovere (Fivizzano, 1869-Torino, 1950).

Nonostante la sua direzione sia durata relativamente poco e la sua produzione scientifica non sia stata vasta, Rovere ha avuto un ruolo importante nell'avanzamento degli studi sul patrimonio artistico piemontese. Egli è stato in rapporto fin da giovane, sulle orme del padre, con l'ambiente torinese legato all'erudizione, al restauro, allo studio delle fonti, per poi affinare le proprie competenze a contatto con l'Università, che proprio a Torino vedeva la nascita di una delle prime cattedre di Storia dell'Arte, affidata a Pietro Toesca e poi a Lionello Venturi. L'esperienza di museo è stata per Rovere una sfida: certo più a suo agio nel gestire le collezioni del Museo Civico rispetto alle tensioni vissute alla guida della Galleria d'Arte Moderna; forse gli era più congeniale un lavoro "dietro le quinte", come il ruolo di consulente che egli ha avuto nei confronti del suo successore e amico, Vittorio Viale.

Con questa ricerca abbiamo provato a guardare Lorenzo Rovere attraverso la lente dei suoi materiali di lavoro: l'importante biblioteca, internazionale e aggiornata, che generosamente egli metteva a disposizione dei colleghi, migliaia di fogli di appunti e un ricco archivio fotografico. Proprio da quest'ultimo siamo partiti per cercare di ricostruire il metodo dello studioso e per verificarne le ricadute, mettendo in dialogo le annotazioni sulle immagini con quelle conservate a margine di libri e cataloghi d'asta e con quelle delle schede manoscritte.

Alla sua morte, tutti gli strumenti di lavoro – biblioteca, archivio fotografico e archivio manoscritto – sono confluiti nel patrimonio dei Musei Civici ed è soprattutto in questo senso che intendiamo sottolinearne il ruolo tut-

tora funzionale per il seguito degli studi. In questa occasione si è scelto di affrontare i materiali relativi alla pittura piemontese del Quattrocento e del Cinquecento: argomento particolarmente caro allo studioso, che ha affrontato i temi più importanti e più dibattuti per la sua generazione. Tra questi, lo snodo del rapporto tra Giovanni Martino Spanzotti e Defendente Ferrari innanzi tutto, ma anche la crescita della consapevolezza su figure come Giovanni Canavesio, Macrino d'Alba o Gandolfino da Roreto; meno attuale in quegli anni, forse perché aveva alle spalle una più stabilizzata tradizione storiografica, era invece la discussione sulla scuola gaudenziana. Come avviene per Alessandro Baudi di Vesme, anche per Lorenzo Rovere compito prioritario dello studioso è quello di mettere in rapporto le opere d'arte con un ramificato insieme di fonti e di documenti.

L'Associazione ha promosso l'avvio di una campagna di digitalizzazione del fondo Rovere che si è focalizzata inizialmente sulle quattro scatole di immagini relative ai primitivi piemontesi: si tratta di un primo capitolo, cui seguiranno ulteriori approfondimenti su altri ambiti interessati dagli studi di Rovere, come ad esempio quello sull'arte barocca.

Pur in un ambito circoscritto, si è inteso promuovere un'operazione che rispondesse a esigenze sia di tutela (permettendo d'ora in poi agli utenti di consultare le immagini senza movimentare gli originali), sia di conoscenza, cercando di fare luce su uno studioso e *connoisseur* rimasto fino ad oggi in ombra.

Gli autori ringraziano:

Aldo Actis Caporale
Barbara Agosti
Simone Amerigo
Roberta Angeloro
Daniele Baroetto
Marco Bartesaghi
Virginia Bertone
Simone Bonicatto
Alessandro Botta
Carlo Cairati
Massimiliano Caldera
Assunta Caruso
Pierangelo Cavanna
Daniela Cereia
Matteo Chirumbolo
Lucia Citerio
Martina Colombi
Sonia Damiano
Antonello De Marco
Luca Diotto
Donatella Donà
Laura Facchin
Andrea Ferraris
Debora Ferro
Francesca Romana Gaja
Luisa Gentile
Luca Giacomelli
Mery Granata
Aurora Laurenti
Luca Mana
Cristina Maritano
Antonella Mastropietro
Elisabetta Matteucci
Andrea Merlotti
Valerio Mosso
Ivana Mulatero
Stefano Musso
Mauro Natale
Vittorio Natale
Barbara Nepote
Anselmo Nuvolari Duodo
Enrica Pagella
don Luciano Pasteris
Ilaria Pani
Antonella Perin
Alessia Porpiglia
Simone Riccardi
Gabriele Salussolia
Franco Stella
Cinzia Tatti Maurer
Marco Testa
Stefano Turina
Alessandro Uccelli
Sara Valentino
Daniel Zilio

Un ringraziamento speciale va a tutto il personale della Biblioteca e della Fototeca della Fondazione Torino Musei

Un progetto per il Fondo Rovere

JACOPO TANZI

Questo quaderno di studi nasce da un progetto di ricerca, svoltosi tra 2021 e 2022, su alcuni materiali storicamente di proprietà dei Musei Civici conservati presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino[1].

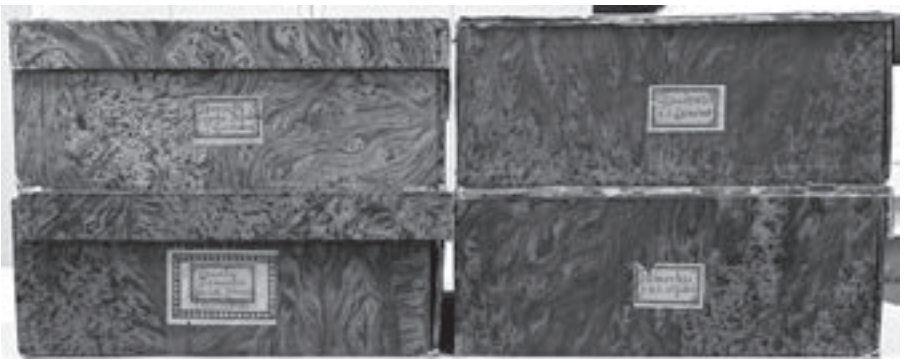
Il progetto ha interessato una particolare sezione – le scatole numero 19, 20, 21, 22 – dell'archivio fotografico donato da Lorenzo Rovere (1869-1950) all'istituzione della quale fu direttore[2].

L'idea è stata quella di fare un sondaggio mirato su una specifica sezione di tale fondo storico – a sua volta compreso, assieme a molti altri, nell'Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei[3] – per approfondirne la

[1] La ricerca è stata promossa dal Rotary Club Torino Sud-Sud/Ovest, Fondo Micòl Carrara.

[2] Si è scelto in questo volume, per indicare la raccolta di Lorenzo Rovere, di utilizzare la definizione "Archivio fotografico" – intesa ad indicare un luogo dove sono sedimentate sia le singole immagini fotografiche, ma anche, in maniera più o meno casuale, tutta una serie di altri dati che ci permettono di trarre ulteriori informazioni sugli oggetti riprodotti, sulla storia delle fotografie, sulla vicenda di chi le ha raccolte – a discapito di "Fototeca" – termine che indica un più lineare contenitore ordinato di scatti che rende reperibili informazioni di base al soggetto analizzato – poiché restituisce meglio, appunto, la complessità del materiale. Per questo distinguo, come per molte altre riflessioni teoriche a cui si è attinto studiando le foto Rovere, è stato fondamentale: Costanza Caraffa, *Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 106, 2012, pp. 37-52 (utile, in generale, l'intero numero monografico della rivista). Fondamentali per questi temi sono stati anche: *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri. 1870-1920*, a cura di Andrea Bacchi, Francesca Mambelli, Marcello Rossini, Elisabetta Sambo, Bologna 2014; *Un patrimonio da ordinare. I cataloghi a stampa dei fotografi*, a cura di Pierangelo Cavanna, Francesca Mambelli, Bologna, 2019 e il volume monografico del «Mitteilungen» dell'Istituto germanico di Firenze (*Photography and Art Market around 1900*, a cura di Costanza Caraffa, Julia Bärnighausen, 2020). Un'importante riflessione teorica ancora oggi valida e ricca di stimoli sui mezzi fotografici impiegati alla Storia dell'Arte, riferibile grossomodo alla stessa epoca in cui operò Rovere, è in: Roberto Longhi, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, in «Paragone», 1964, 15, 169, pp. 29-38.

[3] Sull'Archivio fotografico dei Musei Civici torinesi si vedano: Pierangelo Cavanna, *Da strumento a patrimonio: documenti e opere. La fototeca e i fondi fotografici della Fondazione Torino Musei* (intervento tenuto al convegno *Fototeche a regola d'Arte*, Siena, Santa Maria



Le scatole 19, 20, 21 e 22 dell'Archivio fotografico Rovere interessate dal progetto.

conoscenza e predisporne la fruizione verso un pubblico più ampio rispetto a quello che approda fisicamente nel luogo dove materialmente si conserva. La logica che ha guidato questo progetto è quella di una maggiore apertura verso l'esterno da parte delle istituzioni museali e di una valorizzazione dei beni della Fondazione Torino Musei tramite l'impegno e le risorse messe a disposizione, anche, dagli "Amici" della Biblioteca d'Arte. Ci si è rivolti alla digitalizzazione di questa sezione di fotografie, inoltre, nell'ottica di garantirne in futuro una migliore conservazione dal momento che si tratta di materiale estremamente fragile, come anche quest'ultimo confronto diretto ha nuovamente messo in luce.

Il tema generale individuato per questo primo affondo è stato quello dei "primitivi" piemontesi, cioè i pittori attivi tra Quattrocento e Cinquecento in questa regione, da cui la selezione di scatole prima citate. Il tema permetteva, inoltre, grazie ai sopralluoghi di lungo corso, tra i tanti, di Simone Baiocco e Serena D'Italia, di sviluppare interessanti percorsi di ricerca che meglio chiarissero l'attività di critico e di conservatore di Lorenzo Rovere verso questa particolare sezione della storia dell'arte piemontese. D'altronde indirizzavano in tal senso sia la scar-

della Scala, 30 novembre-1 dicembre 2007, reperibile a https://docplayer.it/12145688-Da-strumento-a-patrimonio-documenti-e-opere-pierangelo-cavanna-storico-della-fotografia-torino.html; Riccardo Passoni, *L'Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei*, in *Beni fotografici. Archivi e collezioni in Piemonte e in Italia*, a cura di Dimitri Brunetti, Torino 2012, pp. 111-116; Vanessa Righettoni, *Vittorio Viale e l'Archivio fotografico dei Musei Civici di Torino. Dagli anni Trenta alla seconda guerra mondiale*, Udine 2022, con ricca bibliografia. Presso l'Archivio fotografico in questione, grazie alla cortesia di Mery Granata, è consultabile anche un lavoro inedito di Cavanna – *Il patrimonio fotografico dei Musei Civici di Torino* (2000) – steso in occasione di un lavoro di inventariazione sommaria di tutti i fondi costituenti l'Archivio fotografico dei Musei Civici. Si trova lì una scheda specifica per l'Archivio fotografico di Rovere da cui sono tratte molte delle informazioni che seguono.

na bibliografia sul personaggio[4], come le tracce del suo operato presso il Museo Civico d'Arte Antica, rivolti spesso in direzione del patrimonio medievale e del primo Rinascimento. Tuttavia, come i lavori connessi al progetto hanno reso ancora più evidente, Rovere non fu unicamente un amante e uno studioso di Gotico e Rinascimento.

I percorsi di ricerca appena evocati, di cui si tratterà nella sezione specifica, sorti dall'oggettività del materiale fotografico, andavano a intrecciarsi naturalmente con gli altri due segmenti costituenti il fondo Rovere, ovvero l'ampio materiale manoscritto dello studioso e la sua biblioteca. Il primo insieme, detto *Schede Rovere* – uno schedario simile a quello delle più celebri *Schede Vesme* conservate presso la Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti, – e il secondo – una corposa raccolta libraria, oggi compresa nella biblioteca della Fondazione Torino Musei conservata in GAM – si pongono evidentemente come elementi complementari all'Archivio fotografico.

Il cosiddetto "fondo Rovere" giunge ai Musei Civici torinesi già in questa triplice conformazione nel 1950, anno della morte dello studioso. Sono quindi la moglie Adele De Michelis (1876-1959) e i figli Luigi, detto Gino, (1901-1964) ed Elena (1900-1970) a formalizzare il passaggio di tale ricchissimo materiale all'istituzione, secondo il volere esplicito dello studioso. Già nel 1947 infatti egli aveva formalmente destinato al collega e amico Vittorio Viale (1891-1977) i suoi materiali di lavoro.

Concretamente l'approdo del fondo avviene in due momenti distinti. Il 17 ottobre 1950 gli eredi donano al Museo Civico d'Arte Antica lo schedario[5], 405 monografie e 27 cartelle con fotografie, destinando i beni a Palazzo

[4] Sulla figura di Lorenzo Rovere come intellettuale, storico dell'arte e direttore dei Musei Civici torinesi manca ancora uno studio monografico che risolva i vari problemi aperti. Alcuni di questi sono ripresi negli scritti di Baiocco e D'Italia in questo volume. Su Rovere è fondamentale lo studio di Donatella Zanardo, *Il ruolo di Lorenzo Rovere nella cultura torinese della prima metà del Novecento*, tesi di laurea, Università degli studi di Torino (relatrice M. Di Macco), 1998-1999. Una buona sintesi è proposta in Donatella Zanardo, *I Musei Civici negli anni Venti. La direzione di Lorenzo Rovere*, in *I direttori dei Musei Civici di Torino 1863-1930*, a cura di Sara Abram e Simone Baiocco, Savigliano 2019, pp. 169-197. Utile è anche il lavoro di tesi di Barbara Maccagno, *I Musei Civici di Torino sotto la direzione di Lorenzo Rovere*, tesi di laurea (relatore Fabio Levi), 2002-2003.

[5] Non esiste ad oggi un indice dettagliato dell'Archivio manoscritto di Rovere situato presso i locali della Biblioteca e distribuito in quattro armadi nell'ufficio di Stefano Musso. Donatella Zanardo, in occasione dei suoi ripetuti affondi rovereschi, ha svolto un lavoro in direzione di una catalogazione del Fondo (*Armadio Biblioteca Musei Civici. Collocazione delle scatole del Fondo Rovere*) compilandone un inventario sommario inedito (177 scatole con appunti, 16 scatole di cartoline, 4 fascicoli e 8 pacchi di carte varie). Tale documento, assieme ad una nota sulla storia del fondo Rovere, sempre inedita, sono oggi disponibili presso la Biblioteca (Donatella Zanardo, *Il fondo Rovere della Fondazione Torino Musei*). Tra i documenti raccolti

Madama, in quel momento sede dell'istituzione, mentre il 3 novembre 1950 si aggregano a questo primo insieme anche gli 8.380 volumi costituenti la biblioteca privata dello studioso, acquistati dalla municipalità per 6.000.000 lire[6].

Il fondo Rovere rimane inizialmente presso Palazzo Madama per giungere, nel 1959, alla nuova sede della Galleria d'Arte Moderna di via Magenta, dove tutt'ora si conserva. L'approdo tra i beni museali comporta un avvio di risistemazione, ad opera dell'amico Vittorio Viale, in quel momento direttore del Museo Civico, succeduto nella carica proprio a Rovere. È Viale che acquista le raffinate scatole nere che ancora oggi accolgono le note manoscritte dello studioso, mentre i libri, come detto, sono integrati nel resto della biblioteca.

Per quanto riguarda l'Archivio fotografico invece, le 27 cartelle che inizialmente giungono a Palazzo Madama sono anch'esse riorganizzate da Viale, probabilmente isolando nuclei già composti dallo stesso Rovere e riassemblando la totalità del materiale in 45 scatole a cui vanno aggiunte le 2.900 cartoline non fotografiche comprese in 10 album, databili tra 1890 e 1933, aventi sempre come soggetto opere d'arte, per un totale complessivo di 6.239 unità fotografiche[7].

da Rovere – in gran parte appunti manoscritti relativi a pittura, scultura, architettura e arti minori, dalla Preistoria al Novecento, sia europee che extra-europee – spiccano gli appunti delle lezioni di Storia dell'Arte tenute da Pietro Toesca all'Università di Torino, presi dallo studioso per gli anni dal 1907 al 1915 (su questo punto: vedi anche Baiocco in questo volume, pp. 27-28).

[6] Come giustamente indicato da Zanardo nello studio appena citato: nell'Armadio D, ripiano 6: «sono rintracciabili elenchi e quaderni che restituiscono esattamente la collocazione originale dei volumi e delle riviste nell'abitazione di Rovere in corso Montevecchio a Torino. Dai 16 quaderni, da lui stesso compilati, e dagli elenchi redatti per stilare la perizia in previsione della vendita, emerge la distribuzione dei volumi per argomento (e sembra di capire anche dello schedario) in ogni ambiente della villa: dallo studio al pianerottolo, dalle camere private al locale denominato "Emporio", dove raggruppava Piemonte e Savoia, dalla veranda al sottotetto e al piano interrato, in cui conservava prevalentemente le serie delle riviste». Gli eredi esclusero dalla vendita i testi di letteratura. I libri Rovere sono ancora distinguibili all'interno della biblioteca dei Musei Civici per la segnatura "ROV", come per la presenza dell'Ex Libris (*ante* 1904) dello studioso. Questo, di un liberty tenebroso, è firmato dal bolognese Alfredo Baruffi, specialista di questo particolare genere grafico (l'Ex-libris è riprodotto in questo volume a pagina 6). Per Baruffi: Vittorio Pica, *I giovani illustratori italiani: Alfredo Baruffi*, in «Emporium», 20, 119, 1904, pp. 372-385 (l'ex-libris di Rovere è lì pubblicato a p. 383).

[7] Sono appartenenti all'Archivio fotografico Rovere anche 15 stampe (per quanto rinvenute in altri fondi) esito di interventi operati da Rovere o dai direttori successivi a integrazione di fondi preesistenti.

Gli appunti di Rovere relativi a Giovanni Martino Spanzotti, dall'archivio manoscritto dello studioso presso la Biblioteca.

Il materiale contenuto in queste scatole, esattamente come quello delle *Schede Rovere*, ha un'impostazione enciclopedica ed esprime i vastissimi interessi di Rovere, dalla pittura alla scultura, dall'architettura alla miniatura e all'oreficeria, sia europee che extraeuropee[8]. Il materiale fotografico, inoltre, si caratterizza per una particolare eterogeneità di supporti che dà conto, evidentemente, di una genesi e di uno sviluppo parallelo e complementare ai vari materiali dello studioso poi giunti al museo (libri e appunti manoscritti). Nelle scatole di cartone dell'Archivio fotografico Rovere, infatti, sono raccolti non solo positivi fotografici, ma anche cartoline, esperimenti di stampa amatoriali, appunti manoscritti, lettere, articoli, ritagli da pubblicazioni, in un concerto di informazioni che rende particolarmente preziosa questa raccolta.

Scendendo nel dettaglio di alcuni aspetti del materiale fotografico analizzato in questa ricerca, si può affermare che complessivamente, stando alle precedenti indagini già ricordate, i positivi qui conservati coprono una cronologia che va dal 1870 al 1980 (il materiale raccolto dopo il 1950 è da considerarsi svincolato dall'ordinazione dello stesso Rovere) comprendendo

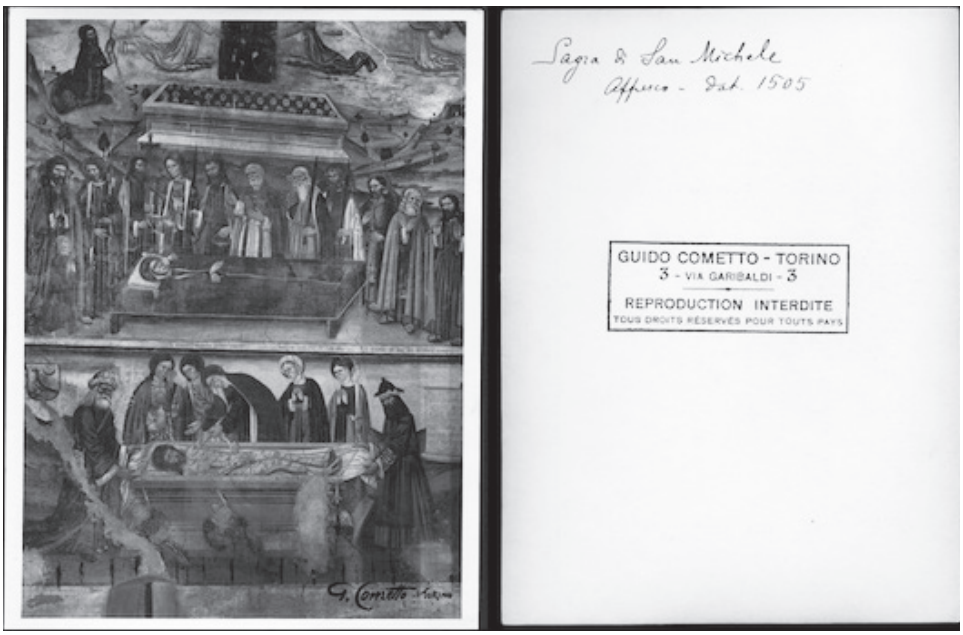
[8] Dell'Archivio fotografico, fisicamente conservato negli Armadi 19 e 20 dei depositi della GAM, esiste un elenco delle scatole, compilato da Pierangelo Cavanna nel 2000, che permette di rendersi conto della consistenza e dell'argomento del materiale raccolto. Lo si riproduce qui con l'invito ad addentrarsi in altre ricerche su questo materiale: Armadio 19: Album: *s.n, Italiani-appendice*, *Italiani III-Gent.-Mora*, *Italiani II-Ca.-Gent.*, *Italiani IV-More.-7t, Italiani I-A-Ca.*, *Esteri III*, *Esteri II*, *s.n.* [Stampe], *s. n.* [Scultura]; Scatole: *Esteri-A-Duz.*, *Esteri-DY-I*, *Esteri-M-RUA*, *Esteri-Rubens-7[Z?]*, *Esteri-Paesi Bassi sec XVI*, *Scultura*, *Vedute di Napoli* (busta), *Archeologia* (busta), *Asia-Africa*, *Vedute, Esteri-da riordinare*, *Scuole Estere*, *Miniature-Vetri-Cristalli*. Armadio 20: Scatole: in ordine progressivo da 1 a 22 (alcune tuttavia con titoli specifici): *Firenze-Roma-Assisi*, *Italiani-già divise*, *Architettura-Castello del Borgo*, *Anonimi-Scuole italiane*, *Leonardo e scuola*, *Ital.-A-R*, *Ital.-C-Fina.*, *Ital.-G-M*, *Ital.-N-R*, *Ital.-S-Z*. Per i titoli delle quattro scatole considerate in questa ricerca si rimanda a più avanti nel testo.

varie tecniche esecutive come carte all'albumina, cellodina, citrato, gelatina, bromuro d'argento. Molte fotografie sono riconducibili ad uno specifico studio o fotografo ma vastissimo è anche il materiale anonimo.

Tra i fotografi che operavano su scala nazionale, entro il fondo Rovere sono ben documentati i casi degli Alinari e dei Brogi (Firenze), di Anderson (Roma), dell'Istituto italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), mentre, per quello che riguarda il contesto regionale, si attestano molte foto degli studi torinesi Beccaria, Canonica, Cometto, Dall'Armi, Pedrini, Rampazzi, e dei piemontesi Masoero (Vercelli), Nigra (Casale Monferrato) e Pizzetta (Varallo Sesia)[9].

Altra particolarità dell'Archivio fotografico Rovere poi, comune a molti fondi storici legati al patrimonio artistico, è che buona parte del materiale raccolto presenta glosse e annotazioni redatte dallo studioso – e non solo – sulla superficie stessa o sul retro della fotografia. In alternativa le note sono apposte sul cartoncino sulla quale la foto è incollata. Tali annotazioni contengono spesso informazioni importanti e talvolta inedite sulla storia del manufatto documentato dalla fotografia e sono uno degli aspetti più interessanti del materiale. Lo studio delle note diventa fondamentale per una decifrazione più completa dell'intero archivio, sia della singola storia

[9] Entro le scatole prese in esame per questo lavoro, si segnalano anche fotografie degli studi di Dubray, Montabone, Riccardi (Milano), Lambertini (Romagnano Sesia), Bulloz (Parigi), Braun (Dornach) e Bruckmann (Monaco di Baviera). Per gli studi fotografici più noti si vedano le schede specifiche in *I colori del bianco e nero,* 2019, utili per un inquadramento generale. Per i fotografi piemontesi sono utilissimi: *Fotografi del Piemonte 1852-1899, duecento stampe originali di paesaggio e veduta urbana*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, giugno - luglio 1977), a cura di Claudia Cassio e Rosanna Maggio Serra, Torino 1977; *Un repertorio dei fotografi piemontesi tra 1839 e 1915,* in *Fotografi e fotografia in Provincia. Studi e ricerche sulla fotografia nel Cuneese*, a cura di Pierluigi Manzone, Cuneo 2008, pp. 11-121. Su Pietro Masoero, dedito in particolare alla documentazione della scuola pittorica vercellese: Pierangelo Cavanna, *Pietro Masoero: la documentazione della scuola pittorica vercellese*, in *Bernardino Lanino*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile - luglio 1985), a cura di Paola Astrua e Giovanni Romano, Milano 1985, pp. 150-154. Nell'elenco ragionato delle foto Masoero di opere di Bernardino Lanino (Laura Berardi, Pierangelo Cavanna, *Elenco ragionato delle fotografie di Pietro Masoero relative all'opera di Bernardino Lanino*, in *Bernardino Lanino*, 1985, pp. 159-166), si ritrovano diverse foto conservate anche presso l'Archivio fotografico Rovere, tutte nella scatola 21. Sul più celebre Secondo Pia, fotografo astigiano: *Il Piemonte fotografato da Secondo Pia*, a cura di Luciano Tamburini e Michele Falzone del Barbarò, Torino 1981; *Secondo Pia. Fotografie 1886-1927*, a cura di Michele Falzone del Barbarò e Amanzio Borio, Torino 1989, Luciano Tamburini, *Secondo Pia fotografo e il Piemonte*, in «Studi Piemontesi», 20, 1, 1991, pp. 125-137. Su Gian Carlo Dall'Armi: Anna Grazia Perulli, *Il fondo «Dall'Armi» presso l'Archivio Storico della città di Torino*, in *Beni fotografici,* 2012, pp. 189-196.



Guido Cometto, *Particolare degli affreschi di Secondo del Bosco alla Sacra di San Michele (1505).* AFMCTo, FR, A20, 20, 129.

dell'oggetto riprodotto che del pensiero stesso di Rovere come critico e conoscitore.

Osservando le annotazioni sulle fotografie tuttavia ci si rende subito conto come queste non siano uniformi per cronologia, grafia, riferimenti e numerazioni (non sempre presenti), al punto che risulta evidente come il fondo abbia subito modifiche, manipolazioni, spostamenti, anche in tempi molto recenti, che hanno contribuito a modificare l'insieme predisposto da Rovere[10]

[10] Sull'ordine delle fotografie nelle scatole, come sulla disposizione interna di ogni scatola, va detto che fintanto che queste costituivano materiale di studio di Rovere erano naturalmente soggette a un costante lavorio critico, fatto di spostamenti e raggruppamenti. È impossibile oggi determinare l'assetto generale di ogni scatola al momento della morte di Rovere. Sicuramente certe modifiche devono farsi risalire in primo luogo a Viale, nel momento già ricordato in cui mette mano al materiale fotografico dopo il 1950. È probabile che lo stesso Viale abbia glossato o numerato alcune fotografie, come la predisposizione alla stampa di alcune di queste (riconoscibile per le misurazioni sul retro) dà conto di un uso ripetuto e ampio del materiale per una serie di personalità legate al museo, anche in anni in cui il fondo era ancora privato. Va segnalato tuttavia, che oltre a queste modifiche storiche, anche in tempi decisamente più recenti l'ordine delle scatole è stato modificato, in particolare quello della scatola 22, nel tentativo di riorganizzare le foto per pittore. L'operazione, svolta parzialmente e con evidenti lacune, ha tuttavia compromesso

Ritornando infine al nostro progetto, punto di partenza per questo volume, le quattro scatole coinvolte presentano i seguenti titoli identificativi: 19. *Spanzotti, Eusebio, Defendente, I Giovenon*e, 20. *Scuola piemontese, vercelles. novares. p. ord. topogr.*, 21. *Gaudenzio e i Lanino*, 22. *Piemontesi p. ord. alfabet.*. Già da questi, è possibile distinguere che le scatole 19 e 21 presentano un ordinamento critico più avanzato, che analizza due snodi fondamentali per lo studio della pittura rinascimentale piemontese nella prima metà del Novecento, ovvero l'irradiazione della maniera spanzottiana e gaudenziana tra seguaci ed allievi. La 20 e la 22 invece presentano percorsi essenzialmente topografici. All'interno delle scatole poi si trovano foto raggruppate in cartelle e sottocartelle che rimandano a insiemi tematici relativi alle opere o, nuovamente, ai luoghi in cui le opere sono conservate. Sulle cartelle e sottocartelle non sembra possibile dire molto ma si possono certamente distinguere almeno due macro-suddivisioni, le cui caratteristiche inoltre permettono di avanzare alcune ipotesi sulla storia dell'Archivio di Rovere. La prima suddivisione, più antica, riferibile con certezza allo studioso perché realizzata con carta di recupero intestata a lui (principalmente buste che contenevano riviste a cui era abbonato, impiegate come cartelle), presenta spesso criteri d'ordinazione più ampi e si modella all'andamento del tema trattato, mentre la seconda, più organica formalmente (cartelline di colore beige ordinate alfabeticamente), sembra successiva e procede essenzialmente per ordine topografico, per quanto in una stessa cartella possano riunirsi più località. Inoltre, l'altra principale distinzione che può farsi osservando il materiale delle quattro scatole prese in esame è relativa all'applicazione o meno delle fotografie su cartoncini. Quelli più numerosi sono di colore azzurro e sembrano quindi da ricondurre ad un momento specifico della vita dell'Archivio fotografico di Rovere, per quanto le foto con cartoncino siano distribuite in tutte e quattro le scatole.

Queste informazioni in relazione ad ogni singola foto contenuta nelle scatole, così come la trascrizione delle annotazioni presenti sul supporto fotografico, sono state raccolte nello svolgersi del progetto e riversate in una tabella *excel*, oggi depositata in versione digitale presso la Biblioteca dei Musei Civici e libera alla consultazione. È stato necessario inizialmente raccogliere una serie di informazioni di base sui singoli elementi delle scatole che permettesse di registrare la disposizione attuale – impedendo così ulteriori inappropriate modifiche future – e di predisporne l'inventariazione. L'analisi ha permesso di dare ad ogni carta delle scatole prese in esame un numero d'in-

l'organizzazione storica di questa scatola dal momento che al fondo della 22 si ritrovano alcune cartelle di Rovere con indicazione topografica, le quali però non contengono più le fotografie all'interno.

ventario, passaggio ancora necessario per il resto delle fotografie del Fondo Rovere, come di gran parte dell'Archivio fotografico dei Musei Civici[11]

Queste operazioni inaugurali – inventariazione e reperimento di informazioni base sull'oggetto fotografico e sull'oggetto fotografato – sono evidentemente un primo passo che ci si augura possa portare ad una vera e propria catalogazione del singolo oggetto fotografico, per quanto tale operazione sia al momento irrealizzabile, se non altro per la determina dei criteri catalografici che si vuole seguire, come della destinazione finale di fruizione, temi che devono ancora essere dibattuti dai possessori materiali del bene.

Dopo la tabella quindi si è proceduto alla digitalizzazione di ogni elemento, fotografico e non, contenuto nelle scatole tramite una pluralità di strumenti della Fondazione Torino Musei, alcuni dei quali, come già ricordato, acquistati proprio tramite gli Amici della Biblioteca d'Arte col finanziamento ancora una volta del Rotary Club, giungendo a creare una copia virtuale delle quattro scatole oggi disponibile alla consultazione del pubblico presso i terminali informatici della Biblioteca dei Musei Civici, ma che in futuro ci si augura possa garantirne la consultazione anche da remoto. Di ogni fotografia, ritaglio, appunto, cartolina è stato scannerizzato sia il fronte che il retro, esclusi i casi in cui questo non presentasse alcun tipo di segno o informazione, per contenere il più possibile la dimensione e la gestione della mole di dati raccolti. Ad ogni immagine digitale poi è stato dato un nome corrispondente all'oggetto fisico relativo di modo da poterlo identificare senza sovrapporsi ad esso nella definizione[12].

Tramite il lavoro così condotto sul ridotto insieme delle scatole dedicate alla pittura tra Medioevo e Rinascimento in Piemonte ci si è accorti imme-

[11] L'inventariazione di questa parte dell'Archivio fotografico Rovere, in accordo con l'archivista Barbara Nepote, ha seguito i parametri già applicati all'unico altro fondo inventariato e digitalizzato delle raccolte della Fondazione Torino Musei: il fondo Gabinio. I parametri considerati nella tabella d'inventariazione sono i seguenti: Collocazione F [Fotografia], Numero inventario F, Qualificazione F, Identificazione F, Cronologia F, Autore F, Materiale-Tecnica F, Misure F, Alterazioni F, Cartella F, Timbro F, Punzone F, Note F; Autore O [Opera fotografata], Soggetto O, Ubicazione O. Questi parametri sono stati selezionati da chi scrive sulla base della fondamentale catalogazione inaugurale di Pierangelo Cavanna – relativa al già citato lavoro del 2000 – comprendente l'intero Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei, consultabile presso i terminali informatici dell'Archivio fotografico stesso.

[12] La già menzionata tabella, strumento che va consultato parallelamente alle scansioni delle fotografie, riporta per ogni elemento delle scatole analizzate un numero identificativo (ad esempio: 19, 1, per la prima foto della scatola numero 19) a cui segue una specifica con "r" o "v", che identifica la presenza o meno tra i file digitali della scansione del solo recto o, eventualmente, anche del verso.

diatamente della ricchezza di questo Archivio fotografico e delle ampie possibilità future nello sviluppo di analoghi percorsi di ricerca e classificazione, soprattutto triangolando le informazioni estrapolate dalle fotografie con gli appunti manoscritti di Rovere, i libri, la sua bibliografia posta alla fine del presente quaderno. Alcuni casi specifici ritenuti particolarmente interessanti, sia per l'oggetto osservato che per le considerazioni metodologiche che la foto permette di sviluppare, sono raccontati nei percorsi specifici illustrati più avanti – *Lorenzo Rovere e i primitivi piemontesi dai documenti dell'Archivio fotografico* – ma è evidente che gli stimoli suscitati dal confronto diretto col materiale dell'intero Fondo Rovere non possano esaurirsi con quanto qui presentato, bensì rilanciano verso nuove sfide. La prima, come anticipato, è di tipo materiale ed è la più urgente. Risulta infatti necessario imbustare con materiale trasparente e idoneo ogni singola fotografia delle scatole per evitarne una ulteriore consunzione, mentre nel prossimo futuro occorrerà pensare concretamente a quali sviluppi fruitivi ci si immagina per l'Archivio fotografico di Lorenzo Rovere, come più in generale per l'intero insieme dei fondi storici legati ai Musei Civici torinesi[13].

Come già anticipato, consultando la bibliografia stessa degli scritti di Rovere ci si accorge subito che l'interesse per i cosiddetti "primitivi" piemontesi non è certo l'unica direzione a cui invita la figura dello studioso torinese. Ci si augura quindi che a breve un analogo percorso possa essere sviluppato da altri – sempre incrociando appunti, foto e libri – occupandosi dell'interesse di Rovere per l'arte Sei e Settecentesca, per l'Archeologia, e per l'Architettura oppure, perché no, per quell'esotico ed evocativo «Asia-Africa» che titola una scatola dell'Archivio fotografico e che trova il suo corrispettivo negli appunti manoscritti raccolti sotto «Estremo Oriente».

[13] Lo standard a cui puntare sembra essere quello della fototeca di Federico Zeri, catalogata e resa accessibile da remoto dall'Università di Bologna. Tuttavia, consapevoli della mole di lavoro necessaria per arrivare a quel grado di efficienza, ci si augura che, più banalmente, il materiale digitale prodotto da questo lavoro sull'Archivio fotografico di Rovere possa essere temporaneamente riversato sull'*Open Data* della Fondazione Torino Musei o reso fruibile tramite i nuovi strumenti del museo come la piattaforma *In Onda. Fondazione Torino Musei Digitale*.

Lorenzo Rovere, appunti per una biografia

SIMONE BAIOCCO

La figura di Lorenzo Rovere (1869-1950) ha finora interessato quasi esclusivamente il ristretto ambito di studi inerenti la storia dei Musei Civici torinesi, di cui egli fu direttore tra il 1920 e il 1929[1]; a margine, quasi in secondo piano, è rimasto il suo profilo di studioso dell'arte piemontese che, nella ricostruzione che se ne può tentare oggi, mostra di privilegiare alcuni periodi, in particolare il Quattro e Cinquecento, e il Barocco. Si tratta, inoltre, di una personalità molto schiva, che ha scritto pochissimi testi scientifici, limitandosi preferibilmente al formato della recensione, come si vede chiaramente nella *Bibliografia* raccolta qui da Jacopo Tanzi (pp. 215-223). Il suo percorso appare quasi emblematico della stagione di transizione nella quale gli eruditi dilettanti lasciavano il campo ai professionisti formati attraverso uno specifico percorso universitario.

Questi appunti tentano di aprire lo sguardo su alcuni aspetti meno noti del suo percorso ma anche sulla sua famiglia, per raccogliere qualche elemento in più. Questo si può fare a partire dal nonno Andrea, morto il 10 marzo 1899 a Torino e citato nel necrologio come originario di Mondovì, con una carriera militare celebrata con riferimento alle guerre di indipendenza; egli scomparve all'età di 76 anni con il grado di capitano a riposo[2]. Molto più direttamente legata ai fatti di cui ci occupiamo è invece la vicenda del figlio di questi, Cesare (1839-1913) che finora ci era noto quasi soltanto attraverso poche parole di Marziano Bernardi, il quale lo aveva definito «collezionista accorto e raffinato, intimo di Vittorio Avondo, d'Alfredo d'Andrade e d'altri pionieri degli studi archeologici piemontesi»[3]. Dunque, come vedremo tra

[1] Donatella Zanardo, *I musei Civici negli anni Venti. La direzione di Lorenzo Rovere*, in *I direttori dei Musei Civici di Torino. 1863-1930*, a cura di Sara Abram e Simone Baiocco, Savigliano 2019, pp. 169-195.

[2] «La Stampa – Gazzetta piemontese», a. XXXIII, n. 70, 11 marzo 1899, p. 3. Nello stesso necrologio identifichiamo anche il figliastro Federico Saettone – figlio di primo letto della moglie Francesca Ratti, entrambi cognomi savonesi – che coincide con il possessore di due dipinti esposti, l'anno precedente, alla Esposizione d'arte sacra: una *Testa di san Paolo* attribuita a Gaudenzio Ferrari (*Catalogo di Arte Sacra. Antica - Moderna - Applicata*, Torino 1898, p. 198 n. 57) e una tavola data al XVI secolo raffigurante la *Vergine in trono con san Pietro e sant'Agata* (*ibid.*, p. 199, n. 77).

[3] Marziano Bernardi, *La morte di Lorenzo Rovere*, in «La Gazzetta del Popolo», 12 febbraio 1950, p. 4

poco, Lorenzo Rovere si sarebbe trovato a proprio agio all'interno di un contesto entro il quale già il padre si muoveva con grande familiarità.

La presente ricerca si è giovata dell'archivio online de *La Stampa* e della consultazione degli annuari torinesi noti come *Guide Paravia*, dove il nome di Cesare Rovere emerse per la prima volta nel 1894, con riferimento alla sua attività professionale, che nulla aveva a che fare con il campo culturale: egli era infatti citato come ispettore per l'Italia di una società francese di assicurazioni, «La Métropole - Cassa generale della Assicurazioni agricole contro l'incendio» che aveva ufficio al numero 6 di piazza Carignano[4]. Sempre attraverso l'esame degli annuari Paravia, sembra di poter leggere una storia professionale di successo: nel 1896 egli iniziò ad avere alcune cariche societarie in altre realtà[5] e nel 1898, quando la sede della *Métropole* venne spostata da piazza Carignano 6 a piazza San Carlo 11, egli era citato come vice console del Venezuela[6] e veniva coinvolto in due distinte commissioni tematiche della Esposizione Generale Italiana, di argomento previdenziale ed economico[7]; più avanti, nel 1904-1905, era citato con riferimento a due società industriali[8]. Intanto, lo spoglio delle guide torinesi permette di seguire le diverse residenze di Cesare e della sua famiglia che corrispondono anche probabilmente a qualche investimento immobiliare. Tra il 1897 e il 1904 egli era proprietario di un edificio che corrispondeva ai due indirizzi di via dei Mille 7 e via Andrea Doria 12, per il quale nel 1902 presentava una richiesta di intervento di modifica che aveva come progettista Carlo Losio[9]; a partire dal 1905, il medesimo stabile risultava poi di una diversa proprietà, mentre Cesare era indicato come intestatario di un altro, in corso Vinzaglio 45 presso il quale, per alcuni anni, compariva anche il figlio Lorenzo: potrebbe trattarsi del suo studio, che prima di allora sembra essere stato in via San Quintino 18. Nello stesso 1905, però, Cesare era detto proprietario dell'immobile (oggi non più esistente) all'angolo tra corso Montevecchio 52 e corso Duca degli Abruzzi 15 rispetto al quale, avendo come progettista Carlo Ceppi, egli aveva presen-

[4] *Guida commerciale ed amministrativa di Torino*, 1894, p. 303. Lasciò questo ruolo nell'agosto 1905 («La Stampa», 20 agosto 1905, p. 4)

[5] *Guida commerciale ed amministrativa di Torino*, 1896, p. 394: è tra i sindaci del Credito industriale.

[6] *Guida commerciale ed amministrativa di Torino*, 1898, p. 387.

[7] *Guida commerciale ed amministrativa di Torino*, 1898: commissione dedicata alla Previdenza e assistenza (p. 630) e ai Prodotti di più industrie (p. 634).

[8] Nelle *Guide* per il 1904 e e il 1905 (ad indicem) è menzionato come consigliere della Società Carrelli Automatici Morasso (Genova) e come gerente della Società Mineraria Industriale Piemontese.

[9] Torino, Archivio Storico della Città, Progetti edilizi, anno 1902, pratica 50 (http://www.comune.torino.it/cgi-bin/progedil/progedil.cgi)

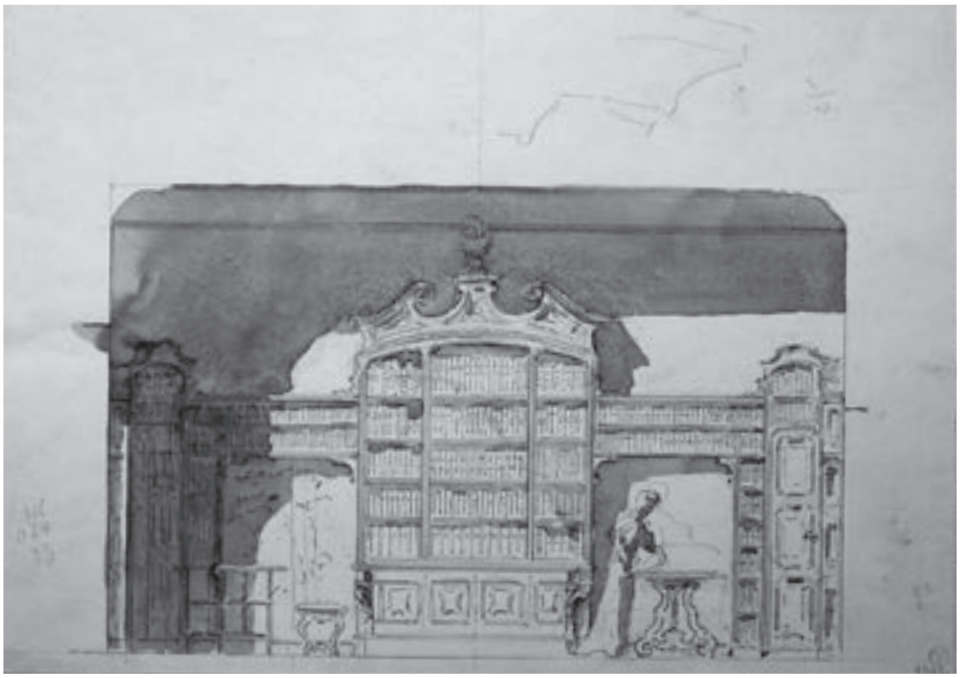
tato una duplice richiesta al comune, per l'ampliamento dell'edificio e per la costruzione di una palazzina a complemento della proprietà[10]. Si trattava dell'edificio dove più tardi avrebbe avuto stabile residenza Lorenzo Rovere e dove è ricordata anche la sua celebre biblioteca, la casa descritta da un magistrale appunto di Andreina Griseri: «casa-palazzina aristocratica in mattoni rossi, di Lorenzo Rovere, a Torino in corso Montevecchio, con scalone d'accesso alla biblioteca, una costruzione eclettica sobria, vicina a quella iperdecorata del Vandone, con la facciata legata dai ferri battuti del Mazzuccotelli e bassorilievi di Giovan Battista Alloati, a figure ignude, art nouveau (la famosa Casa Maffei)»[11]. Nel fondo Ceppi del Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria d'Arte Moderna si conservano alcuni disegni relativi al suo intervento del 1905, che mettono in evidenza i prospetti e alcuni dettagli decorativi sia dell'edificio principale, sia della palazzina secondaria edificata in quella occasione; alcune scelte per la decorazione interna sembrano rimandare a un gusto di carattere neobarocco e questo costituisce un elemento utile a raccordare a quel progetto anche un disegno che si trova nella medesima cartella, ma la cui connessione con casa Rovere non è esplicita. Mi riferisco a un elegante schizzo acquarellato che mostra il progetto per una biblioteca, in cui gli scaffali molto fitti giungono a sovrastare le due aperture raffigurate e che, pur in assenza di una indicazione esplicita a riguardo, sembra potersi ricollegare proprio all'edificio in questione, e dunque alla biblioteca che sarà poi di Lorenzo Rovere, ma che evidentemente già con il padre Cesare doveva aver raggiunto una consistenza ragguardevole[12].

Cesare Rovere, come ricordava Marziano Bernardi nell'articolo sopra citato, si occupava anche di interessi extra professionali, diversi e lontani dal quelli legati all'ambito assicurativo. Il legame con Vittorio Avondo (1836-1910), che finora non era emerso in modo così chiaro all'attenzione degli studi, evoca il suo essere inserito nel contesto culturale, storico e collezionistico della Torino di quella generazione, rispetto alla quale Avondo è un assoluto

[10] Torino, Archivio Storico della Città, Progetti edilizi, anno 1905, pratica 19 e 43 (http://www.comune.torino.it/cgi-bin/progedil/progedil.cgi).

[11] Andreina Griseri, *La casa e la collezione di ricordi di Luigi Mallé. Un itinerario alla ricerca delle radici*, in *Museo Mallé*, a cura di Elena Ragusa, Savigliano 1995, pp. 11-15, citazione da p. 14. La Palazzina Rovere è citata tra le opere dell'architetto in Luciano Tamburini, voce *Ceppi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma 1979, pp. 642-644. Un accenno alla casa e alla biblioteca anche in Paolo San Martino, *Un "appassionato amatore di antichità": nomi d'artisti, storici e antiquari nell'indirizzario di Vittorio Avondo*, in *Archeologia, Arte e Storia in Piemonte. Notizie inedite. Studi in onore di Bruno Signorelli*, Torino 2016, pp. 315-328 (in particolare pp. 322-323).

[12] GAM, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. fl/2928. Il contenitore che appartiene al Fondo Ceppi fa riferimento a diversi progetti dell'architetto, tra i quali quello di *Casa Rovere* cui è dedicata una cartella specifica; il disegno in esame è invece contenuto in una cartella che contiene disegni la cui coerenza con uno specifico progetto è incerta.



Carlo Ceppi, Bozzetto progettuale per una sala adibita a biblioteca; probabilmente per Casa Rovere.

protagonista, ben al di là della carica di direttore dei Musei Civici, da lui tenuta dal 1890 fino alla morte[13].

Il legame tra loro ha anche il carattere di una vera e propria collaborazione commerciale tra due "*marchands-amateurs*" e ciò è suggerito da due sporadici documenti custoditi nel Fondo Avondo presso l'Archivio dei Musei Civici torinesi. Il primo è una lettera manoscritta su una carta che porta un timbro a secco con scritto «Rovere Cesare - Torino - Corso Palestro 5» in cui egli, il 4 giugno 1893, scrisse:

> Col pagamento della somma di Lire settecento fatto al Commendator V. Avondo addì 30 maggio decorso ho acquistata la proprietà intera degli oggetti di antichità che io teneva in conto sociale col predetto Commendator Avondo e che nel catalogo d'inventario portavano i numeri seguenti [seguono indicazioni numeriche che rimandano a un totale di 57 pezzi]. /Dichiaro in pari tempo che rimangono in conto sociale col Commendator Avondo questi altri numeri del Catalogo i quali comprendono sedici dipinti in cornice ed una scattola [*sic*] in rame smaltato [seguono nuovamente indicazioni numeriche per un totale di 17 pezzi][14]

[13] Francesca Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, in *I direttori dei Musei Civici*, 2019, pp. 117-143; Rosanna Maggio Serra, *Vittorio Avondo*, in *Disegni del XIX secolo*, 2009, t. II, pp. 459-462.

Questo documento, a firma di Cesare Rovere ma non indirizzato specificamente a nessuno, sembra piuttosto una dichiarazione destinata a lasciare traccia scritta dei rapporti tra i due, che si trattasse o meno di una società formalizzata: vi sono poi annotazioni successive, come per un ulteriore aggiornamento. Purtroppo non sembra possibile rintracciare il "catalogo" citato qui, che sarebbe senza dubbio il documento più utile e interessante per tentare di identificare gli oggetti di cui i due si occupavano.

Sempre nel Fondo Avondo si trova poi un secondo documento in grado di aprire un ulteriore squarcio sugli interessi di Cesare Rovere nel campo del mercato dell'arte, di nuovo in connessione con Vittorio Avondo. Si tratta di una lettera indirizzata a quest'ultimo, il 28 aprile 1903, dall'avvocato genovese Luigi Mangini che scrisse:

> Non avendo ancora la fortuna di conoscerla personalmente, come già da tempo la conoscevo per fama, ho pregato il Sig. Rovere, che so in tanta relazione colle S.V. Ill.ma, a volerla interessare a rendere al Principe Centurione un grosso servizio, assistendolo dei suoi preziosi consigli nella vendita di oggetti suoi che a mezzo del Cav. Sangiorgi si farà a Roma nei giorni 6, 7 ed 8 del prossimo venturo Maggio.
>
> Il Sig. Rovere, di cui deploro l'infermità che gl'impedisce di accompagnarci, mi informò delle ottime disposizioni sue di voler compiacere al desiderio del Principe e mio [….][15]

Il riferimento è alla vendita all'asta, presso Sangiorgi a Roma, della collezione Centurione Scotto di Genova che era stata prevista – secondo quanto riportato dal catalogo di vendita – proprio tra il 27 e il 29 aprile, ovvero nei giorni in cui l'avvocato, che sempre il catalogo indicava come collaboratore del "*commissaire-priseur*" in rappresentanza della proprietà, chiese l'intervento di Avondo, su suggerimento di Rovere: non è dunque da escludere che la vendita fosse stata rimandata di pochi giorni per permettere la collaborazione da parte dei due esperti torinesi[16].

In parallelo alla collaborazione tra Cesare Rovere e Vittorio Avondo, come si è detto corroborata da una buona amicizia, vi furono alcuni acquisti effettuati dal Museo Civico presso il primo, anche negli anni in cui l'istituzione era diretta dal secondo.

[14] AMCTo, Fondo Avondo, m. L, n. 146. Questo riferimento era stato colto, insieme a pochi altri accenni a una attività di antiquario di Avondo, in Bruno Signorelli, *Il personaggio di Vittorio Avondo e le fonti documentarie per ricostruirne la figura*, in *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo (1836-1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, a cura di Rosanna Maggio Serra e Bruno Signorelli, Torino 1997, pp. 11-30 (pp. 15 e 19).

[15] AMCTo, Fondo Avondo, m. L..

[16] *Grande vente de la collection du Prince Centurione Scotto de Gênes*, asta Sangiorgi, Roma, 27-29 aprile 1903. Questo catalogo è presente nel Fondo Rovere, ora nella Biblioteca dei Musei Civici di Torino.

I primi episodi si collocano, in realtà, ancora durante la direzione di Emanuele d'Azeglio: nell'aprile del 1881 vennero acquistati un importante rilievo in maiolica di fine Quattrocento, con la *Adorazione dei pastori* (per 800 lire; inv. 3424/C)[17] e un rilievo con la *Annunciazione*, letto da Luigi Mallé in rapporto a una lastra di analogo soggetto del Museo Civico di Pavia, intorno alla metà del Quattrocento[18], anche se andrà verificata l'ipotesi che si tratti invece di una falsificazione (inv. 427/PM; la cifra corrisposta è di 400 lire). Nello stesso anno si registrava pure il dono, da parte di Cesare Rovere, di una settecentesca *Testa di angelo* in legno, di cui veniva indicata la provenienza dall'Ospedale Maggiore di San Giovanni di Torino (inv. 1609/L). Due anni dopo, nel gennaio 1883, il Museo acquistava poi da Rovere un telo di lino ricamato del Seicento (1864/T) e nel 1888 un candeliere e una croce d'altare, in argento parzialmente dorato e smaltato, con nielli, bellissimi esempi di oreficeria lombarda dell'inizio del Cinquecento, per i quali solo una notizia passata proprio al momento della acquisizione segnala una provenienza dal duomo di Ivrea[19].

Dopo che, nel 1890, Vittorio Avondo era subentrato come direttore all'amico e mentore Emanuele d'Azeglio, scomparso nell'aprile di quell'anno, una serie di acquisti metteva in evidenza la qualità che Cesare Rovere riusciva a dare alla propria attività "secondaria" nel campo del commercio antiquario forse già in quel momento, come abbiamo visto, a fianco dello stesso Avondo. Nella riunione del 22 dicembre 1891, infatti, il comitato direttivo del Museo ratificava gli acquisti proposti dal direttore in un primo importante lotto, in cui spiccavano i dossali lignei eseguiti da Baldino da Surso per il duomo di Ivrea[20] e i quattro frammenti di vetrata provenienti da Alagna[21]; completavano il lotto degli acquisti un bicchiere e un calice di Murano del

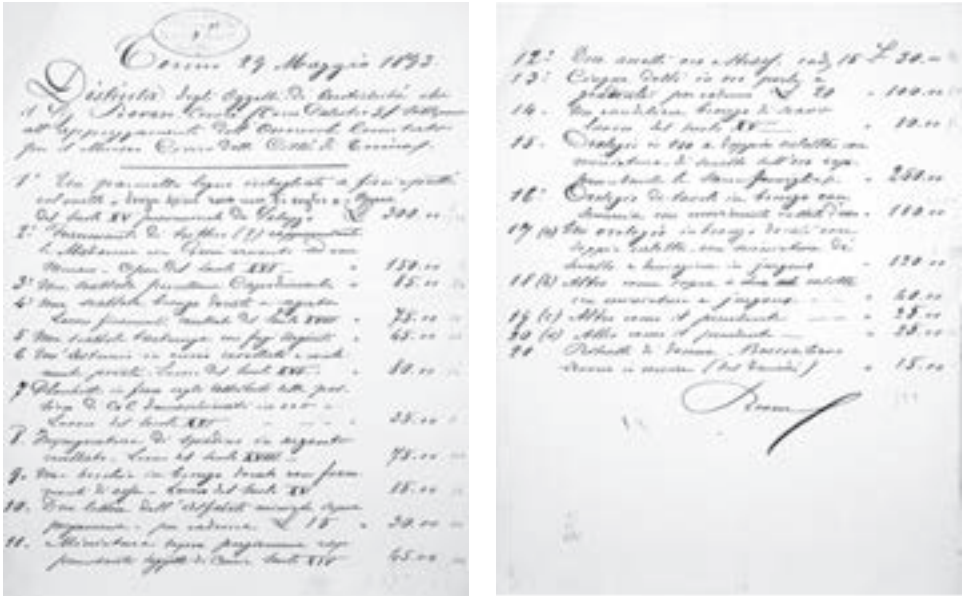
[17] *L'Italia del Rinascimento. Lo splendore della maiolica*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 13 giugno – 14 ottobre 2019), a cura di Timothy Wilson e Cristina Maritano, Torino 2019, pp. 176-177, n. 135.

[18] Luigi Mallé, *Le sculture del museo d'arte antica. Catalogo*, Torino 1965, pp. 138-139.

[19] *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di caccia di Stupinigi, 31 marzo – 8 settembre 1996), a cura di Silvana Pettenati e Giovanni Romano, Torino 1996, scheda 73-74 di C. Piglione, p. 58.

[20] 24 pannelli, inv. da 1187/L a 1210/L: *Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio, 19 aprile -18 agosto 2019), a cura di Mauro Natale, Biella – Cinisello Balsamo 2019, scheda 5 di S. Piretta pp. 88-89.

[21] Inv. 238/VD, 299/VD, 200/VD, 303/VD. Luigi Mallé, *Vetri – vetrate – giade. Cristalli di rocca e pietre dure*, Torino 1971, pp. 274-276 (con una distinzione cronologica tra i diversi pezzi non condivisibile). Una di queste, raffigurante un probabile *San Giacomo*, è stata schedata da Ada Quazza in *Il tesoro della città*, 1996, scheda 163 a p. 90. http://www.icvbc.cnr.it/bivi/regioni/piemonte/torino.htm, schede 13-16.



Elenco delle opere offerte in vendita al Museo Civico da Cesare Rovere, 20 maggio 1893.

Cinquecento[22], una serratura settecentesca (643/F) e un vaso da farmacia della manifattura di Savona (2372/C).

Un ulteriore significativo lotto veniva acquistato nel 1893. Prima della riunione del 30 maggio di quell'anno, Avondo aveva pensato di sollecitare i concittadini a presentare oggetti in vista della acquisizione da parte del Museo, con un annuncio a mezzo stampa: insieme ad alcuni collezionisti e mercanti, rispose anche Rovere il quale pur non avendo una carta intestata e non facendo cenno di una sua attività commerciale, propose in vendita un elenco piuttosto nutrito di opere, entro il quale la commissione fece le sue scelte[23]. La prima opera elencata, quella con il prezzo più elevato, era il «pannello legno intagliato a fiori e putti con il motto "senza spine rosa non si coglie". Opera del secolo XV proveniente da Saluzzo», proposta per 300 lire (anche se era subito annotata la cifra ribassata a 250, che poi sarà quella definitiva)[24]. Seguivano poi una borchia in bronzo dorato del XV secolo

[22] 122/VE: Mallé 1971, p. 47; 213/VE: Mallé 1971, pp. 44-45.

[23] AMCTo, CAA 22 pratica 3, comitati direttivi anno 1893. Il 30 maggio è proprio il giorno in cui, secondo il documento citato sopra, Rovere assume la piena proprietà di alcuni oggetti fino a quel momento condivisi con Avondo: sembra proprio il tentativo di evitare il rischio di un concreto conflitto di interessi.

[24] 1031/L; si veda *Tesori del Marchesato di Saluzzo. Arte, storia e cultura tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Saluzzo, Monastero della Stella; Museo civico Casa Cavassa;

(935/B), una lastra cinquecentesca in ferro con ageminature in oro, raffigurante i simboli della Passione (652/F), un semplice candeliere riferito al XV secolo (1017/B), un orologio da tavolo di fine Seicento[25] e due da tasca settecenteschi. Il totale corrisposto per gli otto oggetti (a fronte di un elenco delle opere proposte che ammontava a ben 21 casi) fu di 600 lire. Ancora qualche oggetto, senz'altro meno impegnativo, fu acquistato dal Museo presso Cesare Rovere nel 1894[26] e nel 1898[27].

******

Anche il figlio Lorenzo non seguì un percorso di studi e di avvio professionale legato a quelli che a noi appaiono essere stati i suoi interessi principali. Dopo la formazione classica al Liceo Cavour, egli si immatricolò alla facoltà di medicina il 6 ottobre 1887, e vi si laureò nel luglio 1893[28]; un primo cenno alla sua attività di medico si trova, sempre attraverso le *Guide Paravia*, nel 1896, quando il suo nome era citato per la prima volta con riferimento alla qualifica di «dottore assistente volontario al laboratorio clinico» presso l'Ospedale San Giovanni[29]. Con lo stesso riferimento all'incarico presso l'ospedale, Lorenzo veniva indicato ancora negli anni a seguire, fino al 1902; parallelamente, nel citato repertorio cittadino egli era inserito nell'elenco nominativo dei medici, e in questo elenco lo si incontra ancora dopo tale data. Sembra dunque di comprendere che una sua attività pubblica nel campo medico sia stata limitata a pochi anni, almeno per quanto riguarda l'ambito ospedaliero.

A un certo punto sembra verificarsi una cesura netta: Lorenzo si iscrisse alla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, dove fu ammesso in occasione della seduta del 10 gennaio 1905 e dove negli anni successivi tenne anche la funzione di segretario, affiancando il presidente Vittorio Avondo. Vari indizi ci suggeriscono che Lorenzo Rovere aveva abbandonato la carriera medica ed aveva preferito trovare un proprio spazio, anche grazie ai contatti

La Castiglia, 2 luglio -31 ottobre 2021), a cura di Simone Baiocco, Milano 2021, scheda 41 di S. Baiocco, pp. 155-156.

[25] *Il tesoro della città*, 1996, scheda 112, p. 71

[26] Un secchiello in bronzo con manico zoomorfo (185/B) e un torchio a vite francese del XVII secolo (633/F) riprodotto in Paola Elena Boccalatte, *Qualche oggetto "giusto et garbeggiato" dalle collezioni del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*, in «FMR», n. 24, 2008, pp. 109-123.

[27] Una inferriata che viene indicata come proveniente da Verzuolo, 578/F, citata in Paola Elena Boccalatte, *Fabbri e Ferri. Italia, XII – XVI secolo* (*BAR International Series*, 2543), Oxford 2013, p. 62.

[28] Archivio Storico dell'Università di Torino, Facoltà di Medicina e chirurgia, *Registro della carriera 1887-88*, p. 94. Un ringraziamento particolare a Marco Testa.

[29] *Guida commerciale ed amministrativa di Torino*, 1896, p. 483.

del padre, entro il contesto culturale e artistico torinese che ruotava intorno alla S.P.A.B.A. Una prima, piccola notizia in questa direzione si ricava dal fatto che nei primi giorni del 1908 Lorenzo si trovava a Milano e, con il padre, firmò il registro dei visitatori della casa museo dei fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi: una piccola traccia che è in realtà molto significativa nel lasciarci intravedere una consonanza di gusto con il progetto milanese[30]. Il secondo spunto, strettamente connesso ormai alla attività di Lorenzo nella S.P.A.B.A, è costituito dalla sua partecipazione alla festa in onore di Alfredo d'Andrade, al castello di Fenis, il 30 maggio 1909: egli, quarantenne, si ritrovava ad essere tra i più giovani in un contesto in cui, intorno a d'Andrade, vi erano tra gli altri i vari Avondo e Vacchetta, oppure Bistolfi, Giacosa, Calandra e Canonica, Bertea e Cavenaghi, o Mattirolo, Luxoro e Frutaz, insomma un «elettissimo mondo d'artisti e di studiosi» nel quale Rovere, anche nella didascalia della preziosa e affascinante fotografia di gruppo, poteva essere descritto appunto come «il giovane colle braccia incrociate»[31].

Si tratta – sembra di poterlo intuire – di una vera e propria svolta nella vita di Rovere, in questi anni che per lui sono ormai gli anni della piena maturità. A partire dal 1907 seguì le lezioni del primo corso di storia dell'arte nell'Università di Torino, tenuto dal nuovo arrivato Pietro Toesca (1877-1962): Rovere custodì nel suo archivio preziosi e ordinati appunti delle lezioni tenute dall'allievo prediletto di Adolfo Venturi, il quale era ben più giovane di lui, appunti che sono stati una fonte preziosa per la ricostruzione della sua prima attività didattica e del suo lavoro a Torino[32]. Può forse essere suggestiva l'idea di una sua partecipazione attiva alla vita universitaria, anche se soltanto da uditore: le medesime lezioni erano state raccolte in dispense cui aveva collaborato una matricola di eccezione come Roberto Longhi[33] e dunque si potrebbe immaginare avvenuto qui qualche confronto, qualche scambio. Ma nessuna traccia è rimasta di questa possibile conoscenza; vale la pena ricordare che in quel momento Rovere aveva ormai trentotto anni e difficilmente il sedicenne Longhi avrebbe potuto trovare interessanti argomenti comuni.

[30] https://libriospiti.museobagattivalsecchi.org/lorenzo-rovere/. Per un inquadramento del tema: *La Casa Bagatti Valsecchi. L'Ottocento, il Rinascimento, il Gusto dell'Abitare*, a cura di Rosanna Pavoni, Firenze 1994.

[31] Francesco Carandini, *La Rocca e il Borgo medievali eretti in Torino dalla sezione Storia dell'Arte. La figura e l'opera di Alfredo d'Andrade*, Ivrea 1925, p. 46 e fotografia a p. 49.

[32] Solo per praticità rinvio qui a Monica Aldi, *Nota sugli anni di insegnamento a Torino (1907-1914)*, in *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, a cura di Paola Callegari ed Edith Gabrielli, Milano 2009, pp. 85-87. Attraverso questa voce più recente si recuperano i riferimenti ai precedenti lavori della studiosa sul tema e agli altri interventi principali.

[33] Paola Callegari, Edith Gabrielli, *Le dispense del 1907-1908 a cura di Roberto Longhi e Temistocle Celotti*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, 2009, pp. 87-88.

Toesca, negli anni della sua permanenza in una Torino da lui non amata, coniugava l'insegnamento universitario con il ruolo di funzionario presso l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti: insegnamento e tutela costituivano i due piani su cui si giocava la sua battaglia in vista di una nuova metodologia per la ricerca storico artistica in rapporto al patrimonio regionale, di cui la creazione di una fototeca era strumento imprescindibile. Nonostante sia durato meno di sette anni, questo periodo torinese di Toesca è stato per molti aspetti seminale: lo dimostra anche la sua autorevole partecipazione al Comitato direttivo per l'Arte Antica del Museo Civico e in ogni caso la rete di relazioni che verrà mantenuta anche dopo il suo trasferimento a Firenze. Ne è una conferma l'inserimento di molto materiale piemontese nel suo corso dedicato all'arte del Quattrocento: le lezioni svolte su questi temi della primavera del 1910 sono state ovviamente registrate con attenzione negli appunti di Rovere e costituirono un punto di riferimento per lui importante, ad esempio, quando l'anno successivo si sarebbe dedicato al suo testo forse più compiuto per quanto riguarda quel periodo storico, ovvero la recensione al libro di Weber (qui a pp. 61-80).

Le lezioni universitarie — prima di Toesca, poi di Venturi — e il lavoro nella S.P.A.B.A. facevano crescere i suoi interessi e il suo ruolo nel campo storico artistico; a ciò si lega poi il rapporto con Alessandro Baudi di Vesme (che forse meriterà ancora qualche approfondimento nelle ricerche future) ovvero con lo studioso che, come si vedrà in molti dei casi presi in considerazione per questa pubblicazione (qui da p. 89), rimane per tanti versi il primo e più importante punto di riferimento scientifico di Rovere. Dopo la morte di Vesme, nell'ottobre 1923, Lorenzo Rovere ne tenne la commemorazione presso la S.P.A.B.A. sottolineandone il ruolo eminente[34] e promuovendo un processo che, due anni dopo, portò alla acquisizione da parte della stessa Società delle "Carte Vesme", la sua sterminata raccolta di notizie e documenti riguardanti la storia dell'arte piemontese, che venne presa in consegna proprio da Rovere[35].

****

È possibile suggerire qualche spunto ricordando la successiva articolazione della famiglia di Lorenzo Rovere. Egli si sposò nel 1899 con Adele De Michelis (1876 – 1959), e qui il rinvio va alla parentela con Luigi Mallé,

[34] Lorenzo Rovere, *Alessandro Baudi di Vesme* (commemorazione letta nell'adunanza del 16 dicembre 1923), in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», a. VIII, 1924, pp. 41-44.

[35] Alessandra Giovannini Luca, *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte. Erudizione, musei e tutela in Italia tra Otto e Novecento*, Milano 2015, pp. 200-209.

che in qualche occasione è stata evocata, in quanto il cognome della signora corrisponde a quello della nonna paterna di Mallé, Giuseppina[36]; Rovere in seguito sostenne (con l'accesso alla propria biblioteca e all'archivio) Mallé durante la stesura della tesi, e certamente, nel 1947, scrisse a Viale caldeggiando la candidatura del giovane studioso per il posto di conservatore dei Musei Civici[37].

Dal matrimonio di Lorenzo Rovere con Adele De Michelis nacquero Elena (1900 – 1970), Luigi (detto Gino, 1901 – 1964) e Cesare (1903 – 1921), morto prematuramente a causa di un incidente in montagna[38]. La primogenita – ritratta bambina da Avondo, in un dipinto tuttora in possesso dei discendenti, e destinataria del dono di un altro dipinto dell'artista nel 1903[39] – sposò poi il militare Edmondo Tatti, ed ebbe un figlio di nome Cesare; la loro vita si svolse in massima parte a Roma.

Gino Rovere ebbe invece un percorso tutto calato nel vivacissimo mondo torinese dell'automobile. Negli anni Trenta egli partecipò in prima persona a gare automobilistiche, anche internazionali, e fondò, insieme a Luigi della Chiesa di Cervignasco, la Scuderia Subalpina, che gestiva vetture costruite dalla Maserati (lo stesso rapporto che la Scuderia Ferrari aveva con l'Alfa Romeo). Allo stesso tempo si fece promotore, anche in termini finanziari, del pilota Nino Farina, che correva con auto Maserati[40]; rispetto alla stessa casa, Gino Rovere risulta essere intervenuto con un forte investimento al punto da assumerne, per un breve periodo, anche la presidenza. Nello stesso contesto è possibile ritrovarlo ancora molti anni dopo, quando subentrò alla direzione generale della Ghia in seguito alla prematura scomparsa di Luigi Segre, probabilmente anche in forza di un rapporto di amicizia con il presidente Vladi Orengo[41]. È anche presumibile che la sua attività finanziaria e manageriale nel campo automobilistico abbia avuto qualche risvolto politico in quanto persona invisa al regime: in questo senso è da leggere una informazione trapelata attraverso un giornalista che aveva conosciuto personalmente Gino

[36] Ivana Mulatero, Clelia Arnaldi di Balme, *Luigi Mallé a Torino e a Dronero*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», a. VI, n. 5, 2021, pp. 56-77 (nota 14 a p. 71).

[37] Mulatero, Arnaldi 2021, p. 57; la devozione di Mallé nei confronti di Rovere si legge ancora nella dedica del volume *Le arti figurative in Piemonte*, Torino 1961.

[38] Ne parla con un certo rilievo un articolo su «La Stampa» del 12 dicembre 1921 (a. LV, n. 294, p. 1).

[39] Signorelli 1997, p. 23.

[40] Rodney Walkerley, *Automobile Racing*, London 1962, pp. 131, 138.

[41] Gino Rovere insieme alla moglie Elena Jelouschegg (detta Titti) e la loro figlia Barbara sono tra i primi a intervenire, in modo evidentemente amichevole, al necrologio per la moglie di Orengo, Casimira Incisa di Camerana, su «La Stampa» del 2 aprile 1964. Per il breve periodo di direzione della Ghia: Cesare Castellotti, *Ghia: da 70 anni al servizio del nuovo e del bello*, in «Cronache Economiche», n. 1, 1986, pp. 79-82 (pp. 80-81).

Gino Rovere su Maserati 4CM 1100 n. 52 alla partenza del G.P. di Dieppe del 20 luglio 1935.

Rovere, e secondo il quale egli era stato internato in un campo di concentramento[42].

L'accenno a una possibile posizione politica del figlio in chiave antifascista potrebbe suggerire qualche spiegazione in più per quella sensazione di "non detto" che può cogliere chi provi a esaminare la documentazione relativa alla pubblicazione dedicata a Lorenzo Rovere subito dopo il suo abbandono della carica di direttore dei Musei Civici.

Nel 1930, infatti, Vittorio Viale – immediatamente dopo essere subentrato come direttore, per la prima volta funzionario stipendiato, dipendente del Comune – aveva promosso la realizzazione di un volume di saggi da dedicare al suo predecessore, in modo che «il Museo si facesse promotore di una forma di onoranza che fosse degna dell'Uomo insigne e nello stesso tempo non dovesse urtare contro l'eccessiva modestia di Lui»[43]; Viale stesso sottolineava, anzi, che su questa proposta aveva già ottenuto «la più ampia

[42] Rodney Walkerley, *Giuseppe ("Nino") Farina 1908 – 1966*, in «Ferrari Owners' Club», vol. 5, n. 1, 1972, pp. 48-51 (in particolare p. 50). Questa notizia compare anche nella voce Wikipedia dedicata a Rovere (https://it.wikipedia.org/wiki/Gino_Rovere), ma non ha trovato finora altre conferme.

approvazione» del Podestà, al quale aveva sottoposto la cosa nel corso del primo incontro successivo alla nomina[44]. Si parlava di un volume di 300 pagine con 100 tavole, con «articoli dei più eminenti critici e cultori d'arte, riflettenti oggetti o gruppi di oggetti del Museo di Arte Antica ed opere della Galleria di Arte Moderna»[45].

Già all'inizio di giugno, se non prima, Viale aveva iniziato a coinvolgere gli studiosi il cui profilo riteneva adatto a partecipare al volume e poco dopo, intorno al 10 luglio, avviò invece il coinvolgimento di personalità e istituzioni cui chiedeva di far parte del "Comitato per le onoranze al dottor Lorenzo Rovere", ottenendo alcune risposte che si rivelano interessanti. In primo luogo quella del segretario federale del Partito Fascista Ivan Bianchi Mina che risponde asciutto di «non poter aderire al desiderio espressomi»[46] e poi quella del giornalista e critico Marziano Bernardi (1897 – 1977), che al contrario scrive «[…] mi affretto a comunicarle che sarò ben lieto di far parte del Comitato per le onoranze al dott. Rovere, da Lei promosse con così opportuno senso di giustizia»[47].

Passando invece al fronte dei collaboratori scientifici, coinvolti nella pubblicazione con la richiesta di testi, possiamo evidenziare come alle parole di Bernardi sull'«opportuno senso di giustizia», che sembrano fare riferimento a fatti del tutto noti al destinatario della missiva, corrisponda quanto scrisse l'anziano socio della S.P.A.B.A. Giovanni Carbonelli (1859 – 1933), medico (come Rovere) che si dedicò all'archeologia e alla storia dell'area tra alessandrino e astigiano che fa perno su Felizzano. Rispondendo positivamente alla richiesta di intervenire nella pubblicazione, Carbonelli scrisse: «Ho saputo con vero dispiacere, i motivi multipli e non tutti lieti o per lo meno confes-

[43] AMCTo, CAP 11.

[44] *Ibid.* Il 14 e 15 maggio 1930 si tengono le prime due riunioni in cui Viale si presenta, rispettivamente, ai Comitati direttivi della Galleria d'Arte Moderna (AMCTo, CAP 11) e del Museo d'Arte Antica (AMCTo, CAP 8). In entrambi i verbali si riconosce l'urgenza di un segno di ringraziamento a Rovere: Viale spiega quanto ha già messo a punto per la realizzazione del volume, sul piano operativo, sia ideando le modalità della sottoscrizione, sia iniziando a identificare i possibili autori.

[45] CAP 8. Sul progetto di veda anche Zanardo 2019, p. 195.

[46] Lettera del 23 luglio 1930: AMCTo, CAA 87; su Bianchi Mina si veda Valeria Sgambati, *Il regime fascista a Torino*, in *Storia di Torino*, VII. *Dalla Grande guerra alla Liberazione (1915-1945)*, a cura di Nicola Tranfaglia, Torino 1998, pp. 180-261 (in particolare pp. 226-230). Sul progetto editoriale: Donatella Zanardo, *Il ruolo di Lorenzo Rovere nella cultura torinese della prima metà del Novecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Michela di Macco, a.a. 1998-1999, pp. 119-126.

[47] Lettera del 14 luglio 1930 su carta intestata de «La Stampa»: AMCTo, CAA 87. Il "senso di giustizia" potrebbe essere legato ai rapporti del figlio con gli ambienti antifascisti, che non è possibile approfondire in questa sede.

sabili da altra parte dell'abbandono del Museo da parte del collega ed amico Dott. Rovere. Lodo la iniziativa di un omaggio dovuto e meritato […]»[48].

Sempre nell'ambito di questo carteggio, conservato nell'Archivio dei Musei Civici, è interessante richiamare ancora un paio di lettere. La prima ci introduce a fatti molto personali, di salute, di Rovere: si tratta infatti di una nuova lettera di Marziano Bernardi che il 27 luglio 1930 spiegò a Viale che gli era impossibile completare il testo previsto come suo contributo per il volume in preparazione. L'argomento, il pittore Antonio Fontanesi, sarebbe poi rimasto al centro degli interessi del critico[49], ma durante quell'estate gli risultava impossibile scriverne: «Mi è piovuta una tegola fra capo e collo: un esaurimento nervoso improvviso con forte minaccia di neurastenia. Quindi, divieto assoluto del medico di applicarmi a qualsiasi lavoro». Ma l'accenno per noi più interessante si trova in calce alla lettera, a modo di *post scriptum*: «Le sarò grato di voler dire tutto ciò a Rovere. Egli che è stato tanto malato comprenderà in quale dolorosa situazione mi trovo»[50].

Dal punto di vista invece degli studi sul Quattro e Cinquecento piemontese, centrali rispetto ai temi della nostra ricerca, appare ancora interessante la risposta di Lisetta Motta Ciaccio, datata da Cuneo il 3 luglio 1930: per i suoi vari impegni scolastici di quel momento, non sarebbe riuscita a consegnare un testo che verso la fine di agosto, per cui chiedeva conferma a Viale sulla possibilità di rientrare nella pubblicazione «In tal caso, dovendo io verso la metà del mese passare da Torino, verrei in persona al Museo per vedere se esistono le fotografie di alcune delle opere che io desidererei e potrei illustrare (pitture piemontesi dei sec. XV-XVI della collezione Fontana, ora in cotesto Museo)»[51]. Spiace non poter leggere quanto avrebbe voluto scrivere Ciaccio (1878-1952) sui dipinti della collezione Fontana: certamente si poteva trattare di un punto di vista interessante, espresso dalla studiosa che a quella data aveva ormai rinunciato a ritagliarsi un ruolo specifico in un campo di studi che non l'aveva sempre accolta in modo adeguato ma

[48] Lettera da Felizzano del 18 giugno 1930: AMCTo, CAA 87. Su Carbonelli, oltre alla sua commemorazione tenuta proprio da Rovere alla S.P.A.B.A. («Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», a. XVIII, fasc. 1-2, 1934, pp. 34-30), si vedano le note riportate in Filippo Maria Gambari, Luisa Ferrero, Paola Aurino, *Torino. Vaso carenato dell'età del Rame*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», n. 29, 2014, pp. 183-185 (specialmente p. 183). Egli aveva, tra l'altro, donato alcuni oggetti al Museo Civico di Torino, e ad essi fece riferimento nella lettera in esame, chiedendo a Viale suggerimenti per individuare un tema da trattare. Altri oggetti giungeranno al Museo nel 1939, grazie a un suo legato.

[49] Per il ruolo di Bernardi nella critica di Fontanesi: Angelo Dragone, *Fontanesi & i critici*, in *Antonio Fontanesi 1818 - 1882*, catalogo della mostra (Torino, GAM, 24 giugno - 2 novembre 1997), a cura di Rosanna Maggio Serra, Torino 1997, pp. 129-138.

[50] Lettera di Marziano Bernardi a Vittorio Viale del 27 luglio 1930: AMCTo, CAA 87.

[51] *Ibidem*.

che, quando era ancora una delle migliori promesse della nidiata di Adolfo Venturi negli stessi anni che videro l'ascesa dell'astro di Toesca, aveva avuto meriti non indifferenti nel campo del Rinascimento piemontese, a partire dalla attribuzione a Spanzotti della parete di Ivrea ed i commenti puntuali sulla cultura di Macrino[52]. Specchio del ruolo che ella aveva avuto è anche la sua recensione al libro di Weber uscita su *L'Arte*, in modo quasi parallelo a quella di Rovere che qui riproponiamo (pp. 61-80). Nella lettera a Viale, ormai, prevalgono però le doglianze di chi era stata in qualche modo costretta a scegliere l'insegnamento scolastico: il carico di lavoro, nell'estate del 1930, andava ormai a scapito del tempo che avrebbe potuto dedicare alla ricerca e, di lì in avanti, il progressivo abbandono degli studi sarebbe apparso definitivo.

Il fatto però che Viale avesse inteso includerla tra gli studiosi coinvolti nel progetto dedicato a Rovere indica che la memoria dei suoi meriti non era affatto tramontata; Rovere stesso, anche nella recensione ora richiamata, la citava puntualmente attraverso i suoi studi. Quello della esattezza dei rinvii, della gestione attenta di una bibliografia crescente, era senza dubbio un punto di forza del modo di lavorare di Lorenzo Rovere, che ben si riconosce soprattutto attraverso gli appunti raccolti nel suo schedario. Come si dirà tra poco, ancora negli anni successivi il rapporto tra Rovere e Viale avrà questo come punto fondamentale: la consapevolezza del secondo nei confronti del lavoro del primo, del valore della sua biblioteca e del suo schedario.

Ma rimaniamo per ora a questo snodo fondamentale: Rovere si era dimesso a settembre 1929, Viale era entrato in servizio a gennaio 1930. Inutile sottolineare quanto il periodo fosse decisivo sia per la storia italiana, sia per la storia di una città che era esposta alla evoluzione degli eventi con una propria peculiare violenza. Si tratta ovviamente della congiuntura che portò, dopo il concordato e il primo plebiscito, a una maggiore stretta da parte del regime sulla società italiana; in quello stesso 1929 si scatenò la crisi del finanziere Riccardo Gualino, progressivamente inviso ad Agnelli come a Mussolini, mentre nell'autunno l'economia mondiale entrò in una spirale depressiva che avrebbe avuto conseguenze sociali immediate e pesantissime, anche in città.

[52] Su di lei le prime aperture in chiave piemontese sono venute da Fabrizio Fantino, «*Per me purché si tratti di storia dell'arte lavoro sempre con piacere*»*: profilo di Lisetta Ciaccio attraverso il carteggio con Adolfo Venturi*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti della giornata di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di Simonetta La Barbera, Palermo 2009, pp. 361-366; un importante inquadramento del suo ruolo nel gruppo degli studenti di Adolfo Venturi è invece in Loredana Lorizzo, Adriano Amendola, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa (1900-1925)*, Roma 2014, pp. 195-218.

Qui si innesta ovviamente il tema del rapporto tra Lorenzo Rovere e Lionello Venturi, rispetto al quale recenti studi hanno portato uno sguardo interessante e nuovo, anche dal punto di vista del rapporto di quest'ultimo con il regime: solo nel 1929, e proprio in coincidenza con il confino di Gualino, egli iniziò ad apparire un personaggio scomodo e avviò un percorso che lo avrebbe portato a essere, alla fine del 1931, tra i docenti universitari che non giurarono fedeltà al fascismo passando poi a un esplicito e attivo antifascismo solo durante gli anni passati in Francia o comunque fuori dal paese[53].

Si può affermare che, almeno durante il periodo della direzione del Museo Civico, Rovere stesso si fosse trovato a far parte di quella «rete di controllo sulla vita culturale» torinese che per tutti gli anni Venti Lionello Venturi era riuscito a imporre e a gestire[54]: di questa rete faceva parte la già citata Lisetta Motta Ciaccio, allieva di Adolfo Venturi e co-fondatrice della Pro Cultura Femminile, presso la quale il suo amico Lionello si impegnò spesso con cicli di lezioni[55]. In quella rete era, con un ruolo molto più significativo, il soprintendente e direttore della Regia Pinacoteca Guglielmo Pacchioni (1883-1969): modenese di origine, egli era stato allievo di Adolfo e amico di Lionello fin dalla giovinezza, e seguì poi un percorso politico differente in quanto rimase in quella Associazione Nazionalista Italiana precocemente abbandonata dall'amico, che confluì nel Partito Fascista nel 1923[56]. Di Rovere, al contrario, sappiamo che non era iscritto al partito e per questo, nel 1934, subì la revoca della carica di Ispettore onorario per l'arte medievale e moderna per il circondario di Torino, ruolo cui era stato nominato proprio da Pacchioni nel dicembre 1926[57].

Certamente Rovere subì l'influenza di Lionello Venturi durante tutto il periodo della sua direzione: questi era stato nel Comitato direttivo del Mu-

[53] Antonello Venturi, *Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932*, in *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, a cura di Franca Varallo, Torino 2016, pp. 23-113; Id., *Diventare antifascisti: i motivi che portarono Lionello Venturi a rifiutare il giuramento di fedeltà al fascismo del 1931*, in «Rivista di Storia dell'Università di Torino», a. X, fasc. 2 (*Regime e dissenso. 1931: i professori che rifiutarono il giuramento fascista*), 2021, pp. 53-62.

[54] Venturi 2016, p. 69. Sul contesto, si veda anche Maria Beatrice Failla, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze 2018, pp. 67-122. Su questi anni resta fondamentale il volume *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di Maria Mimita Lamberti, Torino 2000 (in particolare Laura Iamurri, *L'azione culturale di Lionello Venturi: l'insegnamento, gli studi, le polemiche*, ivi, pp. 81-105).

[55] Venturi 2016, p. 60

[56] Per l'adesione alla Associazione Nazionalista: Paola Astrua, voce *Guglielmo Pacchioni*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 434-445 (in particolare p. 436).

[57] La lettera del Prefetto in cui si dà parere sfavorevole perché non iscritto è del gennaio

seo di Arte Antica a partire dal 1916 e vi sarebbe rimasto fino al fatidico 1930[58]; dunque la sua partecipazione alle cose dei Musei Civici precedette la nomina di Rovere, suo collega nello stesso comitato, e progressivamente egli ottenne un ruolo di autorevole leadership che risulta appariscente pensando soprattutto ai suoi interventi in occasione delle acquisizioni per il Museo e la Galleria d'Arte Moderna, per non parlare dell'episodio clamoroso che portò alla realizzazione del nuovo catalogo della Galleria da parte del suo giovane allievo Mario Soldati, destinato a provocare una feroce reazione del mondo tradizionale dell'arte torinese e ulteriori dolorosi problemi per Rovere[59].

Vittorio Viale, che gli subentrò, era invece iscritto al P.N.F.: vi arrivò nel 1923 attraverso i gruppi nazionalisti cui partecipava già negli anni Dieci, e al momento dell'adesione sappiamo che fu presentato da Pietro Antonio Gariazzo (1866-1943), ingegnere e collezionista che sarebbe stato a lungo suo amico e collaboratore e che proprio a partire dal 1931 fece parte del Comitato direttivo del Museo Civico d'Arte Antica, significativamente mutato rispetto all'anno precedente[60]. Come si vedrà di seguito, non è però possibile chiamare in causa il tema dell'adesione o meno al fascismo nel mettere in dubbio la qualità dei rapporti interpersonali tra Viale e Rovere, e neppure la considerazione che quest'ultimo ha per Gariazzo, rispetto al quale sottolinea l'amicizia che lo lega a Viale e al tempo stesso lo definisce «uno di quegli uomini d'oro che si fanno sempre più rari, tutti bontà e generosità»[61]. Entro questo contesto di rapporti umani, non è dunque neppure possibile mettere in dubbio la sincerità delle intenzioni con le quali Vittorio Viale aveva tentato di promuovere un vero e tangibile segno di riconoscenza nei confronti del suo predecessore, anche se l'operazione si chiuse con un fallimento.

Rovere, non a caso, continuò negli anni successivi a far parte del Comitato direttivo che affiancava l'energico giovane direttore e ne sostenne, con le proprie competenze, ogni approfondimento scientifico nei campi da

1934: Zanardo 1998-1999, p. 30, che riporta la documentazione d'archivio custodita presso la Soprintendenza torinese.

[58] *Archivio dei Musei Civici di Torino. Inventario 1862 - 1965*, a cura di Carla Ceresa, Valeria Mosca, Daniela Siccardi, Torino 2001, vol. I, pp. 73-93 (*I comitati direttivi e i direttori*). Rovere entrò due anni prima, nel 1914.

[59] Zanardo 2019, pp. 189-193. Sul punto, è importante Failla 2018, pp. 80-86. Sulla successiva obliterazione del catalogo di Soldati da parte di Viale: Vanessa Righettoni, *Vittorio Viale e l'Archivio fotografico dei Musei Civici di Torino. Dagli anni Trenta alla seconda guerra mondiale*, Udine 2022, p. 94.

[60] Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, *Partito Nazionale Fascista - Federazione di Torino*, busta 640, fascicolo 42402 (Vittorio Viale). Su Gariazzo: Vittorio Viale, *In memoria dell'ing. Pietro Antonio Gariazzo*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», vol. XLIV, n. 1-4, 1943 (consultato in estratto).

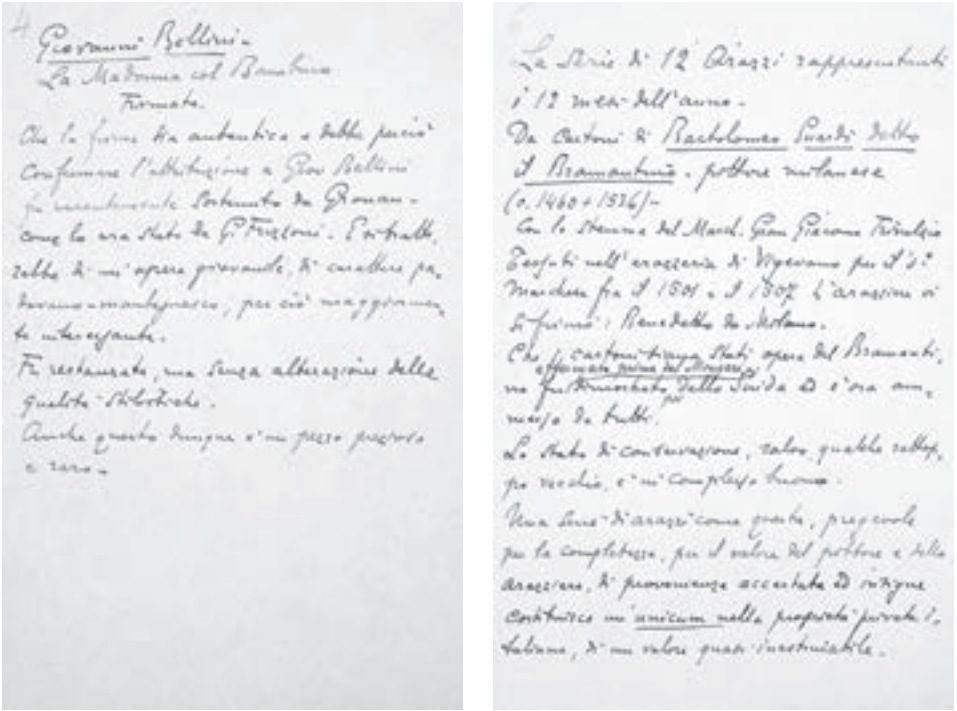
[61] Lettera di Rovere a Viale del 30 marzo 1943: AMCTo, CAA 419.

lui prediletti, soprattutto quello della pittura dei secoli XV-XVI. Un caso emblematico è quello del suo coinvolgimento, nel 1935, in un episodio che avrebbe segnato molto fortemente, sul piano umano e professionale, il direttore Viale. Il riferimento è ovviamente all'"affare Trivulzio", al tentativo — avviato da Pietro Accorsi e poi gestito da Viale, in stretta connessione con l'antiquario — di acquisire per il Museo Civico di Torino l'intera collezione milanese dei principi Trivulzio, di cui si era avviata, all'inizio degli anni Trenta, una sotterranea dispersione[62]. Senza ripercorrere l'intera vicenda e il modo in cui, come suo esito, arrivarono a Torino due dei massimi capolavori di quella raccolta, interessa qui rievocare le modalità con le quali Viale mise in campo le energie a disposizione del Museo per arrivare a una conoscenza più diretta dei beni di cui si tentava l'acquisizione, anche in vista di un'offerta finanziaria che si dimostrasse compatibile e congrua. Ecco che allora venne inviato a Milano, per alcune settimane, il segretario del Museo Carlo Borbonese (il quale probabilmente aveva dalla sua competenze specifiche) per documentare l'entità della Biblioteca Trivulzio, schedandone i materiali ed evidenziando le principali emergenze nel campo delle edizioni rare, dei manoscritti, dei codici miniati e delle stampe; egli segnalò che si trattava di un lavoro complesso per l'assenza di un vero e proprio catalogo, ma riuscì a fornire un sunto dei vari fondi con le consistenze[63].

Ben più breve doveva essere stato il sopralluogo milanese di Lorenzo Rovere, il quale realizzò e consegnò sedici pagine di schede relative ai dipinti e ad altri oggetti di cui si prevedeva l'acquisizione. Queste schede, redatte sui foglietti consueti per l'attività dello studioso, sono molto semplici ma caratterizzate da un rigore emblematico del suo modo di fare: si basano su uno schema evidente e molto funzionale alle necessità di quel momento, che prevedeva la discussione storico critica essenziale, una indicazione sullo sta-

[62] La vicenda è stata più recentemente narrata, in termini giornalistici ma affidabili, in Renato Rizzo, *Pietro Accorsi, il mercante di meraviglie. Da rigattiere bambino a fondatore di un grande museo d'antiquariato*, Cinisello Balsamo 2016, pp. 121-155; sul piano scientifico la migliore ricostruzione resta però quella di Silvana Pettenati, *Come le Heures de Milan divennero le Heures de Turin-Milan*, in *Heures de Turin-Milan. Inv. N. 47, Museo Civico d'Arte Antica, Torino, Kommentar*, a cura di Anne H. van Buren, James H. Marrow e Silvana Pettenati, Luzern 1996, pp. 603-614.

[63] Nelle carte d'archivio relative, si conservano le successive relazioni stilate da Borbonese per Viale con accenni al carico di lavoro (ad esempio: «Milano 5 aprile – ore 19. Egregio Dottore, Esco ora dalla Biblioteca dove ho lavorato dalle 14.30 […]»: AMCTo, CAA 142, 24). Viale doveva fare pressione su di lui per ottenere i dati utili; lo si vede ad esempio nella minuta non datata di un telegramma indirizzato a «Avv. Borbonese presso Biblioteca Trivulziana S. Alessandro 6 Milano. / Continui a rimanere Milano. Scrivo. Mandi dati già controllati. Ossequi Principe. Cordialmente. Viale» (AMCTo, CAA 142, 34).



Appunti di Lorenzo Rovere relativi a opere della collezione Trivulzio di Milano, aprile 1935.

to di conservazione e un riferimento alla maggiore o minore rarità, elemento fondamentale in vista della definizione di una credibile valutazione economica. Per fare qualche esempio si può trascrivere quella dedicata al Ritratto di Antonello da Messina, poi effettivamente giunto a Torino:

> *2*
> Antonello da Messina
> Ritratto di uomo, in busto.
> Firmato e datato 1476
> Proveniente ai Trivulzio dai Rinuccini di Firenze con i quali ebbero ad imparentarsi.
> In perfetto stato di conservazione, senza alcun restauro. Solo una leggerissima spaccatura trasversale del legno.
> Uno dei migliori ritratti di Antonello per grandiosità ed espressione.
> Di questo autore le opere di riconosciuta attribuzione sono ormai della massima rarità sul mercato.

Oppure quella dedicata agli arazzi su disegni di Bramantino, oggi al Castello Sforzesco di Milano, nella quale Rovere dimostrava un puntuale aggiornamento bibliografico:

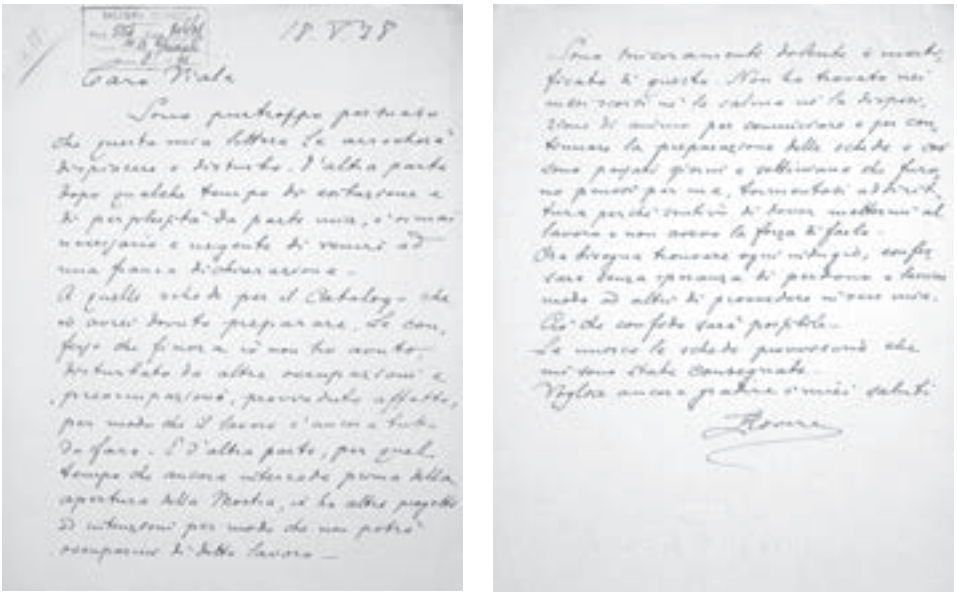
6
La Serie di 12 Arazzi rappresentanti i 12 mesi dell'anno.
Da cartoni di *Bartolomeo Suardi detto il Bramantino*. pittore milanese (c. 1460 † 1536).
Con lo stemma del March. Gian Giacomo Trivulzio
Tessuti nell'arazzeria di Vigevano per il d.o Marchese fra il 1501 e il 1507. L'arazziere vi si firmò: Benedetto da Milano.
Che i cartoni siano stati opera del Bramantino fu affermato prima dal Mongeri, dimostrato dallo Suida ed è ora ammesso da tutti.
Lo stato di conservazione, salvo qualche rattoppo vecchio, è in complesso buono.
Una serie di arazzi come questa, pregevole per la completezza, per il valore del pittore e dello arazziere, di provenienza accertata ed insigne costituisce un *unicum* nella proprietà privata italiana, di un valore quasi inestimabile[64].

Quindi nel 1935 Lorenzo Rovere era senza dubbio parte attiva della "squadra" di Viale, pronto a mettere a disposizione del Museo le proprie competenze. Negli anni successivi, vari spunti documentari che non è qui possibile commentare in dettaglio confermano il lavoro da lui svolto "dietro le quinte" nella progettazione sia della *Mostra del Barocco Piemontese*, aperta dal 9 giugno al 30 novembre 1937[65], sia della ancor più grandiosa rassegna dedicata a *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, svolta a Palazzo Carignano dal 17 settembre 1938 al 18 giugno 1939 (la data inizialmente prevista per la chiusura fu ampiamente prorogata)[66]. Soprattutto in questo secondo caso, chi conosca il materiale di studio oggi presso l'archivio dei Musei Civici non fatica a riconoscere che la mole degli approfondimenti e dei controlli effettuati da Rovere sulle opere del territorio e su quelle in collezioni pubbliche e private è stata davvero una precondizione per rendere possibile una mostra tanto significativa per il numero delle opere esposte. Viale stesso riconobbe il ruolo di consulente per la pittura svolto da Rovere in una breve nota in cui il nome del suo predecessore è accostato a pochissimi altri: Augusto Cavallari

[64] Il riferimento al 1507 denuncia la conoscenza dell'ipotesi, in seguito smentita, che gli arazzi fossero stati completati in tempo per l'ingresso di Luigi XII a Milano; la citazione di Mongeri e di Suida coglie con precisione i riferimenti bibliografici essenziali in quel momento. Si veda *Bramantino a Milano*, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, Milano 2012, scheda 12-23 di G. Agosti e J. Stoppa, pp. 180-261.

[65] Su cui rinvio a Cristina Maritano, *Le mostre di Vittorio Viale a Torino e in Piemonte (1932-1939)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione e propaganda*, a cura di Marcello Toffanello, Mantova 2017, pp. 69-83 (in particolare pp. 76-77).

[66] Cristina Maritano, Gotico e Rinascimento in Piemonte *(1938-1939)*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di Enrico Castelnuovo e Alessio Monciatti, Pisa 2008, pp. 187-212.



Lettera di Lorenzo Rovere a Vittorio Viale, 18 maggio 1938.

Murat e Carlo Lovera di Castiglione per l'organizzazione e l'allestimento e Pietro Gariazzo «per la numismatica»[67]. Alcuni dei singoli casi rievocati nella pubblicazione odierna mostrano in modo più specifico la connessione tra le schede, le fotografie e la biblioteca di Rovere e la qualità dei risultati scientifici di questa mostra straordinaria, ma un documento chiarisce che, nel progetto iniziale, il suo ruolo avrebbe dovuto essere ancor più diretto. La lettera a Viale del 18 maggio 1938 ci dice infatti, con uno spaccato intimo e drammatico, che Rovere avrebbe dovuto scrivere in prima persona almeno un certo numero di schede in catalogo ma che, «disturbato da altre occupazioni e preoccupazioni» non è stato in grado di lavorarci, e addirittura confessava di aver trascorso «giorni e settimane che furono penosi per me, tormentosi addirittura perché sentivo di dover mettermi al lavoro e non avevo la forza di farlo»[68]. Di fronte a queste parole è naturale tornare agli accenni fatti da Marziano Bernardi ai problemi di salute di Rovere, che potrebbero aver riguardato un ambito depressivo. In archivio non si è conservata traccia di alcuna risposta da parte di Viale; sappiamo soltanto che il catalogo, completamente firmato da lui, uscì nel maggio 1939, ben oltre i tempi originariamente previsti.

[67] *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 17 settembre 1938 - 18 giugno 1939), a cura di Vittorio Viale, Torino 1939, p. IV.

[68] AMCTo, SMO 170.

Alcuni anni dopo, nel periodo più buio della guerra, il rapporto tra i due si mostra, attraverso altri documenti, ancor più stretto e affettuoso. L'argomento è legato al modo di operare deciso e concreto di Vittorio Viale, il quale si mise in contatto con Rovere e con la moglie, in quel periodo riparati a Roma con i figli, mostrando grande preoccupazione per la sorte dei «suoi schedari e della sua biblioteca, tanto ricchi e tanto preziosi», che costituiscono un «tesoro, unico nella nostra Torino, forse non nella sola Torino»[69]. In questo carteggio si vede bene che Rovere, invecchiato, lasciava nuovamente trasparire accenni depressivi, ma l'entusiasmo e le sollecitazioni dell'amico ottennero il risultato sperato, e la protezione dei suoi materiali di lavoro, oltre che un risultato in sé, costituì lo stimolo a recuperare qualche margine di positività. Dunque Viale si mosse con il consueto spirito organizzativo, e protesse la biblioteca e lo schedario di Rovere (insieme ad altri oggetti che si trovavano nella casa torinese di corso Montevecchio) insieme ai beni del Museo di cui si stava occupando, trasferendo le cose in parte ad Aglié e in parte a Settime, per sottrarle al rischio di bombardamenti[70].

In questo scambio di lettere, proprio al momento di elencare ciò che Viale aveva potuto mettere in sicurezza in casa dei Rovere, compare anche un accenno ad alcuni dipinti e in particolare uno tra questi è citato come l'opera di maggior pregio. Si tratta di *Bassa marea* di Antonio Fontanesi, un dipinto di cui ignoro le vicende successive ma che era stato citato e riprodotto, come di proprietà di Cesare Rovere, nella prima monografia dedicata al pittore da Marco Calderini (1901) così come nella seconda edizione del 1925, dove si riscontra con precisione il passaggio al figlio Lorenzo[71].

Si apre in questo modo un primo spiraglio rispetto al gusto collezionistico che sembra accomunare padre e figlio, un gusto ancora tutto ottocentesco che, accanto al caso ora citato, chiama in causa i contatti di Cesare Rovere con Telemaco Signorini, di cui sembra fosse estimatore e collezionista[72]. In alcune lettere intercorse tra l'artista e Cesare, nella primavera del 1900, si

[69] Lettera di Viale a Adele Rovere, Torino 22 gennaio 1943: AMCTo, CAA 419.

[70] Stefania Capraro, *Protezione delle opere d'arte dei Musei Civici di Torino tra la prima e la seconda guerra mondiale*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», a. V, n. 4, 2020, pp. 222-233; Righettoni 2022, pp. 117-122.

[71] Entrambe le edizioni si trovano nella Biblioteca dei Musei Civici, naturalmente con provenienza dal Fondo Rovere: Marco Calderini, *Antonio Fontanesi pittore paesista 1818-1882*, Torino 1901, pp. 213, 215, 290. A p. 213 il dipinto è citato nell'elenco delle opere di Fontanesi esposte alla Esposizione Retrospettiva del 1892: «46. Marina (Marea bassa), quadro a olio; F.lli Martinotti, Torino» accanto, a matita, una mano che potrebbe essere quella di Lorenzo Rovere ha aggiunto: «poi C. Rovere». Nella seconda edizione (Torino 1925) l'opera è citata a pp. 200, 244, 290.

[72] La suggestione intorno ai rapporti con Signorini risale a una comunicazione indirizzata a Virginia Bertone da Elisabetta Matteucci, dell'Istituto Matteucci: a entrambe va ora un sincero ringraziamento. Si veda Tiziano Panconi, *Telemaco Signorini. Catalogo generale ragionato*, Pistoia 2019, p. 371.

parlava anche di almeno un dipinto destinato a Lorenzo, un piccolo olio intitolato *Settignano*, che sembra dovesse essere sostituito da un altro, ma che forse venne invece tenuto: più recentemente, questo dipinto è passato a un'asta in occasione della quale si è citata la provenienza, appunto, dalla collezione di Lorenzo Rovere[73].

Tra le opere collezionate dai Rovere dovevano esserci anche numerose opere di Avondo, come abbiamo visto strettamente legato alla famiglia, e una traccia di questo si coglie anche per via della donazione di due disegni al Museo Civico, fatta poi da Lorenzo[74].

La generosa operazione di salvaguardia dei materiali di Lorenzo Rovere compiuta da Viale nel 1943 si sarebbe poi dimostrata, retrospettivamente, una coerente premessa agli accordi che portarono all'acquisizione dell'archivio, della fototeca e della biblioteca nel patrimonio pubblico. Una prima traccia di questi accordi si trova in una lettera del 7 aprile 1949, in cui sembra chiaro l'intento di Viale di fissare per iscritto un dialogo svoltosi a tu per tu, la sera precedente, quando il suo amico gli aveva preannunciato l'intenzione di lasciare i propri materiali al Museo; due giorni dopo, la risposta di Rovere riprende e sottolinea questa intenzione, con qualche accento di modestia e di autocritica:

> […] … i difetti delle schede sono molti. Molte assolutamente inutili per altri che le stesse cose troverebbero più pronte e ordinate altrove. Molte ormai sorpassate. Molte incomplete poiché pel mio uso notavo quello che trovavo, e non ho mai sperato di renderle complete, esatte, aggiornate, scrupolosamente ordinate più o meno, tanto che anch'io qualche volta non mi ci raccapezzavo. Insomma sono quello che sono e io non sentirò più per fortuna, le eventuali e giustissime critiche[75].

Il passaggio vero e proprio di tutti i materiali in Museo (dapprima a Palazzo Madama, più avanti presso la Biblioteca) avvenne poco dopo la sua morte, sopraggiunta l'11 febbraio 1950[76]: secondo quanto indicato nel suo testamento, il 24 ottobre fu formalizzata la donazione dello schedario, mentre pochi giorni dopo venne definito l'acquisto della biblioteca, per una cifra

[73] Christie's Roma, *Arte del XIX secolo*, asta 2448, 10 giugno 2004, lotto 174.

[74] Rosanna Maggio Serra, *Qualche novità su Avondo pittore. Studi sul fondo di disegni e dipinti della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, in *Tra verismo e storicismo*, 1997, pp. 61-93 (in particolare pp. 68-69, figg. 7-8 a pp. 77-78); uno di questi (*Schiera di baite*, 1854, inv. fl/631) è stato schedato nel più recente catalogo *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, a cura di Virginia Bertone, Firenze 2009, p. 462, n. 313.

[75] AMCTo, CAA 630. Cfr. Zanardo 1998-1999, p. 164 e *Allegati*, pp. 57-58

[76] La sua commemorazione presso la S.P.A.B.A. venne tenuta ovviamente da Viale (*Lorenzo Rovere (1869-1950)*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., a. III, fasc. 1-4, 1949 [1950], pp. 153-157).

concordata con gli eredi e che certo non si avvicinava a quello che avrebbe potuto essere un ipotetico valore venale. Si chiudeva così la parabola di uno studioso che era stato per molti versi l'ultimo esponente della cultura della generazione di suo padre Cesare e di Vittorio Avondo, a fianco di Alessandro Baudi di Vesme nell'affrontare la definizione del ruolo dei territori piemontesi nella storia dell'arte italiana[77]; nel suo lavoro per il Museo Civico ha avviato un rapporto con i nuovi riferimenti universitari, Pietro Toesca e Lionello Venturi, e certamente è stato leale amico e collaboratore del più giovane Vittorio Viale, ma forse ha compreso solo con qualche fatica quella realtà che si andava trasformando sotto i suoi occhi.

[77] È la cultura tratteggiata ad esempio da Michela di Macco, *Avondo e la cultura della sua generazione: il tempo della rivalutazione dell'arte antica in Piemonte*, in *Tra verismo e storicismo*, 1997, pp. 49-60.

«Imbroglioni e imbrogliati»: Lorenzo Rovere e il mercato artistico tra gli anni Venti e Trenta del Novecento *

SERENA D'ITALIA

Alla più nota attività di studioso e direttore di museo, Lorenzo Rovere (1869-1950) affiancò quella di *connoisseur* e perito, probabilmente favorita da una consuetudine con il mondo dell'antiquariato ereditata dal padre Cesare, di professione assicuratore ma *marchand-amateur* per passione[1]. Nonostante su questo aspetto le fonti siano ovviamente frammentarie, vorrei presentare qui qualche elemento per ricostruire – almeno parzialmente – alcuni interessanti episodi che videro Rovere protagonista, in un periodo di grande vitalità del commercio di opere d'arte come fu quello degli anni Venti e Trenta del Novecento, prima che la promulgazione della legge di tutela del 1939 da un lato e i venti di guerra dall'altro ne modificassero lo scenario in maniera radicale[2].

In quel momento il mercato artistico in Piemonte vedeva la rapida e irresistibile ascesa di Pietro Accorsi, il quale, grazie a un intuito straordinario e a formidabili entrature nell'alta società – in particolare il suo legame privilegiato con Umberto di Savoia – divenne in breve tempo uno dei più importanti antiquari italiani[3]. Accorsi ebbe con il Museo Civico torinese un rapporto duraturo e continuativo, vendendo e talora donando un gran numero di opere, soprattutto nel corso della pluridecennale direzione di Vittorio Viale, tra il 1930 e il 1964; i suoi primi contatti con l'istituzione risalgono però al 1923, quando Rovere ne aveva da poco assunto la guida[4].

* Per la scrittura di questo testo sono debitrice nei confronti di numerosi amici e colleghi che hanno condiviso con me le loro ricerche e le loro opinioni: Simone Baiocco, Massimiliano Caldera, Luca Mana, Andrea Merlotti, Vittorio Natale, Enrica Pagella e Jacopo Tanzi.

[1] Sull'attività antiquariale di Cesare Rovere, spesso condotta in società con Vittorio Avondo, si veda qui il saggio di Simone Baiocco alle pp. 21-26.

[2] Per un inquadramento della legge di tutela del 1939 rimando a Anna Melograni, *Pietro Toesca e il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti (1919-1928): discussioni che posero le basi per la tutela del patrimonio artistico italiano e la legge del 1939,* in «Bollettino d'Arte», s. VII, 35-36, 2017, pp. 291-316.

[3] Su Pietro Accorsi si vedano: Roberto Antonetto e Alberto Cottino, *Pietro Accorsi un antiquario, un'epoca*, Torino 1999; Renato Rizzo, *Pietro Accorsi il mercante di meraviglie. Da rigattiere bambino a fondatore di un grande museo d'antiquariato*, Cinisello Balsamo 2016. In particolare per l'attività dell'antiquario negli anni Venti e Trenta rimando a Luca Mana e Vittorio Natale, *La collezione Gualino e l'antiquario Accorsi*, in *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra a cura di Anna Maria Bava e Giorgina Bertolino, Torino 2019, pp. 315-327. Si veda

Gerolamo Giovenone (già attribuito a Giovanni Martino Spanzotti), *Madonna col Bambino e sant'Anna*, Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica. AFMCTo, FR, A20, 195.

Quell'anno il museo acquistò dall'antiquario una *Madonna con il Bambino e sant'Anna* attribuita al pittore casalese Martino Spanzotti, che il direttore riteneva opera molto rara e adatta a completare la raccolta di dipinti di primitivi piemontesi giunta nelle collezioni anni prima con la donazione della famiglia Fontana, e un importante *Compianto* ligneo, costituito da otto figure a grandezza naturale. Questa seconda acquisizione, finanziata con la considerevole somma di 40.000 lire anche grazie alle forti raccomandazioni di Lionello Venturi, si rivelò però come vedremo fonte di numerosi problemi[5].

inoltre il saggio di Vittorio Natale nel catalogo della mostra della Fondazione Accorsi-Ometto *Rinascimento privato*, in corso di pubblicazione.

[4] I rapporti tra l'antiquario e il museo torinese sono stati oggetto di un intervento tenuto il 23 aprile 2008 alla Fondazione Accorsi da Enrica Pagella, che mi ha generosamente messo a disposizione i materiali di studio utilizzati in quella occasione; la conferenza era intitolata *Il Museo Civico di Palazzo Madama e Pietro Accorsi. Storia di una felice collaborazione*.

[5] Donatella Zanardo, *I Musei Civici negli anni Venti. La direzione di Lorenzo Rovere*, in *I direttori dei Musei Civici di Torino 1863-1930*, a cura di Sara Abram e Simone Baiocco, Savigliano 2019, pp. 169-195, in part. pp. 176-177, che cita il parere di Venturi inviato a Rovere il 15 dicembre 1922, in cui si sottolineava «l'enorme rarità dell'opera», «un saggio di scultura in legno della fine del XV sec. e della provincia di Novara».

Per la *Madonna con il Bambino, sant'Anna e angeli musicanti* (inv. 0431/D), acquistata al prezzo di 10.000 lire: Giovanni Romano, *Una pala perduta di Martino Spanzotti nel labirinto delle fonti*, in «Confronto», n. 2, 2003, pp. 65-77, in part. p. 76, che la riferisce all'attività giovanile di Gerolamo Giovenone. Per il *Compianto* (inv. 1013/L - 1020/L), attualmente attribuito a Domenico Merzagora, si veda ora *Teatri del sacro e del dolore. I Compianti in Lombardia e Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di Renzo Dionigi e Filippo Maria Ferro, Soncino 2020, scheda 9 di S. Riccardi, pp. 146-147, con bibliografia precedente.

Sulla donazione Fontana rimando invece ai saggi raccolti in *Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana*, a cura di Simone Baiocco, Savigliano 2009.

Un paio di anni più tardi prese avvio un'altra vicenda di mercato che vide coinvolti sia Rovere che Accorsi, seppure con ruoli diversi. Nel 1925 la contessa Flaminia Ricardi di Netro lasciò per testamento il suo cospicuo patrimonio all'Opera pia della Piccola Casa della Divina Provvidenza di Torino, comunemente nota come Cottolengo dal nome del suo fondatore; in quella occasione il direttore del Museo Civico fu incaricato di effettuare la valutazione delle opere che costituivano la quadreria della defunta, una grande collezione avviata circa un secolo prima dal nonno di quest'ultima, l'avvocato Antonio Gattino[6].

Rovere consegnò la sua perizia il 22 gennaio del 1926[7]. Il documento si apriva con una lunga premessa, che rendeva conto delle difficoltà incontrate nel lavoro. Si trattava di problemi pratici, dovuti al cattivo stato di conservazione dei dipinti, «sparsi senza alcun ordine in tutti gli ambienti dell'alloggio, molti dei quali male illuminati» e «tutti coperti di densa e nera polvere forse non più stata tolta da decenni», tanto che egli stesso dovette ripulirli sommariamente con una spugna. Altri ostacoli venivano dagli spostamenti subiti dalle opere nel corso degli anni, che avevano reso difficile la loro identificazione nel vecchio inventario manoscritto della collezione, e da alcune antiche attribuzioni chiaramente errate. Rovere sottolineava inoltre di essersi mantenuto prudente per ciò che riguardava la valutazione economica, poiché, scriveva, «per le opere d'arte un valore reale non esiste. Si tratta sempre invece di un valore occasionale la cui entità dipende da una quantità di condizioni estrinseche indipendenti dall'opera d'arte stessa», ovvero questioni di gusto, di moda, oppure legate all'abilità e al prestigio dell'antiquario. Si tratta di considerazioni estremamente attuali, che sotto questo aspetto avvicinano il loro autore più a un perito moderno che ai conoscitori della generazione precedente. In conclusione, lo studioso assegnò alla collezione un valore complessivo di 300.000 lire, elencando in dettaglio solo i dipinti principali; il primo in ordine di importanza era un trittico su tavola attribuito a Gaudenzio Ferrari, stimato 40.000 lire[8].

Dopo la stesura della perizia, le sorti dei quadri rimasero congelate per qualche tempo. Infine, il 15 marzo 1929, Accorsi scrisse alla direzione della Piccola Casa per comunicare che, sebbene Umberto di Savoia si fosse in precedenza detto intenzionato a comprare le opere, aveva poi deciso di farsi

[6] Sulla collezione Gattino: Arabella Cifani e Franco Monetti, *Il catalogo della pinacoteca Gattino di Torino*, in «Studi piemontesi», vol. XIX-1, 1990, pp. 213-243; Serena D'Italia, *Un trittico gaudenziano riscoperto*, in *Dal disegno al dipinto. Un trittico gaudenziano riscoperto*, catalogo della mostra (Torino, Pinacoteca dell'Accademia Albertina, 14 aprile - 16 ottobre 2022), a cura di Serena D'Italia, Torino 2022, pp. 15-24, in part. pp. 15-17.

[7] Il documento si trova nell'Archivio della Piccola Casa della Divina Provvidenza, *Ricardi di Netro*, *Nobil Donna Flaminia († 27 ottobre 1925)*, m. 3, *Carte meno importanti.*

[8] Per il trittico già Gattino e la sua complicata vicenda critica e collezionistica rimando a D'Italia 2022.

da parte per permetterne l'acquisto a lui; l'antiquario incaricava perciò il suo amministratore di inviare all'ente un'offerta di 410.000 lire, decisamente superiore al valore indicato dalla perizia[9]. La lettera si concludeva informando il Cottolengo che quella stessa mattina sarebbe giunta una telefonata del principe di Piemonte, senza però specificare se lo scopo della chiamata fosse semplicemente quello di confermare le parole di Accorsi oppure quello di definire ulteriori dettagli dell'operazione.

Il 26 aprile seguente Guglielmo Pacchioni, soprintendente alle Gallerie del Piemonte e della Liguria e direttore della Regia Pinacoteca, trasmise alla Piccola Casa l'autorizzazione a vendere la quadreria Ricardi di Netro, comunicando che essa non sarebbe stata considerata di proprietà dell'ente ma nella disponibilità dell'esecutore testamentario della contessa. Questi era libero di alienarla senza che il Ministero ritenesse opportuno applicare la legge del 20 giugno 1909 relativa alla tutela delle antichità e delle belle arti[10]. Il trittico attribuito a Gaudenzio Ferrari, oggi conservato in una collezione privata torinese, fu poi notificato poco tempo dopo, in seguito a una richiesta di esportazione[11].

I rapporti tra Rovere, Accorsi e Pacchioni, che al principio degli anni Venti sembrano essere stati improntati alla cordialità e alla collaborazione, probabilmente anche grazie al collante della frequentazione che tutti e tre intrattenevano con Lionello Venturi, erano però destinati a logorarsi rapidamente[12]. Poco dopo l'acquisto del citato *Compianto* da parte del Museo Civico, il soprintendente Pacchioni, insediatosi nel novembre del 1923, intraprese un'indagine sulla provenienza dell'opera, scoprendo che il complesso proveniva dalla parrocchiale di Santa Maria Maggiore in Valle Vigezzo e che era stato venduto, per 6.000 lire, ad Accorsi e all'antiquario vercellese Pio Dazza in maniera illegale. Nel 1924 la procura di Pallanza aprì un procedimento nei confronti del parroco e dei due mercanti e nel 1929 il

[9] Il faldone d'archivio conserva infatti anche la lettera dell'amministratore, tale Federico Giacardi, commerciante di legnami con sede in corso Altacomba 61 (l'attuale corso Svizzera) a Torino, cui la missiva di Accorsi era in origine allegata. L'episodio è ricordato anche in Mana e Natale 2019, pp. 316-317.

[10] Sulla figura di Pacchioni, Soprintendente per il Piemonte e la Liguria dal 1923 al 1933: Paola Astrua, *Guglielmo Pacchioni*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 434-445.

[11] D'Italia 2022, pp. 17-18.

[12] Sulle relazioni di Rovere e Pacchioni con Venturi si veda il saggio di Simone Baiocco in questo volume. Per quello che riguarda invece il legame dello storico dell'arte modenese con Accorsi, si è già detto sopra di come sia stato Lionello a sostenere l'acquisto del *Compianto* da parte del Museo Civico; inoltre Luca Mana mi segnala che il rapporto professionale tra i due fu sicuramente continuativo, come attestato dalle *expertise* venturiane conservate dietro ad alcune immagini della fototeca di Accorsi.

Maestro di Santa Maria Maggiore (forse Domenico Merzagora), *Compianto su Cristo morto*; l'opera è presentata nell'allestimento ideato da Vittorio Viale per la Mostra storica della Sindone, tenutasi a Palazzo Madama in occasione dell'Ostensione del 1931.

Ministero della pubblica istruzione chiese al museo la restituzione delle sculture. Il processo si concluse per tutti senza gravi conseguenze, con l'estinzione del reato grazie ad amnistia e il pagamento di una penale da parte del Museo Civico, ma i rapporti dell'ente con Accorsi subirono una battuta di arresto, per riprendere poi solo dal 1930 sotto la direzione di Viale[13].

A distanza di breve tempo la situazione si complicò ulteriormente a causa di uno scandalo di dimensioni ben maggiori, provocato dall'esportazione di un'opera fiamminga appartenente a una famiglia nobiliare torinese. Il 18 dicembre 1930 Lorenzo Rovere, che aveva ormai lasciato da più di un anno la carriera museale e ricopriva la carica di Ispettore onorario alle Antichità, inviò una lettera a Pacchioni per informarlo che i conti Costa della Trinità conservavano, nel loro palazzo di via San Francesco da Paola, un «importantissimo trittico dipinto con il Cristo in croce e il committente, Claudio Villa, attribuibile alla scuola di Rogier van der Weyden»; poiché i proprietari erano intenzionati a venderlo, lo studioso si augurava che la Regia Pinacoteca si muovesse per assicurarselo. L'opera, fatta realizzare nelle Fiandre da una famiglia di banchieri chieresi, aveva partecipato all'Esposizione di Arte Antica svoltasi a Torino nel 1880 e già in quell'occasione Louis Gonse l'aveva segnalata come «assurément de Rogier van der Weyden»[14].

[13] Zanardo 2019, p. 176. Per la ripresa dei rapporti tra il Museo Civico e Accorsi: Mana e Natale 2019, p. 318.

[14] *Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica*, Torino 1880, p. 68 cat. 92; Louis Gonse, *Exposition rétrospective de Turin*, in «Gazette des beaux-arts», s. II, a. XXII t. XXII, 1880, pp. 71-93, in part. p. 86; *L'arte antica alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino nel 1880. Riproduzioni in fototipia con indicazioni illustrative*, Torino 1881, p. 30 e tavv. LXXXII-LXXXIII (con l'errata identificazione dello stemma con quello dei Pensa di Marsaglia). Sull'opera si veda ora il catalogo monografico di Stephan Kemperdick, *Ein Kreuzigungstriptychon von Rogier van der Weyden*, Riggisberg 2014, con bibliografia precedente.

Purtroppo però, nel momento in cui Rovere scriveva, il trittico aveva già varcato i confini italiani, con modalità su cui i documenti superstiti sono contraddittori e che probabilmente non conosceremo mai nel dettaglio. Secondo l'inchiesta avviata dal Ministero (ormai divenuto Ministero dell'educazione nazionale), Pietro Accorsi avrebbe acquistato l'opera presso i Costa all'interno di un blocco di arredi pagato 25.000 lire, per poi rivenderla poco dopo all'antiquario genovese Ernesto Bertollo a 75.000[15]; questi l'avrebbe ceduta il 15 dicembre 1930 a tale Hugo Wertheimer, che lo stesso giorno ottenne il permesso di esportazione dall'ufficio di Genova con un valore dichiarato di 12.000 lire, spedendo quindi il dipinto a Berlino[16]. Questa ricostruzione è contraddetta dai documenti dell'archivio privato dei Costa, in cui è conservato un appunto – non firmato – che riferisce che il portinaio del palazzo già nell'estate del 1929 ricevette una mancia di 100 lire per mostrare il dipinto «a persone interessate (Accorsi? Bertollo?)»; nello stesso faldone è presente inoltre una ricevuta datata 3 dicembre 1930 e firmata da Bertollo, il quale si dichiarava amministratore del fu conte Paolo Costa della Trinità e dei suoi eredi e attestava di aver ricevuto da Accorsi la somma di 475.000 lire in pagamento della *Crocifissione*[17]. La spiegazione più probabile quindi è che il tutto fosse in realtà un'operazione commerciale condotta in società dai due antiquari, ipotesi che solo il ritrovamento della contabilità di Pietro Accorsi, attualmente dispersa per quello che riguarda l'attività anteriore agli anni Cinquanta, potrebbe confermare. Il 6 febbraio 1931 Pacchioni inviò ai Costa un provvedimento di notifica per il Van der Weyden, seguito a ruota da un altro indirizzato alla galleria di Accorsi, ma ovviamente entrambi si rivelarono inutili. Al termine delle indagini, Bertollo e uno dei membri della commissione che aveva concesso l'esportazione, Arturo Pettorelli, furono condannati per corruzione, ma anche questa volta intervenne un'amnistia a sistemare le cose.

[15] Queste cifre sembrano essere state ricavate durante l'indagine dai registri di Accorsi, oggi non più reperibili per quello che riguarda i primi decenni della sua attività.

Su Ernesto Bertollo si veda Caterina Olcese Spingardi, *Due generazioni di collezionisti tra due secoli: i Bertollo*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento: studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di Anna Orlando, Torino 2001, pp. 51-58. Già nel 1917 il periodico «Il Mondo», nella sua rubrica satirica *Mondo genovese*, tracciava un colorito ritratto di Bertollo come «l'uomo più conosciuto di Genova», che dopo aver fatto l'avvocato, il giornalista e il *viveur* si era dedicato al mestiere di antiquario, «scorribandando tutte le contrade d'Italia in cerca dell'oggetto raro e sopra tutto dell'oggetto autentico»: «Il Mondo. Rivista settimanale illustrata per tutti», 7 gennaio 1917, p. 22.

[16] Antonetto e Cottino 2000, pp. 48-53, che ricostruiscono la vicenda attraverso la documentazione conservata presso la Soprintendenza di Torino.

[17] I documenti, conservati nell'archivio privato dei Costa della Trinità, sono stati ritrovati da Luca Mana, che ringrazio per la segnalazione.

All'inizio del 1933 la storia del trittico raggiunse le prime pagine dei giornali, anche a causa della pubblicazione di un saggio di Max Friedländer sull'opera, e si diffuse la notizia che l'acquirente era l'industriale Werner Abegg, svizzero residente a Torino tra i migliori acquirenti di Accorsi, che se lo era assicurato per la vertiginosa cifra di due milioni di lire[18]. Il collezionista dichiarò che l'opera era stata in realtà comprata dal padre, con un maldestro tentativo di sfuggire agli obblighi morali derivanti dai suoi stretti rapporti con il capoluogo piemontese. A nulla valse perciò la lettera inviata al quotidiano «La Stampa» da Pacchioni, che si augurava che il magnate decidesse di far rientrare la *Crocifissione* sottratta all'Italia con una serie di «eleganti giochi di passamano», e le tre tavole sono tuttora conservate alla Fondazione Abegg di Riggisberg[19].

L'episodio provocò una forte rottura tra Rovere e Pacchioni, segnata da profonde incomprensioni che furono probabilmente acuite dall'allontanamento di quest'ultimo da Torino. Nell'estate del 1933 il soprintendente ricevette la comunicazione del suo trasferimento ad Ancona, che visse come un vero e proprio sopruso. Del resto i suoi rapporti con il Ministero erano improntati già da tempo a una certa conflittualità, che proprio in quel momento raggiunse il suo culmine con l'eclatante vicenda del furto dimostrativo delle *Stigmate di san Francesco* di Jan van Eyck, una delle opere più preziose delle collezioni sabaude: durante il mese di agosto, nel momento del passaggio di consegne al suo successore Gioacchino Mancini, Pacchioni staccò il dipinto dal muro e lo nascose dietro a un termosifone, a suo dire per denunciare la cattiva gestione della Regia Pinacoteca da parte della nuova direzione[20]. Questo episodio aggravò ovviamente agli occhi ministeriali la sua posizione, già compromessa dalle polemiche sull'esportazione del Van der Weyden e, forse, anche dal rifiuto di pronunciare «uno dei soliti pistoletti di osanna al duce» qualche tempo prima, in occasione dell'inaugurazione del riallestimento del museo[21].

[18] Max Jakob Friedländer, *Der Rogier-Altar aus Turin*, in «Pantheon», 11, gennaio 1933, pp. 7-13.
La notizia fu data da «La Stampa» di Torino: *Un capolavoro dell'arte fiamminga scomparso da Torino*, «La Stampa», 27 gennaio 1933, p. 3; Marziano Bernardi, *Come il trittico fiammingo è uscito dall'Italia*, «La Stampa», 28 gennaio 1933, p. 3.

[19] *Il trittico torinese acquistato per due milioni dal signor Carlo Abegg di Zurigo*, «La Stampa», 5 febbraio 1933, p. 3.

[20] La vicenda è stata resa nota da Ferdinando Zanzottera, *Guglielmo Pacchioni, Direttore della Sovrintendenza unita del Piemonte e della Liguria, e il "furto dimostrativo" della tavola delle* Stigmate di S. Francesco *di Jan van Eyck*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'arte lombarda», n. 30, 2020, pp. 91-102.

[21] Zanzottera 2020, p. 92.
Nel 1914 Pacchioni si era iscritto al gruppo mantovano dell'Associazione Nazionalista

Nel frattempo Lorenzo Rovere, che non si dava pace per la fuga del trittico, in più occasioni raccontò pubblicamente di aver avvertito verbalmente il collega dell'esistenza delle tavole dei Costa della Trinità e della loro imminente vendita con largo anticipo, ben prima di inviare una lettera ufficiale, ma che l'altro non si era mosso per tempo. Questa versione dei fatti lanciava ovviamente un sospetto di connivenza su Pacchioni, il quale nel 1934, dopo avergli chiesto inutilmente una ritrattazione, citò Rovere in giudizio. Il processo si trascinò per alcuni anni, fino a che, nel 1938, si concluse con un arbitrato che stabilì che nessuna negligenza poteva essere addebitata all'ex soprintendente torinese, poiché l'unica prova ufficiale della comunicazione di Rovere era la lettera del 18 dicembre 1930, spedita a esportazione ormai avvenuta. Lungo tutto questo arco di tempo i due mantennero fermamente le loro posizioni, ormai irrigiditi in un contrasto che, nato forse come un malinteso, doveva essersi trasformato per entrambi in una questione di principio[22].

Un'altra controversia legata alla compravendita di opere d'arte che coinvolse Lorenzo Rovere in veste di perito fu la causa tra il collezionista torinese Giovanni Battista Devalle e l'antiquario Cesare Tubino. Nel 1931 Devalle aveva acquistato da Tubino quattordici dipinti per la cifra complessiva di 380.000 lire; l'operazione si era svolta con la mediazione di un amico del primo, Arturo Allomello, che aveva fama di esperto d'arte. Al momento del pagamento del saldo però il collezionista si era tirato indietro, affermando che i dipinti in questione erano falsi, così come falso era un quadro che aveva acquistato l'anno precedente sempre da Tubino e Allomello, un ritratto femminile firmato dall'artista inglese Thomas Lawrence. Da queste transazioni

Italiana (Astrua 2007, p. 436), partito fusosi poi nel 1923 con quello fascista; tuttavia gli anni successivi videro un suo allontanamento dalla politica, come testimoniato dall'episodio del discorso inaugurale della Regia Pinacoteca e dal fatto che si tesserò al Partito Fascista solo il 31 luglio 1933, probabilmente a causa delle polemiche nate dalla vicenda dell'esportazione della *Crocifissione* di Van der Weyden (Astrua 2007, p. 441). Per avere un termine di confronto, le pressioni su Lionello Venturi affinché prendesse la tessera del PNF erano iniziate già nel 1927: Antonello Venturi, *Diventare antifascisti: i motivi che portarono Lionello Venturi a rifiutare il giuramento di fedeltà al fascismo del 1931*, in «Rivista di Storia dell'Università di Torino», X.2 2021, pp. 53-62, in part. p. 58; si vedano inoltre le considerazioni di Baiocco qui alle pp. 34-35.

[22] Lo svolgimento degli eventi si può ricostruire attraverso i documenti dell'Archivio Centrale, che conosco grazie alla gentilezza di Mauro e Vittorio Natale: Archivio Centrale dello Stato, Fondo Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione I, Personale cessato al 1956, *Pacchioni Guglielmo*, Busta 058, Fascicolo 0150, Pos. 20.

Abbandonati i toni scandalistici che avevano caratterizzato gli articoli sull'esportazione del Van der Weyden, «La Stampa» dava notizia dell'inizio dell'arbitrato titolandola *La curiosa ed elegante contesa fra due studiosi d'arte* (23 maggio 1936, p. 6).

Già attribuito a Thomas Lawrence, *Ritratto di Signora*, ubicazione ignota (già Torino, Collezione Devalle).

scaturirono due processi diversi; Devalle morì nel 1933 e le cause furono portate avanti da suo figlio Giorgio[23]. Per quanto riguarda la compravendita dei quattordici dipinti, fu nominata una commissione peritale composta da Rovere, da Pacchioni e dall'antiquario Carlo Lanteri, che confermò l'autenticità delle opere.

Più complicata sembra essere stata invece la soluzione del caso del ritratto di Lawrence: i primi tre esperti nominati, Vittorio Viale, il pittore Giacomo Grosso e il critico Emilio Zanzi, rifiutarono l'incarico ritenendolo non di loro competenza, per essere sostituiti dal soprintendente milanese Giorgio Nicodemi, dal professor Carlo Ghedini e da Sergio Ortolani, direttore della Pinacoteca di Napoli. La tela fu sottoposta a tutte le indagini diagnostiche disponibili all'epoca (radiografie, fotografie a luce radente e ai raggi uv, analisi chimiche, esami alla lampada di Wood) e giudicata autentica opera di Lawrence, seppure forse completata in un secondo tempo da una mano diversa[24].

[23] Il necrologio di Giovanni Battista Devalle, membro del consiglio di amministrazione della Compagnia Anonima d'Assicurazione di Torino, fu pubblicato su «La Stampa» del 16 luglio 1933, p. 8. Pochi anni dopo suo figlio Giorgio andò incontro a un tragico destino: deportato a Mathausen per aver finanziato i gruppi partigiani, si ammalò di tifo e morì nell'ospedale da campo degli Alleati dopo la liberazione. Nel 1947 la madre Adele Bona donò al Museo Civico in sua memoria un piccolo *San Gerolamo* di Defendente Ferrari (inv. 505/D) e in quell'occasione fu Pietro Accorsi a fare da tramite tra il museo e la famiglia; la pratica è conservata in AMCTo, CAA 548 1947 V 7 DO, per l'opera si veda invece Luigi Mallè, *I dipinti del museo d'arte antica. Catalogo*, Torino 1963, p. 63 e tav. IX.

[24] *Un quadro del Lawrence in contestazione*, «La Stampa», 21 maggio 1933, p. 4; *Un ritratto di signora attribuito a Lawrence e riconosciuto per tale dai periti dopo un'annosa controversia*, «Stampa sera», 26 ottobre 1937, p. 5; *Il ritratto attribuito al Lawrence può ritenersi autentico*, «La Stampa», 12 luglio 1938, p. 4. Sempre dai giornali sappiamo però che in seguito la Cassazione ribaltò la sentenza del tribunale torinese, accogliendo il parere del perito di Devalle, Calosso Bertini, direttore della Galleria Borghese di Roma, e dichiarando il quadro non autentico e la compravendita nulla: *L'affare del dipinto attribuito a Lawrence*, «La Stampa», 8 luglio 1941, p. 5. Una copia della prima sentenza del Tribunale di Torino, datata 30 aprile 1934, è conservata in AMCTo, CAA 151 1935 M b, insieme alla foto del dipinto contestato.

Gli anni tra le due guerre videro una forte accelerazione dell'uso delle indagini diagnostiche

Rovere doveva conoscere personalmente i protagonisti principali di questa vicenda, poiché nella sua fototeca si conservano le immagini di alcune opere passate nelle loro mani, e tutti sembrano aver condiviso con lo studioso un certo interesse per le opere piemontesi del Quattrocento e del primo Cinquecento. Giovanni Battista Devalle, che nel 1932 contribuì, assieme al senatore Isaia Levi e a Silvio Simeom, all'acquisto per il Museo Civico del grande polittico di San Gerolamo di Defendente Ferrari (proveniente dalla galleria di Accorsi), possedeva la bella *Trinità* di Bernardino Lanino che si trova oggi in deposito presso il Museo Borgogna di Vercelli, di cui gli appunti di Rovere segnalano anche un successivo passaggio presso Tubino[25]. Nella stessa collezione vi era anche una *Adorazione del Bambino* di ambito laniniano, di qualità probabilmente non elevata a giudicare dalla foto[26]. Arturo Allomello è invece ricordato come il proprietario di due tavole di Defendente Ferrari, con evidenza provenienti dallo stesso polittico, raffiguranti un *Bacio di Giuda* e un'*Orazione nell'orto* (vedi scheda 7).

Il personaggio più interessante nella vicenda del ritratto di Lawrence è però Cesare Tubino, che oltre che antiquario fu pittore e, forse, falsario[27]. Al suo nome infatti è legato lo scandalo della *Madonna del gatto* attribuita a Leonardo da Vinci, esposta alla grande monografica sull'artista allestita a Milano nel 1939, ma ritirata prima della fine dell'evento a causa di diffusi e fondati sospetti sulla sua autenticità[28]. Morto ultranovantenne nel 1990, Tubino rivelò

per l'autenticazione dei dipinti, in particolare per quello che riguarda la tecnica dei raggi X. Per un inquadramento del problema si vedano: Marco Cardinali e Maria Beatrice De Ruggieri, *La nascita della diagnostica artistica attraverso le prime riviste tecniche. Un percorso internazionale*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di Nadia Barrella e Rosanna Cioffi, Napoli 2013, pp. 317-329; Sveva Battifoglia, *Le campagne radiografiche del Fogg Art Museum in Italia (1926-1938)*, in «Il Capitale culturale», n. 18, 2018, pp. 119-148.

[25] Per il polittico di Defendente Ferrari (inv. 464/D): Mallé 1963, pp. 67-68 e tavv. 52-55; *Il tesoro*, 1996, scheda n. 28 di G. Romano, p. 20. Sulla *Trinità* di Lanino, all'epoca attribuita a Eusebio Ferrari, rimando invece a Simone Baiocco, *Lanino sulle spalle di Gaudenzio*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di Giovanni Agosti e al., Savigliano 2009, pp. 12-13. La foto Rovere dell'opera è conservata in AFMCTO, FR, A20, 21, 30; sul retro sono diligentemente annotati tutti i passaggi di proprietà della tavola, che hanno permesso di ricostruirne la storia collezionistica moderna in maniera piuttosto dettagliata.

[26] AFMCTo, FR, A20, 21, 113; l'opera fu richiesta in prestito alla famiglia Devalle da Vittorio Viale per la mostra del *Gotico e Rinascimento in Piemonte* assieme alla citata *Trinità*, ma poi non esposta, e non ne conosco la collocazione attuale: AMCTo, SMO 282.26 1938 MG [3] Torino 26/A 1938-39.

[27] Su Tubino (Genova 1899 - Torino 1990): *Cesare Tubino. Ritratto di un artista*, catalogo della mostra (Chivasso, 30 gennaio - 7 marzo 2004), Savigliano 2004.

[28] Per lo scandalo della *Madonna del gatto*, che coinvolse anche Pacchioni, che proprio nel luglio del '39 aveva finalmente ottenuto di essere trasferito dalla detestata Ancona alla Soprintendenza alle Gallerie di Milano, si vedano: Ferdinando Zanzottera, *La* Madonna del gatto *e i falsi Leonardo da Vinci nelle carte del Fondo Guglielmo Pacchioni*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'arte lombarda», n. 5,

Pittore piemontese (già attribuito a Bernardino Lanino), *Adorazione del Bambino con san Gerolamo e un pastore*, ubicazione ignota (già Torino, Collezione Devalle).

nel suo testamento di essere l'autore di quella imitazione leonardesca, ma di averla dipinta senza intenti fraudolenti[29]; le sue antiche disavventure legali però gettano qualche ombra su questa affermazione, tantopiù che anche la *Madonna del gatto* all'epoca fu giudicata autentica dall'indagine radiografica, forse perché realizzata sulla base di una tavola antica[30].

Il processo giudiziario Tubino-Devalle tuttavia non era l'unico a occupare le pagine dei quotidiani torinesi in quel periodo, anzi scorrendo le edizioni de «La Stampa» degli ultimi anni prima dello scoppio della guerra si nota che in città i crimini legati al mercato artistico erano divenuti incredibilmente frequenti. Il caso di cronaca più eclatante fu quello, nel 1937, di una nutrita banda di truffatori che, avuto accesso a una collezione di livello piuttosto modesto, fece probabilmente "truccare" i dipinti per rivenderli come opere di grandi maestri: tra prestanome con altisonanti cognomi nobiliari, autentiche ottenute con l'inganno e truffe a collezionisti troppo ingenui, non stupisce che un informatore del giornale definisse Torino «la Mecca dei falsari»[31].

marzo 2012, pp. 103-112; Roberto Cara, *Il* Battesimo di Cristo *di Cesare da Sesto e la* Madonna del gatto *attribuita a Leonardo. Scandali e polemiche alla Mostra leonardesca (1939)*, in «Monza illustrata. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza», 4, 2018-2019, pp. 119-156, in part. pp. 132-153.

[29] Roberto Patalino, *«Ho falsificato Leonardo»*, in «La Repubblica», 9 ottobre 1990, p. 24.

[30] Cara 2018-2019, pp. 134-135; Mauro Natale, *I falsi e la storia dell'arte*, in *Il falso specchio della realtà*, a cura di Anna Ottani Cavina e Mauro Natale, Torino 2017, pp. 49-87, in part. pp. 72-73.

Nel 1960 Tubino organizzò, a scopo benefico, una mostra delle sue opere presso l'Unione Culturale di Torino; recensendola, Marziano Bernardi definì l'artista «una specie di redivivo Dossena» che «quando si diverte a contraffare i maestri antichi si rivela d'una abilità diabolica»; l'effetto assolutamente mimetico era ottenuto con l'utilizzo di pigmenti non riconoscibili come moderni dalle analisi chimiche e con una particolare tecnica di invecchiamento dei supporti, che consisteva nel sottoporre le tavole a forti escursioni termiche. Veniva tuttavia sottolineato che i dipinti "di imitazione", tra cui un profilo femminile del Pollaiolo, una Madonna di Dieric Bouts e una Venere di Lucas Cranach, non erano in vendita: Marziano Bernardi, *Un virtuoso dell'imitazione*, «La Stampa», 9 gennaio 1960, p. 4.

[31] *Truffe di milioni con falsi quadri d'autore*, «La Stampa», 29 luglio 1937, p. 5; *Ridda di milioni nel traffico dei quadri falsi*, «La Stampa», 30 luglio 1937, p. 5; *I quadri falsi e i milioni*

Allargando un po' il campo visivo, è facile però capire che la piazza torinese non costituiva certamente un caso unico e che questi episodi si moltiplicavano ovunque, probabilmente anche a causa di un contesto economico generale sempre più fragile e incerto, ma in cui pochi fortunati imprenditori e professionisti disponevano ancora di grandi capitali da investire. Il 1928 fu l'anno dell'esplosione dello scandalo Dossena, con forti ripercussioni oltreoceano, mentre nel 1932 il celebre falsario Icilio Federico Joni diede alle stampe la sua autobiografia, tradotta in inglese nel 1936[32]. L'ampia copertura mediatica di queste vicende stimolò anche il fiorire di mostre che presentavano al grande pubblico il tema della falsificazione artistica, sia in Europa che negli Stati Uniti, rendendolo un tema di discussione popolare[33].

È questo il contesto in cui leggere le dichiarazioni rilasciate da Lorenzo Rovere nell'estate del 1937 a un giornalista de «La Stampa» che gli chiedeva un commento sul caso della banda di falsari cui si accennava prima[34]. In quel

male impiegati, «Stampa Sera», 30 luglio 1937, p. 5 (qui l'informatore del giornale, un vecchio antiquario di cui non viene fatto il nome, dichiara: «da qualche anno in Torino non si vive più tranquilli. La nostra città è diventata la Mecca dei falsari. Intrigano, offrono combinazioni, cambi, domandano sovvenzioni, finanziamenti, ecc. Alla fine, si portano via i quattrini e lasciano qualche crosta. Chi è stato spennato non strilla pel timore del ridicolo e dei lunghi processi a base di perizie e controperizie e noi si deve tacere perché son fatti privati che non si possono mettere in piazza fino a che non c'è una querela in giro»); *Come è organizzata la banda dei quadri falsi*, «La Stampa», 1 agosto 1937, p. 5; *I quadri falsi. Una raccolta di vecchie "croste" aveva rifornito la banda*, «La Stampa», 3 agosto 1937, p. 4.

[32] Icilio Federico Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Sancasciano Val di Pesa 1932; Idem, *Affairs of a painter*, Londra 1936. Sull'attività di Joni si veda Gianni Mazzoni, *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena 2004.

Per Alceo Dossena si veda ora *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022), a cura di Dario Del Bufalo e Marco Horak, Roma 2021 e in particolare il saggio di Roberta Ferrazza *Alceo Dossena e i falsi da museo. Il mercato americano, lo scandalo e il ruolo di Elia Volpi*, alle pp. 54-75.

[33] Sul tema delle mostre sui falsi artistici segnalo l'accurata sintesi di Elisa Bernard, *Art and Archaeological Fakes on Display. Forty Years of Temporary Exhibitions (1915-1955)*, in «Il capitale culturale», n. 22, 2020, pp. 275-314. Per un inquadramento generale del problema negli anni che qui ci interessano rimando a Natale 2017, pp. 63-68.

Sulla circolazione dei falsi in Italia si veda inoltre la significativa lettera dell'antiquario Ottavio Venier al Ministro Bottai, citata in Cara 2018-2019, p. 136: «Come Vi è noto, però, nel 1927 o 28 nessuno a New York voleva più comperare dipinti italiani da mercanti o collezionisti italiani, tanto era lo scandalo dei falsi venduti da un mercante, purtroppo assai noto a Roma. Abbandonata l'America, il mercante ha piantato le tende a Milano e da allora abbiamo avuto una serie di casi su Raffaello, cioè Madonna Borletti, Madonna Marzotto, ecc. Adesso, da un anno, Milano e l'alta Italia sono letteralmente invase da falsi, non solo antichi, ma anche dell'800, cioè di Fattori, Boldini, De Nittis, in parte fabbricati a Firenze». L'antiquario romano cui si fa riferimento nella lettera va identificato in Alfredo Fasoli o in Alfredo Pallesi, i due mercanti accusati di aver truffato lo scultore vendendo le sue opere come autentiche a sua insaputa; sulla falsificazione dei dipinti dell'Ottocento si veda invece il caso scoppiato nel 1938 e conclusosi due anni dopo: *L'inizio del*

momento l'ex direttore del Museo Civico, pur mantenendo i suoi rapporti con Torino e con Viale, come testimoniato dalla corrispondenza scambiata dai due in preparazione della grande mostra del *Gotico e Rinascimento in Piemonte* del 1938, si era ritirato a vita privata nella sua villa di Premeno, sul Lago Maggiore[35]. Perduta anche la carica di Ispettore onorario a causa del suo rifiuto a tesserarsi al Partito Fascista, Rovere viene descritto in apertura dell'articolo come un «illustre studioso […] la cui fama è nota anche oltre i confini» che prosegue ormai i suoi studi «nell'intimità della famiglia e nella pace campestre».

A dispetto di questa retorica introduzione bucolica, nell'intervista Rovere abbandona la sua caratteristica riservatezza per lasciarsi andare a giudizi estremamente pungenti, tra l'antropologico e lo psicanalitico, sui principali attori del mercato dell'arte. Questi, accanto a «persone che hanno seria preparazione artistica e che sono animate dalle migliori intenzioni di essere oneste anche se qualche volta peccano di troppo ottimismo per ciò che hanno nei loro magazzini», annoverano secondo lui anche «tutta una categoria di trafficanti coi loro "galoppini", generalmente gente senza mezzi, coi loro complici legali». La riprovazione dello studioso però sembra diretta soprattutto ai collezionisti improvvisati, spesso dotati di grandi ricchezze finanziarie ma privi di preparazione artistica, che «credono di comperare quadri con la stessa semplicità di una scatola di sigarette»; questo tipo di acquirente «ha dato prova di tale ingenuità e di tale incoscienza che è soltanto colpa sua se è stato imbrogliato», per aver cercato un guadagno facile senza rivolgersi a esperti competenti. Nonostante si avvii ormai verso i settant'anni, l'intervistato si dimostra molto aggiornato sulle nuove indagini diagnostiche per l'analisi delle opere d'arte («le radiografie, l'esame dei dipinti con la lampada al quarzo e lo schermo di Wood»), in cui ripone buona fiducia.

Pur rivendicando l'importanza fondamentale del ruolo del *connoisseur* nel campo dell'antiquariato, Rovere conclude il suo ragionamento con una nota di rassegnazione, sentenziando che in ogni caso «al mondo vi saranno sempre imbroglioni e imbrogliati».

processo per i quadri falsi, «La Stampa», 13 febbraio 1940, s.n.p.; *Il processo dei quadri falsi. Tutti gli imputati assolti*, «La Stampa», 19 aprile 1940, p. 4.

[34] *Nostra intervista col prof. Rovere sul mercato di oggetti d'arte*, «La Stampa», 7 agosto 1937, p. 4.

[35] Per i lavori di preparazione della mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, tenutasi a Torino a Palazzo Carignano tra il 1938 e il 1939, rimando al saggio di Simone Baiocco in questo volume; per un inquadramento generale si veda invece Cristina Maritano, Gotico e Rinascimento in Piemonte *(1938-1939)*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, a cura di Enrico Castelnuovo e Alessio Monciatti, Pisa 2008, pp. 187-212.

Antologia Rovere. Alcuni testi poco noti

Si ripropongono qui in maniera integrale due testi di Lorenzo Rovere ritenuti particolarmente significativi in relazione alle sue idee sullo sviluppo della pittura piemontese tra Tardogotico e Rinascimento, oltre che ricchi di spunti per le vicende conservative delle opere considerate.

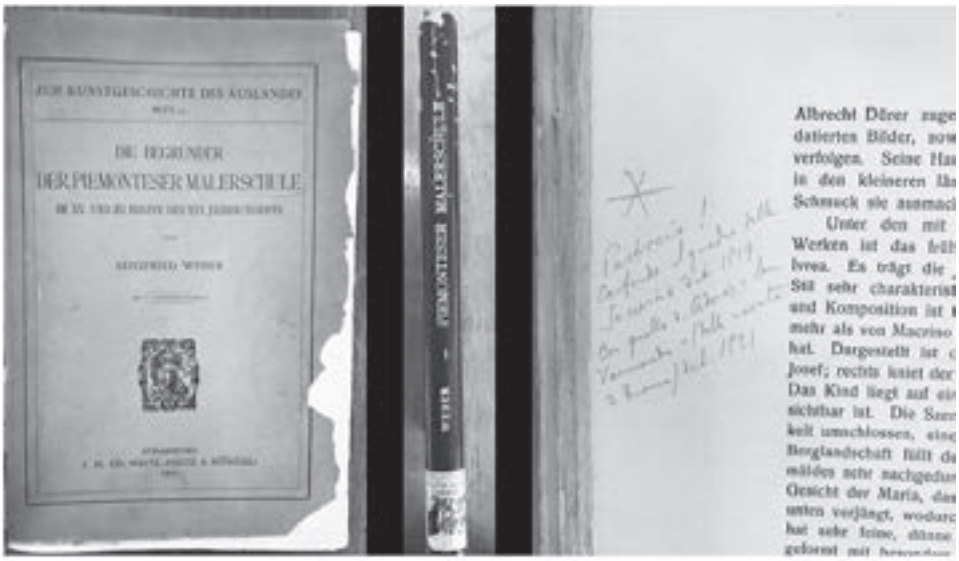
Il primo è la recensione al volume del tedesco Siegfried Weber (1870-1936) dedicato ai pittori piemontesi del XV e XVI secolo – *Die Begründer der Piemonteser Malerschule im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts* (1911) – apparsa sulla «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana» nel 1911-1912, in due puntate successive in quanto la sua dimensione andava ben oltre i parametri consueti per la rivista.

Intitolata *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel sec. XV e al principio del XVI*, la recensione analizza nel dettaglio la ricostruzione proposta da Weber, mettendo a fuoco alcuni temi e alcune personalità attive in questa regione tra Quattro e Cinquecento.

Il testo – come detto – è composto da due parti: la prima prende spunto, seguendo il tracciato di Weber, dagli «inizi della scuola pittorica piemontese» e si sviluppa fino a Macrino d'Alba, mentre la seconda puntata affronta le complesse biografie di Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone e Gaudenzio Ferrari.

Il fatto che il volume di Weber costituisse il primo tentativo di fornire un quadro generale di questi argomenti deve certamente aver indotto Rovere a recensirlo con una pacata *vis polemica*, quasi rivolta a rivendicare una sua maggiore autorevolezza e conoscenza diretta dell'argomento, giustificata d'altro canto dal tempo trascorso, entro la S.P.A.B.A., a studiare e ragionare sui problemi del Rinascimento piemontese, almeno dal 1905. Presso la biblioteca dei Musei Civici si conserva tuttora l'edizione del testo di Weber appartenuta a Rovere nella quale si riconosce, attraverso le numerose glosse a matita apposte a margine del testo, l'evoluzione del suo pensiero nei confronti del lavoro del collega tedesco.

Alle radici dell'interesse di Weber per l'arte di questa regione stava invece, probabilmente, una lunga frequentazione giovanile: lo ricorda lui stesso nel *Lebenslauf* inserito nella monografia sul putto nell'arte plastica (*Die En-*



Il volume *Die Begründer der Piemonteser Malerschule di Weber* (1911) glossato da Rovere con una annotazione relativa alla tavola di Defendente riprodotta qui a p. 75.

twickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance, 1898, pp. 130-131). Costretto a curare vari problemi di salute nel clima salubre della Valsesia, Weber sviluppa un interesse per la sua cultura pittorica proseguendo in questa direzione la propria evoluzione di studioso.

Non a caso, diversi anni dopo, nel 1927, Weber terminerà la propria escursione storico-artistica nella regione subalpina ritornando idealmente a Varallo, con la pubblicazione in quell'anno di un complesso studio su Gaudenzio Ferrari, *Gaudenzio Ferrari und seine Schule*. Rovere non recensirà questo secondo testo d'argomento piemontese, trattandosi forse di un tema meno nelle sue corde di studioso. Tornando alla recensione del testo del 1911 e al suo tono di revisione nei confronti di quanto scritto da Weber, può essere utile ampliare lo sguardo ad altri pareri in relazione a quel testo.

Si vedano ad esempio la sintesi proposta da Lisetta Ciaccio (in «L'Arte», 1912, 15, p. 222), la recensione apparsa sul «Burlington Magazine» (1912, XXII, 115, p. 57; siglata T. L. G.) e quella di Georg Gronau (in «Kunst-wissenschaft», XXXV, 1912, pp. 465-469). Il primo contributo, ben più breve di quello di Rovere, si posiziona sostanzialmente entro lo stesso orizzonte, denunciando a sua volta una scarsa conoscenza diretta delle problematiche artistiche piemontesi, mentre la recensione inglese e quella tedesca leggono il volume in maniera positiva segnalandone il portato di novità.

Nel testo di Ciaccio, come detto, si rilevano ben presto e in modo piuttosto duro gli «apprezzamenti discutibili» dell'autore, il suo «studio insuffi-

ciente» dei materiali: su due punti l'attenzione critica della allieva di Adolfo Venturi si appunta in modo piuttosto feroce. Il primo corrisponde alla ricostruzione del percorso di Giovanni Canavesio che viene portato a includere addirittura gli affreschi di Sant'Antonio di Ranverso: siamo ormai a un passo dalla scoperta della firma di Jaquerio su quel ciclo (che verrà pubblicata nel 1914), e la Ciaccio sottolinea che le scene affrescate sono «parecchie decine d'anni più antiche» rispetto all'attività di Canavesio. La seconda questione sulla quale il punto di vista di Ciaccio corrisponde a quello di Rovere, nella comune critica a Weber, è quello della creazione di un Maestro di Savigliano, con riferimento al grande polittico della chiesa di San Pietro in quella città. Il dipinto, per gli studiosi piemontesi, è senza dubbio da attribuire a Gandolfino da Roreto, ed è dunque probabilmente esatta la loro ricostruzione secondo la quale Weber avrebbe "inventato" questo anonimo solo a causa di una scarsa conoscenza del percorso del pittore astigiano. Rovere, in particolare, sembra avere una attenzione particolare verso Gandolfino e, d'altro canto, ha anche una competenza non comune per quanto riguarda le fonti astigiane, forse grazie al suo buon rapporto con uno studioso locale come Niccola Gabiani.

Tra i pochi dati positivi che Lisetta Ciaccio legge nel volume di Weber vi è l'identificazione di una nuova opera, «[…] appare esatta la sua nuova attribuzione allo Spanzotti di una Natività esistente in San Domenico a Trino Vercellese»: si tratta di un dipinto che, dopo una serie di vicissitudini, giungerà poi alle collezioni del Museo Civico per un dono di Alessandro Contini Bonacossi del 1939 (inv. 430/D).

Il secondo brano riproposto è l'articolo firmato da Rovere nel 1928 destinato alla rivista «Il Duomo di Torino» e che focalizza l'attenzione sul rapporto tra Giovanni Martino Spanzotti e Defendente Ferrari, sul *Battesimo di Cristo* allora custodito nella sacrestia e sul polittico dell'altare dei calzolai. Nel primo caso (si veda qui la scheda 10) si tratta del dipinto intorno al quale le opinioni (anche quelle dello stesso Rovere) variano nel tempo e fungono un poco da cartina di tornasole dell'evoluzione del problema critico e storiografico. Per il polittico della navata destra, contornato dalle storiette dei santi Crispino e Crispiniano – rispetto alle quali sottolinea l'importanza delle riproduzioni fotografiche effettuate da Secondo Pia –, Rovere intesse invece una interessante discussione del ruolo di Defendente, che ritiene il solo responsabile dell'opera e del quale riconosce qualità e modernità non comuni, al punto da dire che «non ci stupiremo se certi effetti di luce, o di luminismo come si suol dire ora, ci avvicinino il Defendente di queste tavolette ad un realista del seicento e ad un impressionista moderno».

L'idea di ripresentare oggi questi testi si lega dunque alla possibilità di rileggerli alla luce di una evoluzione critica pluridecennale, ma che viveva in quel momento una stagione per certi versi fondativa. Quanto si è venuto consolidando nel corso del tempo poi, relativamente a pareri, attribuzioni e ricostruzioni nei confronti dell'arte piemontese, in accordo con quanto spesso riconosciuto da Rovere già a queste date, non fa altro che confermare la sua validità e autorevolezza di studioso.

Quelle che seguono sono le trascrizioni integrali dei due contributi. Si è deciso di mantenere intatta la punteggiatura come gli arcaismi, mentre sono stati corretti i refusi. Alcune delle opere tra quelle menzionate sono discusse e illustrate tramite foto dell'Archivio fotografico di Rovere nella sezione di questo quaderno dedicata a *Lorenzo Rovere e i primitivi piemontesi dai documenti dell'Archivio fotografico*, il rimando è tra parentesi quadre. Alcuni altri casi sono invece soltanto rievocati nelle prossime pagine con immagini sempre tratte dall'Archivio fotografico di Rovere.

Lorenzo Rovere, *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel sec. XV e al principio del XVI*, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XIV, 11-12, 1911, pp. 137-146.

[Recensione a Siegfried Weber, *Die Begründer der Piemonteser Malerschule im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Strassburg, 1911]

Abbiamo salutato con compiacenza la comparsa di quest'opera[1] d'un autore già precedentemente noto in Italia per un lavoro su Fiorenzo di Lorenzo, tanto più che doveva trattarsi del primo studio complessivo sulla pittura piemontese e che come tale avrebbe dovuto coordinare, integrare, completare i risultati dei non numerosi lavori precedenti sull'argomento, ed avrebbe dovuto poi portare, il risultato di osservazioni personali, frutto a loro volta di una lunga permanenza nelle nostre regioni. Non ci dissimulavamo le difficoltà d'un simile lavoro. Qui la bibliografia finora è scarsa, dispersa, frammentaria, esistono pochissime e per lo più incomplete guide artistiche, scarsissime le fotografie già pubblicate. Le ricerche documentarie, archivistiche furono prevalentemente dirette finora piuttosto a lumeggiare la storia politica dei vari centri del Piemonte che non la storia artistica. Le poche che abbiamo di questa categoria, quelle eccellenti per esempio del Dufour e Rabut, e del Rondolino, sono puramente ricerche archivistiche né finora furono applicate alla identificazione di una sola fra le tante opere anonime conservateci dei secoli XV e della prima parte del XVI. Soltanto per il Vercellese le ricerche del Padre Bruzza e del Colombo sono fondamentali per la storia dell'arte ed hanno già servito a indicare e documentare numerose opere di pitture. Un elenco dei monumenti, che comprende naturalmente anche le opere di pittura, fu compilato dall'Ufficio Regionale di Torino, ma trattasi finora purtroppo solo di una più che sommaria indicazione che non può pretendere né ad essere completa né ad essere sempre esatta.

Se adunque vi è in Italia una regione nella quale ancora ora, chi voglia scrivere di storia dell'arte debba battere pazientemente città, borghi e villaggi, chiese e cappelle in luoghi anche remoti e disagiati, piccole collezioni locali generalmente non ben ordinate e senza ombra di cataloghi, debba dirigersi non tanto sulla scorta di precedenti ricerche quanto sull'indirizzo del proprio intuito, debba provvedere da sé, per i necessari confronti a farsi fotografie, debba vincere insomma difficoltà d'ogni genere, questa è il Pie-

[1] *Die Begründer der Piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI Jahrhunderts* – von Siegfried Weber – Strassburg-Heitz, 1911.

monte. E solo dopo una lunga, assidua, costosa permanenza sarebbe dato di poter scrivere dei nostri monumenti con coscienziosa preparazione.

Ha ciò fatto il Weber? Vediamo.

Il primo Capitolo è dedicato agli inizi della Scuola pittorica piemontese. Da quegli affreschi, forse del VI secolo già nella chiesa di S. Eusebio a Vercelli e dei quali esistono copie del secolo XIII su pergamena nell'archivio della stessa chiesa, a quegli altri del secolo XIV sparsi qua e là nel Piemonte e dei quali il Weber si limita ad accennarci quelli di S. Maria di Vezzolano già studiati dalla sig.ª L. Motta Ciaccio ed interessanti perché ci palesano per i primi la fusione di influenze francesi con le forme diffuse dalla pittura giottesca, della quale è pure un'emanazione quel Barnaba da Modena che in Piemonte ha lasciato due dipinti, uno nel S. Giovanni di Alba l'altro già nella chiesa dei Domenicani di Rivoli e ora nella Pinacoteca di Torino.

Agli inizi del secolo XV ci porta l'affresco datato del 1414 e firmato da Iohannes Bertrami de Pinerolio nella chiesetta di S. Giovanni dei Campi presso Piobesi, e l'altro ciclo di veramente somma importanza che decora una sala del Castello della Manta presso Saluzzo, strettamente legato e dipendente dalla contemporanea miniatura francese.

A questo punto lo studioso tedesco dopo aver dichiarato che dipinti di altrettanto valore del principio del secolo XV non ci sono conservati in Piemonte, ci rimanda, per un gruppo di altri affreschi piemontesi di stile medioevale, allo elenco che ce ne dà il Venturi nel volume VII della sua Storia dell'Arte, il che confessiamo ci ha lasciati alquanto disillusi, poiché se detto elenco, corredato di alcune opportune e giuste considerazioni stilistiche, è appropriato alla economia generale di quella già ampia trattazione, è invece del tutto insufficiente in una monografia che dovrebbe rivelarci i fondatori della pittura piemontese.

Fra tutti gli anonimi e oscuri frescanti del secolo XV che dalle pendici del Monregalese, alle valli di Susa e di Aosta, dal dominio dei Saluzzo a quello dei Monferrato, dal Pinerolese al Biellese, dai colli di Torino a tutto il Canavese, si sparsero e lasciarono traccie della loro arte se pure non grande, certo non spregevole, in ogni caso interessante come documento, erano appunto da cercarsi i veri fondatori della scuola Piemontese. Nelle non numerose, ma nemmeno troppo scarse tavole anch'esse anonime che ancora, purtroppo neglette e spesso rovinose, decorano gli altari delle chiese, delle cappelle delle varie regioni subalpine, era da ricercarsi un altro stuolo di artisti che assieme con i suddetti frescanti pose le basi e preparò l'avvento di quei maggiori che ora finalmente ci sono rivelati nella loro completa figura.

Qui era veramente il terreno inesplorato dove avremmo voluto seguire la ricerca attenta e assidua di uno studioso ben preparato. Qui invece è mancata affatto l'opera del Weber il quale si direbbe che là dove non era indiriz-

zato e sostenuto da studi precedenti, ha trascurato o si è peritato di andare e di vedere. Quanti interessanti raffronti stilistici, avrebbe potuto fare il suo occhio che pure si dimostra sufficientemente educato! E certo ne sarebbe anche risultato qualche raggruppamento di opere in un'unica maniera, per modo che sarebbe stata possibile la creazione di qualche personalità artistica, per ora anonima, e forse in seguito identificabile. E collegando certi cicli di affreschi che in alcune regioni palesano indiscutibili affinità di stile, con i risultati delle ricerche archivistiche, probabilmente sarebbe stato possibile di avanzare ben fondate ipotesi sul nome e l'opera di artisti finora incogniti.

Il primo importante pittore, cui è possibile di attribuire in modo sicuro un certo numero di lavori, documentati e datati, è Giovanni Canavesio da Pinerolo, fatto noto dal Caffaro e illustrato nella sua opera dal Bertea (al quale dobbiamo uno dei primi e dei pochi studi comprensivi sulla pittura di una delle nostre regioni, quello cioè sul Pinerolese). Il Canavesio è citato la prima volta in documenti del 1450: le sue opere sono comprese fra il 1482, e il 1499. Le più antiche sono gli affreschi della Cappella di S. Bernardo a Pigna nei quali spicca una notevole fantasia di narratore ed un naturalismo spinto talora fino all'esagerazione ed alla caricatura, il quale contrasta col carattere più arcaico, ma più misurato sereno e dignitoso e con la ricerca più accurata di un tipo ideale di bellezza quale si trova nel polittico della Chiesa parrocchiale di Pigna pure attribuibile in modo non dubbio allo stesso autore. Il Weber pone giustamente in rilievo il carattere nordico del suo stile come frescante, derivante da influenze artistiche d'oltralpe, dalla vicina Francia e attraverso a questa da regioni più lontane come le Fiandre e l'Alsazia, anzi a questo riguardo il Weber trova in certi dettagli di forma, analogie appunto con un pittore alsaziano, Martino Schongauer.

Il contrasto accennato di stile fra gli affreschi e le tavole si ripete confrontando il polittico della Pinacoteca di Torino firmato e datato (1491) con gli affreschi della cappella della Madonna del Fontano presso Briga, che portano la data del 1492 e rappresentano il lavoro più evoluto di quell'artista, del quale un altro polittico pure firmato e datato (1499) dalla Chiesa di Pomassio [*sic*], piccolo borgo fra Albenga e Ceva, è andato a finire (questo il Weber non dice) a Verderio Superiore in Brianza nella Cappella privata dei Crespi, dove speriamo si fermi e rimanga per sempre [scheda 23].

Partendo da queste opere sicure (ma trascurando di accennare ad altre sue opere certe, purtroppo in via di completa distruzione, nel Nizzese, e ad altre ancora riferibili alla sua maniera, per es. a Taggia) Weber ritiene lavoro di qualche allievo del Canavesio, forse anche opera della sua gioventù, alcuni degli affreschi di S. Fiorenzo, presso Bastia, e lavoro di giovinezza anche quelli della Sacrestia di S. Antonio di Ranverso presso Torino [fig. 1].

Giacomo Jacquerio, *Salita al Calvario*, Buttigliera Alta, Precettoria di Sant'Antonio di Ranverso. È ancora visibile il grande mobile da sacrestia che copre parzialmente le pitture. AFMCTo, FR, A20, 21, 148.

Qui occorre notare (e a rinfrescarci la memoria hanno giovato le fotografie fatte fare di questa Cappella come di moltissimi altri monumenti del Piemonte, nello scorso anno, dal Comitato pel padiglione piemontese a Roma[2]) che in S. Fiorenzo sono due cicli distinti di affreschi: le storie della vita di S. Antonio Abate e di San Fiorenzo lavoro di un rozzo frescante, che recano la data del 1472 (ben visibile nella scena dove il Santo eremita giace morto e pianto dai discepoli) e il nome del committente Facius Turrinus; e altri affreschi della volta a crociera (gli Evangelisti) e dei lunettoni sottostanti e di altri lati delle pareti, rappresentanti scene della vita di Gesù, la Crocifissione, la Madonna in trono e varii Santi, l'Annunciazione etc.) opere anzitutto prece-

[2] Nel piano superiore del padiglione Piemontese a Roma erano esposte circa 1200 fotografie di monumenti piemontesi di architettura, pittura e scultura e arti minori. Di queste, circa 500 erano tirate da lastre, appositamente fatte, e ottimamente riuscite, dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo. Il resto era costituito da fotografie di Masoero, Anadone, Ecclesia, Besso, dell'Ing. Nigra di Torino e dell'Ufficio Regionale di Conservazione dei Monumenti di Torino.

dente alla prima del 1472 e poi di ben migliore maniera anche per le ricche fasce decorative che attorniano le varie scene.

Dei primi affreschi sarebbe far torto a Canavesio l'attribuirgliene il merito, e difatti anche questi Weber esclude. I secondi sono probabilmente anteriori al periodo della sua attività, in ogni caso hanno nulla a che fare con i dipinti di Pigna e di Briga, ai quali sono pure notevolmente inferiori di valore.

L'attribuzione poi al Canavesio degli interessantissimi affreschi della Sacrestia di S. Antonio di Ranverso fra i quali è la scena della salita al Calvario nota e diffusa da fotografie e da copie (una per es. nel Castello Medioevale di Torino) non sappiamo davvero in quanti troverà consentimento. Né epoca né stile concordano: quelli di S. Antonio di Ranverso sono evidentemente più antichi, e non basta il pensare qui ad un lavoro della sua gioventù, anteriore perciò a tutti gli altri per legittimare questa attribuzione. Se il Weber avesse visitato accuratamente altre chiese della provincia di Torino, non lontane da questa, avrebbe trovato a quali altri cicli raggruppare queste pitture né avrebbe insistito sul pensare al Canavesio, per quanto siano innegabili certe reminiscenze di dettagli, e siano manifeste anche qui come del resto in quasi tutti gli affreschi del Piemonte subalpino, di tutto il secolo, le influenze transalpine.

Così nelle regioni a mezzogiorno di Torino si venivano formando quei vari piccoli centri artistici sui quali troppo ancora finora è buio, e sui quali nessuna nuova luce come abbiamo visto, ha portato il Weber, mentre un esempio interessante della introduzione del Rinascimento in Piemonte abbiamo nei resti di affreschi *in grisaille* del palazzo d'Acaia a Pinerolo, della fine del secolo XV (circa 1470-80 come dice Weber) e nei quali non ci possiamo persuadere per ragioni cronologiche evidenti come si possa trovare l'effigie di Francesco I di Francia! (Weber p. 5).

Intanto altri e più importanti centri si costituivano al settentrione, a Casale, a Vercelli. A Vercelli Boniforte Oldoni il vecchio, nato a Milano nel 1412 e sceso a stabilirsi sulle rive della Sesia circa il 1460 inaugurava una di quelle famiglie di artisti che furono caratteristiche di quella regione e insieme, per ripetere quello che la tradizione vuole, fondava la scuola vercellese di pittura. Di lui abbastanza parlano i documenti, ma della sua opera nulla ci è conservato. Il Weber accetta come suo un S. Martino a cavallo che divide il mantello col mendico, di proprietà Gattinara al Castello d'Albano, seguendo in ciò un'opinione espressa da G. Marangoni (Emporium XXIX) il quale dipinto preannunzierebbe forme che ritroveremo in Gerolamo Giovenone. Ma quel lavoro non ci pare davvero opera quattrocentesca (anteriore al 1478 anno in cui il vecchio Oldoni era morto) e d'altra parte la figura del mendico è la stessissima che troviamo nella pala dei Buronzo della Pinacoteca di Torino, di

Gerolamo Giovenone (già attribuito a Boniforte Oldoni il vecchio), *San Martino e il povero*, ubicazione ignota (già Albano Vercellese, collezione Gattinara). AFMCTo, FR, A20, 19, 23.

Girolamo Giovenone (firmata e datata 1514) e precisamente nel tipo del S. Abbondio vescovo, e che si ripete in quello di uno dei Re Magi di quell'Epifania che è nel palazzo Arcivescovile di Vercelli, opere essa pure di Girolamo Giovenone, dove persino il muso e la bardatura del cavallo ritornano precisi. Lasciamo dunque in disparte per quel S. Martino il nome del vecchio Oldoni e annoveriamolo invece alle opere di scuola Giovenonesca, dipinte almeno trent'anni dopo che il pittore quattrocentista era morto.

A Casale troviamo Martino Spanzotti, una conoscenza nuova di questi ultimi anni dovuta agli Studi del Bruzza, di A. Baudi di Vesme, di F. Negri, di Hobart Cust e della sig.ra Motta Ciaccio, una figura artistica la cui importanza appare ora maggiore di quanto non si sarebbe creduto al principio. Weber ne fà l'allievo di Boniforte Oldoni trovando inverosimili affinità stilistiche fra la Madonna Spanzottiana della Pinacoteca di Torino e il S. Martino del Castello d'Albano. Come speriamo di aver dimostrato, siamo qui affatto fuori di strada, perciò contentiamoci di ignorare per ora il dove e il come lo Spanzotti siasi formato, tanto più che le opere di lui sono pochissime e di ignota cronologia. Fra queste pochissime il Weber annovera non intieramente ma in parte, quella che fu recentemente illustrata e riferita appunto allo Spanzotti dalla Sig.ra Motta Ciaccio, cioè il ciclo di affreschi di scene della vita di Cristo nell'ex Convento di S. Bernardino presso Ivrea [scheda 8]. Tale attribuzione, come dissi, è seguita dal Weber soltanto in parte, e cioè secondo lui le cinque prime scene (partendo da sinistra in alto) sono evidentemente della stessa mano che firmò la Madonna citata della Pinacoteca di Torino, le prime immediatamente successive furono pure probabilmente dallo stesso disegnate ed eseguite in parte con l'aiuto di allievi. Ma rimasto poi il lavoro interrotto, fu ripreso più tardi e completato per opera di altro artista della scuola Gaudenziana, al quale perciò sarebbero da assegnare la

grande scena centrale della Crocifissione e le ultime scene. Questa ipotesi del Weber avvalorata da buone osservazioni stilistiche corrisponde a quanto era pure stata nostra impressione dopo una visita a quel poco noto monumento e dopo che le recenti buone fotografie ci avevano conceduto di rinnovarne lo studio ed i confronti. Male ci rassegnavamo, per quanto fosse veramente abile ed eloquente la dimostrazione che ne dava la sig.ra L. Motta Ciaccio a credere opera di quel quattrocentista e un po' arcaico Spanzotti delle due Madonne di Torino, una così evoluta, drammatica scena quale ci offre la Crocifissione, di tutt'altro spirito pel suo contenuto, di tutt'altra scuola per le sue forme. I rapporti con l'arte gaudenziana ammessi in questa parte degli affreschi anche dalla egregia studiosa torinese, ma come esponente di una derivazione di Gaudenzio dallo Spanzotti «nel quale sarebbe da ricercare quel primo maestro piemontese dal quale è ormai opinione generale Gaudenzio dovesse apprendere l'arte innanzi di recarsi a Milano a frequentarvi il misterioso Stefano Scotto, etc.» sarebbero invece da interpetrarsi in modo inverso, cioè comparirebbe qui qualche ignoto seguace di Gaudezio stesso.

Eppure d'altra parte male ci adattiamo ancora ora a vedere in queste ultime scene, nella Crocifissione, nella Deposizione, un imitatore degli affreschi di Varallo. C'è troppa spontaneità di espressone, c'è troppa sincerità di stile propria di chi crea e non di chi copia per poter pensare a quello che sempre ottiene chi in arte segue pedissequo le orme altrui.

Se è permesso in storia dell'arte rimanere su qualche punto senza un'opinione sicura, e se è permesso di confessarlo senza far sorridere di commiserazione, ebbene per conto nostro dichiariamo di non sapere qui scegliere fra due opinioni l'una e l'altra delle quali è appoggiata a buoni argomenti.

Allo Spanzotti il Weber attribuisce pure una piccola Adorazione del Bambino, ancora inedita, da lui trovata nella chiesa di S. Domenico di Trino Vercellese. Ricordiamo che il Toesca allo stesso ascrive un affresco rappresentante un Santo Vescovo recentemente ritrovato nella chiesa torinese di S. Domenico. Come s'è accennato, l'importanza di lui pare debba essere non piccola, infatti un documento non dubbio ce lo indica come il primo maestro del Sodoma e, secondo alcuni de' suoi studiosi, appunto nella sua bottega si formarono Defendente de' Ferrari e Girolamo Giovenone. Questa ipotesi non è però seguita dal Weber il quale propende per dare quel merito ad un altro pittore di quel tempo, ad Eusebio Ferrari vercellese, (o di Pezzana). Su lui anni addietro era comparso un notevole studio del Rieffel, il quale prendendo occasione dall'aver dimostrato che appunto di questo vercellese è il trittico di Magonza, già in S. Paolo a Vercelli, abbozzava uno studio complessivo sulla pittura di quel centro nei secoli XV e XVI. A tutto ciò essenzialmente poco di nuovo poteva aggiungere il Weber, invece qui

Gaudenzio Ferrari, *Orazione nell'Orto,* Varallo, Santa Maria delle Grazie, tramezzo (particolare). Sul retro della fotografia Rovere glossa: «G. Ferrari - Varallo - part. autentico». AFMCTo, FR, A20, 21, 46.

troviamo allo stesso artista due nuove attribuzioni: una Adorazione del Bambino, di Casale (proprietà Visconti [scheda 3]) e il noto e molto discusso polittico della famiglia Tana, del Battistero di Chieri, opera eseguita poco dopo il 1503 e per la quale dopo di avere pensato a Defendente de' Ferrari (di cui sarebbe il primissimo lavoro) altri studiosi avevano avanzato il nome dello Spanzotti, e altri si contentavano di dire che era ancora un problema.

Entrambi questi lavori indiscutibilmente appartengono a quella stessa scuola cui vedremo collegarsi Defendente e Giovenone, ma come si possano avvicinare al trittico di Magonza non sappiamo comprendere, a meno che esse non rappresentino per Eusebio Ferrari uno stadio giovanile e precedente all'influenze macriniane e lombardo-leonardesche che danno l'impronta maggiore al trittico emigrato sulle sponde del Reno, il che parrebbe possibile essendo questo trittico, come prova il Rieffel opera della maturità dell'artista, cioè probabilmente del 1514-21, se l'evoluzione stilistica che si constata dal polittico dei Tana al trittico di Magonza non fosse veramente poco ammissibile in un artista di non somma levatura come doveva essere il nostro Eusebio.

Macrino d'Alba, al quale è dedicato il terzo capitolo è il più importante ed il primo vero maestro della scuola piemontese. Della sua vita poco o nulla si sà salvo la data della morte (1528) ma la sua personalità artistica è ora ben nota per studi anche recenti, alcuni dei quali per esempio quello della sig.ra Motta Ciaccio, ebbero il merito di stabilire su più solide basi la derivazione stilistica del maestro stesso che prima era alquanto dubbia e discordemente ricercata dagli storici.

E così si poté dimostrare che questo maestro piemontese, in sostanza fu pochissimo piemontese per educazione, e anche nel successivo suo sviluppo trasse ammaestramenti ed esempi da altre correnti artistiche che non

Macrino d'Alba, *Madonna in adorazione del Bambino e i santi Giuseppe, Giovanni Battista, Gerolamo, Solutore e il donatore Amedeo di Romagnano*, Torino, Musei Reali-Galleria Sabauda (inv. 1132). L'opera è fotografata quando si trovava ancora all'Historical Society di New York, dove fu conservata dal 1867 al 1971. AFMCTo, FR, A20, 22, 106.

quelle del Piemonte. Viceversa poi la sua influenza sull'arte piemontese e specialmente nell'Astigiano, nel Monferrato e nel Vercellese fu notevole. Nel primo periodo della sua attività artistica, egli fu a Roma, e ciò nel momento in cui colà era convenuto il fiore dei pittori toscani e umbri a lavorare negli affreschi della cappella Sistina. L'influenza di questo ambiente è ben manifesta nelle prime opere dell'Albense. Secondo Weber quella che predomina è l'influenza dell'arte del Signorelli, contrariamente al parere di altri studiosi che trovano in lui piuttosto molto del Ghirlandaio e del Pinturicchio. Successivamente, e probabilmente pei suoi viaggi nell'Italia superiore, egli dovette anche prendere visione di opere eminenti della scuola Veneta e della Lombarda preleonardesca, ma la primitiva impronta umbro toscana permase in modo prevalente ed i segni ne sono evidenti per tutta la sua carriera artistica.

Questa, secondo Weber, è divisibile in tre periodi. Il primo si estende fino al principio del 500, comprende fra le opere principali la tavola Capitolina di Roma, la pala della Certosa di Pavia, quella della Pinacoteca di Torino, quella dell'abbazia di Lucedio, ora a Tortona e infine quella del municipio d'Alba, ed è caratterizzato da una certa timidezza nella composizione e nella scelta dei tipi, di cui l'uno e gli altri si ripetono spesso come se il maestro non sapesse liberarsi da quei soliti schemi di composizione e di figure. Si fa più sciolto, più libero, più vario e originale, più nobile, ricerca migliori tipi di bellezza per le figure, nel secondo periodo, il quale occupa parte del primo decennio del 500 e comprende la pala del santuario di Crea e quella della chiesa di S. Giovanni ad Alba. Progredisce ancora per contenuto e per forma nel terzo ed ultimo periodo, nel quale compare pure un sentimento drammatico che prima era assente. Contemporaneamente dovevano allora le richieste de' suoi lavori farsi più frequenti poiché vediamo qua e là inter-

venire l'aiuto de' suoi scuolari. Di questo periodo sono esempii principali le tavole d'un polittico smembrato, alla Pinacoteca di Torino, altre tavole frammentarie a Londra ed alla Accademia Albertina di Torino, ed infine il trittico di Francoforte, che altri (Rieffel) pone precisamente all'estremo opposto (1490-95) della carriera artistica di Macrino.

Questa parte dello studio del Weber facendo astrazione di un po' di artificiosità nella divisione di quei tre periodi per un maestro che in complesso non ha dimostrato una profonda evoluzione, è ben condotta e contiene buone, accurate osservazioni sul contenuto e sulla forma dei dipinti presi in esame. Solo è da deplorare che siano stati omessi dall'esame quei tre importanti lavori citati dal Berenson, datati rispettivamente del 1494, del 1505 e del 1507 che sono purtroppo emigrati in America e che come tali sono ormai fuori dall'orbita consueta dei viaggi dei nostri studiosi, e perciò non osiamo far carico allo studioso tedesco se dopo di aver dimostrato di aver molta fretta in Piemonte, non ha varcato l'Atlantico. *(continua)*

D.r Lorenzo Rovere

Per mancanza di spazio siamo costretti rimandare il seguito dell'importante scritto, che l'egregio nostro Collaboratore ci ha favorito sin dal mese scorso, ad altro fascicolo.

La Direzione.

Lorenzo Rovere, *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel sec. XV e al principio del XVI (continuazione e fine)*, in «Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana», XV, 4-7, 1912, pp. 45-56.

[Recensione a Siegfried Weber, *Die Begründer der Piemonteser Malerschule im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Strassburg, 1911]

Come s'è detto, una personalità artistica di tal fatta, che apportava nel rude e arretrato Piemonte l'aura vivificatrice e rinnovatrice spirante negli altri maggiori centri italiani, ebbe una profonda influenza. Dovettero sorgere allora scuolari, imitatori, seguaci, ed infatti, oltre che nel gruppo di Defendente e del Giovenone a Vercelli, certe caratteristiche macriniane di composizione, di tipi, di disegno, di colorito, ricompaiono in lavori sparsi ora per tutto il Piemonte, alcuni dei quali furono anche attribuiti al maestro stesso, mentre per la massima parte non sono da considerarsi che come opere di scuolari o di seguaci.

Di queste il Weber ci dà un elenco che per vero oltre che ad essere lungi dal completo, non è ben scelto. Sono trascurati forse perché non veduti, certi lavori che stanno molto più prossimi al maestro stesso, per es. parecchi di Asti, ne sono inclusi altri o insignificanti o che si avvicinano meglio ad altre personalità artistiche.

E qui compare una nuova figura di artista anonimo, creata non sappiamo con quanta fortuna, dal Weber, il cosiddetto *Maestro di Savigliano*, dalla sua opera maggiore, la grande ancora che troneggia nel coro di S. Pietro a Savigliano, al cui autore dovrebbero assegnarsi un'altra pala del Municipio di Alba (prima detta del Grammorseo) e la Madonna di Trino (n. 66) della Pinacoteca di Torino che nel catalogo ufficiale è detta dubitativamente opera del Grammorseo stesso, o secondo altri di Ottaviano Cane. Fra le dette tre opere però il Weber ammette prudentemente che siano corsi anni, anzi decennii. Orbene questo raggruppamento non ha a parer nostro alcuna ragione di sussistere.

Anzitutto l'ancona di Savigliano, se pure non si voglia tener conto della tradizione e di un accenno molto vago che se ne ha in documento, stilisticamente e per confronto con l'altra ancora smembrata che è nel Duomo di Asti, firmata e datata del 1501, deve essere conservata al suo vero autore Gandolfino da Roretis, artista che il Weber cita solo di passaggio e che dimostra di conoscere solo da quell'altra ancona della Pinacoteca di Torino datata del 1493 che è opera evidentemente giovanile.

Qualche rapporto di forme, di composizione, di colorito fra la pala di Alba e l'ancona di Savigliano non giustificano di accomunarne l'autore, ma meno che mai poi si può pensare ad annettervi anche la Madonna di Trino che è lavoro del cinquecento progredito, per spirito e per forma, con reminiscenze gaudenziane e qualche atteggiamento dell'Italia Centrale e di Roma mentre gli altri due permangono, qualunque ne possa essere la data dimostrabile, creazioni quattrocentiste.

Il quarto capitolo tratta «dei pittori del principio del secolo XVI nel Piemonte Occidentale» così dice il titolo, ma in realtà parla solo di Defendente de' Ferrari, di Iacobino Longo, del Perosino, del De Bosis di Biella, e basta. Di molte altre pitture, per es. di quanto si può trovare nel Saluzzese, e non è né poco né di poco conto, tanto in tavole a Saluzzo, a Revello etc. come di affreschi, non fa il minimo cenno. Ma in questo campo nessuno ha ancora razzolato e i repertori bibliografici tacciono!

Defendente de' Ferrari è uno dei più interessanti e caratteristici artisti piemontesi, ne è il più popolare; i suoi lavori sono sparsi numerosi specialmente nella provincia di Torino, dove certe chiese, come quelle di Avigliana, ne sono piene. Eppure la sua memoria nei secoli passati era completamente

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, *L'interno della Sala Capitolare di San Giovanni a Saluzzo*. Le tele raffiguranti gli Apostoli, visibili in basso, sono attualmente conservate al Museo Diocesano di Saluzzo. AFMCTo, FR, A20, 20, 141.

svanita e i suoi dipinti anche quelli più noti di Torino stessa erano pochi decenni fa attribuiti ad artisti nordici, per es. ad Alberto Dûrer, e ancora nel 1906 doveva il nostro Frizzoni riconoscere in due tavolette di predella portanti il nome di Simon de Chalons, al Louvre, la mano di Defendente.

Ora, che le ricerche del Gamba, del 1875, appoggiate a quelle archivistiche del padre Bruzza ne hanno ristabilito la personalità artistica e dimostrando la paternità sicura e documentata di alcuni dipinti hanno reso possibile di identificare tutti gli altri, l'elenco della sua produzione tende sempre ad aumentare. Vedi ad esempio quello del Berenson, che pure non è completo. Anche il Weber ritrovò un trittico inedito nella sacrestia della chiesa parrocchiale di Quargnento [scheda 16].

La derivazione artistica di questo maestro ha sempre destato interesse negli studiosi poiché presenta alcuni punti di non facile soluzione. Il Weber se ne sbriga in poche parole: «si formò nella stessa corrente artistica di Macrino d'Alba, pure essendo influenzato anche da altri contemporanei e specialmente dal suo maestro Eusebio Ferrari da Pezzana (p. 71)». Per

esprimersi meglio diremo che il suo maestro dovette essere secondo Weber, Eusebio Ferrari, e che nel suo sviluppo ulteriore influì molto Macrino al quale perciò sono dovuti quei riflessi lontani del Rinascimento Umbro, Toscano, Lombardo anche, che appaiono timidi ma sicuri in Defendente. È noto che da altri Studiosi (il Vesme, la sig.a Motta Ciaccio) si ritiene invece che Defendente, come il suo contemporaneo Girolamo Giovenone derivino piuttosto da Martino Spanzotti presso il quale sarebbero stati condiscepoli probabilmente quando dimorava a Casale, ma tale opinione che pure ha ottimi argomenti per sé, non è dal Weber neppure discussa.

L'ipotesi sua si fonda evidentemente sulla ricostruzione che egli ha tentata della personalità di Eusebio Ferrari ascrivendogli oltre all'indubbio trittico di Magonza, anche quello più che dubbio dei Tana di Chieri e l'altra tavola dei Visconti, di Casale e sono appunto questi dipinti che fornirebbero l'addentellato fra maestro e discepolo. Ma se, come abbiamo detto, l'attribuzione di entrambi e specialmente del trittico Tana, a Eusebio Ferrari non ci pare a sufficienza dimostrata, ecco che anche la derivazione di Defendente da Eusebio piuttosto che dallo Spanzotti viene a mancare di argomenti solidi. Che una certa aria di famiglia ci sia fra la tavola centrale del trittico di Magonza e certe creazioni di Macrino da un lato, di Defendente, di Giovenone dall'altro, ciò è indubbio e fu ammesso anche dal Rieffel, ma poiché ci mancano sicuri criteri cronologici per stabilire la successione di codeste pitture, poiché queste sono così scarse per certi maestri in discussione del tutto mancanti per certi altri, p. es. per quel Boniforte Oldoni che sarebbe stato secondo il Morelli e il Rieffel il primo educatore di Macrino e di una serie di altri giovani Vercellesi, poiché i puri criteri stilistici sono ancora così vaghi e soggettivi, ci pare lecita una buona dose di scetticismo riguardo a tutte queste attribuzioni e derivazioni che troviamo qui enunciate. Un altro lato del problema Defendentesco: donde e come derivino a lui quegli accenti nordici e ultramontani che finora lo avevano fatto confondere con maestri d'oltralpe, non è studiato dal Weber, eppure sarebbe stato interessante di esaminare perché così spiccatamente questi si siano localizzati in questo artista per modo da farne un singolare riflesso in Piemonte di certe forme il cui prototipo è da ricercarsi in lontani centri artistici.

Certamente a questo riguardo sarebbe stato necessario che il Weber non avesse così completamente trascurata l'arte piemontese delle valli, dal Saluzzese predetto, alla valle di Susa, a quella di Aosta. Ad esempio le importantissime pitture di Issogne, di Fenis, di Aosta non sono nemmeno incidentalmente citate.

In codeste valli egli avrebbe trovato le vie e le tappe della penetrazione di quell'arte provenzale, savoiarda, svizzera, borgognona e perfino di quelle più

lontane alsaziana e fiamminga, la cui influenza è di prima importanza per chi voglia scrivere delle origini e dei fondatori della pittura piemontese. A dire il vero nemmeno al di là delle Alpi, in Provenza, e nella Savoia, tutto è già ben chiaro: lavori recentissimi p. es. uno di C. de Mandach (Gaz – Beaux Arts 1911. II. 405) sono appena un primo tentativo di definirvi una scuola, riflesso di altra della Svizzera, ma appunto per ciò si sarebbe desiderato almeno un accenno sullo stato attuale della questione e qualche contributo personale alla sua futura soluzione.

Le caratteristiche dello stile di Defendente sono, in compenso, dall'A. ben riassunte prendendo ad esame come base una di quelle datate (1521 e non 1519 come dice il testo a p. 72) e la prima di quelle che oltre la data contengono il monogramma caratteristico dell'autore, e cioè la tavola della Sacrestia del Duomo di Ivrea rappresentante l'Adorazione del Bambino [fig. 6]. Per data, la prima opera sarebbe la tavola di Berlino, (1511) l'ultima, il trittico di S. Crispino e Crispiniano del Duomo di Avigliana (1535) per modochè fra quelle due date è compreso, almeno per ora, il periodo di attività del maestro, del quale ignoriamo gli anni di nascita e di morte e ogni altro avvenimento che possa illustrarcene la biografia. È veramente strano come nulla nei documenti (all'infuori di quello fondamentale del 1530 con cui i Moncalieresi gli affidavano l'esecuzione della grande ancona di S. Antonio di Ranverso) sia più comparso su questo attivissimo artefice che tenne bottega a Chivasso e ad Avigliana, che fu probabilmente a Casale, che dovette avere allievi e collaboratori, fra cui gli scultori delle interessantissime cornici che ancora in gran parte racchiudono i suoi dipinti, che fu infine un importante e ricercato maestro i cui lavori erano disputati fra le più ricche chiese e confraternite della regione.

Stabilito adunque sul fondamento di un'opera sicura, quale era il suo stile, l'A. studia lo sviluppo suo nelle altre otto pitture datate, di cui le principali sono oltre alla prima citata di Berlino, l'Assunzione della confraternita del Sudario a Ciriè (1516) la pala di Feletto (1522) il Cristo fra i Dottori, di Stuttgart, (1526), l'ancona a sportelli di S. Antonio di Ranverso (1531) e infine quella già detta di Avigliana (1535).

Per quanto Weber riconosca che l'evoluzione che Defendente compie in questi venticinque anni di lavoro sia piuttosto lenta e poco profonda, tanto che egli rimane nelle sue linee più essenziali sempre uguale a sé stesso, tuttavia sono secondo lui dimostrabili tre diverse fasi, la prima delle quali ricorda l'antica scuola Vercellese, la seconda dimostra una influenza delle scuole dell'Italia centrale trasmessa forse attraverso altri pittori come Macrino e Giovanni Perosino, la terza infine lascia supporre che Defendente abbia visto lavori della scuola Veneziana, e ciò per la comparsa di alcuni nuovi tipi di figure e per il colorito.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, *La tavola di Defendente Ferrari con l'Adorazione del Bambino, il beato Warmondo e donatore del Duomo di Ivrea* (1521). AFMC-To, FR, A20, 19, 103.

Una ventina di altri lavori (fra i numerosi altri che ne esistono nel solo Piemonte) non firmati né datati ma stilisticamente certi, sono dal Weber distribuiti nei suddetti tre periodi. Così, come opera giovanile troviamo l'Adorazione del Bambino con Santi, dell'Accademia Albertina di Torino, che prima passava per un Giovenone e che Berenson restituì a Defendente, alla quale seguono in ordine approssimativamente cronologico la tavola della Cattedrale di Susa, il trittico Rosazza, le due pale della Pinacoteca di Torino (n.ri 35 e 36, provenienti da Avigliana) la grande ancona del Duomo di Torino, un trittico e una tavola a Vercelli nell'Istituto di Belle Arti, il gruppo numeroso dei dipinti del Duomo di Avigliana che fanno di quella chiesa un vero museo defendentesco [scheda 6], quelli infine della Sagra di S. Michele, di S. Benigno, di Chivasso etc.[3].

Che tale ordine cronologico non possa prestarsi a molte discussioni, non oseremmo affermare, come non affermiamo sia senza difficoltà lo stabilirne uno qualsiasi, per le opere non datate, all'infuori di certe linee generali, poiché il nostro, incoraggiato a ciò dal gusto dei committenti e per certa sua placida indole aliena dall'elaborare profonde novità, poco variò nelle sue composizioni, né sui tipi di Madonne e di Santi, né sugli sfondi o di paesaggi o di architettura, nel suo colorito, il quale in prodotti presumibili della sua età inoltrata tende a farsi cupo e torbido più che non splendidamente veneziano. La sua fantasia di compositore raffrenata nel quadro, si esplica invece nelle predelle, molte delle quali (scene della vita di Gesù e di Maria, scene della vita di Santi) sono gustosissime scenette di genere schizzate e dipinte con spontaneità e brio, e finezza di maniera.

[3] Ricordiamo qui che una interessantissima collezione di dipinti Defendenteschi, parti di predelle e tavole maggiori, fu lasciata dal Comm. L. Fontana al Museo Civico di Torino, dove è esposta da due anni.

Ad un certo punto della sua vita egli dovette necessariamente avere dei collaboratori. L'intervento di questi è evidente nella serie di altari di Avigliana, nella grandiosa ancona a sportelli di S. Antonio di Ranverso e altrove, e il Weber felicemente ne fà notare uno, di questi collaboratori, a proposito della detta ancona, il quale si caratterizza per una scioltezza di disegno maggiore che quella del maestro, ed uno spirito cinquecentesco che il maestro a dispetto dell'epoca in cui visse non arrivò ad intuire. Questo speciale collaboratore ricompare (oltre che ad Avigliana) anche nel trittico di Rosazza.

L'A. non pretende di dare un elenco completo di quanto Defendente ci ha lasciato di sé, né ciò sarebbe stato necessario a completare la sua figura. Ma qualche altra opera sarebbe stata da citarsi, tanto più quando si trovava a pochi passi di distanza da una esaminata e descritta. P. es. quel Battesimo di Cristo della Sacrestia del Duomo di Torino, che Berenson non cita e che pure è un Defendente, degno di nota pel soggetto, non dei soliti del maestro, e per il bel paesaggio [scheda 10].

Oltre al predetto Trittico di Quargnento, ancora inedito, il Weber aggiunge alla lista di quelli già in qualche modo pubblicati, una grande pala (che veramente a Torino era già attualmente nota come indiscutibilmente di mano defendentesca) che dice di proprietà del Conte *Cabrera* a Torino. Qui è un errore di stampa, si tratta del conte Cibrario, e la pala è quella stessa che era stata esposta alla Mostra di Arte Antica di Torino, nel 1880, al n. 63 del catalogo ufficiale che cosi ne parlava: «Se ne ignora l'autore ma dallo stile che apparisce notevolmente vario in alcune parti vi ha chi propende a crederla della scuola del maestro Corrado d'Alemagna, fondata sullo scorcio del XV secolo nella Liguria Occidentale donde uscirono i chiarissimi discepoli, il domenicano Emanuele Macario di Pigna, Lodovico Brea di Nizza ed altri. Tale induzione pare assai fondata in considerazione del carattere Tedesco accoppiato alla maniera italiana che si scorge nel dipinto presente ed in quelli della precitata scuola, che furono per assai tempo creduti di mano del Perugino».

Questa citazione non è parsa inutile per dimostrare come una trentina di anni fà si confondessero ancora scuole e stili a proposito d'un lavoro di quel maestro che pure era stato già illustrato dal Gamba (1875). Per quanto molto ci sia ancora in Piemonte di indeterminato e di oscuro, pure molta strada si è già fatta dai criteri dominanti nel 1880.

Derivante dalla scuola di Macrino, venuto poi più tardi in contatto con l'arte di Defendente, donde trasse qualche nuovo elemento, è un modesto artista, probabilmente pinerolese di nascita, pinerolese a albense di cittadinanza, quello Iacobino Longo che fu illustrato per primo dal Bertea sulla scorta di documenti di Bernardi, di Carutti etc. e la cui attività si estenderebbe dal 1517 al 1542.

Sue opere sono a Lombriasco, a Saluzzo in Casa Cavassa, a S. Damiano d'Asti, nella Pinacoteca di Torino, a Pralormo. A codesta lista, già quale era stata compilata dal Bertea, il Weber nulla aggiunge, salvo l'osservazione giusta che nelle opere posteriori al 1530 (il Longo aveva la buona abitudine di datare e di firmare tutti i suoi lavori) appare l'imitazione defendentesca, il che lascia supporre che allora l'autore abbia potuto prender visione di qualcheduna delle tante pitture del maestro di Chivasso. Non troviamo poi menzionati quegli affreschi che il Buscalioni trovò ed illustrò nel 1909 nella chiesetta di S. Sebastiano presso Pecetto (Collina di Torino). Uno di essi porta la solita firma e la data del 1508: sarebbe perciò il primo lavoro del Longo e dovrebbe far anticipare dal 1517 al 1508 il lasso di tempo della sua attività. Altri lavori dello stesso furono indicati a Conzano, a Montemagno, a S. Vittore di Pollenzo, ma non possiamo parlarne di scienza propria. Un ultimo infine era nel 1905 a Roma alla vendita Rinuccini, proveniente dalla collezione Galli – Dunn di Firenze, anch'esso firmato e datato del 1538, ma ne ignoriamo la sorte attuale [scheda 22].

Era già noto pei suoi affreschi nella Chiesa di S. Domenico d'Alba, e in una chiesetta ora sconsacrata presso Mondovì nella frazione Carassone, un Giovanni Peroxinus che doveva lavorare in Piemonte nel primo quarto del Cinquecento. Di lui poi era stato recentemente acquistato per la Pinacoteca di Torino una mezza figura del Salvatore firmata *Io. Peroxinus erat facturus 1520 I. Môte Regalis*[4]. Questo artista stilisticamente dimostra la sua educazione nell'Italia centrale, in Umbria, da modelli del Perugino e di Raffaello. Interpretando la sua firma nell'affresco di Alba che è: *Opus Io. Peroxini Iungi 1517*, Weber avanza l'ipotesi che il vero nome suo fosse Giovanni Iungi, di Perugia, e che si tratti qui di un aiuto che Macrino si era condotto seco da Roma in Piemonte, e che quivi poi si era stabilito, lavorando per conto proprio.

Gli studiosi di documenti perugini potranno poi dirci se un casato Iungi esisteva colà in quel tempo, comunque possiamo assicurarli che non fu certo un gran danno per l'arte Umbra se Macrino le portò via questo suo supposto aiuto.

Con Daniele De Bosis autore di un trittico nella chiesa di S. Giacomo di Biella, nel qual dipinto sono secondo Weber interessanti reminiscenze con l'arte veneziana tanto da far ritenere che a Venezia stessa l'autore siasi formato, si chiude questo quarto capitolo.

Il quinto ed ultimo ci riconduce a Vercelli, l'unica città Piemontese dove troviamo una scuola, le cui origini però, come la sua sorte, si confondono

[4] Monte Regalis corrisponde all'odierno Mondovì non a Moncalieri (Weber p. 106).

con l'arte Lombarda: Boniforte Oldoni ci era infatti venuto da Milano; con Gaudenzio Ferrari e i suoi scuolari non possiamo più parlare d'una pura scuola Piemontese, tante e così varie furono le influenze che qui si trovano commiste. L'educazione artistica di Gaudenzio è un altro di quei problemi sui quali l'accordo non si è ancora fatto. Ma ciò esorbita dai limiti che il Weber ha imposto al proprio lavoro, perciò ritorniamo alla famiglia dei Giovenone di cui appunto si parla su queste ultime pagine. Qui per quanto riguarda i documenti siano in terreno solido fornitoci dal libro del Colombo. Dopo che esso fu pubblicato, nulla, a nostra conoscenza, vi è stato aggiunto o modificato. Ma per quanto riguarda la ricostruzione della personalità artistica di Gerolamo capostipite d'una famiglia d'artisti, non pare che tutti i lati di questa siano stati finora posti nella loro giusta luce. Ciò dicasi per il lavoro del Weber come per un altro precedente su questo argomento, di Guido Marangoni (Emporium, Vol. XXIX). Anzi tutto, la sua educazione. I rapporti innegabili delle sue opere giovanili, di cui la più importante è l'Adorazione del Bambino dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli (firmata), con Defendente e i criteri cronologici che rendono ormai stabilito che i due artifici fossero press'a poco coetanei dimostrano come entrambi debbano la propria istruzione ad uno stesso maestro. Avendo Weber dimostrato che per Defendente fu Eusebio Ferrari, ne deriva che pure alla scuola di questi dovette apprendere l'esordiente novarese. Ma mentre Defendente nella vera sostanza della sua arte continuò come aveva cominciato, il Giovenone, tempra più malleabile alle influenze esterne, meno personale ma più eclettico, vissuto in un centro dove affluivano correnti d'arte da lontane regioni, evoluzionò più distintamente per modo che confrontando la sua ultima opera conosciuta (il S. Ambrogio della chiesa di S. Francesco di Vercelli) con una delle sue prime, per es. quella di San Bernardino a Vercelli, nessuno finora si voleva persuadere ad applicare alla prima un certo documento del Colombo e sulla scorta di questo e di pur evidenti caratteri stilistici, togliere a Gaudenzio quel dipinto per renderlo a Giovenone. Tanto fu poi fatto dal Frizzoni. Tale è il cambiamento di stile che si verifica nel Giovenone nello spazio di poco più che un ventennio.

Per ciò sarebbe stato opportuno, molto più qui che non per altri, lo stabilire trattando delle opere del Giovenone, una divisione in tre periodi distinti che secondo noi si possono così delineare. Il primo, giovanile, (da porsi circa al 1508-11, prima certamente del 1513) o defendentesco per i suoi caratteri, che comprende oltre alla Adorazione, firmata, di Vercelli (già menzionata) anche la tavola di San Bernardino che Weber pone in modo affatto inverosimile nel suo più tardo periodo, quello stesso del S. Ambrogio Gaudenziano, pur riconoscendovi spiccati caratteri defendenteschi: il che è una contraddi-

zione; un trittico l'Adorazione del Bambino fra il S. Gerolamo e S. Michele, pure del Museo di Vercelli, e ivi, quattro tavole di polittico.

Nel secondo periodo, il quale comincia con la tavola del 1513, molto ridipinta. (La Madonna col Bambino fra S. Giovanni Batt. e un Santo Martire Guerriero, Museo di Vercelli) e comprende pure la pala dei Buronzo della Pinacoteca di Torino (firmata e datata 1514), sono subentrate altre influenze estranee alla Scuola Vercellese, in relazione da un lato con le scuole dell'Italia centrale (per certi tipi di figure, per la composizione, il paesaggio), dall'altro, ma meno con le scuole dell'Italia superiore. Qui si può supporre che uno dei tramiti per queste influenze estranee sia stato Macrino d'Alba, ma ci dovette essere dell'altro, probabilmente una visione diretta di dipinti toscani e umbri, di dipinti di Raffaello, altrimenti non si comprenderebbe il tipo della Madonna al N. 40 della Pinacoteca di Torino, affine e derivato della madonna Raffaellesca di casa Orleans. Che il Giovenone sia venuto in contatto, dove e quando non possiamo supporre, con opere Raffaellesche è anche provato dallo aver egli copiato la detta Madonna ora a Chantilly. Una di queste copie è indicata dal Berenson come esistente nella collezione Cook a Richmond. Non abbiamo visto questa, ma ancor prima di leggerne l'esistenza, un collezionista torinese, il sig. L. Cora acquistava una copia della stessa Madonna che per caratteri stilistici, per tecnica, confrontata con la tavola N. 40 della Pinacoteca, apparve ben Giovenonesca e come tale fu qualificata da competenti conoscitori fra cui il Frizzoni.

In un terzo periodo che deve essere incominciato circa il 1527 e i cui limiti ultimi si perdono là dove l'attività del pittore non ci è più nota, predomina e soverchia ogni altra precedente influenza, quella di Gaudenzio Ferrari il quale appunto in quel tempo, nel fiore della sua produzione era ritornato a stabilirsi a Vercelli (affreschi e tavole per S. Cristoforo, etc.). Il Giovenone dovette essere attratto allora nell'orbita di quella genialità ben superiore alla sua e attorno alla quale già si affollavano scuolari e seguaci. Con questi si confuse allora perdendo quel poco di personale che per avventura aveva ancora. A questo periodo sono da assegnare quel S. Ambrogio parte centrale di un trittico cui si riferiscono documenti dal 1527 al 1535 – il polittico di Santhià, nella chiesa di S. Agata nelle sue parti non ridipinte o addirittura rifatte.

Come stadio di passaggio dal secondo al terzo, indichiamo, sempre a nostro parere, il trittico di Bergamo (firmato e datato 1527) e la Madonna fra le due Sante della collezione Cook a Richmond.

Gaudenziana nella composizione e nei tipi è infine la tavola dell'Adorazione dei Magi della galleria Arcivescovile di Vercelli.

Così ci pare si possa in modo logico riclassificare quanto ci è conservato di questo modesto per talento, ma interessante e attivo maestro vercellese, del quale deploriamo la scomparsa di parecchie altre opere citate nei documenti.

Gli altri Giovenone ancora meno ci dicono, artefici di tavole sparse nel Vercellese, nel Novarese, nel Biellese, nelle quali si riscontra talora una certa abilità, non sono che astri minori del grande firmamento Gaudenziano. Più personale appare quel Giuseppe Giovenone che nel 1535 dipingeva una grande ancona a scomparti, ora nel coro di S. Giovanni a Ciriè, non veduta forse dal Weber, che non ne parla.

Concludendo queste nostre osservazioni senza pretesa che abbiamo creduto di dover fare all'egregio studioso estero confermiamo quanto abbiamo trovato di buono nel suo attento studio delle opere di Macrino e di Defendente, grati a lui di avere per il primo tentato un lavoro sul nostro negletto Piemonte. Per tanti altri lati manchevoli che tradiscono la fretta con la quale fu studiato il materiale necessario non ci rimane che invitare il sig. Weber ad una più paziente permanenza in Piemonte onde preparare una ben augurata seconda edizione riveduta e corretta e ampliata del suo lavoro.

D.r Lorenzo Rovere

Lorenzo Rovere, *Martino Spanzotti e Defendente Ferrari nel Duomo di Torino*, in «Il Duomo di Torino», II, 2, 1928, pp. 5-13.

Nel terzo numero di questa rivista (1 Giugno 1927) parlando della festa di S. Giovanni a Torino nei secoli passati e dell'altare che la Compagnia di S. Giovanni Battista aveva dedicato nel Duomo al suo Santo protettore nei primi anni del secolo XVI, si è fatto ampio cenno della tavola rappresentante il Battesimo di Cristo la quale, dovutosi demolire il detto altare per far posto alla porta di accesso alla Cappella della S. Sindone, fu trasportata nella Sacrestia, dove tuttora di trova. E si è riportato il documento, scoperto dal compianto Conte Vesme, il quale dimostra che autore della tavola del Battesimo è Maestro Martino, al quale la Commissione del lavoro fu affidata nel 1508. E poiché è indubbio per ragioni molteplici che questo Maestro Martino altri non può essere che Martino Spanzotti da Casale, così la scoperta del Vesme ha valso ad accrescere di un eccellente numero il gruppo di opere che già si conoscevano di questo Autore.

Ma non solo la quantità delle sue opere si trovò così aumentata, bensì, e ciò molto più importa, anche ne venne singolarmente illuminato e amplificato il concetto che del valore artistico dello Spanzotti noi dobbiamo ora farci, e del posto eminente che a lui spetta nella storia dell'arte piemontese.

A chi desideri approfondire questo argomento noi indichiamo i lavori del Vesme nell'Archivio Storico dell'Arte (1889, p. 421) e in L'Arte (1899, p. 267), del Negri in Rivista Storica della Provincia di Alessandria (1892), di L. Ciaccio in L'Arte (1904, p. 441), di S. Weber (Die Begründer der Piemonteser Malerschule; Strassburg, Heintz, 1911; il quale lavoro è da consultarsi con una certa prudenza poiché molti dati di fatto e di critica sono peggio che discutibili), di Vesme ancora, negli Atti della Soc. Piem. di Archeologia e B. Arti, Vol. IX (1918), e infine di A. M. Brizio nel suo eccellente articolo su Defendente Ferrari (e il suo maestro, Spanzotti) in L'Arte 1924, p. 211. Dall'esame di questi studii succedutisi in uno spazio relativamente breve, si vedrà come la figura del maestro sia dapprima stata tolta all'oblio in cui era caduta, poi sia venuta come s'è detto acquistando di importanza non solo per numero di lavori ma per il valore di questi. I primi scoperti, le due Madonne, della R. Pinacoteca e della Accademia Albertina di Torino, ce lo svelano come un timido quattrocentista imparentato con la scuola lombarda foppe-

Dornach, Parigi, *Il Compianto su Cristo morto* di Defendente Ferrari di Bourg-en-Bresse, 1906. La tavola di proprietà del Louvre, assieme alla *Nascita della Vergine* sempre di Defendente, è stata destinata al Musée du Monastère Royal de Brou di Bourg-en-Bresse. Rovere (1928) assegnava l'opera a Spanzotti. AFMCTo, FR, A20, 19, 180.

sca della quale però ben si è saputo assimilare la salda linea costruttiva. Successivamente a lui un documento di indiscutibile valore storico assegnò il Battesimo del Duomo [vedi scheda 10] nel quale concezione ed esecuzione sono degni di un maestro di primo piano sempre avuto riguardo a quello che fu l'arte in Piemonte) [sic]. Basandosi su queste opere sicure ecco che a lui si poterono attribuire altre opere eccellenti: La Disputa di Cristo con i Dottori nel Tempio, del Museo Civico di Torino (Lascito Fontana) nel quale una sigla pare indubbiamente riferibile al Nostro, e poi l'Adorazione dei Re Magi già della Collezione Cibrario a Torino e ora a Roma in proprietà privata, e le due tavole del Louvre, parti di opera maggiore, già attribuite a Scuola Francese, e la Pietà di Sommariva Perno (Santuario di Tavoleto), e gli affreschi del Convento di S. Bernardino presso Ivrea [vedi scheda 8] che ce lo presentano sotto un nuovo aspetto e che a lui darebbero il significato d'un precursore di Gaudenzio Ferrari. E tralasciamo altre opere di minore importanza. Per tal modo il maestro di Defendente Ferrari (poiché è concordemente ammesso che sotto di lui si formarono e Defendente e Gerolamo Giovenone e forse anche Eusebio Ferrari) mentre prima doveva cedere per importanza al proprio allievo, ora si trova riportato ad una reale e provata dignità di maestro. Chè anzi a lui sono ora meritamente rese parecchie opere (Il Battesimo stesso del Duomo, L'Adorazione dei Magi Cibrario, le due tavole del Louvre) che prima erano ascritte a vanto di Defendente. E si è dovuto riconoscere che appunto questo nostro Battesimo del Duomo, per la solida plasticità del nudo di Cristo e per la maestria con cui è trattato lo sfondo di paesaggio, assurge ad un'altezza che non fu mai raggiunta né da Defendente, né dall'altro allievo suo Gerolamo Giovenone[1]

[1] Come ben disse la Dott.sa Brizio, in questo dipinto «l'ampliamento dell'orizzonte artistico si manifesta in due sensi: nell'avanzata sensibilità plastica e nel gusto prospettivo e cromatico ad un tempo del paesaggio».

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, *Torino, Duomo, Ferrari, Defendente: Madonna e Santi*, n. 1575. La didascalia della foto assegna l'opera interamente a Defendente Ferrari, così come fa Rovere. AFMCTo, FR, A20, 19, 157.

Per modo che il nostro Duomo può vantare di avere fra i suoi cimeli e fin dal tempo in cui fu commessa al suo autore, una delle più importanti e significative opere di un caposcuola di quel piccolo gruppo prettamente piemontese che per pochi decennii hanno illuminato della luce dell'arte nostra chiese e cappelle.

Ed ora invitiamo il visitatore del nostro duomo a venire con noi davanti alla seconda cappella della navata destra, avvertendolo però subito che e per le poco favorevoli condizioni di luce, e per l'ubificazione in alto di molte delle tavolette che incorniciano la pala centrale e infine per l'annerimento di molte di esse dovuto al tempo, al fumo delle candele, all'alterazione dei colori, non tutte le parti e non tutti i preziosi dettagli di quest'opera complessa, si potranno gustare in modo soddisfacente. Tanto più utili saranno perciò le riproduzioni che pubblichiamo di 12 delle dette tavolette, da chiare fotografie dell'Avv. Comm. Secondo Pia, benemerito studioso delle cose d'Arte del nostro Piemonte, molte della quali pel primo scoprì e moltissime fissò nelle sue lastre. Che cosa si sapeva e che cosa si sa ora su questo altare? La tradizione ed i pochi e monchi documenti ci dicono che la cappella era della Confraternita dei Calzolai posta sotto la protezione dei Santi Martiri Crispino e Crispiniano. Ed infatti la figura della Madonna vi appare seduta in trono col Bambino e due Angeli musicanti, fiancheggiata da S. Crispino e S. Orso vescovo in basso, da S. Crispiniano e S. Tebaldo in alto, a mezze figure. La predella reca cinque scene della passione di Cristo. In alto nella curva di un baldacchino, l'Annunciazione, la Visitazione e la Natività di Cristo. Tutt'attorno sui pilastri della cappella e in alto, diciotto tavolette di varie dimensioni quadrate o rettangolari, illustrano i fatti della vita e del martirio dei due Santi Crispino e Crispiniano.

La tradizione nulla ci aveva conservato sull'autore di questa insigne opera ed è veramente strano come in una chiesa dell'importanza del nostro Duomo retta da un corpo di Canonici, persone illuminate e colte, siasi così perduta

attraverso i secoli quella tradizione orale che, in mancanza di documenti, pure ci ha conservato in tante altre chiese e per tante altre opere d'arte il nome dei loro autori. Né l'artista che vedremo, doveva essere sconosciuto in Torino e nei suoi dintorni. A Torino in S. Domenico un suo cospicuo trittico figurava nella cappella degli studenti (bruciato poi nell'incendio del 1760). Ad Avigliana un'intiera chiesa, quella di S. Giovanni recava in ogni altare una pala dello stesso pittore. Il quale altre importanti opere aveva eseguito per S. Antonio di Ranverso, per Feletto, Leynì, Caselle, Ciriè, S. Benigno, Chivasso etc. (dove tuttora si trovano) e per chissà quante altre chiese di Torino e dintorni, opere che ora sono scomparse dal loro luogo primitivo ma si ritrovano in gran numero nelle collezioni pubbliche e private.

Di questo autore dunque, dappertutto si era persa la memoria nel modo più assoluto. Sui suoi lavori o il silenzio o l'errore. Per la pala del Duomo di Torino, l'errore: la si attribuiva ad Alberto Dûrer fuorviati da un certo qual carattere nordico che in questa, come del resto in tutto Defendente, traspare e che dalla critica più recente è stato lumeggiato e spiegato.

Come è noto, fu il Gamba che in suo articolo del 1875 pubblicato sul primo volume degli Atti della Società Piemontese di Archeologia, basandosi su un documento del 1530 trovato dal Padre Bruzza nell'archivio di Moncalieri e relativo alla pala dei Moncalieresi commessa per Sant'Antonio di Ranverso, risuscitò per così dire, il morto Defendente Ferrari di Chivasso, e con acuto occhio di conoscitore raggruppò attorno alla sola opera documentata un notevole numero di altri dipinti, parecchi dei quali datati ed alcuni forniti d'una sigla la cui interpretazione ora riusciva possibile. Fra queste la nota pala dei Calzolai, nel Duomo che è forse l'unica cosa che del nostro esista ora nelle chiese di Torino e che in ogni modo lo rappresenta egregiamente, anzi sotto certi punti di vista in un modo veramente speciale anche di fronte ad altri importanti suoi lavori in Piemonte.

La pala è racchiusa in una ricca cornice di stile gotico fiorito, dorata, che è appunto per il suo stile un'eccezione nel numero abbastanza importante di incorniciature di pale defendentesche che ci sono conservate. Tutte queste sono di carattere rinascimentale e sono degne di special considerazione in quanto esempi del primo arrivo in Piemonte, in ritardo, di quelle forme che allora, dal 1510 al 1535 (date estreme dell'attività del Ferrari) erano già completamente esplicate in altre regioni d'Italia, mentre nel Piemonte dominava ancora il gotico. Dobbiamo ammettere che il Ferrari desse lui stesso il disegno di queste ricche cornici intagliate, dorate e policrome e che ne curasse l'esecuzione nella propria bottega, la quale in certi periodi della sua attività, dovette essere ben fornita di collaboratori e di allievi, pittori e scultori.

Per il Duomo di Torino invece, per quel Duomo che sorse qui proprio come una prima manifestazione rinascimentale architettonica, una cornice go-

tica! Un'incongruenza che molto probabilmente non fu voluta dall'artista ma dai Committenti forse perché più corrispondente al loro gusto misoneistico. E del resto tutta la pala centrale di questo altare ha un qualche cosa di più volutamente arcaico che si manifesta specialmente negli sfondi delle figure costituiti da ricche stoffe d'oro a fiorami inspirate dai broccati e dai velluti controtagliati del tempo. In altre ancone Defendente lascia più libero il campo della sua fantasia e porge occasione alle sue possibilità pittoriche di esplicarsi con sfondi o di interni architettonici, o di paesaggi o di vedute varie di vie e piazze con edifici. Qui nulla distrae dalla visione dei Santi composti in ieratica solennità, cui si contrappone la intimità più realistica della madonna allattante il Bambino che si rivolge con lo sguardo curioso e vivace allo spettatore. Lo splendore degli ori della cornice e dei fondi sul quale spiccano i ricchi e caldi colori consueti agli abiti della Vergine e dei Santi conferisce a questa pala un effetto eminentemente decorativo che, come dovette ben corrispondere al gusto del suo tempo, così attrae e soddisfa quello tanto più eclettico del tempo nostro.

Ma sotto un altro aspetto ci si rivela il maestro in un'altra parte dell'opera sua, nelle tavolette della predella e del baldacchino e in quelle numerose che, sparse sui pilastri ci illustrano le vicende dei due Santi protettori, ed è questa parte che ne costituisce il lato artisticamente più interessante e peculiare, poiché mai come in questa cappella lasciò Defendente ampio sfogo alle sue qualità di illustratore e di pittore dei più varii aspetti della realtà.

Invitiamo perciò l'intelligente visitatore ad analizzare con la dovuta attenzione, parecchie di queste scenette:

Quella della natività dei due Santi, nell'intimità di una camera della agiata borghesia, con il letto, dominato da una tavoletta in cui ritorna una delle solite Madonnine defendentesche, e il camino, con la puerpera allattante uno de' neonati, mentre all'altro una fante porge le sue cure, e mentre una seconda asciuga panni davanti al fuoco.

Quella di altri interni, nei quali i due Santi o adorano una Sacra immagine, o fanno con le loro preghiere crollare un idolo profano, o sono sottoposti alla flagellazione.

Gli sfondi di paesaggi sui quali spiccano due altri momenti del martirio dei Santi.

Lo sfondo di una via e di una piazza con edifici, con il gruppo dei due Santi condotti davanti al giudice.

La gustosa scena della bottega da calzolaio dei due Santi, intenti con due loro garzoni o al lavoro o a servire un cliente: interessante documento della vita del tempo.

Le qualità di variato e spiritoso illustratore sono troppo evidenti perché occorra insisterci. Piuttosto sono da indicare le qualità più essenzialmente

Gian Carlo Dall'Armi, Torino, *Trasporto dei corpi dei santi Crispino e Crispiano. Particolare della seconda predella del Polittico di Spanzotti e Defendente nel Duomo di Torino*. AFMCTo, FR, A20, 19, 132.

pittoriche, e cioè il lirismo cromatico, gli effetti di luce in rapporto con i luoghi rappresentati, dalla penombra di un carcere all'infuocarsi di un tramonto di cielo lontano.

Si direbbe che l'Autore libero qui di abbandonarsi o alla impressione della realtà quotidiana o ai suggerimenti della sua fantasia, e di esprimerli con assoluta libertà, non vincolato dai convenzionalismi del soggetto (Madonne, Santi etc.) sia arrivato alla espressione più sincera della sua intuizione artistica, cioè all'Arte, senza altri aggettivi. E come certi elementi di questa non sono propri e speciali di alcuna epoca, ma si rinnovano continuamente e ritornano, così non ci stupiremo se certi effetti di luce, o di luminismo come si suol dire ora, ci avvicinino il Defendente di queste tavolette ad un realista del seicento e ad un impressionista moderno.

Questo aspetto di Defendente non è del resto inaspettato a chi conosca l'opera sua, poiché a chi la prenda in esame, (e non è difficile poterlo fare nei nostri Musei, e specialmente al Museo Civico nel lascito Fontana, e in chiese di paesi vicini) capita spesso di fermarsi interessato e commosso più che dal soggetto principale delle sue pale d'altare, dalle tavolette delle sue predelle, dove scene minori della vita di Cristo e della Madonna, o episodi della vita di Santi sono ideati ed espressi con una piacevolezza di invenzione, una freschezza di fantasia, una sincerità spiritosa e gustosa e un'abbondanza di qualità pittoriche degne della più schietta ed efficace tempra d'artista.

Già il Gamba nel suo articolo del 1875, poi il Weber nel citato volume, la Brizio infine con maggiori modernità e finezze di critica hanno attirato l'attenzione sui pregi peculiari di queste predelle defendentesche, ma occorre

dire che se non si sono viste e gustate queste tavolette del nostro Duomo non può essere completo il concetto che di Defendente occorre farsi e del suo valore.

Così concludiamo questo articolo, scopo del quale fu unicamente di richiamare e attirare l'attenzione del pubblico di buon gusto su due fra le più interessanti cose d'arte che il Duomo possiede.

L. Rovere

Lorenzo Rovere e i primitivi piemontesi dai documenti dell'Archivio fotografico

SIMONE BAIOCCO, SERENA D'ITALIA, JACOPO TANZI

L'analisi diretta del materiale di lavoro di Lorenzo Rovere, in particolare quello fotografico, ha reso evidente fin da subito la necessità di presentare, oltre ad una ricognizione generale sul personaggio e il suo interesse sui cosiddetti "primitivi" piemontesi, una serie di singoli casi di studio attorno ai quali i materiali di Rovere risultavano particolarmente eloquenti nella corretta comprensione del manufatto artistico nel suo sviluppo storico.

Nelle pagine che seguono si trovano quindi una serie di schede d'affondo relative a singole opere e a insiemi più o meno complessi, a dipinti estremamente noti e ad altri quasi sconosciuti, a manufatti ancora esistenti e talvolta musealizzati oppure perduti per sempre. Queste note vogliono restituire la ricchezza di spunti con la quale ci siamo trovati a fare i conti studiando il Fondo Rovere.

Le schede presentano una doppia intestazione, relativa all'oggetto fotografico e all'opera ritratta nello scatto, e seguono, nel loro svolgersi, l'ordine determinato dalla disposizione fisica entro le scatole di Rovere. Nell'intestazione dedicata alla fotografia si trova l'indicazione relativa alla sua collocazione fisica attuale in Archivio e a quella determinata dal lavoro critico dello studioso (nome cartella, nome sottocartella, trascrizione delle annotazioni di Rovere), mentre nella parte relativa all'opera sono richiamati i dati essenziali di questa. Il nostro tentativo è stato quello di incrociare una serie di informazioni gravitanti attorno all'oggetto artistico, la cui trama scaturisce dalla consistenza della foto storica, con lo scopo di ridiscuterne alcuni aspetti specifici o di metterne in luce altri meno noti. Le schede che seguono non hanno pretesa di completezza storiografica e bibliografica e spesso registrano minimi avanzamenti critici sulla storia dei dipinti, ma allo stesso tempo hanno costituito per noi, uno dei poli principali del lavoro svolto su Lorenzo Rovere. Crediamo siano la prova evidente di come, negli anni, la fotografia storica continui a costituire un possibile rilancio metodologico allo studio di questioni di Storia dell'Arte.

Indice

1 19, n. 1 – Defendente Ferrari, *Immacolata Concezione* (ora *Madonna allattante*), 1505-1510 circa. Varsavia, Castello Reale, inv. ZKW/6049/ab.
S. D'I.

2 19, n. 16 – Gandolfino da Roreto, *Genealogia della Vergine (Santa Parentela),* 1515-1520 circa. Grignasco (NO), Santa Maria Assunta (vedi 20, 39).
S. B.

3 19, n. 26 – Giovanni Martino Spanzotti, *Adorazione del Bambino*, 1496 circa. Milano, collezione privata.
S. D'I.

4 19, n. 74 – Defendente Ferrari, *Pietà tra i santi Francesco d'Assisi, Bernardino da Siena, Nicola da Tolentino e Chiara,* 1524. Firenze, Villa Palmieri.
S. D'I.

5 19, n. 107 – Defendente Ferrari, *Sant'Ivo che raccoglie le suppliche dei poveri, san Giovanni Evangelista a Patmos, messa di san Gregorio; sacra Famiglia, san Michele Arcangelo, santa Caterina da Siena, il volto di Cristo [Mandylion]; storie di santa Marta; Angelo annunciante, Vergine annunciata*, 1520 circa. Torino, Musei Reali - Galleria Sabauda, inv. 1061.
J. T.

6 19, n. 126 – Defendente Ferrari, *San Girolamo penitente*, *san Giovanni Battista*, *san Bernardo da Chiaravalle*; *i profeti Isaia, Balaam, Davide, Geremia*; *decollazione di san Giovanni Battista*, *san Girolamo nel deserto*, *visione di san Bernardo*, 1520-1530 circa. Avigliana (TO), Santi Giovanni e Pietro; Guglielmetto Fantini, *San Francesco, santa non identificata*, 1420-1425 circa. Ubicazione ignota.
J. T.

7 19, n. 142 – Defendente Ferrari, *Bacio di Giuda*, 1520 circa. Collezione privata / Defendente Ferrari, *Cristo nell'orto dei Getsemani*, 1520 circa. Ubicazione ignota
S. D'I.

8 19, n. 185 – Giovanni Martino Spanzotti, *Scene della vita di Cristo*, 1475-1485. Ivrea (TO), San Bernardino.
J. T.

9 19, n. 196 – Giovanni Martino Spanzotti, *Madonna col Bambino*, 1490 circa. Londra, Courtauld Gallery, inv. P.1947 LF 421.
S. B.

10 19, n. 201 – Giovanni Martino Spanzotti e Defendente Ferrari, *Battesimo di Cristo*, 1508-1510. Torino, Museo Diocesano.
S. B.

11 20, n. 12 – Maestro dell'*Incoronazione della Vergine* di Biella e Pseudo Giovenone, *Incoronazione della Vergine, san Francesco d'Assisi che presenta padre Bartolomeo Mosca, sant'Antonio da Padova, san Bonaventura, san Ludovico da Tolosa*, 1540 circa. Biella, Museo del Territorio Biellese, inv. 39.
J. T.

20, n. 39 – Gandolfino da Roreto, *Genealogia della Vergine (Santa Parentela),* 1515-1520 circa. Grignasco (NO), Santa Maria Assunta (vedi scheda 2: 19, 16).

12 20, nn. 45-46 – Maestro di San Guido di Acqui (Galeotto Nebbia?), *L'Annunciazione, san Giovanni Evangelista, sant'Ambrogio*, 1497. Alessandria, Museo Civico, inv. 1971, n. 22.
S. B.

13 20, n. 47 – Pittore fiorentino della seconda metà del XVI secolo, *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria con san Tommaso d'Aquino*, ultimo quarto del XVI secolo. Ubicazione ignota.
J. T.

14 20, nn. 64-65 – Pittore piemontese della fine del XVI secolo?, *Immacolata Concezione,* fine XVI - inizio XVII secolo. Ubicazione ignota / Pittore lombardo leonardesco della prima metà del XVI secolo?, *Cristo benedice un uomo e una donna*, prima metà del XVI secolo? Ubicazione ignota.
J. T.

15 20, nn. 88-89 – Pietro Dolce, *La pazzia di Orlando, Il duello tra Bradamante e Serpentino*, 1550. Verzuolo (CN), Villa Burgo.
J. T.

16 20, nn. 114, 117 – Gandolfino da Roreto, *Madonna col Bambino, san Pietro, san Dalmazzo, Annunciazione, Eterno benedicente*, 1510-1515 circa. Quargnento (AL), San Dalmazzo / Gandolfino da Roreto, *Incoronazione della Vergine con i santi Paolo, Francesco, Bernardino e Bonaventura; Annunciazione; Crocifissione,* 1510-1515 circa. Alessandria, Museo Civico, inv. 1971, n. 21.
S. B.

17 20, n. 157 – Giorgio Turcotto, *Apostoli*, 1467. Torino, Musei Reali - Galleria Sabauda, inv. 703.
S. B.

18 20, n. 230 – Intagliatore vercellese (bottega di Giuseppe Giovenone il giovane?), *Cornice* / Giuseppe Giovenone il giovane?, *Stemma del comune di Moncrivello*, *putto che suona la viola, putto che suona il liuto, stemma degli Avogadro di Valdengo; battesimo di un vescovo, apparizione di Cristo durante la messa, un vescovo riceve la benedizione del papa, vescovo in orazione, approvazione di una regola, lapidazione di un vescovo*, anni Settanta del XVI secolo. Moncrivello (VC), Sant'Eusebio.
J. T.

19 20, nn. 239-240-241 – Giovanni Perosino Longo, *Congedo di Gesù dalla Madre; la Vergine invoca Gesù; Cristo e gli apostoli*, 1523. Già Mondovì Carassone (CN), San Sebastiano, distrutta.
S. B.

20 21, n. 72 – Bernardino Lanino, *Allegoria del Tempo*, 1558. Ubicazione ignota.
S. B.

21 22, n. 9 – Jacopino e Giovanni Perosino Longo, *Adorazione dei Magi*, 1517. Asti, Seminario Vescovile.
S. B.

22 22, n. 24 – Jacopino Longo, *Deposizione di Cristo nel sepolcro con i santi Maria Maddalena, Francesco e Giovanni Battista*, 1538. Già Firenze, collezione Galli Dunn.
S. D'I.

23 22, n. 29 – Giovanni Canavesio, *Madonna col Bambino e santi; Crocifissione; Storie della vita della Vergine*, 1499. Verderio Superiore (LC), Santi Giuseppe e Fiorano
S. B.

24 22, n. 61 – Macrino d'Alba, *Madonna col Bambino, i santi Giacomo Maggiore, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Tommaso d'Aquino e due donatori*, 1495, Torino, Museo Civico d'Arte Antica-Palazzo Madama, inv. 448/D
J. T.

25 22, n. 104 – Maestro di San Martino Alfieri, *Profeti e santi* (frammento da una *Immacolata Concezione*?), 1506-1510 circa. Collezione privata.
J. T.

SCHEDE

1

AFMCTo, FR, A20, 19, 1
Spanzotti, Eusebio, Defendente, I Giovenone

Sul verso del cartoncino di supporto:
«Defendente De' Ferrari -
Già a Biella Piazzo presso il parroco
(Fotogr. datami da Vesme)»

Defendente Ferrari
(attivo dall'ultimo quarto del XV secolo, documentato fino al 1540)
Immacolata concezione (ora *Madonna allattante*)
Tempera su tavola, decurtato su tutti i lati
85 x 58 cm
(in origine 170 x 75 cm)
1505-1510 circa
Varsavia, Castello Reale, inv. ZKW/6049/ab

L'opera qui riprodotta, ben nota alla critica novecentesca nello stato attuale, ha fatto la sua prima apparizione sul mercato antiquario nel 1930, all'asta della collezione Han Coray; già all'epoca però si presentava decurtata della parte inferiore e modificata nella forma in quella superiore, forse a causa di un danno del supporto ligneo, o più probabilmente per motivi di gusto legati al commercio. Dopo alcuni passaggi di proprietà tra Germania, Italia e Svizzera, è ricomparsa nel 2015 presso la galleria Sarti di Parigi, in occasione del TEFAF di Maastricht (per la storia collezionistica moderna e la bibliografia dettagliata si veda *Italian Masterpieces*, 2015, scheda 5 di E. Zappasodi, pp. 44-48; l'autore propone però una datazione al 1530, troppo avanzata per il percorso stilistico di Defendente). Nel 2022 infine è stata acquisita dal Castello Reale di Varsavia (*Botticelli*, 2022, scheda 6 di Z. Potocka-Szawerdo, pp. 206-213).

Questo scatto, databile agli ultimi anni dell'Ottocento o ai primi del secolo successivo, fu donato a Rovere da Alessandro Baudi di Vesme e testimonia lo stato della tavola prima delle manomissioni. Le annotazioni sul retro consentono anche di riconoscere il dipinto in quello accuratamente descritto negli appunti di Vesme come «Biella-Piazzo, presso il Parroco, di cui è proprietà privata Tavola centinata Alt. m. 1,70; Lar. m. 0,75. Madonna della Concezione, in piedi, allattante il Bambino. È molto sciupata, ma mai restaurata. La composizione doveva essere identica a quella della Madonna della Concezione della Sagra, prima che questa venisse alterata» (Baudi di Vesme 1982, p. 1287).

La riapparizione dell'opera sul mercato antiquario ha permesso a Vittorio Natale di identificarla con quella riprodotta dalla foto Rovere, che era nel frattempo stata pubblicata da Simone Riccardi (Natale 2017, pp. 22-23

La tavola di Defendente Ferrari nel catalogo d'asta della collezione Coray (1930), già decurtata della parte inferiore.

e Riccardi 2008, entrambi con un'ipotesi di datazione intorno al 1510). Il soggetto era quindi in origine una *Immacolata concezione*, tema che conobbe ampia diffusione tra XV e XVI secolo in Piemonte e in Lombardia, principalmente in ambito francescano; questa iconografia fu riproposta in più occasioni da Defendente e dai suoi collaboratori – anche con il riutilizzo dello stesso cartone preparatorio – a partire dalla nota redazione della Sacra di San Michele, databile intorno al 1505 (Romano 1990, p. 168 n. 41).

L'antica collocazione del dipinto in San Giacomo al Piazzo, tramandata dalle note di Vesme e di Rovere, induce a pensare che esso sia nato per una chiesa della zona; la tavola doveva costituire l'elemento centrale di una macchina d'altare più articolata, forse dismessa e smembrata in seguito alle soppressioni. Come ha fatto notare Paola Manchinu (in *Il Rinascimento*, 2019, scheda 12, pp. 108-111), la famiglia Gromo di Ternengo, che commissionò al giovane Defendente Ferrari l'*Adorazione del Bambino* oggi conservata alla Pinacoteca Albertina di Torino, possedeva in San Pietro a Biella una cappella intitolata a Sant'Anna, iconograficamente compatibile con il tema dell'immacolata concezione della Vergine, che potrebbe forse aver costituito la sede originaria dell'opera; la studiosa ha sottolineato inoltre che la consonanza stilistica della nostra Madonna con l'elemento centrale del polittico della Sacra suggerisce di collocarne la realizzazione non troppo lontano dal 1505.

S. D'I.

2

AFMCTo, FR, A20, 19, 16
Spanzotti, Eusebio, Defendente, I Giovenone
Enrico Lambertini, Romagnano Sesia

Sul recto del cartoncino di supporto:
a matita, di mano di Rovere:
«Grignasco. Ch. parrocchiale.
Già attrib. a Gaudenzio Ferrari.
Berenson = Gerol. Giovenone
confr. con quello di Casale
S. Antonio»

Sul verso del cartoncino di supporto:
«Fotografia Artistica E. Lambertini
Romagnano Sesia» (timbro)

AFMCTo, FR, A20, 20, 39
Scuola Piemontese Vercell. Novares. p. ord. topograf.

Sul verso della foto:
«Attr. a Gaud. Ferrari, più recentemente
allo Spanzotti, d. Duomo di Casale,
Grignasco» «192»

Sul verso del cartoncino di supporto:
«192. Grignasco – Ch. Parrocchiale,
Scuola Piemontese»

Gandolfino da Roreto
(documentato tra il 1493 e il 1518)
Genealogia della Vergine
(*Santa Parentela*)
Tempera su tavola
181 x 87 cm
1515 - 1520 circa
Grignasco (NO), Santa Maria Assunta

Le due fotografie del Fondo Rovere riproducono un dipinto di cui in questo momento si sta avviando un intervento di restauro e dunque, negli auspici, potrebbero tornare di attualità e fornire elementi utili alla riflessione sulla conservazione dell'opera.

Si tratta di una tavola che ha avuto in passato importanti manomissioni: tra esse quella che ha portato a iscrivere, nella parte alta al di sopra del cartiglio, il nome di Gaudenzio Ferrari («Gau. Feraris / pinxit») e la data 1484. Le sue vicende sono note a partire dal dono che ne fece alla parrocchiale di Grignasco l'esponente di una importante famiglia locale, Giovanni Bat-

Grignasco - Ch. parrocchiale - Già attrib.
a Gaudenzio Ferrari - Berenson = Girol. Giovenone
Confr. con quello di Casale - S. Antonio -

tista Viotti (1765-1830), avvocato esperto di diritto civile ed ecclesiastico che avviò la sua carriera, tutta torinese, negli anni del governo francese ma che ottenne un ruolo importante soprattutto negli anni della Restaurazione, nell'ambito della riforma dell'Università e dell'istruzione, campo nel quale egli si distinse sostenendo il ruolo del ricostituito ordine dei Gesuiti (Sitzia 1989, pp. 84, 87-88 [dell'estratto]; Sitzia 2006, pp. 279-291; *L'Assunta*, 2018, pp. 9-17). Nei primi anni del XIX secolo Viotti ebbe certamente un ruolo negli acquisti di beni immobili già appartenuti ai conventi soppressi e svolse una notevole attività finanziaria (Mana 2006, p. 187). Pur seguendo le cose grignaschesi dalla capitale, egli seguì e finanziò ripetuti interventi sulla parrocchiale; la donazione del dipinto è la sua ultima benemerenza, essendo stata compiuta pochi giorni prima di morire.

È interessante notare che il riferimento all'«insigne e valente Gaudenzio Ferrari», corrispondente all'iscrizione sul dipinto, è esplicitato nel documento con cui, l'8 novembre 1830, la comunità di Grignasco accolse la donazione impegnandosi a rispettare le condizioni poste da Viotti (*L'Assunta*, 2018, pp. 26, 33-34). È dunque nel nome di Gaudenzio Ferrari che si apre la fortuna critica del dipinto anche se, a quanto sembra, Gaudenzio Bordiga (senza dubbio il più autorevole esperto dell'artista valsesiano nella prima parte dell'Ottocento) avrebbe espresso dei dubbi sulla autografia ipotizzando piuttosto la mano di un allievo. Questo pensiero è riportato, a distanza di molti anni, da Giuseppe Colombo, il quale appare perfettamente informato della documentazione relativa al dono di Viotti e riporta una ipotesi relativa alla sede originaria del dipinto, facendo riferimento a «un'antica chiesuola di Grignasco stessa» (Colombo 1881, pp. 33-34), che potrebbe corrispondere alla chiesa del monastero delle Figlie della Carità, presso la quale la famiglia Viotti aveva istituito un beneficio (Mana 2006, p. 187; *La Sacra Parentela*, 2020, p. 6).

Successivamente, in uno dei suoi più importanti scritti storico artistici, il fotografo casalese Francesco Negri accenna al dipinto di Grignasco riconoscendone il rapporto, iconografico e stilistico, con l'elemento centrale del polittico della chiesa di Sant'Antonio a Casale e riconduce entrambe le opere a Spanzotti (Negri 1892, p. 152; su di lui si veda almeno Cavanna 2006). Mentre viene classificata da Berenson come di Gerolamo Giovenone (attribuzione che si direbbe influenzata dall'idea di non allontanarla dall'orbita gaudenziana: Berenson 1907, p. 237), l'opera compare negli appunti di Alessandro Baudi di Vesme al centro di una successione di passi e ragionamenti:

> Fu sempre attribuita a Gaudenzio ma il Bordiga ne dubitava assai. Non sarà una ripetizione del quadro d'Asti del Gandolfino? Scrivere al parroco di Grignasco perché esamini se la firma non dica Gandulfinus de Roreto. La composi-

> zione e la maniera sono diverse. / Ho scritto, e mi rispose in modo inconcludente e quasi villano che il quadro è firmato Gaud. Ferrari Pinxit. / Ho la fotografia. È scuola di Gaudenzio. Non di Gandolfino (Baudi di Vesme 1982, p. 1311).

Ancora una volta l'elemento iconografico spinge ad accostare questa a un'altra *Santa Parentela* di Gandolfino, quella firmata che si trova nel Duomo di Asti; il dubbio di un accostamento al catalogo del maestro astigiano viene però scartato da Vesme.

Il padre francescano Tomaso Maria Gallino si dedica nuovamente al polittico di Casale, giungendo ad attribuirlo a Gandolfino in forza del rapporto con il dipinto astigiano, ma non esplicita il medesimo passo per quanto riguarda la tavola di Grignasco, che pure richiama in rapporto a Casale; è interessante ricordare che il religioso ha donato personalmente un estratto del suo studio a Rovere, nel 1934 (Gallino 1933, p. 20 dell'estratto; la copia del Fondo Rovere nella Biblioteca dei Musei Civici riporta infatti una annotazione a matita di Rovere: «Dono d. Autore / Premeno 21.VII. 34»). Si tratta dunque di un caso in cui la mostra del 1938-1939 risulta essere occasione di verifiche e di messe a punto: lo dimostra il fatto che, indipendentemente dalla indicazione generica mantenuta da Viale in catalogo, subito dopo la mostra si afferma stabilmente l'attribuzione a Gandolfino, da parte di Noemi Gabrielli e di Anna Maria Brizio (*Gotico e Rinascimento*, 1939, pp. 181-182; Gabrielli 1938 [ma 1939], p. 513; Brizio 1942, p. 217). Nella medesima direzione si muovono i diversi interventi di Mallé, e si giunge infine al primo riordino dei dati sul pittore astigiano (Mallé 1969, p. 103; Id. 1971, p. 89; Id., 1973, p. 154; Baiocco 1998, p. 297).

Nel caso in esame, il materiale fotografico in possesso di Lorenzo Rovere risulta essere coerente con un momento particolare nella storia del dipinto. È chiaro infatti che abbiamo una prima fotografia nella quale è visibile una cornice ispirata a modelli rinascimentali, con due lesene a candelabra, che secondo le fonti è quella presente al momento del dono da parte di Viotti (1830); questa stampa è montata su un cartoncino coevo che riporta sul retro il timbro del fotografo Enrico Lambertini di Romagnano Sesia, la cui attività è ricordata in un repertorio del 1905 (cfr. *Fotografi e fotografia*, 2008, p. 59). Qui il dipinto appare poggiato su due sgabelli, come se fosse stato movimentato proprio allo scopo di eseguire lo scatto; si conoscono altre immagini precedenti (con la medesima cornice) di cui almeno una mostra il dipinto nella sua collocazione più antica all'interno della chiesa, sul lato sinistro del presbiterio (*La Sacra Parentela*, 2020, pp. 49-50). Probabilmente, la seconda fotografia Rovere (nella quale la tavola è senza cornice) fissa invece il momento in cui fu deciso di far realizzare la magniloquente teca lignea a volute fitomorfe datata 28 aprile 1907 e firmata (sul retro) dall'artigiano locale En-

Il timbro del fotografo Enrico Lambertini sul retro della fotografia n. 16, scatola 19.

rico Barone. Non si tratta infatti dello stesso scatto riprodotto nel catalogo del 1939: anche questo è senza la cornice, ma mostra uno stato di conservazione dell'opera differente, successivo a una pulitura (*Gotico e Rinascimento*, 1939, tav. 151).

Come di consueto, se pure possiamo in qualche modo fissare la cronologia della sequenza delle immagini, questa non corrisponde necessariamente ai tempi delle diverse annotazioni scritte da Lorenzo Rovere. Sulla stampa Lambertini, egli annota la ormai superata attribuzione a Gaudenzio, la proposta di Berenson in favore di Giovenone e il possibile confronto con il polittico di Sant'Antonio a Casale. Questo è un elemento interessante, che rinvia alla proposta fatta da Negri fin dal 1892 anche se Rovere non ne registra la paternità. D'altro canto, l'appunto molto più laconico sul retro della fotografia n. 20, 39 parla semplicemente di «Scuola piemontese»; sembra di poter interpretare questo come l'approdo più vicino alla soluzione proposta da Viale nel catalogo della mostra *Gotico e Rinascimento* dove — forse per giustificare a posteriori il fatto che il dipinto era stato esposto nella sala 27, tra Sodoma e Gaudenzio — si parla di «pittore pregaudenziano» (*Gotico e Rinascimento*, 1939, p. 181). Si direbbe precedente a questo momento anche l'appunto scritto da Rovere nelle sue schede alla voce *Grignasco* dove invece il superamento della vecchia attribuzione a Gaudenzio viene risolto dicendo che «rammenta la maniera dello Spanzotti» (AMCTo, SR, *Piemonte - Prov. Novara - Vercelli*); d'altro canto, anche rispetto al polittico di Casale, Rovere annota come la propria posizione tra l'ipotesi spanzottiana e quella gandolfinesca sia favorevole alla prima (AMCTo, SR, *Pittura II; D'Enrico - Miel*).

S.B.

3

AFMCTo, FR, A20, 19, 26
Spanzotti, Eusebio, Defendente, I Giovenone

Sul recto del cartoncino di supporto:
«Attr. a Eusebio Ferrari»
«V. retro»

Sul verso del cartoncino di supporto:
«Già Casale Propr. Nob Sig.a Visconti nata Cavalli d'Olivola (Torino via Vanchiglia 11)
Dal 1910 prob. portato a Roma presso il figlio di detta Signora
Vesme Atti Soc. Arch. Vol. IX p. 66. afferma non potersi attrib. a Eus. Ferrari come disse Weber»

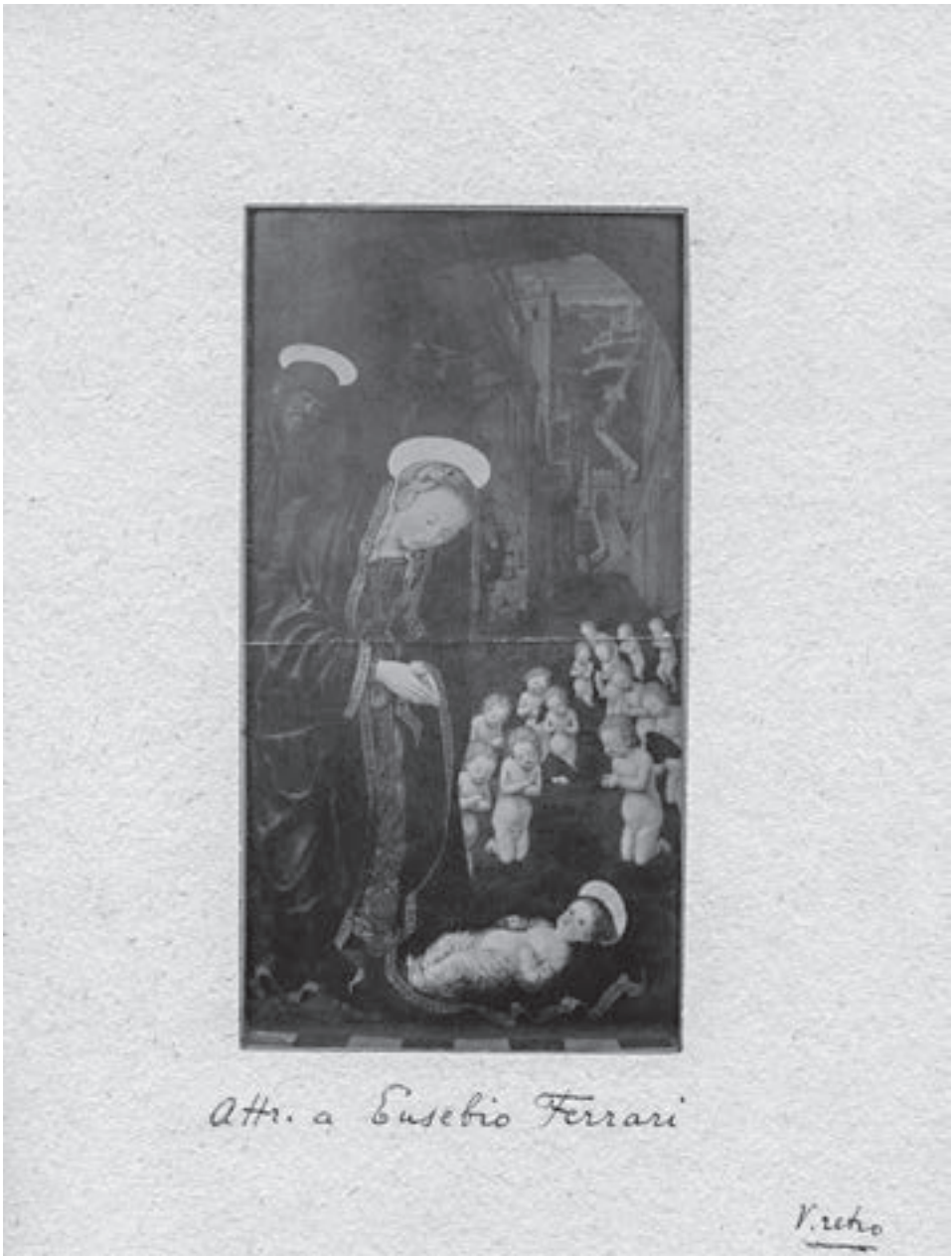
Giovanni Martino Spanzotti
(documentato dal 1480, già morto nel 1528)
Adorazione del Bambino
Tempera su tavola
107x60 cm
1496 circa
Milano, collezione privata

Lo scatto ritrae l'elemento centrale del secondo ordine di un importante polittico di Giovanni Martino Spanzotti, la cui ricomposizione ha visto impegnati gli storici dell'arte per quasi un secolo.

Il complesso proviene da San Francesco di Casale Monferrato, come sappiamo grazie alla descrizione fattane alla fine del Settecento dallo storico Giuseppe de Conti, e fu probabilmente smembrato in seguito alla soppressione della chiesa, avvenuta nel 1801; all'epoca del de Conti era collocato sull'altare di Sant'Andrea, di patronato della famiglia Mossi di Morano.

Per quello che riguarda l'ordine principale, la tavola centrale rappresentante *Sant'Andrea* e quella di destra con *I santi Caterina d'Alessandria e Sebastiano* sono attualmente conservate alla Pinacoteca di Brera, mentre quella di sinistra con *I santi Francesco e Agata e un donatore*, l'unica con un passaggio documentato in collezione Mossi di Morano dopo le soppressioni napoleoniche, si trova oggi alla Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Torino. Passando all'ordine superiore, i due scomparti laterali (*I santi Nicola da Tolentino e Giovanni Battista* e *I santi Evasio e Pietro Martire*) appartengono alla National Gallery di Londra, mentre l'*Adorazione* riprodotta dalla foto Rovere si trova ancora in collezione privata.

La storia critica moderna del polittico ebbe inizio nel 1897, quando Ugo


Attr. a Eusebio Ferrari
V. reho

Fleres, discutendo la tavola dell'Albertina tradizionalmente attribuita a Macrino d'Alba, si rese conto delle somiglianze stilistiche e tipologiche che la imparentano a quelle londinesi, avviando così una prima parziale ricostruzione dell'aspetto originario della macchina d'altare (Fleres 1897, pp. 83-84). Nel 1910 Gian Bistolfi, pubblicando la sua monografia su Macrino, riconobbe invece il legame del dipinto torinese con i due pannelli di Brera, senza però giungere a connettere con questo gruppo anche le tavole della National Gallery (Bistolfi 1910, pp. 153-155).

Il primo spostamento attributivo dell'opera dalla produzione macriniana a quella, più pertinente, dell'ambito Martino Spanzotti / Defendente Ferrari si deve invece a Berenson, che nella prima edizione delle sue liste sui *North Italian Painters of the Renaissance* inserì tutti i dipinti fino ad allora noti nell'elenco delle opere del Ferrari (Berenson 1907, pp. 206-207). Questa ultima importante acquisizione non venne pienamente accolta da Siegfried Weber, che preferì continuare a mantenere le tavole di Torino e di Londra in zona Macrino, spostando verso Defendente soltanto i santi milanesi, soluzione sostanzialmente condivisa da Rovere nella sua recensione al volume dello studioso tedesco (Weber 1911, pp. 58-59, 63 e 92; Rovere 1911, qui a p. 70; Rovere 1912, qui a p. 75).

L'avanzamento critico sull'opera sembrò raggiungere una fase di stallo con le nuove liste berensoniane del 1932 e del 1936, che confermavano l'attribuzione di tutte le tavole a Defendente, senza rendere conto delle già avviate ipotesi ricostruttive del polittico (Berenson 1932, pp. 188-189; 1936, p. 162). Fortunatamente però un nuovo importante contributo in questo senso giunse dagli studi di Vittorio Viale e Lorenzo Rovere per la mostra del *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, tenutasi a Torino tra 1938 e 1939. Qui i dipinti dell'Albertina e di Brera furono presentati nella stessa sala, la numero 16, evidenziandone in catalogo il legame; inoltre, radunando un gruppo di opere a queste affini, Viale mise in luce per la prima volta la loro connessione stilistica con l'*Adorazione del Bambino* qui riprodotta, anch'essa presentata al pubblico ma in un'altra stanza (*Gotico e Rinascimento*, 1939, pp. 81; 84-85; 120). L'esposizione aprì al pubblico nel settembre del 1938, mentre il catalogo uscì soltanto nella primavera dell'anno successivo, dando così ai curatori il tempo di riflettere approfonditamente sulla straordinaria quantità di dipinti radunati in Palazzo Carignano e sui loro rapporti reciproci. La mostra costituì, tra le altre cose, un momento fondamentale per la ricostruzione della congiuntura artistica tra Spanzotti e Defendente, che però rimaneva ancora lontana dal raggiungere una sistemazione veramente convincente, e il grande sforzo scientifico di Rovere e Viale si legge in trasparenza attraverso le incertezze attributive tra i due artisti nei testi e nelle didascalie del corposo catalogo.

Fino all'intuizione di Viale, l'*Adorazione* Visconti aveva seguito un percorso critico separato da quello degli altri elementi del polittico casalese: attribuita al vercellese Eusebio Ferrari da Weber (1911, pp. 36-37), fu prontamente spostata nell'orbita di Defendente da Rovere (Rovere 1911, qui a p. 68; Rovere 1912, qui a p. 73). Vesme ribadì l'attribuzione defendentesca in un saggio pubblicato qualche anno più tardi (1920b, p. 66), ma gli appunti di Rovere relativi alla foto dell'archivio dei Musei Civici riconoscono la paternità di questa proposta al collega più anziano, con cui vi fu sempre un intenso e proficuo scambio di opinioni e materiali di studio. Del resto la stampa fotografica qui presentata è più antica della maggior parte di quelle che costituiscono il Fondo Rovere e mostra la stessa netta piegatura centrale che caratterizza la foto della *Madonna con il Bambino* di Defendente Ferrari già a Biella (vedi scheda 1), sicuramente proveniente dall'archivio di Vesme, quindi è probabile che abbia la stessa origine. Importanti sono anche le precise annotazioni di Rovere sui passaggi di proprietà della tavola, che permisero di rintracciarla in occasione dell'allestimento della mostra del 1938: in catalogo infatti l'*Adorazione* risultava essere di proprietà di tale Giuseppe Visconti di Roma, probabilmente il figlio della citata signora Cavalli d'Olivola.

Spetta a Giovanni Romano il merito di aver finalmente ricomposto per intero il nostro polittico, collegandogli in maniera sicura l'*Adorazione* qui riprodotta (di cui conosceva bene la foto Rovere), e di averne identificato la provenienza riconoscendolo nelle pagine del canonico de Conti. Lo studioso ha inoltre assegnato definitivamente la paternità dell'opera a Spanzotti, proponendo una datazione ai primissimi anni del Cinquecento. Prendeva così forma «l'esempio più alto di pala a scomparti dipinto in Piemonte prima dell'avvento di Gaudenzio, modello per le innumerevoli variazioni di Grammorseo, Gandolfino, Defendente» (Romano 1970, pp. 8-10).

La ricomparsa dell'*Adorazione* già Visconti in una collezione privata milanese ha infine permesso di riassemblare anche fisicamente la macchina d'altare, che è stata esposta al pubblico tra il 2003 e il 2004 prima a Brera e poi al Museo Civico di Casale Monferrato. In questa occasione Romano è ritornato sul tema della committenza del polittico, chiarendo che essa non si deve probabilmente alla famiglia dei Mossi di Morano, di fortuna relativamente recente, ma a quella dei Da Ponte, collocando così l'ultimo tassello mancante in una ricostruzione che a oggi rimane uno dei casi di studio più esemplari sul Rinascimento piemontese (Romano 2003b, pp. 23-27; Romano 2004, pp. 27-31; qui l'autore propende inoltre per una datazione leggermente più alta di quella proposta nel 1970, anticipandola agli ultimi anni del Quattrocento).

S. D'I.

4

AFMCTo, FR, A20, 19, 74
Spanzotti, Eusebio, Defendente,
I Giovenone
Estero

Sul recto:
«Già appartenente al conte D'Aigremont (Francia)
(Tours) V. Monogr. Gamba – e V. Gaz. Beaux Arts 1890»
«V. retro»

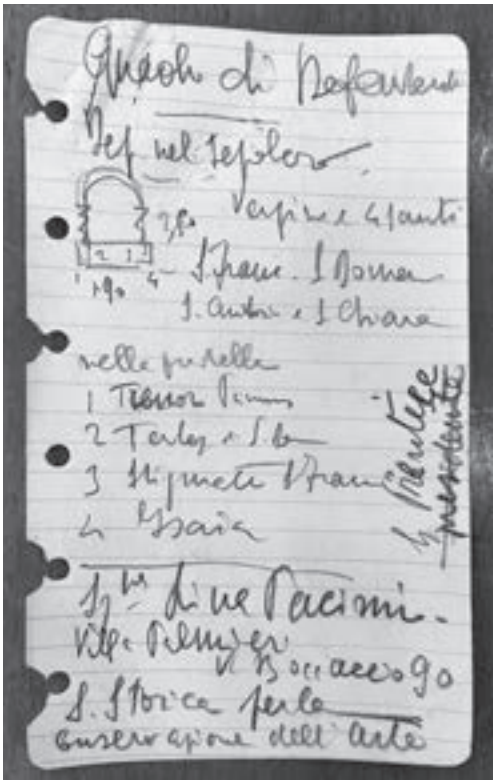
Sul verso:
«Passata poi in Inghilterra
V. Gaz. B. A. 1890.
Già nella C. d. Convento di S. Francesco del Bosco pr. Avigliana –»

Defendente Ferrari
(attivo dall'ultimo quarto del XV secolo, documentato fino al 1540)
Pietà tra i santi Francesco d'Assisi, Bernardino da Siena, Nicola da Tolentino e Chiara
Tempera su tavola, siglato Fp+ e datato 1524, cornice antica con rimaneggiamenti
275 x 195 cm
1524
Firenze, Villa Palmieri

L'opera raffigurata, recante il monogramma di Defendente Ferrari e la data 1524, proviene da San Francesco al Bosco di Avigliana. Dopo la soppressione di chiesa e convento seguita alle leggi Siccardi, il complesso fu acquistato, assieme ai suoi arredi, da un privato che intorno al 1870 cedette la pala ai conti D'Aigremont. Questi la fecero restaurare dal pittore torinese Rodolfo Morgari e ne commissionarono – probabilmente allo stesso artista – una riproduzione fedele da lasciare in loco. La *Deposizione* è ancora ricordata come proprietà della famiglia francese nel 1890, quando partecipò alla *Exposition rétrospective* di Tours (rimando a Fantino 2011b per una storia dettagliata delle vicende collezionistiche e per la bibliografia completa sull'opera; la copia è attualmente conservata nei depositi della Soprintendenza torinese).

Possiamo ipotizzare che la foto dell'archivio Rovere sia tra quelle originariamente appartenute ad Alessandro Baudi di Vesme. Quest'ultimo infatti ricordava nei suoi appunti di possederne una "fotoincisione", forse fornitagli dal curatore della mostra di Tours, Léon Palustre, che nel settembre del 1890 gli inviò una dettagliata descrizione dell'opera (Baudi di Vesme 1982, pp. 1266-1267,1285; dal testo della lettera di Palustre sembra di capire che Vesme gli avesse chiesto informazioni in particolare sul monogramma presente sulla tavola, pensando inizialmente di poterlo

Già appartenente al Conte d'Aigremont (Francia)
(Tours) V. Mongr. Gamba – e V. Gaz Beaux Arts 1890
V. Rovere



Gli appunti di Vittorio Viale relativi alla *Deposizione* conservati nella pratica di richiesta di prestito dell'opera per la mostra del 1938.

riferire al pittore Fermo Stella). Lo scatto qui presentato sembra coincidere con quello pubblicato nell'album illustrato dell'esposizione, uscito nel 1891, senza esserne tuttavia un ritaglio, mentre un breve articolo di Palustre pubblicato in Francia a mostra in corso riproduceva la pala – scorniciata – soltanto con una brutta incisione al tratto (*Album*, 1891, pp. 21-22, tav. XI; Palustre 1890, pp. 71,74-75)

Come ricordato anche dalle note di Rovere sul retro dell'immagine, all'inizio del Novecento la pala si spostò in Inghilterra, facendo perdere le sue tracce per alcuni decenni. Qualche tempo prima dell'inizio della mostra del *Gotico e Rinascimento in Piemonte* del 1938, Vittorio Viale ricevette da Filippo Rossi, direttore degli Uffizi, la segnalazione che l'opera era ricomparsa nei pressi di Firenze, a Villa Palmieri, dove è conservata ancora oggi. Lo studioso tentò di ottenerla in prestito, ma senza riuscirvi, e poté infine vederla dal vivo e pubblicarla solo dopo la fine della guerra (Viale 1947, pp. 59-60, fig. 40 a p. 40; la pratica relativa alla richiesta di prestito è conservata in AMCTo, 3970 SMO 221.5 1938 - [MG - 3] - Firenze 4).

La presenza del monogramma dell'autore ha garantito alla *Deposizione* un posto sicuro nella bibliografia defendentesca, fin dal primo pionieristico articolo di Francesco Gamba (1875-1877, p. 153), facendone un caposaldo per la ricostruzione della fase matura dell'artista. Per quanto riguarda invece la committenza dell'opera, lo studioso valsusino Placido Bacco (1881-1883, II, p. 79) la riferì a Ludovico Berta di Celle, ricordato dai pochi documenti superstiti tra i principali promotori e finanziatori della costruzione del complesso conventuale francescano di Avigliana a partire dal 1515, e questa affermazione non è mai stata messa in discussione dalla critica successiva; si è quindi ipotizzato che l'ancona sia stata

dipinta per l'altare maggiore della chiesa, originariamente intitolato alla Madonna della Misericordia, che ospitò le spoglie del Berta dopo la sua morte (Fantino 2011b, pp. 97-98). La perdita degli archivi di San Francesco al Bosco e la scarsità di fonti affidabili sulle genealogie delle famiglie aviglianesi tra XV e XVI secolo suggeriscono però di tentare per precauzione qualche ulteriore controllo, anche perché all'erezione del complesso conventuale parteciparono sicuramente altri notabili del luogo, i cui nomi si sono conservati solo in parte (Nesta 2011, p. 52).

La foto Rovere è importante perché mostra uno stato dell'opera diverso da quello poi reso noto da Viale negli anni Quaranta: è infatti ancora presente un coronamento, in seguito rimosso, con due stemmi nobiliari. Questi risultano purtroppo quasi illeggibili, ma si trovano dettagliatamente descritti nell'album/catalogo di Tours come «d'azur au chevron de gueules, cantonné, en chef, de deux têtes de lion d'or lampassé de gueules surmontant chacune une fleur de lis d'or, en pointe, d'un lion d'or lampassé de gueules» (traducibile con "d'azzurro allo scaglione di rosso, accompagnato in capo da due teste di leone d'oro, sormontate ciascuna da un giglio d'oro, e in punta da un leone di rosso").

Nonostante questa descrizione sia stata collegata a quella di uno stemma Berta di Celle tramandata da un testamento di fine Seicento, un po' tardo per il nostro ragionamento (Fantino 2011b, p. 97 e nota 4 a p. 105), non sono giunte fino a noi immagini antiche del blasone di questa famiglia e il suo consegnamento, avvenuto nel 1617, è andato perduto; tuttavia è probabile che almeno in origine si trattasse di uno stemma parlante, raffigurante quindi una gazza. Scorrendo le armi delle famiglie valsusine, salta invece all'occhio l'attestazione di un blasone dei Testa di Avigliana «d'azzurro allo scaglione accompagnato da tre gigli, il tutto d'oro; col capo del 2° carico di tre teste di leone, di rosso, ordinate in fascia», compatibile con la descrizione del 1891 (Mola di Nomaglio 2007, p. 257). Come mi fa notare Luisa Gentile, che ha generosamente discusso con me questa ipotesi fornendomi preziose indicazioni di supporto, la lettura proposta a fine Ottocento da Palustre potrebbe contenere qualche imprecisione a causa del cattivo stato conservativo degli stemmi dipinti. In particolare è difficile che si trattasse di blasoni d'azzurro allo scaglione di rosso, perché sono due colori non sovrapponibili in araldica; probabile invece che fossero di azzurro allo scaglione d'oro, come lo stemma dei Testa, e che il rosso registrato dallo studioso fosse in realtà la preparazione di una foglia d'oro ormai consunta, oppure un rimaneggiamento occorso durante il restauro.

Vale la pena a questo punto evidenziare che i Testa nel 1451 avevano dato i natali a Cherubino, importante frate agostiniano morto giovanissi-

mo in odore di santità. Oltre ad aver finanziato le fondazioni agostiniane locali, la famiglia possedeva delle cappelle anche in altre chiese di Avigliana, tra cui quella di Santa Caterina in San Giovanni, che a partire dal 1510 circa ospitò probabilmente la pala di Gerolamo Giovenone raffigurante il *Matrimonio mistico* della santa (Fantino 2011a, pp. 150-153; Nuvolari Duodo 2014-2017, pp. 107-110; Cavaleri, Manchinu, Ventura 2018). Una committenza Testa potrebbe quindi spiegare la presenza, nella nostra *Deposizione*, di Nicola da Tolentino in mezzo a tre santi francescani, per di più sull'altare di una chiesa conventuale che all'epoca apparteneva agli Osservanti, come riferimento alla memoria del beato Cherubino.

In San Francesco al Bosco una delle cappelle laterali, intitolata alla Pietà, conserva un interessante affresco raffigurante il *Seppellimento di Cristo*, inquadrato in una elaborata cornice a *trompe l'oeil* che riprende puntualmente quella della *Deposizione* (Revello 2011, pp. 87-91). La pittura murale fa parte di una campagna realizzata verosimilmente negli anni immediatamente successivi alla costruzione della chiesa, in prossimità di quel 1524 segnato sulla pala defendentesca. L'affresco è rimasto per ora anonimo ma si presenta vicino ai modi di Jacopino Longo, pittore pinerolese che nella sua fase matura risente chiaramente dello stile di Defendente Ferrari; i due artisti potrebbero essersi incontrati ad Avigliana e il cantiere francescano fu forse l'anello di collegamento tra l'ancona oggi a Villa Palmieri e una sua sfortunata copia dipinta dal Longo nel 1538, di cui al momento sono riemersi solo due frammenti, uno nelle collezioni della Pinacoteca di Varallo e un altro sul mercato antiquario (vedi scheda 22).

S. D'I.

La *Deposizione* di Defendente Ferrari così è come stata pubblicata da Viale nel 1947, priva del coronamento con gli stemmi visibile nella foto del 1890.

5

AFMCTo, FR, A20, 19, 107
Spanzotti, Eusebio, Defendente, I Giovenone
Gind-Snid (nome cartella non decifrato)

Sul recto del cartoncino di supporto:
«Rosazza – (Biellese) – nella chiesa parrocchiale
già nella chiesa di Testona»

Sul verso del cartoncino di supporto:
«Trittico di Defendente de Ferrari da Chivasso»

Defendente Ferrari
(attivo dall'ultimo quarto del XV secolo, documentato fino al 1540)
Sant'Ivo che raccoglie le suppliche dei poveri, san Giovanni Evangelista a Patmos, messa di san Gregorio; sacra Famiglia, san Michele Arcangelo, santa Caterina da Siena, il volto di Cristo [Mandylion]; storie di santa Marta; Angelo annunciante, Vergine annunciata.
Tempera su tavola, cornice antica con rimaneggiamenti e integrazioni, sculture lignee.
345 x 270 cm
1520 circa
Torino, Musei Reali-Galleria Sabauda, inv. 1061

In questa fotografia il polittico di Defendente, giunto alla Galleria Sabauda nel 1982, è testimoniato in uno stato conservativo differente dall'attuale. Le tavole laterali dell'ordine principale risultano infatti invertite: *La messa di san Gregorio* a destra e il *san Giovanni a Patmos* a sinistra.

Una leggera modifica coinvolge anche le due interessanti statue costituenti l'*Annunciazione* poste nella parte apicale della macchina le quali, nel momento dello scatto, risultano disposte sopra la terminazione col *Mandylion*, invece che lateralmente come visibile oggi. Le statue lignee policrome, che plausibilmente accompagnano fin dall'origine le tavole dipinte, sono ad oggi una presenza unica nel catalogo defendentesco e risultano ancora da decifrare nel dettaglio per quanto riguarda lo stile. In questo senso, sembra possibile proporre un'attribuzione in direzione lombarda, non lontano dallo stile di Giovanni Angelo Del Maino. Il tema dei legnamari-scultori entro la bottega defendentesca ha suscitato anche l'interesse di Rovere che, nella citata recensione a Weber, per quanto di passaggio, menziona come tema da indagare quello degli «scultori delle interessantissime cornici che ancora in gran parte racchiudono i suoi dipinti» (Rovere 1912, p. qui a p. 74).

L'allestimento testimoniato dalla fotografia in esame risale almeno al 1880, data della pubblicazione di un'incisione che attesta per il polittico il medesimo stato conservativo (riproposta in Baiocco 2009, p. 22). L'illustrazione

Rosazza (Biella) nella Chiesa parrocchiale
già nella Chiesa di Testona

Il polittico di Sant'Ivo di Defendente Ferrari in uno schizzo dei taccuini di Cavalcaselle (da Curto 1981, fig. 50, che riporta però una didascalia sbagliata).

è posta a corredo di un articolo di Francesco Gamba dedicato a Defendente uscito a puntate sulla francese «L'Art. Revue Hebdomadaire Illustré» (1877-1880), traduzione con minime varianti del fondamentale studio sul pittore edito pochi anni prima negli *Atti della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti* (1875-1877). Il disegno si deve a Gautier Saint-Elme, mentre l'incisione a Yves & Barret, ed è plausibile che proprio questa testimonianza grafica serva da *ante-quem* alla fotografia. La completa sovrapponibilità dell'incisione alla foto, infatti, lascerebbe presumere che l'opera grafica derivi da quella meccanica (e non viceversa).

Tuttavia, pochi anni prima dell'articolo di Gamba, in un momento imprecisabile tra 1859 e 1865, Giovanni Battista Cavalcaselle di passaggio a Moncalieri – l'opera era collocata nella sacrestia di Santa Maria della Scala, almeno dal 1844 dove era pervenuta dall'altare della famiglia Lingotto (*Galleria Sabauda* 2020, scheda di E. Acerno, p. 68; *Repertorio* in c.d.s., scheda di E. Acerno, con bibliografia precedente) – attesta per il polittico un differente allestimento. Il dettagliatissimo appunto grafico del conoscitore relativo all'opera registra nuovamente un'inversione delle due tavole laterali – *san Gregorio* a sinistra e *san Giovanni* a destra di chi guarda – ovvero come nella disposizione attuale (Curto 1981, p. 55).

Quanto testimoniato dalla foto dell'Archivio Rovere (e dall'incisione ricordata sopra) si deve, molto probabilmente, ad un intervento sul polittico effettuato nel 1865 ad opera del pittore e restauratore Eugenio Buccinelli, più volte coinvolto nei riallestimenti delle macchine defendentesche (vedi scheda 6), anche se è difficile risalire alle motivazioni di questa riformulazione dell'ordine delle tavole.

Dalla sacrestia di Moncalieri il polittico passa quindi, entro il 1873, al senatore Federico Rosazza (1813-1899). Acquisita da questo l'opera è

temporaneamente collocata presso il Santuario di San Giovanni Battista di Andorno, nel biellese, ma «è destinata alla grande chiesa parrocchiale, che il suddetto fa murare a sue spese per il luogo di Rosazza in Val d'Andorno» dove l'opera giunge nel 1880 (Baudi di Vesme 1982, pp. 1266, 1279-80) e dove rimarrà – se si esclude il passaggio a Sordevolo con gli eredi di Federico – fino all'acquisto da parte dello Stato italiano per la Galleria Sabauda.

Infine, in un momento imprecisato tra 1880 e 1962, quando il polittico è già presso la parrocchiale di Rosazza, l'opera ritrova la sua conformazione più antica tra quelle documentabili – quella attestata da Cavalcaselle – come testimoniato dalla fotografia dell'opera posta a corredo del testo di Delmo Lebole sulla chiesa biellese (1962, p. 120) che mostra la macchina d'altare in quella che sarà poi la sua conformazione definitiva.

Lo scatto che si conserva nel fondo Rovere quindi, offre l'opportunità di registrare visivamente uno stato temporaneo della vita conservativa del polittico ma non solo. L'annotazione identificativa – «già nella chiesa di Testona» – apre infatti ad alcune riflessioni. È difficile pensare che Rovere utilizzi «Testona» per intendere Moncalieri, luogo dal quale proviene il polittico. Infatti, per quanto prossimo geograficamente a Moncalieri, Testona è da sempre riconosciuto come borgo a sé stante, dotato di una sua storia specifica e rimane quindi da spiegare perché Rovere indichi proprio questo luogo come provenienza per l'opera. Un sommario controllo sul materiale manoscritto dello studioso alla cartella *Testona* non ha tuttavia messo in luce possibili piste di ricerca in direzione di una revisione della storia conservativa dell'opera.

J. T.

6

AFMCTo, FR, A20, 19, 126
Spanzotti, Eusebio, Defendente, I Giovenone
Avigliana. S. Giovanni e Mad.na dei Laghi

Sul verso:
«44
Avigliana
Chiesa di S. Giovanni
San Girolamo penitente con S. Giov. Batt. e S. Bernardo
Defendente de' Ferrari»
«1789»

«I. I. d'Arti Grafiche BERGAMO»
(timbro)

Defendente Ferrari
(attivo dall'ultimo quarto del XV secolo, documentato fino al 1540)
San Girolamo penitente, *san Giovanni Battista*, *san Bernardo da Chiaravalle*, *i profeti Isaia, Balaam, Davide, Geremia*, *decollazione di san Giovanni Battista*, *san Girolamo nel deserto*, *visione di San Bernardo*
Tempera su tavola
1520-1530 circa
Avigliana (TO), Santi Giovanni e Pietro

Guglielmetto Fantini
(documentato dal 1424 al 1466)
San Francesco, santa non identificata
Tempera su tavola
1420-1425 circa
Ubicazione ignota (rubati dalla chiesa dei Santi Giovanni e Pietro di Avigliana il 28 marzo 1972)

La fotografia illustra il trittico di san Gerolamo conservato presso la chiesa dei Santi Giovanni e Pietro ad Avigliana, opera della maturità di Defendente Ferrari.

È plausibile ritenere – come in un altro caso tardo della produzione defendentesca: il polittico di Sant'Antonio di Ranverso – che anche in questa impresa il maestro chivassese si sia avvalso dell'aiuto di un collaboratore, rintracciabile negli scadimenti qualitativi delle pitture.

In prossimità della parte apicale del trittico – quasi fossero delle cuspidi – sono fissati alla parete due tavolette riferibili a Guglielmetto Fantini, in un intrigante allestimento tra l'evocativo e il proto-museale.

Lo scatto testimonia un momento abbastanza preciso della storia delle pitture, che permette di orientarsi meglio nella complessa vicenda relativa alle tavole di diverse mani confluite presso la chiesa aviglianese in seguito alle soppressioni degli ordini monastici. Le tavole di questo gruppo risultano oggi riassemblate in insiemi più o meno coerenti, oppure perdute (Fantino 2011a; Nuvolari Duodo 2014-2017; Cavaleri, Manchinu, Ventura 2018). Partendo dalle opere attribuibili a Defendente, ad inizio Ottocento appro-

Gruppo di tavole nella chiesa di San Giovanni ad Avigliana da una foto di Secondo Pia.

dano in San Giovanni numerose tavole di sua mano o eseguite con l'aiuto di collaboratori (il giovane Gerolamo Giovenone e il cosiddetto Pseudo Giovenone), plausibilmente tutte provenienti dal contesto territoriale aviglianese.

Ci si riferisce in particolare a quelle costituenti il trittico del *Matrimonio mistico di santa Caterina* (che come si vedrà è stato pesantemente manomesso), ai pannelli *double-face* ora appesi nel presbiterio, alla tavola con *sant'Orsola davanti al papa* e a quella con *san Cristoforo*. Presso la stessa sede si ritrovano anche il polittico dei *santi Crispino e Crispiniano* e quello dell'*Adorazione del Bambino*, oltre alla pala con *sant'Orsola e le sue consorelle*, andando a costituire in questo luogo un vero e proprio «museo defendentesco», come ebbe a definirlo lo stesso Rovere (1912, qui a p. 75). Di queste opere si conservano interessanti fotografie nella cartella dell'Archivio fotografico dello studioso dalla quale è tratta quella in esame (cfr. i nn. 118-127 della scatola 19). L'intricata vicenda conservativa di queste opere è stata complessivamente indagata, oltre che dalla bibliografia citata, anche dalla mostra andata in scena al Museo Diocesano di Torino nel 2017 (*Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone,* senza catalogo, ma si veda Cavaleri, Manchinu, Ventura 2018). Un ulteriore aggiornamento sulla produzione aviglianese di Defendente è stato proposto poi da Guido Gentile nella comunicazione effettuata il 4 dicembre 2021 alla S.P.A.B.A. che ancora deve essere pubblicata.

Ritornando alla foto in questione, è possibile osservare il trittico di san Gerolamo in uno stato compositivo analogo a quello attuale. Al centro, la tavola con il santo risulta infatti già risarcita della parte apicale centinata raffigurante *Dio padre benedicente,* operazione compiuta intorno al 1868 da don Lorenzo Oliva, parroco della chiesa a partire dal 1860. Precedentemente, infatti, la parte alta della tavola era stata resecata e il *Dio padre* svolgeva funzione di cimasa in un'altra ancona cinquecentesca conservata in chiesa,

la già ricordata *sant'Orsola con le consorelle*, riferibile alla collaborazione tra Defendente e Gerolamo Giovenone. Questa soluzione era stata ideata dal predecessore di don Oliva, don Giovanni Maria Vignolo, in un'intensa fase di restauri e riallestimenti degli altari. Qui Vignolo, supportato dal pittore Amabilio Brusati e dal minusiere Giuseppe Allais, aveva dato via alla prima riformulazione sensata (per quanto non sempre filologica) della grande messe di tavole cinquecentesche presenti in chiesa, fino ad allora accatastate confusamente presso locali di servizio.

Oltre alla tavola centrale, anche il resto del trittico subì consistenti interventi già entro il 1860. Nonostante la provvisoria scomposizione del pannello centrale, infatti, si ha notizia che, in quell'occasione, le tre tavole principali dell'insieme furono giuntate tra loro da Allais, con integrazioni sulla carpenteria originaria, e che Brusati invece intervenne sui laterali con alcune ridipinture.

Per quanto riguarda la predella il tracciato filologico si fa ancora più sofisticato. Sembra infatti che al momento della partenza di don Vignolo da Avigliana (1860) il trittico risultasse senza predella e che la sua ricomposizione sia da assegnare a Eugenio Buccinelli, il già ricordato pittore e restauratore della Regia Pinacoteca di Torino (vedi scheda 5), incaricato da don Oliva di ulteriori interventi sul complesso delle tavole presenti in chiesa, così come il suo predecessore aveva fatto con Brusati. In questo caso l'integrazione di Buccinelli non prevede la realizzazione di tavole *ex-novo*, bensì la ricomposizione di originali cinquecenteschi, approdando alla conformazione dell'attuale predella connettendo tre scene – *decollazione di san Giovanni Battista, san Girolamo nel deserto, visione di san Bernardo* – evidentemente legate all'iconografia delle tavole principali. Buccinelli completa poi la predella disponendo tra le scene quattro figure di profeti, che la critica esclude possano essere nate assieme al resto del polittico (erano parte, forse, del già ricordato trittico del *Matrimonio mistico*: Cavaleri, Manchinu, Ventura 2018, pp. 69-70).

Passando invece ai *santi* di Fantini esiste un'altra fotografia, ben più nota di quella Arti Grafiche qui discussa, in cui le tavolette del maestro quattrocentesco si presentano in una disposizione differente. Si tratta di uno scatto di Secondo Pia in cui le opere, visibili in alto a destra e invertite rispetto alla disposizione testimoniata dalla foto Rovere, sono allineate su una parete assieme ad altre tavole di epoche e mani differenti presenti in quel momento nei locali della chiesa (scatto edito da Romano 1974, p. 293).

La foto Pia fu realizzata probabilmente a fine Ottocento: il fotografo astigiano è documentato ad Avigliana a partire dal 1886, e poi varie volte fino al 1930 (Tamburini 1981, pp. 55-58; Nuvolari Duodo 2014-2017, p. 113, nota

92). In questo caso non dovrebbe trattarsi di un foto-assemblaggio, come accaduto invece nella foto del *Matrimonio mistico* di Defendente, in cui il trittico fu completato artificialmente dal fotografo (cfr. Romano 1974, p. 291).

Nella foto Pia, oltre ai due *santi* di Fantini su fondo oro, si riconoscono: il pannello coi *santi Rocco e Sebastiano* di Defendente; nuovamente i due laterali del trittico il trittico del *Matrimonio mistico* dello stesso e una frammentaria *Madonna col Bambino* riferibile a Bartolomeo Serra.

La condizione conservativa delle tavole di Fantini documentata dalla foto di Secondo Pia, che plausibilmente precede la soluzione raffigurata nella foto Rovere, dichiara quindi il sopraggiungere, con don Oliva, di una maturazione nel discorso conservativo e critico sul patrimonio antico nel cantiere museografico di San Giovanni di Avigliana.

La storia conservativa per oggi nota dei *santi* di Fantini si interrompe il 28 marzo 1972, quando questi vengono rubati dalla chiesa. Il documento fotografico qui presentato quindi è probabilmente quello più prossimo cronologicamente al momento del furto, compiuto dai ladri – vien da pensare – arrampicandosi sulla macchina defendentesca e sganciando i quadretti dalle loro attaccaglie.

Infine, per quanto riguarda la datazione della fotografia Arti Grafiche, sulla base di quanto discusso è possibile collocarla in un lasso di tempo che va dal 1885, data del primo passaggio di Pia ad Avigliana, e gli anni Quaranta del Novecento, momento in cui cessa l'attività delle Arti Grafiche di Bergamo (Citerio 2018-2019, p. 87).

J. T.

La pala di Gerolamo Giovenone raffigurante *Sant'Orsola e le sue consorelle* in uno scatto Arti Grafiche dell'Archivio Rovere, con l'aggiunta di una predella ottocentesca. AFMCTo, FR, A20, 19, 118.

7

AFMCTo, FR, A20, 19, 142
Spanzotti, Eusebio, Defendente,
I Giovenone
Defendente de' Ferrari / Torino, Coll. Vari
(escluso Museo Civico)

Sul verso:
«Torino - Propr. Dr Allomello»

AFMCTo, FR, A20, 19, 143
Spanzotti, Eusebio, Defendente,
I Giovenone
Defendente de' Ferrari / Torino, Coll. Vari
(escluso Museo Civico)

Sul verso:
«Torino - Propr. Allomello»

Defendente Ferrari
(attivo dall'ultimo quarto del XV secolo,
documentato fino al 1540)
Bacio di Giuda
Tempera su tavola
138 x 92 cm
1520 circa
Collezione privata

Cristo nell'orto dei Getsemani
Tempera su tavola
1520 circa
Ubicazione ignota

Le foto riproducono due tavole che costituivano probabilmente le ante mobili di un polittico di Defendente Ferrari ancora da ricostruire, stilisticamente databile alla fase matura dell'artista, intorno al 1520. I soggetti dei pannelli, un'*Orazione nell'orto dei Getsemani* e un *Bacio di Giuda*, dovevano accompagnarsi a un elemento principale correlato al tema della Passione di Cristo, forse una *Deposizione* o una *Crocifissione*.

Gli appunti di Rovere sul retro delle immagini ricordano un passaggio di queste tavole nella collezione di Arturo Allomello, personaggio che fu attivo sul mercato artistico torinese degli anni Trenta. Troviamo infatti il suo nome negli atti di un processo che vide contrapposti Giovanni Battista Devalle, collezionista molto legato al Museo Civico e interessato alla pittura piemontese del Quattrocento e del primo Cinquecento, e il pittore e antiquario Cesare Tubino; dai documenti Allomello risulta aver agito da intermediario tra i due nella compravendita di alcune opere, in seguito giudicate false da Devalle (si vedano le pp. 50-52 in questo volume). Rovere fu coinvolto nel processo in veste di perito, sostenendo l'autenticità dei dipinti contestati; è quindi probabile che conoscesse di persona Allomello e che avesse avuto modo di vedere dal vivo le tavole defendentesche qui riprodotte, che però stranamente sono rimaste finora ignorate dalla letteratura specialistica.

Del pannello raffigurante *Cristo nell'orto dei Getsemani* si è persa ogni traccia, mentre il *Bacio di Giuda* è attualmente conservato in collezione privata (*Rinascimento privato* 2022, in c.d.s.). Di quest'ultimo Giovanni Romano ricordava un passaggio in collezione Bruni Tedeschi e uno nella galleria di Giovanni Del Bosco di Poirino (comunicazione verbale, 2008); successivamente è appartenuto all'antiquario Marco Datrino di Torre Canavese, per giungere poi all'attuale proprietario (Datrino 2015, p. 219).

S.D'I.

8

AFMCTo, FR, A20, 19, 185
Spanzotti, Eusebio, Defendente,
I Giovenone
Spanzotti

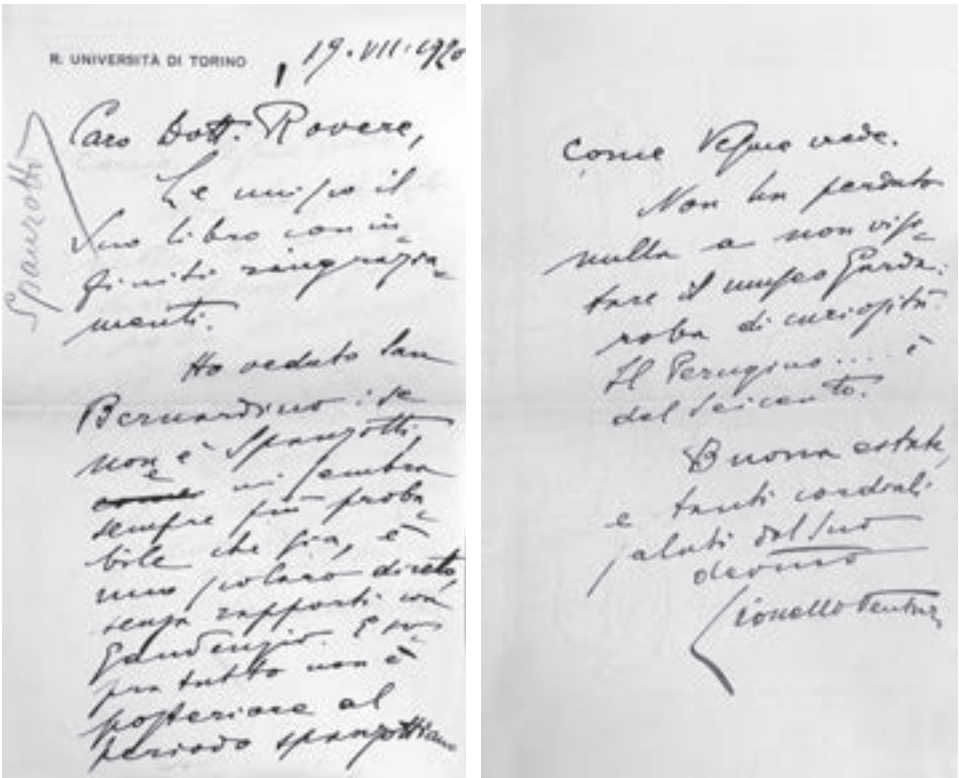
Sul retro:
«464
Ivrea
Ex convento di San Bernardino
Scene della vita di Cristo
Affresco attr. a Martino Spanzotti»
«2189»

Giovanni Martino Spanzotti
(documentato dal 1480,
già morto nel 1528)
Scene della vita di Cristo
Affresco
1475-1485
Ivrea (TO), San Bernardino

La fotografia in questione è riconducibile alla Arti Grafiche di Bergamo. Per l'Archivio fotografico di Rovere, nonostante l'assenza di timbri, attesta questo *copyright* la presenza della scritta in blu col numero di serie sul retro (in questo caso: «2189»). Dietro a diverse fotografie di questo insieme, infatti, si ritrovano simili cifre realizzate con lo stesso pastello che – per quanto la verifica non sia praticabile per tutti i casi – rimandano al numero della singola fotografia assegnato nel catalogo di vendita dalla ditta produttrice (cfr. *Catalogo delle fotografie*, 1911). Lo scatto in questione potrebbe risalire proprio al 1911 dal momento che molte foto Arti Grafiche, poi giunte in mano di Rovere, furono realizzate per il padiglione piemontese dell'Esposizione Universale di Roma di quell'anno.

La foto in analisi testimonia gli affreschi di Giovanni Martino Spanzotti a Ivrea in uno stato conservativo molto distante da quello attuale (già riscontrabile nello scatto, simile per impostazione, realizzato da Secondo Pia nel 1897, cfr. Tamburini 1981, p. 30, 35; *Il Piemonte*, 1981, p. 157). In questa foto della parete con il ciclo cristologico non risulta visibile la porzione inferiore dove oggi, invece, è possibile osservare la *Cacciata dal paradiso terrestre,* il *Giudizio Universale,* l'*Inferno* e la *Resurrezione dei morti*. Non risultano documentati dallo scatto nemmeno le figure di *san Bernardino da Siena* e dell'*Imago Pietatis*, visibili oggi sui due pilastri centrali del tramezzo. Al momento della ripresa fotografica poi, gli archi d'imposta della struttura risultano murati.

Evidentemente, a riportare alla luce la porzione inferiore della grande opera spanzottiana sono stati i successivi restauri della parete. Il piu importante risale al 1955-1958 e venne espressamente richiesto dalla famiglia Olivetti


R. UNIVERSITÀ DI TORINO 19.VII.1920

Caro dott. Rovere,
Le unisco il suo libro con infiniti ringraziamenti.
Ho veduto la Bernardino: se non è Spanzotti, mi sembra sempre più probabile che sia, è uno polacco diretto senza rapporti con Sandrino. E poi per tutto non è posteriore al periodo spanzottiano.

Come Ella vede.
Non ho perduto nulla a non visitare il museo Sarde: roba di curiosità. Il Perugino... è del seicento.
Buona estate e tanti cordiali saluti dal suo devoto
Lionello Venturi

Lettera di Lionello Venturi a Lorenzo Rovere, 19 settembre 1920.

che acquisì la chiesa nel 1907. Questo intervento ripristinò l'originaria struttura del tramezzo, rimuovendo le parti in muratura, aggiunte in epoca anteriore dai contadini che avevano diviso in altezza l'edificio per destinarlo a fienile. Già in quest'occasione dovettero essere condotti interventi conservativi sulla superficie pittorica. Un successivo restauro nel 1979-1981 consolidò poi lo stato dei preziosi affreschi (per il tramezzo e le sue vicende critiche e conservative: *Testori a Ivrea*, 2004).

La riabilitazione conservativa del monumento di Ivrea procede a rilento e la vicenda è simile, se si vuole, a quella critica, altrettanto non lineare (cfr. in particolare Romano 1985 [1977 la versione originale in francese]). Il precoce contributo di Lisetta Ciaccio (1904) infatti, che identifica interamente in Spanzotti l'autore del ciclo eporediese, getta le basi su cui innestare correttamente il dibattito futuro ma è accolto sempre in maniera dubitativa, come testimonia anche un altro dettaglio della fotografia presa in esame. Sul retro del positivo fotografico, infatti, Lorenzo Rovere glossa: «Affresco attr. a Martino Spanzotti», registrando – in quell'«attr.», plausibilmente ap-

La parte centrale della parete, con la *Crocifissione*. AFMCTo, FR, A20, 19, 186.

posto diverso tempo dopo l'articolo della Ciaccio – un punto del dibattito critico decisamente differente rispetto alle conferme critiche degli anni successivi. Un momento dove, escluse le cinque scene iniziali del ciclo unilateralmente ritenute di Spanzotti, ha ancora corso un'incertezza attributiva in direzione di Gaudenzio Ferrari per via della somiglianza di certe altre scene di Ivrea con la parete del valsesiano in Santa Maria delle Grazie a Varallo (terminato nel 1513, per cui cfr. *Il Rinascimento*, 2018, scheda 22 di F. M. Giani, pp. 172-199, in particolare p. 175).

Si può poi meglio ricostruire questa specifica temperie critica – dove si dibatte quale dei due tramezzi anticipare cronologicamente – proseguendo, nell'affondo, tra gli appunti manoscritti di Rovere relativi al maestro casalese. Qui infatti in un faldone titolato *Martino Spanzotti ed altri Spanzotti* (AMCTo, SR, *Pittura II-Migliara-Zuccaro*) nell'*Elenco delle opere esistenti di Spanzotti (attribuite e certe)*, si trovano alcune note espressamente dedicate al tramezzo dove Rovere riassume il problema attributivo e cronologico della parete in corso in quegli anni. Voci autorevoli come quelle di Siegfried Weber (1911, p. 26-32) e Alessandro Baudi di Vesme (1920b, p. 73), infatti credono, diversamente dalla Ciaccio, che buona parte della parete di Ivrea sia posteriore a Spanzotti, ritenendo i modi del maestro piemontese ben più arcaici di quanto visibile in certe porzioni della parete eporediese (per una definitiva ricomposizione critica di questa frattura stilistica: Romano 1995, pp. 118-119).

Lo stesso Lorenzo Rovere (1911-1912), tra Weber e Baudi di Vesme, interviene nel dibattito sulla parete di Ivrea, nella già ricordata recensione al testo tedesco dedicato alla pittura piemontese ma evidentemente non riesce a fugare i dubbi relativi all'autografia e sembra riconoscere, nei fatti, di essere giunto ad un vicolo cieco della disciplina:

> «Se è permesso in storia dell'arte rimanere su qualche punto senza un'opinione sicura, e se è permesso di confessarlo senza far sorridere di commiserazione,

> ebbene per conto nostro dichiariamo di non sapere qui scegliere fra due opinioni [critiche di Ciaccio e Weber in relazione all'autografia del tramezzo di Ivrea] l'una e l'altra delle quali è appoggiata a buoni argomenti» (Rovere 1912, qui a p. 67).

Sempre tra le carte conservate presso le Schede Rovere, si può riesumare poi un biglietto – che direi inedito – di Lionello Venturi rivolto allo studioso, datato 19 settembre 1920 (AMCTo, SR, *Pittura II-Migliara-Zuccaro*, *Martino Spanzotti ed altri Spanzotti*), che contribuisce ad arricchire la ricostruzione di questo spaccato relativo al dibattito critico sul tramezzo. Il breve messaggio di Venturi sembra avallare, per l'attribuzione, l'antica ipotesi di Lisetta Ciaccio che, come detto, riconosce nella parete affrescata un'opera integralmente di Spanzotti, in una ricostruzione che poteva certo sostenersi anche sul parere di Roberto Longhi (1917 [1961, p. 397]) che giustamente anticipava il tramezzo di Ivrea a quello di Varallo.

> «Caro Dott. Rovere
> Le invio il suo libro con infiniti ringraziamenti.
> Ho veduto San Bernardino [di Ivrea] e se non è Spanzotti mi sembra sempre più probabile che sia – è uno – scolaro diretto, senza rapporti con Gaudenzio. E sopra tutto non è posteriore al periodo spanzottiano come Vesme crede. Non ha perduto nulla a non visitare il museo Garda [il Museo Civico Pier Alessandro Garda di Ivrea], roba di curiosità. Il Perugino…è del Seicento. Buona estate e tanti cordiali saluti
> dal suo dev.mo Lionello Venturi».

Ancora da risolvere è il riferimento peruginesco al termine di questa breve nota (ringrazio Alessia Porpiglia e Luca Diotto del Museo Garda per i controlli effettuati tra le carte delle collezioni relative, per quanto non sia stato possibile riconoscere l'opera menzionata).

In riferimento alla questione spanzottiana infine va osservato che, nonostante l'indirizzo esplicito dato da Lionello in questa nota, la soluzione d'un esclusione totale di Gaudenzio (o della sua influenza) sulla parete di Ivrea non persuade ancora completamente Rovere il quale, ancora nel 1928, in occasione del suo *Martino Spanzotti e Defendente Ferrari nel Duomo di Torino*, scrive «gli affreschi del Convento di San Bernardino presso Ivrea che ce lo presentano sotto un nuovo aspetto e che a lui darebbero il significato d'un precursore di Gaudenzio Ferrari» (qui a p. 87). Frase che rivela sì una lettura definitivamente corretta della questione critica per quanto espressa – verrebbe da dire – con un eccesso di prudenza.

Su di lui sicuramente permane una sorta di timore reverenziale nei confronti del parere di Baudi Vesme di cui, non si dimentichi, Rovere edita tra

1928 e 1932 una parte consistente delle fantomatiche *Schede*, per quanto relative ad una cronologia che non considera né Spanzotti né Gaudenzio (*Manoscritti*, 1927-1929; *L'arte*, 1932). Queste, ottenute dalla S.P.A.B.A. nel 1926 (cfr. *Atti*, 1926, p. 44), costituiscono nei fatti una delle prime acquisizioni della Società da quanto Rovere è nominato, nel 1924, «conservatore delle collezioni».

J. T.

9

AFMCTo, FR, A20, 19, 196
Spanzotti, Eusebio, Defendente,
I Giovenone
Spanzotti

Sul recto del cartoncino di supporto:
«Martino Spanzotti. Già Torino Prop.
Conte Bertone – poi prop. Dorna – ora?»
«Dall'Armi Torino»

Giovanni Martino Spanzotti
(documentato dal 1480,
già morto nel 1528)
Madonna col Bambino
Tempera su tavola
82,5 x 46,3 cm
1490 circa
Londra, Courtauld Gallery, inv. P.1947
LF 421

L'immagine riproduce la *Madonna col Bambino* di Giovanni Martino Spanzotti ora alla Courtauld Gallery di Londra. Lo scatto appare piuttosto antico: il riferimento al fotografo Gian Carlo Dall'Armi (1880-1928) è annotato a penna, si direbbe dallo stesso Rovere; non c'è invece il timbro del fotografo – presente su numerosi positivi dello stesso fondo fotografico – che indica la sede torinese della sua attività al numero 20 di via Po: questa assenza dovrebbe suggerire una probabile datazione della ripresa in esame a un momento antecedente il 1911 (Perulli 2012, p. 189). L'appunto di Rovere in calce all'immagine, pur breve, costituisce una fonte importante per tracciare il percorso collezionistico del dipinto.

Nulla è dato comprendere della presenza di questo dipinto nella collezione Balbo Bertone (per la quale rinvio a D'Italia 2009): al momento non abbiamo a riguardo altre informazioni, mentre il riferimento al successivo passaggio nella raccolta di Carlo Dorna aiuta a dare un fuggevole sguardo a un contesto nel quale sappiamo essere transitati altri dipinti del Rinascimento piemontese.

Il primo e più noto riferimento va fatto a una tavola attribuibile a Defendente Ferrari e raffigurante la *Raccolta dei rami d'ulivo*, che sarebbe stata richiesta in prestito da Viale nel 1938 per la mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte* (1939, p. 91, tav. 69. Per la documentazione sul prestito: AMCTo, SMO 282/26). La documentazione archivistica conferma che si è trattato della sola richiesta fatta a Dorna, industriale torinese proprietario dal 1914 della fabbrica di birra Metzger. È però altrettanto certo che diversi altri dipinti erano passati per quella collezione, anche se forse durante un periodo abbastanza breve: di questi passaggi si trova traccia anche grazie ad alcune fotografie del Fondo Rovere.

Martino Spanzotti - già Torino Prop.
Conte Bertone - poi Prop. Derna - ora ?

La Adorazione dei Magi di Spanzotti (Torino, Musei Reali - Galleria Sabauda). AFMCTo, FR, A20, 19, 199.

Un accenno alla collezione Dorna era stato fatto, ad esempio, per alcune opere di Defendente Ferrari come il trittico ora in collezione Pallavicini a Roma (D'Italia 2009, p. 44), individuabile con le fotografie nn. 135-136-137 della scatola 19, oppure la tavola raffigurante *San Giovanni Battista e santo Stefano*, presentata a sua volta nella mostra del 1938 come di proprietà Medici del Vascello (foto n. 138 della scatola 19; *Gotico e Rinascimento*, 1939, p. 93, tav. 67) o ancora una frammentaria *Adorazione del Bambino* documentata da una foto Dall'Armi (n. 139 della scatola 19) dietro la quale Rovere annotò «Già prop. Dorna». Le informazioni sulle opere defendentesche ora richiamate non collimano peraltro con gli appunti dell'archivio Rovere, che pure dedicano molta attenzione a recuperare i passaggi di opere del pittore chivassese attraverso un vero e proprio elenco di collezioni private. Qui, infatti, il solo dipinto citato come in collezione Dorna è il trittico Pallavicini, del quale si dà una informazione piuttosto sorprendente, senza alcuna fonte e che meriterà una attenta verifica: si dice infatti che proverrebbe da Chieri (AMCTo, SR, *Pittura II-D'Enrico-Miel, Defendente de' Ferrari. Elenco delle opere*). Si può ipotizzare che questi appunti, come di consueto non datati, siano stati stesi in anni piuttosto avanzati, quando la dispersione della collezione Dorna era ormai un fatto compiuto.

Tra le vendite, è importante richiamare quella del 1923 a favore della Regia Pinacoteca, relativa al *San Sebastiano* che andò ad affiancare la *Madonna col Bambino* firmata da Spanzotti già acquistata da Baudi di Vesme nel 1899 e che, con il *Sant'Ubaldo* arrivato nei mesi successivi, portò alla ricomposizione del trittico come tuttora lo vediamo. Sembra che la segnalazione che portò Guglielmo Pacchioni ad attivarsi per l'acquisizione del dipinto spanzottiano fosse venuta da Lionello Venturi (Astrua 2007, pp. 437-438), e ciò

induce nuovi spunti per la riflessione intorno al ruolo di quest'ultimo nei contatti con il collezionismo torinese.

Anche il Museo Civico, nel 1927 (dunque durante gli anni della direzione Rovere), acquistò un'opera da Carlo Dorna: un *Crocifisso* ligneo, mutilo del braccio sinistro, di possibile provenienza valdostana (inv. 1057/L: *Gotico e Rinascimento*, 1939, p. 40; Mallé 1965, p. 96; Orlandoni 1987, p. 34). È possibile che ci sia stato un nuovo intervento di Lionello Venturi, nell'ambito del suo ruolo nel Comitato direttivo del Museo e dello stretto rapporto con la direzione.

Tornando all'esame della fotografia Rovere, salta agli occhi la stringente corrispondenza tra il dipinto ora a Londra e l'elemento centrale, firmato, del trittico già citato: un rapporto tra le due opere è stato messo in rilievo da Giovanni Romano, il quale ha ricordato il dipinto londinese come «una versione un po' debole e con limitate varianti della Madonna al centro del trittico firmato» (Romano 1970, p. 13 in nota). È proprio questo rapporto a indurre Pacchioni, a capo dell'ufficio esportazione della Soprintendenza torinese, ad autorizzare nel maggio 1925 l'uscita dal territorio nazionale dell'opera, giudicata «quasi una replica sicuramente autentica ma di più fiacca ispirazione» della Madonna firmata, mentre nella stessa occasione venne fermata e acquistata la piccola *Adorazione dei magi*, ora in Galleria Sabauda, che era stata proposta in esame per l'esportazione sempre da Dorna (Astrua 2007, p. 438; per l'*Adorazione* inv. 217, cat. 629, che poco dopo verrà pubblicata dallo stesso Pacchioni, si veda Gabrielli 1971, p. 239, con bibliografia; la foto Rovere di quest'opera, n. 199 della scatola 19, riporta già la collocazione presso la Regia Pinacoteca).

I passaggi successivi sono stati molto rapidi, dal momento che nello stesso anno il dipinto venne acquistato presso un antiquario londinese da Arthur Hamilton Lee (1868-1947), militare, politico e diplomatico inglese che fu anche collezionista e mecenate, tanto da essere stato al fianco di Samuel Courtauld e di Joseph Duveen nella fondazione del Courtauld Institute presso l'Università di Londra; quello stesso ente al quale, per legato testamentario, giunge nel 1947 la sua ricca collezione e con essa anche il dipinto un tempo torinese (Berenson 1932, p. 546; Id. 1968, p. 415).

S.B.

10

AFMCTo, FR, A20, 19, 201
Spanzotti, Eusebio, Defendente, I Giovenone
Spanzotti

Didascalia della foto con intervento a penna di Lorenzo Rovere:
«n. 1583 - Torino, Duomo - Ferrari, Defendente [nome barrato e sostituito da «Martino Spanzotti»]: Il Battesimo di Cristo. (Ediz. Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo)»

Giovanni Martino Spanzotti e Defendente Ferrari
(documentato dal 1480, già morto nel 1528 / attivo dall'ultimo quarto del XV secolo, documentato fino al 1540)
Battesimo di Cristo
Tempera su tavola
259 x 183 cm
1508-1510
Torino, Museo Diocesano

La fotografia del *Battesimo di Cristo* oggi custodito nel Museo Diocesano di Torino (cfr. Romano 1996b; Fantino 2012, con bibliografia) fa parte dell'importante e numeroso nucleo di immagini scattate per cura dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche nel 1911 in vista della realizzazione del padiglione piemontese dell'Esposizione internazionale romana di quell'anno; qualche anno dopo, quelle lastre entrarono nell'archivio fotografico del Museo Civico (*Catalogo delle fotografie*, 1911, p. 6; Cavanna 2008; Grana 2019, p. 99. Ne fa cenno lo stesso Rovere 1911: qui a p. 64): si tratta di uno dei pochi casi in cui, allo stato attuale delle ricerche, siamo in grado di fissare una cronologia esatta per le immagini del Fondo Rovere. Dopo il 1911, dunque, sappiamo che Lorenzo Rovere ha annotato sulla fotografia la propria posizione circa l'ipotesi di considerare questo e un gruppo di altri dipinti piemontesi opera di Defendente Ferrari oppure del suo maestro Giovanni Martino Spanzotti: con il tipico, discreto tratto diagonale che si riconosce anche nelle annotazioni presenti in alcuni dei suoi libri, Rovere cassa il riferimento a Defendente per correggerlo in favore di Spanzotti. «Opera certa e documentata» scrive in un appunto del suo schedario (AMCTo, SR, *Pittura II; Migliara -Zuccaro, Martino Spanzotti e altri Spanzotti*). Di quella che era fino ad allora l'attribuzione tradizionale a Defendente, è però traccia anche nel testo della recensione dello stesso Rovere al volume di Weber (Rovere 1912; qui a p. 76). La successiva presa di posizione configura per lo studioso torinese non solo l'adesione alla messa a punto documentaria da parte di Vesme – al quale si riferisce come di consueto – ma anche la rivendicazione metodologica: sono i documenti a parlare di una commissione a Spanzotti effettuata nel 1508 e non ancora terminata nel 1510, e ciò diviene per loro una certezza indiscutibile (Baudi di Vesme 1920a/b; Rovere 1928, qui a p. 81-82).

Martino Spanzotti

Più avanti la situazione muta di nuovo, verso quella che diventerà la considerazione di un rapporto di collaborazione maestro - allievo, anche nell'opera in questione. Anna Maria Brizio mantiene ancora il dipinto nel catalogo di Spanzotti, ma sembra già mettere in crisi questa certezza sottolineando che taluni aspetti evocano Gaudenzio «mentre la figura del Battista richiama Defendente» (Brizio 1936, p. 121). Probabilmente, si incunea nel discorso l'autorevole presa di posizione di Berenson, che ha classificato il dipinto sotto il nome del maestro più giovane (Berenson 1932, p. 189; Id. 1936, p. 163).

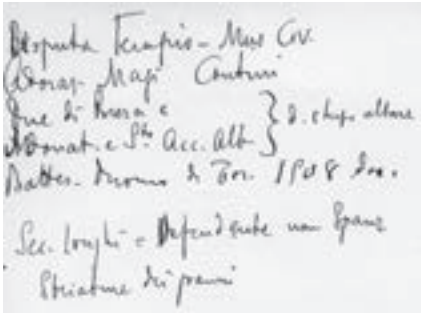
Nella sua recensione al testo di Brizio, Rovere manifesta proprio su questo punto quasi una difficoltà di carattere metodologico, che egli punta a risolvere prendendo una via d'uscita curiosamente estetizzante: riepiloga il ragionamento della studiosa secondo la quale il *Battesimo* è inserito nel gruppo delle opere tarde di Spanzotti, ma con

> le maggiori aderenze con l'arte del Defendente, dal quale però il maestro si differenzia per una maggiore fermezza di modellato e per una maggiore concentrazione spirituale. Questo ultimo concetto è giusto, a parer nostro, ma non impedisce che ancora qualche dipinto rimanga per il quale l'attribuzione definitiva tra Spanzotti e Defendente è ancora discussa. Così, per es., *L'Adorazione dei Magi* già Cibrario ora a Firenze in collezione privata. La dott. Brizio propende per Defendente, noi crediamo che forse non si arriverà mai, per questo come per altri casi nella storia dell'arte, a raggiungere la definitiva concordia dei pareri. Del resto, importa molto questo? Un'opera d'arte se è proprio tale e se raggiunge un certo grado di eccellenza, ci dà un godimento anche se non ne conosciamo l'autore. (Rovere 1936, p. 227).

Parallela alla posizione di Rovere è quella che Viale esprime nel catalogo del 1939, nei termini che saranno certamente stati discussi tra i due:

> il *Battesimo* è una delle poche opere certe di Spanzotti, su cui conviene basarsi per procedere negli studi, e dunque potrà anche, secondo il nostro gusto, segnare un regresso nell'arte Spanzottiana; ma a negargliene la paternità e a non tenerne conto nello studio, si farebbe lavoro antiscientifico e negativo, e si renderebbe solo più aggrovigliato il difficile problema, perché, fra l'altro, quell'alunnato o discendenza artistica, che tutti, e a buona ragione, ammettiamo, di Defendente e Giovenone dallo Spanzotti, diventerebbe incomprensibile. Forse in proseguio [sic] di tempo, per ritrovare lo Spanzotti, oltre che sugli elementi già posseduti, sarà opportuno riprendere a studiare anche Defendente; troppo, a mio avviso, si è dato a quest'ultimo di fronte al quasi nulla attribuito al primo, che pur ha lavorato per più di quarant'anni in Piemonte. (*Gotico e Rinascimento*, 1939, pp. 57-58, 63).

Dopo la mostra, però, l'argine cede e si apre alla possibilità di considerare il dipinto di Defendente oppure – secondo la lettura che si è poi imposta come la più probabile – di collaborazione tra i due artisti, all'interno della medesima bottega. La prima spallata viene da parte di Noemi Gabrielli, nella sua recensione alla mostra. Ella argomenta quanto l'opera sia più moderna



L'appunto di Lorenzo Rovere che ricorda il parere di Roberto Longhi.

rispetto al nuovo assestarsi del profilo di Spanzotti e, per rendere possibile il proprio assunto, giunge a superare il vincolo legato ai documenti del 1508 – 1510 immaginando che l'opera di cui parlano quei documenti sia andata perduta e che sia stata sostituita da quella che conosciamo (Gabrielli 1938 [1939], pp. 518-520). Senza forzare a tal punto i dati storici, si tratta sostanzialmente della posizione che ritroveremo autorevolmente espressa in *Casalesi del Cinquecento*:

> Per l'ultimo Martino Spanzotti è di pochissima utilità il Battesimo del Duomo di Torino; non ancora terminato nel 1510 fu verosimilmente eseguito poco dopo da Defendente su una traccia spanzottiana. Temo che Spanzotti, dopo il suo trasferimento a Chivasso, abbia praticamente ridotto la sua attività a quella di appaltatore di commissioni pittoriche da passare alla bottega. (Romano 1970, nota 1 p. 13).

È probabile che proprio in occasione della mostra del 1938-1939 un autorevole sostegno a un tale rinnovamento attributivo di uno snodo importante della pittura piemontese di primo Cinquecento sia venuto in occasione di una visita di Roberto Longhi, cui sembra riferirsi un appunto manoscritto di Rovere che curiosamente non è nello Schedario ma è stato ritrovato insieme alle fotografie, nella scatola 19. Qui Rovere, dopo aver elencato alcune delle opere che erano spesso al centro della discussione sulla autografia (tra le quali tre elementi del polittico Da Ponte, su cui si veda la scheda 3), annota che «Sec. Longhi = Defendente non Spanz. / Striature dei panni». L'ipotesi che l'appunto sia stato raccolto in coincidenza della visita di Longhi è legata al fatto che si citano tutte opere che erano presenti in mostra: nella sala 13, dedicata a Spanzotti, il *Battesimo* e la *Disputa* Fontana; nella sala 16, affollata di materiali defendenteschi, erano invece le tavole milanesi e quella torinese del polittico Da Ponte di Casale. Non è nota la data di questa visita di Longhi, che però deve cadere dopo l'8 novembre 1938, giorno in cui Alberto Graziani scrisse da Torino al suo maestro, parlandogli della mostra (Maritano 2008, pp. 199, 204). Se si immagina che le annotazioni autografe di Longhi presenti sulla copia del catalogo uscito nel maggio 1939 oggi presso la Fondazione Longhi siano state scritte direttamente nelle sale espositive, allora si dovrà ipotizzare che questa visita si sia verificata nelle ultime settimane di apertura della mostra. Alcune delle annotazioni, scritte spesso utilizzando la personalissima stenografia di Longhi, sembrano confermare quanto annotato da Rovere: si tratta di tracce che potrebbero ancora dialogare utilmente con i materiali degli archivi torinesi.

S.B.

11

AFMCTo, FR, A20, 20, 12
Scuola Piemontese Vercell. Novar. p. ord. topograf.
Biella e Biellese – meno le piccole d. Biellese

Sul verso:
«Biella - S. Sebastiano
Ancona autore ignoto
Attr. al Moncalvo»

Maestro dell'*Incoronazione della Vergine* di Biella e Pseudo Giovenone
(attivi tra 1520 e 1540 circa)
Incoronazione della Vergine, san Francesco d'Assisi che presenta padre Bartolomeo Mosca, sant'Antonio da Padova, san Bonaventura, san Ludovico da Tolosa
Olio su tavola, con cornice parzialmente antica
400 x 290 cm
1540 circa
Biella, Museo del Territorio Biellese, inv. 39

La fotografia testimonia il polittico dell'*Incoronazione della Vergine* del Museo del Territorio Biellese – *name piece* dell'anonimo maestro – quando si trovava ancora nella cappella destra del presbiterio della chiesa di San Sebastiano a Biella (sull'opera, da ultimo: *Il Rinascimento*, 2019, scheda 33 di M. Caldera, pp. 280-283). Nel medesimo ambiente si trovava – ed è lì ancora oggi – l'*Assunzione della Vergine* firmata e datata da Bernardino Lanino nel 1543, opera di poco successiva.

Lo scatto in questione è stato pubblicato una prima volta nel 1905 – data che fornisce anche l'*ante quem* per la realizzazione della fotografia – nel testo di Alessandro Roccavilla *Arte nel Biellese* (p. 44), ovvero pochi anni prima del ritiro dell'opera dalla chiesa, avvenuto nel 1907 a causa del precario stato conservativo, e del suo ricovero nella cappella dell'Ospizio di Carità di Biella, ente proprietario dell'opera. Come è noto (Pertusi e Ratti 1892, pp. 28-29) l'opera giunse in chiesa soltanto nel 1868 su suggerimento di Edoardo La Marmora, a cui premeva «decorare la Chiesa di San Sebastiano […] con quadri di distinti autori» (ASBi, OCB, *Quadro polittico di cinque tavole in prestito al Museo Civico di Biella*, cartella non inventariata, vedi anche Montanera 2009) e fu destinata alla cappella ricordata in apertura, appartenente ai Dal Pozzo di Masserano, per quanto la macchina d'altare non sia legata originariamente a questa famiglia biellese. L'opera, infatti, ubicata originariamente nella chiesa – distrutta – di San Francesco a Biella sembra doversi alla committenza di padre Bartolomeo Mosca, ritratto come donatore assieme a san Francesco in uno dei laterali (Pivotto 1990-1991, pp. 257-258).

L'*Assunzione* di Bernardino Lanino (1543) in San Sebastiano a Biella in uno scatto storico dell'Archivio Rovere. AFMCTo, FR, A20, 21, 75.

Il dato più interessante della fotografia storica in questione – che Roccavilla presenta scontornata – è la presenza di due paia di mensole intagliate e decorate, plausibilmente appartenenti *ab origine* alla struttura, e che oggi risultano invece perdute. Evidentemente questi elementi lignei, come anche diverse *appliques* a forma di cherubino – ne restano oggi visibili tre sulle sette totali della parte inferiore – si sono persi nel passaggio dalla chiesa alla cappella dell'Ospizio o nel successivo trasloco, databile 1950, presso la costituenda raccolta civica biellese.

Soffermarsi sulla parte bassa dell'ancona, così come viene testimoniata dalla foto, può aggiungere elementi ulteriori per la decifrazione della scansione della predella, tratto ancora poco nitido nella comprensione del manufatto. Dell'antica predella (in *Opere d'Arte*, 1976, scheda di G. Romano, pp. 22-23) sono stati riconosciuti due elementi superstiti – le *Stigmate di san Francesco* (Nordkolf, Chrysler Museum of Art, inv. n. 83827) e il *Miracolo della mula di sant'Antonio da Padova* (già a Torino, collezione Della Porta) – compatibili a livello iconografico con le tavole superiori. La misura di queste tavolette inoltre – 35,9 x 44,8 e 36 x 45 – presenta un ingombro simile, per larghezza, a quello dei due laterali al punto che sembrerebbe plausibile ritenere la mensola centrale perduta visibile nella foto come originaria. Sembrano invece successive – ma il giudizio, naturalmente, è basato unicamente sulla fotografia – le due mensole laterali che presentano una lavorazione meno accurata.

Un altro elemento che permette di ritenere originale la mensola centrale della struttura lignea è, inoltre, la presenza nella parte apicale della macchina, di una testa di cherubino di simile fattura a quella visibile nella parte inferiore perduta, entrambe formalmente prossime a quelle del basamento che tuttora si conservano.

Dalle annotazioni sul retro della fotografia Rovere, invece, emerge un dato interessante che rimanda al complesso dibattito attributivo sorto nel tempo attorno all'opera e che, come dimostra il nome di comodo ancora speso in relazione all'autore del polittico (così come per il collaboratore individuato dalla critica), non hanno a oggi trovato pieno compimento. La macchina d'altare, creduta anticamente di Bernardino Lanino – anche, plausibilmente, per la convivenza con la già citata opera del vercellese in San Sebastiano, tra Otto e Novecento (Pertusi e Ratti 1892, pp. 28-29) – è avvicinata al Moncalvo nel momento in cui Rovere annota la fotografia. Il nome di Guglielmo Caccia – che se non sbaglio non è stato mai segnalato per l'opera dalla bibliografia relativa (Roccavilla propose Giuseppe Giovenone il vecchio, mentre Acuti - 1968, p. 127 - avanzava il nome di Boniforte Oldoni) – va probabilmente fatto risalire una tradizione attributiva oggi perduta. La proposta, tuttavia, non convince appieno lo stesso Rovere che, non a caso, anticipa questa informazione con un più cauto: «Autore ancora ignoto».

J. T.

12

AFMCTo, FR, A20, 20, 45
Scuola Piemontese Vercell. Novar. p. ord. topograf.
Alessandria, Asti

Sul verso:
«Alessandria. Museo Civico
N. 1 Catal Filippelli
L'Annunciaz. Fra S. Ambrogio e S. Giov Evangel. In alto La Crocifiss.
attr. a maniera di Defend. d. Ferrari
dat 1497
Dall'Oratorio di S. Giovanni in territorio di S. Michele
Nulla a che fare con Defend. LR»

AFMCTo, FR, A20, 20, 46
Scuola Piemontese Vercell. Novar. p. ord. topograf.
Alessandria, Asti

Sul verso:
«Museo d'Alessandria. Data 1497 N. 1
Sotto il nome di Scuola di Defendente Ferrari, di Scuola Vercellese
Prov. dall'Oratorio di S. Giovanni in territorio di S. Michele»

Maestro del San Guido di Acqui (Galeotto Nebbia?)
(attivo alla fine del XV secolo)
L'Annunciazione, san Giovanni evangelista, sant'Ambrogio
Tempera su tavola
200 x 170 cm
1497
Alessandria, Museo Civico di Palazzo Cuttica, inv. 1971, n. 22.

Le due stampe non corrispondono allo stesso scatto ma testimoniano sostanzialmente il medesimo stato di fatto del dipinto: esso si trova ormai sistemato nella sede della Pinacoteca Viecha di Alessandria, presso la Biblioteca Civica, nella cui collezione risulta essere stato acquisito nel 1880. Il cartellino con il numero 15 che si vede in basso a destra nelle fotografie corrisponde all'inventario del 1905 e ciò conferma anche il fatto che entrambe le immagini sono state realizzate in un momento successivo al primo restauro attestato, svolto da Rodolfo Gambini nel 1904 (Gasparolo 1923). Per il momento non è possibile confermare l'ipotesi che si tratti di fotografie di Secondo Pia, il quale chiede di poter eseguire degli scatti in Pinacoteca nel 1919 (Spantigati 1986, nota 35 a p. 31).

SALONE VIECHA [1]

Delendente Ferrari (maniera di).

1. *L'Annunciazione.* — Nel centro la Vergine inginocchiata sotto un baldacchino rosso, raffigurata di fronte in atto di sfogliare un libro; alla sua destra l'angelo, di profilo, in atto benedicente; in terra un ricco vaso in rilievo, dorato, dal quale sorge il simbolico giglio. Nello scomparto dextro S. Ambrogio; nel sinistro S. Giovanni Battista. In alto, sopra la cimasa, è raffigurata la crocifissione. In basso, su targa dipinta e sorretta da piccoli putti a chiaroscuro, si legge:

AD CHRISTOFORUM DEI DIVELIUS AC INTEMERATÆ MARIÆ ANNUNCIATÆ DECUS ORATORIUM HUJUSCE CONFRATRES D. JOAN. ANTONIO REDEMPTORI NOSTRO SUB JUNONIS GLORIOSISSIMÆ VIRGINIS VEXILLO PERSEVERANTER MILITANTES INSIGNE ET PERENNE SE MONUMENTUM QUO V . . . . . MENTE AD DEVOTIONEM EXCITANDAM – ANNO SALUTIS 1497 MENSIS OCTOBRIS.

Tittico su tavole: larg. 0,36, 0,375, 0,36; alt. 1,15, 1,17, 1,15, con cinta ornata in legno intagliato e dorato.

Dall'oratorio di S. Giovanni in territorio di S. Michele: donato dai confratelli in compenso di un sussidio di L. 100 avuto dal Comune per restauri della chiesa.

[1] È lecito la congettura di Anton Maria Viecha decurione del Comune e che figura in questa sala, in compagnia delle vedove Angela Bonetti di Torino nel 1848.

Il Bonetti è autore del monumento a Vochieri che ammirasi nei giardini pubblici di Alessandria.

La pagina del catalogo di Filippelli del 1915, con annotazioni di Rovere.

Il trittico proviene dalla piccola chiesa campestre di San Giovanni, in località Le Cornaglie, nella frazione San Michele di Alessandria; l'opera era stata tolta dalla sua collocazione originaria già intorno alla metà del XIX secolo, per essere trasferita nella parrocchiale di San Michele; qui fu interessata da un'ipotesi di vendita che provocò, nel 1871, la reazione indignata dei rappresentanti del borgo delle Cornaglie e, dopo che in quello stesso anno il trittico era stato esposto a Torino (forse presso il Circolo degli artisti), si giunse al deposito presso il museo di Alessandria, dove il direttore Francesco Mensi fu parte attiva nel promuovere la definitiva acquisizione (Spantigati 1986, p. 20). Lo stato di conservazione risultava in quel momento molto compromesso e fu Carlo Arpesani, conservatore della Regia Pinacoteca di Torino, a scrivere all'amministrazione di Alessandria manifestando il compiacimento per l'acquisizione di un'opera che egli ricordava e che definiva «nello stile del Macrino d'Alba», proponendosi al tempo stesso per il necessario intervento di restauro (*ibidem*).

Se il riferimento ottocentesco a Macrino appare quasi naturale, trattandosi a lungo del solo nome adatto alla pittura piemontese tra XV e XVI secolo, non sorprende neppure che la didascalia sulla targhetta visibile nella fotografia n. 46 della scatola 20 (targhetta che rappresenta il principale elemento non coincidente tra le due riprese) sposti invece l'indicazione verso la «Maniera di Defendente Ferrari», nome che successivamente avrebbe avuto una più ampia eco negli studi.

Questa è la dicitura che ritroviamo anche nel catalogo della Pinacoteca, steso dal direttore Ettore Filippelli, nel quale il trittico si incontra come prima tra le opere esposte nel salone dedicato al fondatore Anton Maria Viecha (Filippelli 1915, p. 11). Sulla copia in suo possesso del catalogo, Lorenzo

Rovere annota una reazione negativa alla proposta attributiva, in termini esattamente coincidenti con quanto leggiamo sul retro della stampa n. 45: «Nulla a che fare con Defendente»; è possibile che l'appunto sul catalogo corrisponda a una visita effettuata ad Alessandria, mentre l'annotazione dietro la fotografia potrebbe essere stata scritta successivamente.

Non sembra possibile riscontrare un suo ulteriore approfondimento o una differente proposta attributiva; coincide con questo silenzio anche l'assenza di ogni commento sul dipinto da parte di Alessandro Baudi di Vesme, nelle *Schede* uscite a stampa. Sul trittico scende un lungo silenzio e bisogna così attendere la breve quanto fondamentale scheda di Giovanni Romano perché esso torni di attualità (*Il Museo e la Pinacoteca*, 1986, scheda 2, pp. 103-104). Qui viene affermata la coerenza di un nucleo stilistico che mette insieme la pala alessandrina del 1497, la tavola raffigurante *San Guido d'Acqui e i quattro Dottori della Chiesa* conservata nella Cattedrale di Acqui Terme, dell'anno precedente, e la predella con la *Pietà, san Giovanni Battista, san Paolo e i dodici apostoli* (Tortona, Convento dei Padri Cappuccini); inoltre, viene suggerita una ragionevole ipotesi per l'identificazione dell'anonimo maestro con il profilo documentato di Galeotto Nebbia da Castellazzo Bormida, uno dei numerosi artisti provenienti dall'area alessandrina-tortonese documentati a Genova (Zanelli 2007, pp. 12-15). Si tratta dunque di un artista da intendere come un fenomeno parallelo a quello dei Boxilio, anche per il comune aggiornamento su Mazone: per la prosecuzione delle ricerche andrà quindi tenuto conto della messa a punto sui Boxilio da parte di Bernardo Gabrieli (2007), delle novità portate da Angelo Dalerba (2011) e da Carlo Cairati (2013) e della individuazione da parte di Mauro Natale (2009) di un'opera certa di Gabriele da Castelnuovo Scrivia, nome al quale Romano (nella scheda citata) aveva a suo tempo ipotizzato di avvicinare invece il corpus di un altro importante anonimo attivo nelle terre sud-orientali dell'attuale Piemonte.

S.B.

13

AFMCTo, FR, A20, 20, 47
Scuola Piemontese, Vercell., Novares. p. ord. topograf.
Alessandria, Asti

Sul verso:
«n° 211
Alessandria Cattedrale
Lo Sposalizio Mistico di Santa Caterina
(sec. XVI)»
«n° 211
Alessandria Cattedrale
Sposalizio di Santa Caterina
Autore Ignoto»
«1935»

«I. I. d'Arti Grafiche BERGAMO»
(timbro)

Pittore fiorentino della seconda metà del XVI secolo
Matrimonio mistico di santa Caterina e Tommaso d'Aquino
Olio su tela?
Ultimo quarto del XVI secolo
Ubicazione ignota

La fotografia Arti Grafiche, della quale non si è riusciti a risalire alla data (ringrazio Lucia Citerio per i controlli effettuati sul fondo relativo dell'Archivio di Stato di Bergamo) illustra un interessante dipinto della seconda metà del Cinquecento riconducibile stilisticamente all'ambito fiorentino. L'opera rappresenta il matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria entro un ambiente spoglio. Sulla destra una finestra apre su un paesaggio brullo e sfumato. Alle spalle di Maria è san Tommaso d'Aquino, domenicano, caratterizzato dagli attributi del giglio, retto con la mano sinistra, e della stella, visibile sopra il capo. La presenza del santo in aggiunta ai protagonisti canonici della scena sacra si deve plausibilmente alla chiesa di provenienza dell'opera, evidentemente legata all'ordine domenicano.

Dalla nota di Rovere apposta sul retro della stampa, si apprende che il dipinto, stilisticamente fuori contesto per il Piemonte, è attestato in quel momento presso la Cattedrale di Alessandria.

L'unica menzione a me nota di quest'opera – dove è pubblicata dalla medesima fotografia – si trova in Spantigati (1988, p. 127). Qui il dipinto è riferito sempre alla cattedrale alessandrina, per quanto non sia specificata la fonte dell'informazione (forse proprio la foto Rovere?). Nella didascalia relativa si richiama nuovamente il *copyright* dello scatto – «Arti Grafiche n. 1935» – e ne viene denunciata la sparizione – «La fotografia documenta un dipinto attual-

mente irreperibile» – oltre al valido suggerimento di leggere la pittura in relazione all'ambito fiorentino. L'autrice poi, identificando il santo domenicano, genericamente, come san Domenico è indotta a ritenere che questo provenga dal distrutto tempio alessandrino dell'ordine: San Marco, edificio smantellato a partire dal 1805 sul cui sedime viene eretta proprio la nuova Cattedrale (cfr. *La Cattedrale*, 1988, in particolare Ieni 1988, pp. 33-48).

Il ragionamento è senz'altro corretto ed è effettivamente plausibile che il dipinto, un tempo già in San Marco, confluisca entro il duomo ottocentesco col concludersi dei lavori, mentre la specifica iconografica fornita in questa occasione potrà guidare meglio la ricerca futura per l'altare di provenienza.

Il salvataggio di questo documento figurativo permesso, anche, dall'Archivio fotografico di Rovere induce inoltre a interrogarsi nuovamente sul rapporto di questo con l'arte fiorentina del secondo Cinquecento, provando a stringerne le dipendenze stilistiche. Sembra difficile pensare questo *Matrimonio mistico* scollegato dall'impresa manierista della vicina Bosco Marengo, convento domenicano fondato da papa Pio V (1504-1572), vero e proprio avamposto dell'arte toscana in Piemonte, grazie all'intervento cospicuo dell'aretino Giorgio Vasari (1511-1574).

Alla lezione di Vasari, infatti, sembra rimandare – ma soltanto questa – la figura di San Tommaso d'Aquino della pala già in Cattedrale, vicina a quella del santo analogo posto anticamente nei laterali della grande macchina vasariana di Bosco (1567-1569). Va detto tuttavia che nella nostra opera è assente la componente zuccaresca ben visibile nelle altre opere di Bosco – come le pale dei primi tre altari di destra che perpetrano in chiesa lo stile centroitaliano – riferibili a pittori anonimi legati alla bottega di Vasari. Le figure della Vergine e di santa Caterina invece sono prossime all'arte di Girolamo Macchietti, di Maso di San Friano, del Poppi e, inoltre, non risultano lontane dalla lezione di Francesco Salviati (1509 circa-1563). Il volto del Bambino, infine, si pone in stretta relazione con le analoghe figure di Alessandro Allori.

Tuttavia, data l'ampiezza dei riferimenti, questo particolare innesto culturale andrà meglio indagato studiando più a fondo gli influssi sul contesto alessandrino determinati dalla grande lezione vasariana di Bosco, tema su cui recentemente si è tornati ad interrogarsi, individuando molteplici punti ancora aperti (cfr. *Da Giorgio Vasari*, 2021).

J. T.

14

AFMCTo, FR, A20, 20, 64
Scuola Piemontese Vercell. Novares. p. ord. topograf.

Sul verso:
«Prop. di Giovanni Olindo Savigliano»
«scatola 20» (la seconda nota è di Giovanni Romano)

AFMCTo, FR, A20, 20, 65
Scuola Piemontese Vercell. Novares. p. ord. topograf.

Sul verso:
«Prop. di Giovanni Olindo Savigliano»
«scatola 20» (la seconda nota è di Giovanni Romano)

Pittore piemontese della fine del XVI secolo?
Immacolata Concezione
Olio? su tavola
Fine XVI - inizio XVII secolo
Ubicazione ignota

Pittore lombardo leonardesco della prima metà del XVI secolo?
Cristo benedice un uomo e una donna
Olio? su tavola
Prima metà del XVI secolo?
Ubicazione ignota

Queste due fotografie riproducenti dipinti di difficile identificazione – anche iconografica – offrono la possibilità di un breve affondo tra il materiale meno noto dell'Archivio di Rovere.

Entrambe le opere sono dette di «prop. di Giovanni Olindo. Savigliano» ma per la città del cuneese non è noto un personaggio con questo nome. Come segnala giustamente Rosalba Belmondo quindi, ex-direttrice del Museo Civico "Antonino Olmo" – Gipsoteca "Davide Calandra" di Savigliano (che ringrazio per le ricerche svolte assieme a Silvia Scotta), il personaggio va plausibilmente identificato nel pittore e decoratore Giovanni Olindo (1891-1985), originario di Canelli, coinvolto talvolta anche in imprese di restauro. Le due opere in questione potrebbero quindi essere associate al suo nome proprio per questioni conservative come il compromesso stato materiale dei due dipinti, testimoniato evidentemente dalle fotografie, lascia supporre.

Rimane però da chiarire la connessione della vicenda con il luogo di Savigliano dove, va immaginato, i dipinti si trovavano al momento dell'inserimento delle relative fotografie tra le carte di studio di Rovere. Sempre Rosalba Belmondo – tramite comunicazione scritta – fornisce in questo senso un'interessante ipotesi ponendo l'attenzione sul rapporto intercorso, nel 1929-1930, tra Giovanni Olindo e Arturo Midana (1898-1963), ingegnere,

architetto e studioso di questioni artistiche, il quale impiega Olindo tra i decoratori nell'impresa del castello di Canelli da lui restaurato per conto di Camillo Gancia (cfr. Midana 1933, p. 228). Il rapporto di collaborazione tra Midana e Olindo potrebbe essersi protratto quindi, nei medesimi anni, anche a Savigliano dove l'ingegnere-architetto ottiene un incarico dal marchese Carlo Alberto Pensa di San Damiano per il riammodernamento del suo palazzo nel centro cittadino (già appartenuto ai Piozzi di Rosignano) che dal 1928 risulta oggetto di demolizioni propedeutiche all'aprirsi del cantiere. Carlo Alberto Pensa è stato marito di Giustina Frutteri di Costigliole e non è da escludere che i due dipinti testimoniati dalle fotografie, qualora venisse confermato il legame con Savigliano per tramite del marchese Pensa, vadano fatti risalire più anticamente alla proprietà dei Frutteri, famiglia di nobili origini saviglianesi e a cui si devono, tra l'altro, cospicue donazioni al museo locale.

Difficile dire la ragione per cui Rovere conservi le foto di questi due dipinti oggi non più reperibili, chi gliele consegnò e in che momento, tuttavia, oltre che verso la storia collezionistica, la loro presenza tra il materiale dello studioso pone davanti alla sfida di una più corretta lettura stilistica e iconografica.

Partendo dal secondo aspetto, il primo dei due dipinti, ritratto entro la stanza di una casa (o una scuola?), mostra l'*Immacolata Concezione* circondata dagli epiteti mariani desunti dal *Cantico dei Cantici*, (considerati prefigurazioni degli attributi della Vergine). Sul piano conservativo l'opera è molto compromessa ma l'immagine centrale, con Maria stante entro una mandorla raggiante ricorda, lontanamente, alcune figure defendentesche. Il dipinto, tuttavia, va certamente considerato più tardo rispetto all'attività del chivassese e non sembra alieno da certe figurazioni di Fermo Stella per quanto ci si trovi ancora molto distanti dalla soluzione del rebus. Non facilita certo l'identificazione il fatto che questo prototipo iconografico ritorni con frequenza in molte altre aree d'Italia, anche molto distanti dal Piemonte, a cavallo tra Cinque e Seicento.

Il secondo dipinto invece mostra Cristo nell'atto di benedire due figure inginocchiate al suo cospetto, una donna e un uomo anziano. La scena non è immediatamente riconoscibile – e la soluzione proposta è tutt'altro che definitiva – ma sembrerebbe trattarsi della guarigione dell'uomo dalla mano inaridita operata da Cristo così per come è raccontata dai Vangeli di Matteo (12, 9-13) Marco (3, 1-6) e Luca (6, 6-11). A questo fatto potrebbe connettersi il gesto dell'uomo che dispiega il braccio sinistro mentre con l'altro si regge al bastone biforcuto. Rimane tuttavia da chiarire perché Cristo ostenti una piccola croce lignea, attributo forse non connesso a qualche specifico

episodio cristologico ma libera invenzione del pittore. La stessa incertezza identificativa rimane osservando la donna raffigurata accanto al vecchio, non menzionata dalle scritture, così come tra testo e immagine non quadra l'ambientazione campestre proposta dal pittore. La scena, infatti, è ambientata dai Vangeli all'interno della Sinagoga ma in questo caso l'episodio dipinto si svolge all'aperto, nelle campagne di una città visibile in lontananza, tra arbusti e spelonche rocciose. Stilisticamente l'opera sembra risentire di un qualche influsso centro-italiano di inizio XVI secolo a cui si aggiunge però una sottile ma percettibile inclinazione leonardesca. Un confronto in questo senso, come mi suggerisce Valerio Mosso, forse apparentemente in sintonia anche per questioni iconografiche (trattandosi pure in quel caso di vicende cristologiche) è con gli affreschi di un pittore lombardo leonardesco oggi alla Pinacoteca del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano (*Museo*, 1998, II, schede 397-407 di E. Banti, pp. 214-222) per quanto lo stile del dipinto "Olindo" rimanga difficile da precisare. Rispetto agli affreschi citati infatti certi dettagli – per il poco che si riesce a vedere – sembrano caratterizzarsi maggiormente in direzione nordica ma per il momento ci si accontenta di aver riportato alla luce questi due intriganti e misteriosi dipinti, auspicando che in futuro un confronto diretto con le due pitture possa fare luce sui molti aspetti ancora oscuri.

J. T.

15

AFMCTo, FR, A20, 20, 88
Scuola Piemontese Vercell. Novares.
p. ord. topograf.
Chieri, Chiusa Pesio, Ciriè
(S.ta Maria di Spinanzano), Cissone

Sul verso:
«335
Chiusa Pesio
Casa Baudino
Medaglione con una scena dello
Orlando Furioso (Pietro Dolce 1550)»
«335»
«2060»

AFMCTo, FR, A20, 20, 89
Scuola Piemontese Vercell. Novares.
p. ord. topograf.
Chieri, Chiusa Pesio, Ciriè
(S.ta Maria di Spinanzano), Cissone

Sul verso:
«334
Chiusa Pesio
Casa già dei Marchesi
di Ceva (ora dei Baudino)
Una scena dell'Orlando Furioso
affresco di Pietro Dolce
di Savigliano, 1550»
«334»
«2059»

Pietro Dolce
(documentato dal 1533 al 1564)
La pazzia di Orlando
Il duello tra Bradamante e Serpentino
Affreschi staccati
132 x 95 cm
132 x 95 cm
1550
Verzuolo (CN), Villa Burgo

Nella ricostruzione dell'attività del pittore saviglianese Pietro Dolce gli affreschi di Verzuolo hanno grande valore poiché costituiscono il primo tassello certo della sua attività, come attesta l'elaborata firma leggibile nella *tabula ansata* al di sotto del tondo con la *Pazzia di Orlando*: «Ex Savilliano petrus dulcis artis picturae Imitator 1550 die penultima Septembris».

Le due foto dell'Archivio Rovere – già edite in Romano 1998, p. 137 e *Realismo*, scheda 1 di G. Galante Garrone, p. 138 – nonostante il *close-up*, testimoniano chiaramente un momento precedente allo stacco degli affre-

schi dal loro sito originario – il Casino di Caccia dei Marchesi di Ceva a Chiusa Pesio – avvenuto prima del 1942 (cfr. Brizio 1942, pp. 83-84, 194) e si configurano quindi come la più antica ripresa fotografica delle opere ad oggi disponibile.

Sono chiaramente visibili, infatti, alcuni dettagli della struttura sulla quale questi erano collocati: un loggiato posto all'ultimo piano dell'edificio, per quanto – evidentemente – alcune aperture risultano murate al momento della ripresa fotografica.

Il termine *ante quem* per le foto è naturalmente la data dello stacco degli affreschi, di poco precedente alla successiva distruzione del casino di caccia, ma che dell'intero ciclo ad affresco si conservino solo le foto delle due scene ancora oggi superstiti sembra indicare che in quel momento questi risultavano essere gli unici leggibili.

Evidentemente gli altri otto episodi in cui era organizzata la decorazione – documentabili a livello iconografico grazie agli appunti manoscritti di Giovanni Vacchetta (1890; Cuneo, SSSAA, fondo Vacchetta, disegni nn. 481-489; vedi anche. Pianea 2004, p. 103), di cui solo cinque ancora visibili nel 1907, secondo la testimonianza diretta data da Umberto Santini – al momento del servizio fotografico risultavano già troppo compromessi o completamente perduti. Non è chiaro, tuttavia, perché sia escluso dalle riprese fotografiche il frammento decorativo a grottesche con l'*Aquila imperiale*, proveniente dallo stesso edificio di Chiusa Pesio e che oggi si trova a Verzuolo presso gli stessi proprietari dei due tondi monocromi, evidentemente sopravvissuto alla distruzione dell'edificio (cfr. *Tesori,* 2021, schede 51a-c di J. Tanzi, p. 158). Dati gli elementi iconografici e fisici di quest'ultimo frammento, che permettono di identificarlo come la decorazione inferiore di uno degli archi del loggiato, è possibile ricostruire che questa parte affrescata era visibile nell'intradosso di una delle aperture che risultano già murate a quell'epoca – almeno parzialmente – come testimoniato dalla foto n. 88.

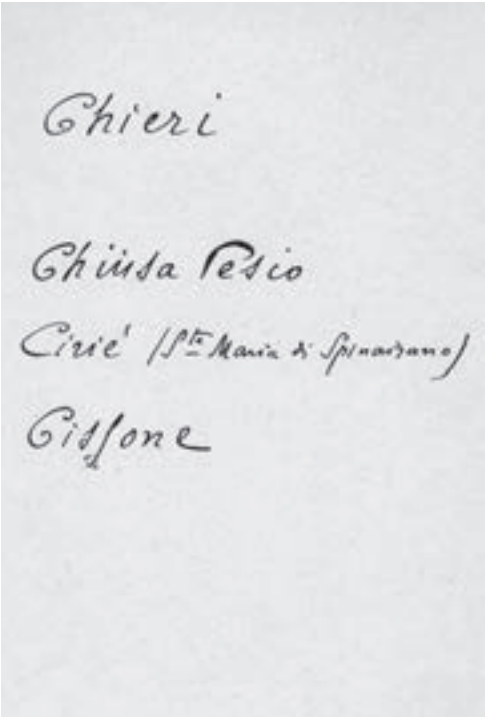
Come detto, nonostante la provenienza degli affreschi da Chiusa Pesio sia nota almeno dal 1907 le annotazioni di Rovere sul retro della fotografia specificano l'avvenuto passaggio di proprietà dello stabile dagli eredi marchionali alla famiglia «Baudino», mentre è al momento impossibile chiarire a quale fase di lavoro critico di Rovere appartengano le cifre «334-335». Le due in azzurro invece – «2059-2060» – permettono, stando a quanto già detto in relazione alle foto Arti Grafiche, di identificare le due fotografie come dell'Istituto di Bergamo, *copyright* più volte rintracciato nelle schede di questa sezione.

Sauilliano petrus
Artis picturae pictator 1550
die penultima Septembris

Sempre in relazione al lavoro di studio organizzato da Rovere su questi documenti, la collocazione degli scatti in questione entro una cartella topografica presuppone per le opere di Dolce un lavoro critico ampio e strutturato, plausibilmente successivo a quello di stampo monografico ravvisabile nelle scatole 19 e 21 del fondo. Anche lo stato di conservazione e l'uniformità complessiva delle cartelle del settore topografico dell'Archivio, in migliore stato conservativo rispetto alle altre sezioni e realizzata con materiale non di riuso, sembra indicare una fase programmatica, avanzata nel tempo, dell'interesse di Rovere per i monumenti artistici piemontesi.

Gli affreschi circolari monocromi rappresentano scene desunte dall'*Orlando Furioso* di Ariosto e si ispirano alle traduzioni a stampa illustrate circolanti sulla metà del secolo (Lee 1977, p. 45, identifica per questo ciclo la derivazione dall'edizione Giolito de' Ferrari del *Furioso* con data 1542). I tondi sono affiancati da raffinate grottesche a fogliami disposte su fondo aranciato che si inseriscono bene nel percorso artistico del pittore, in anticipo sulle carnose grottesche della cappella cimiteriale di Lagnasco (1553) e su quelle della Loggia delle grottesche presso il Castello Tapparelli della stessa località (1562-1563).

Sono inoltre strettamente connessi ai resti pittorici di questa loggia perduta alcuni affreschi monocromi di un analogo loggiato nella vicina Ceva (Palazzo "dei Medaglioni"), su cui ha posto recentemente attenzione Francesca Romana Gaja, che ringrazio, nell'ambito del progetto PRIN *Committenze, istituzioni e luoghi nel territorio delle Langhe tra tardo medioevo ed età moderna*.



La cartellina dell'Archivio fotografico Rovere contenente le immagini degli affreschi di Pietro Dolce oggi a Verzuolo.

Nella loggia in questione, infatti, probabilmente uno studiolo, il soffitto è decorato con nature morte librarie e trionfi d'armi di colore grigio assommati nello spazio con abile disordine compositivo. Il significato della decorazione di questo ambiente è ancora da indagare, come la sua connessione con le altre figure visibili nella sala, al di sotto dell'innesto della volta, nei lunettoni dell'ambiente, dove sono raffigurate, sempre a monocromo, figure femminili a mezzo busto. Il sistema decorativo a grottesche e le figure umane sono stilisticamente affini all'arte di Pietro Dolce. Allo stesso intervento sembrano appartenere anche i clipei con profili di personaggi tratti della storia romana, posti all'esterno dell'edificio in concomitanza della loggia.

J. T.

16

AFMCTo, FR, A20, 20, 114
Scuola Piemontese Vercell. Novar. p. ord. topograf.

Sul verso:
«Quargnento. Attr. da Weber a Defendente de Ferrari (il che è inammissibile)
Forse di Giov. Quirico da Tortona?»

Sul recto del cartoncino di supporto:
«Quargnento – Ch. Parrocch. %»

Sul verso del cartoncino di supporto:
«Quargnento (Prov. di Alessandria)
Attr. da S. Weber a Defendente de Ferrari (il che è inammissibile) Forse di Giov. Quirico da Tortona»

AFMCTo, FR, A20, 20, 117
Scuola Piemontese Vercell. Novar. p. ord. topograf.
Revello, Rivarolo Canavese, Rivarone (prov. Alessandria)

Sul verso:
«Trittico antico esistente dal principio del 1800 nella chiesa parrocchiale di Rivarone diocesi di Alessandria
Attribuibile ai Giovenoni»

Sul recto del cartoncino di supporto:
«Rivarone (Alessandria) Ch. Parrocchiale
Attr. ai Giovenoni».

Gandolfino da Roreto
(documentato tra il 1493 e il 1518)
Madonna col Bambino, san Pietro, san Dalmazzo, Annunciazione, Eterno benedicente
Tempera su tavola
235 x 180 cm
1510 – 1515 circa
Quargnento (AL), San Dalmazzo

Incoronazione della Vergine con i santi Paolo, Francesco, Bernardino e Bonaventura; Annunciazione; Crocifissione
Tempera su tavola
327 x 245 cm
1510 – 1515 circa
Alessandria, Museo Civico di Palazzo Cuttica, inv. 1971, n. 21.

Le due fotografie riproducono i due maggiori capolavori gandolfiniani dell'area alessandrina e possono costituire un buon esempio del modo di lavorare di Rovere; si tratta di opere che emergono entrambe all'attenzione degli studi durante il periodo della sua attività.

Per primo viene citato il polittico che si trova tuttora nella parrocchiale di Quargnento (sul quale rinvio da ultimo ad *Alessandria scolpita*, 2019, sche-

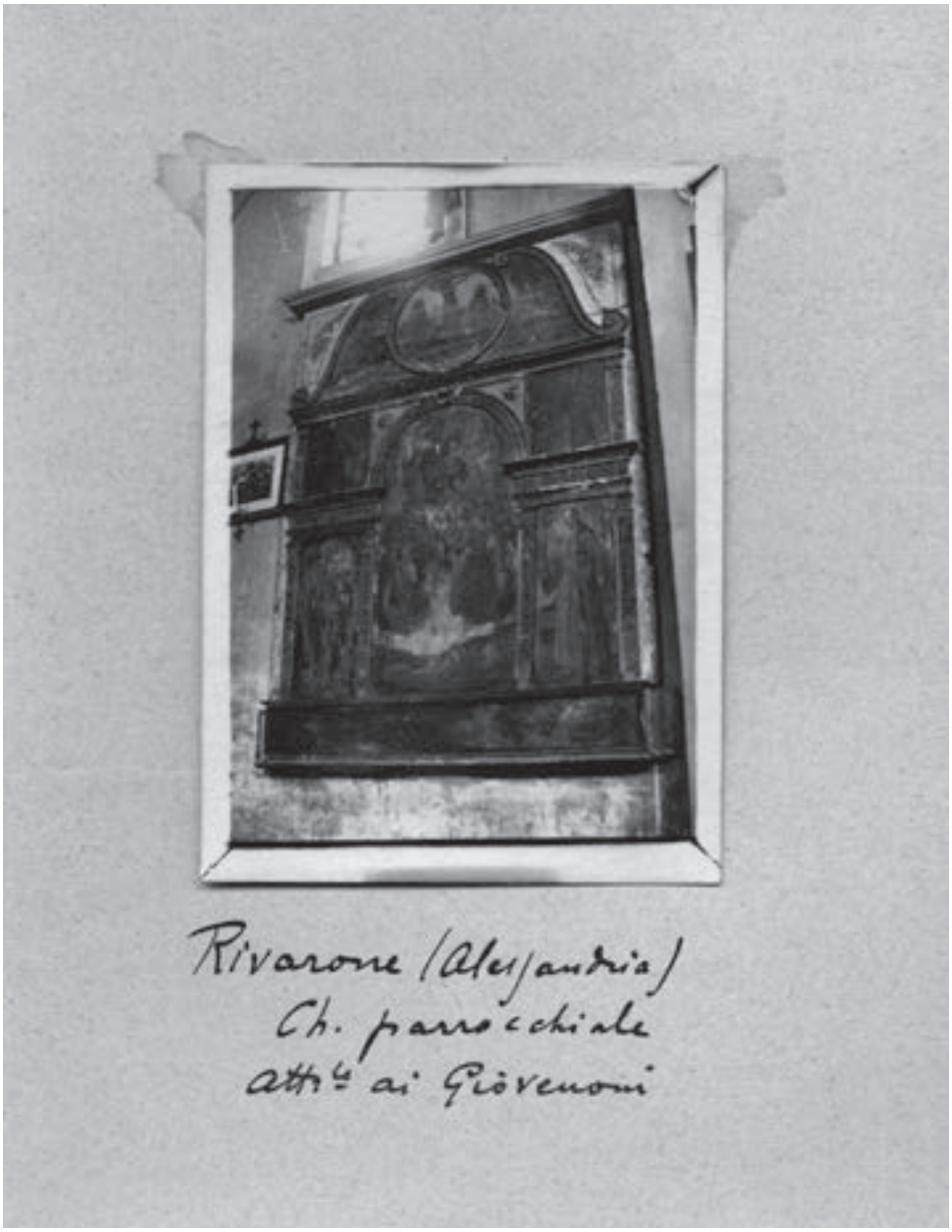
Quargnento - Ch parrocch
1/.

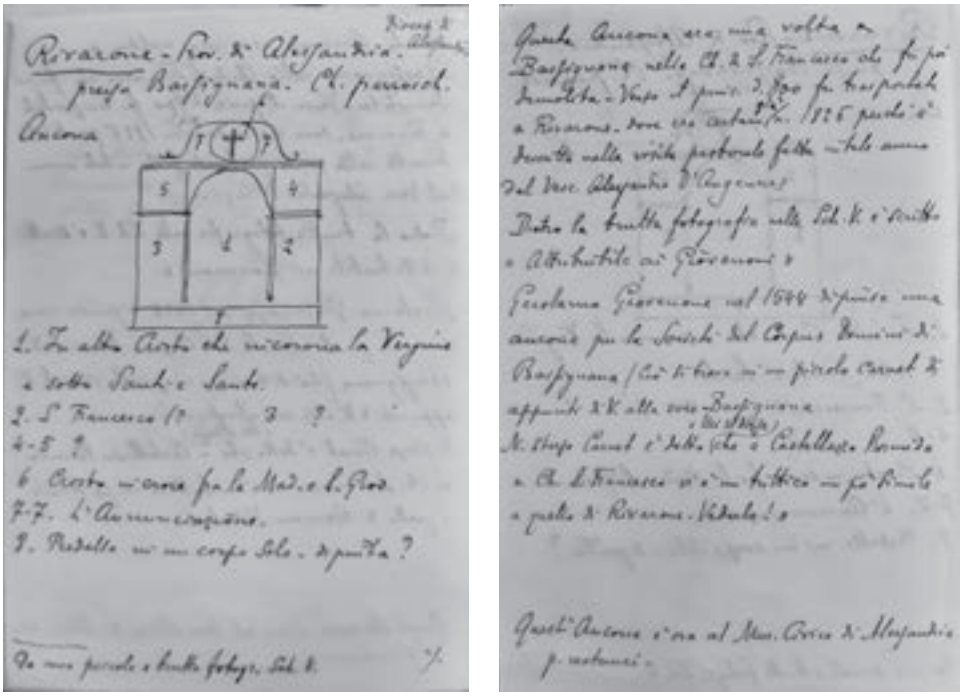
da 27 di S. Baiocco, pp. 258-261), che viene riscoperto per merito di una segnalazione di Siegfried Weber, guidato dal parroco di Frugarolo (Weber 1911, pp. 97-98): è questo uno dei pochissimi casi in cui il testo stesso dello studioso tedesco smentisce le accuse che gli rivolge Rovere di una presunta scarsa conoscenza delle opere per una mancata frequentazione del territorio. Nella sua recensione al volume di Weber (Rovere 1912; qui a p. 72) e nei suoi appunti su Defendente Ferrari, Rovere registra la proposta senza commento, implicitamente accettando l'attribuzione (AMCTo, SR, *Pittura II; D'Enrico - Miel, Defendente de' Ferrari. Elenco delle opere*), come peraltro fa anche Anna Maria Brizio diversi anni dopo, nel suo primo e importante intervento su Defendente (Brizio 1924, p. 245).

Più avanti, non sappiamo purtroppo quando, lo stesso Rovere torna però sull'argomento e annota sul retro della fotografia 20,114 la sua negazione della attribuzione di Weber a Defendente, definita «inammissibile»; questa indicazione confluisce poi nella revisione fatta da lui stesso delle *Schede Vesme* (Baudi di Vesme 1982, p. 1669). Si innesta qui la riflessione, probabilmente influenzata anche dalla struttura e dalla forma del polittico, intorno alla possibilità che l'opera sia da riferire a quello stesso Giovanni Quirico da Tortona sul quale lo studioso aveva attentamente raccolto indicazioni bibliografiche (AMCTo, SR, *Pittura II; Migliara –Zuccaro*): la figura di questo pittore, oggi riconosciuto come un componente della famiglia dei Boxilio (Gabrieli 2007) si ricostruiva allora sostanzialmente a partire dalla citazione di Lanzi dell'opera firmata e datata 1503, proveniente dal duomo di Vigevano e oggi nella quadreria dell'ospedale nella stessa città (Angelini, Casati 2012, pp. 82-83). Alla luce di questo interessamento da parte di Rovere, non sorprende che anche il polittico di Vigevano venga chiamato in causa in occasione della mostra *Gotico e Rinascimento* (1939, p. 121).

La fotografia del polittico di Quargnento integra la documentazione raccolta in occasione del recente restauro, costituendo un precedente per la campagna Sansoni in possesso della Soprintendenza torinese; una copia della stessa campagna è anche presso la Fondazione Zeri, che indica gli scatti come *post* 1926 (inv. 60364: cfr. Marocchi 2019, pp. 177-179). La struttura del polittico appare inclusa in una incorniciatura tarda ma, indicativamente, le alterazioni della pellicola pittorica visibili soprattutto sulla tavola raffigurante San Dalmazzo appaiono meno pronunciate a confronto con le fotografie successive.

Passando poi alla fotografia 117, questa documenta invece il polittico oggi nel Museo Civico di Alessandria, proveniente dalla parrocchiale di Rivarone ma in origine nella chiesa di San Francesco a Bassignana; in questo caso, il merito di avere portato il dipinto all'attenzione degli studi spetta


Rivarone (Alessandria)
Ch. parrocchiale
attr.ta ai Giovenoni



L'appunto nello Schedario Rovere relativo al *Polittico di Rivarone*.

all'erudito sacerdote Francesco Gasparolo il quale, in una breve nota in cui lancia un allarme sulla sua conservazione, auspicandone l'ingresso nelle collezioni civiche, pubblica il testo della visita pastorale del 1826 grazie alla quale sono noti tutti i passaggi del dipinto (Gasparolo 1923). Egli rivestiva anche la funzione di Ispettore onorario ai Monumenti e alle Biblioteche per il Circondario di Alessandria e certamente faceva parte della rete di corrispondenti sul territorio in contatto con Alessandro Baudi di Vesme: non sorprende pertanto trovare registrata questa informazione anche nelle *Schede Vesme*, dove è riproposto il testo latino della visita (Baudi di Vesme 1982, p. 1684). Nell'articolo di Gasparolo si coglie anche un accenno interessante in rapporto alla fotografia che stiamo esaminando: egli annota che poco prima un nuovo parroco, «un giovane intelligente», aveva fatto spostare il polittico che in precedenza «era posto in una posizione assai infelice, e sotto una finestra, da cui penetrava la pioggia». È esattamente la situazione visibile nell'immagine giunta nell'archivio di Rovere: sembra anzi di poter dire che la posizione del polittico in rapporto alla finestra spieghi il fatto che i maggiori danni al dipinto siano avvenuti in corrispondenza della tavola di sinistra, raffigurante San Paolo, mentre altre parti erano state meno esposte a dilavamento.

La grave situazione conservativa è quella ricordata nell'aprile 1934 da un breve intervento sulla rivista della provincia di Alessandria nel quale viene descritto l'intervento di restauro avviato nel 1931, per iniziativa del Comune e sotto la supervisione della Soprintendenza, presso la Pinacoteca di Alessandria (Mensi 1934): questo particolare ci permette dunque di datare con sufficiente precisione, per una volta, l'appunto di Rovere relativo al dipinto, dove si dice che esso è «ora al Museo Civico di Alessandria per restauri» (AMCTo, SR, *Piemonte. Prov. Alessandria e Basso Monferrato*)

In questo appunto, Rovere si appella come di consueto a materiali e opinioni di Vesme: ricorda la «piccola e brutta fotografia delle Schede Vesme», utilizzata anche per descrivere l'iconografia, dietro la quale aveva trovato la proposta di considerare il dipinto «attribuibile ai Giovenoni».

Come per il polittico di Quargnento, anche in questo secondo caso si può ipotizzare che il momento di svolta per quanto riguarda la corretta attribuzione, coincida con la mostra del 1938-1939 a Palazzo Carignano. Pur non essendo citata nel catalogo, sappiamo infatti che anche l'opera del museo di Alessandria vi fu presentata: ce lo rivela Anna Maria Brizio nel suo fondamentale volume del 1942 dove ricorda appunto «il polittico della pinacoteca di Alessandria esposto in ritardo alla Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte e non elencato nel catalogo» (Brizio 1942, p. 74).

Resta per il momento poco comprensibile il fatto che di queste novità non vi sia traccia nella recensione alla mostra da parte di Noemi Gabrielli (1938), che pure (per la sede in cui è ospitata) ha un'attenzione speciale per i materiali legati alla provincia di Alessandria: entrambe le opere sono attribuite per la prima volta a Gandolfino da Roreto da Anna Maria Brizio nel 1942 (pp. 74, 216-217) e ottengono poi un adeguato riconoscimento di qualità, con la giusta collocazione sul quadrante padano, da parte di Giovanni Romano, che li esalta come «i capolavori di Gandolfino provocato a tanta impresa da una ottima conoscenza del primo Cinquecento cremonese, in particolare di Altobello (conoscenza ovvia se si pensa che Gandolfino faceva eseguire le cornici delle sue pale a Cremona)» (Romano 1970, p. 21 in nota; si veda poi *Il Museo e la Pinacoteca*, 1986, scheda 4 di G. Romano, pp. 104-105; Baiocco 1998a, pp. 218-258).

S.B.

17

AFMCTo, FR, A20, 20, 157
Scuola Piemontese Vercell. Novar. p. ord. topograf.
Savigliano, Sommariva, Staffarda

Sul verso:
«1988»
«264
Sommariva Perno
Cappella S. Giovanni
S. Giov. Batt. e altri Santi
affresco di Giorgio Tuncotto»

AFMCTo, FR, A20, 20, 158
Sul verso:
«1990»
«266
Sommariva Perno
Cappella di S. Giovanni
Varii Santi
affresco di Giorgio Tuncotto»

AFMCTo, FR, A20, 20, 159
Sul verso:
«1989»
«265
Sommariva Perno
Cappella di S. Giovanni
due Evangelisti
affresco di Giorgio Turcotto»

Giorgio Turcotto
(attivo nella seconda metà del XV secolo)
Apostoli
Affreschi staccati
1467
Torino, Musei Reali - Galleria Sabauda, inv. 703

Queste tre fotografie del Fondo Rovere sono tra le fonti più utili per testimoniare lo stato originale e il posizionamento di alcuni particolari della decorazione affrescata che si trovava un tempo nella zona absidale della distrutta chiesa di San Giovanni a Sommariva Perno e che oggi, a seguito di un intervento di strappo, sono custoditi presso la Galleria Sabauda di Torino; grazie all'iscrizione conservata, sappiamo che questi frammenti costituiscono l'unica opera certa del pittore Giorgio Turcotto di Cavallermaggiore, che datò il suo intervento nel 1467 (Gabrielli 1971, p. 252; Galante Garrone 1990, pp. 388-390; Romano 1996, pp. 176-177). La asportazione dei dipinti

dal loro supporto murario originale si era resa necessaria nell'ambito del tentativo di salvare la piccola chiesa, ammalorata da un lungo abbandono, interessata da problemi statici e ormai senza copertura. A fronte dell'impossibilità di altri interventi, nel 1954 questa operazione di strappo venne condotta, su indicazione della soprintendente Noemi Gabrielli, dal restauratore novarese Severino Borotti con la collaborazione di Carlo Caramellino, ma erano rimasti in loco alcuni frammenti che sono stati staccati prima della demolizione dell'edificio, avvenuta nel 1961 (Brigadeci 2008-2009, pp. 20-25). Si tratta di un esempio emblematico delle modalità con cui, in quel periodo, si svolgeva una tenace anche se difficile tutela sul campo (Bertolotto 2007, p. 272).

Dal punto di vista dell'indagine storico artistica di Lorenzo Rovere, la presenza di queste fotografie nella sua raccolta segnala uno dei casi in cui egli è andato maggiormente a fondo esaminando precisamente la documentazione e la bibliografia sull'argomento. Nello schedario dei suoi appunti, infatti, riscontriamo un materiale molto fitto: non tanto attraverso il riferimento geografico alla località di Sommariva Perno (dove sono appena citati gli affreschi: «Edifici monumentali: Cappella di S. Giov. Battista. Affreschi del Turcotto. Firm e dat 1467»: AMCTo, SR, *Piemonte II*), quanto nella cartella dedicata a «Giorgio Turcotto e non Tuncotto», che fin dal titolo rivela la volontà di sviscerare un problema storiografico aperto (AMCTo, SR, *Pittura II - Migliara - Zuccaro*). Infatti vi si trovano — in maniera consueta per le sue schede — tutte le indicazioni bibliografiche disponibili, a partire dalle fonti più antiche come il *Ragionamento* di Felice Durando di Villa, le annotazioni all'edizione di Vasari di Guglielmo Della Valle o gli appunti di Luigi Lanzi, ovvero le prime attestazioni del nome "Tuncoto/ Turcotto" che si fondavano sulla memoria di un dipinto in San Domenico ad Alba, firmato e datato 1473, rispetto al quale, come si è chiarito in seguito, la prima trascrizione della firma di Turcotto era stata raccolta da Giuseppe Vernazza (si veda *Macrino d'Alba*, 2001, scheda n. 15 di E. Ciarli, pp. 54-55, oltre a Ciarli 2001).

Tra i foglietti dello schedario di Rovere si trova in questo caso una intitolazione che, in modo piuttosto raro, contiene un riferimento espresso in prima persona: «Note da autori varii e Note Vesme - Trascurare tutto ciò v. Note mie più avanti»; dunque le annotazioni che, come in moltissimi altri casi, si appellano alla bibliografia precedente e in modo particolare alla autorevolezza dei pareri di Baudi di Vesme, vengono qui superate da appunti personali, molto più sviluppati, che assumono quasi un andamento saggistico. Su 20 facciate dei suoi tipici piccoli foglietti, Rovere aveva infatti dapprima descritto con estremo rigore i passaggi della storiografia che avevano portato alla «confusione dei nomi» dell'artista (e il modo in cui questa si

doveva risolvere), e poi aveva articolato una vera e propria schedatura delle opere attribuite, commentando per ciascun caso la bibliografia relativa. Per quanto riguarda gli affreschi di Sommariva Perno, vi è una rapida descrizione seguita dalla trascrizione della parte leggibile dell'iscrizione: è possibile che, per confermare e completare le indicazioni che prima di lui aveva dato soltanto Vesme (Baudi di Vesme 1982, pp. 1623-1624), Rovere avesse visitato di persona il sito in una di quelle verifiche sul campo, di prima mano, per la cui carenza egli aveva così aspramente rimproverato Siegfried Weber (cfr. pp. 62-63; 73).

La bibliografia commentata negli appunti si ferma all'intervento di Giovanni Vacchetta al Primo Congresso Piemontese di Archeologia e Belle Arti, tenutosi a Cavallermaggiore nell'aprile 1932 (Vacchetta 1933), ma una traccia del fatto che l'attenzione al tema non si era affievolita neppure negli ultimi anni di attività si riscontra con la presenza, nella biblioteca di Rovere, dell'estratto dell'articolo monografico su Turcotto scritto da Attilio Bonino nel 1941.

S.B.

18

AFMCTo, FR, A20, 20, 230
Scuola Piemontese Vercell. Novares. p. ord. topograf. Moncrivello

Sul retro:
«Moncrivello. Confraternita di S. Francesco
Cornice senza il dipinto che vi era contenuto – ora scomparso
Conservata la predella * di cui v. altre 2 fotograf. Con dettagli»

«Dall'Armi, Via Po, n. 20, Torino» (timbro)

Intagliatore piemontese (bottega di Giuseppe Giovenone il giovane?)
Cornice
Legno intagliato e dorato
Anni Settanta del XVI secolo?
Moncrivello, Sant'Eusebio

Giuseppe Giovenone il giovane (?)
(1524-1608)
Stemma del comune di Moncrivello, putto che suona la viola, putto che suona il liuto, stemma degli Avogadro di Valdengo; battesimo di un vescovo, apparizione di Cristo durante la messa, un vescovo riceve la benedizione del papa, vescovo in orazione, approvazione di una regola, lapidazione di un vescovo
Olio su tavola
Anni Settanta del XVI secolo?
Moncrivello (VC), Sant'Eusebio

La fotografia Dall'Armi, databile tra 1911 e 1928 (in base alle informazioni raccolte sullo studio fotografico da Perulli 2012), presenta una cornice riccamente decorata priva del dipinto relativo. Come specificato dalla nota di Rovere, l'opera lignea era presso la confraternita di San Francesco d'Assisi a Moncrivello, nel vercellese, mentre oggi risulta nella chiesa di Sant'Eusebio del medesimo paese. Entro la nuova sede la cornice è stata riallestita con al centro la pala di Giuseppe Giovenone il giovane raffigurante la *Deposizione di Cristo con i santi Pietro Martire, Cosma, Damiano, Eusebio e due donatori* firmata e datata 1570. Tuttavia, il dipinto non nasce per la cornice in oggetto, come evidente da elementi materiali: la pittura ha forma rettangolare mentre il vano predisposto ad accogliere il dipinto è centinato, e questioni documentarie: la *Deposizione* è stata commissionata da Anna Viotta (*Gaudenzio*, 1982, scheda 33 di P. Astrua, p. 205) ma non è suo lo stemma visibile in basso a destra nella cornice.

Sempre osservando la fotografia Rovere si nota che al centro della cornice, per qualche tempo, dovette essere ospitato un crocefisso la cui permanenza è testimoniata da un alone percepibile nella parte centrale. Plausibilmente si

tratta dello stesso *Crocefisso* ligneo che ancora si conserva in Sant'Eusebio, opera di gradevole fattura ma di cronologia successiva.

La cornice nella predella – come illustrano nel dettaglio le foto nn. 228, 229 della stessa cartella di Rovere – mostra una ricca decorazione pittorica monocroma e i due stemmi dei committenti della pala perduta. Sulla sinistra si riconosce quello della comunità di Moncrivello («CAPRELLI / COMVNITAS / MONTIS») mentre sulla destra è visibile quello di Ludovico Avogadro di Valdengo («DE VALDEGHO / M. D. / LVDOVICE»). I due soggetti dovettero contribuire in pari misura alla commessa della pala e la presenza dello stemma cittadino radica plausibilmente l'opera fin dall'origine a Moncrivello.

Si conosce un Ludovico Avogadro di Valdengo a partire dal 1514, con carica di commendatario della chiesa parrocchiale di San Tommaso di Valdengo, nel biellese (cfr. Orengo 1954, p. 25). Lo stesso nel 1531 è nominato protonotario apostolico per Clemente VII, anche se la data «MD» che si legge nel cartiglio dello stemma Avogadro, alternato al nome del committente, non chiarisce per via documentaria la cronologia dell'opera. Presa alla lettera, infatti, la data 1500 non può corrispondere alla macchina d'altare parzialmente conservatasi, che è certamente più tarda, plausibilmente riferibile all'ultimo quarto del XVI secolo. Nella ricerca del committente dell'opera si può ricordare anche un altro Ludovico Avogadro del ramo di Collobiano (De Gregory 1820, pp. 73-74), arciprete di Vercelli nel 1530, sepolto presso la vercellese Santa Maria Maggiore nel 1571, ma, al momento, anche questa figura non coincide perfettamente col profilo ricercato.

L'attribuzione delle parti dipinte a monocromo nella predella può orientare meglio il dibattito sulla cronologia della pala in oggetto. Si vedono qui due putti musicanti, memori delle invenzioni gaudenziane attorno al 1535 circa (*Il Rinascimento*, 2018, schede 82-83 di C. Falcone, p. 462), riprese più tardi anche da Bernardino Lanino (Quazza 1986, p. 278), oltre a varie scene della vita di un santo vescovo, dal battesimo al martirio. Si tratta forse di sant'Eusebio, il vescovo vercellese titolare della chiesa dove si conserva ancora oggi la cornice, che sarebbe stato lapidato dagli Ariani.

Mentre dal punto di vista compositivo la cornice si rifà a quella di Lanino in San Sebastiano a Biella, come giustamente mi suggerisce Simone Riccardi, la parte dipinta della predella sembra riferibile a Giuseppe Giovenone il giovane, fautore di una convinta ripresa gaudenziana nel secondo Cinquecento. Non a caso lo stesso Rovere, nella scheda manoscritta relativa, conservata nel suo archivio scrive: «della maniera di Gaud. Ferrari. Buona!» (AMCTo, SR, *Piemonte Prov. Novara, Vercelli*; *Moncrivello*). Quanto visibile a Moncrivello, infatti, non risulta distante delle predelle di Giuseppe nel trittico di Balocco

(parrocchiale) e di quella posta sotto la *Madonna in trono e santi* del Museo Borgogna di Vercelli. Lo stesso Giuseppe il giovane inoltre è responsabile di gran parte dell'allestimento cinquecentesco della chiesa di Sant'Eusebio a Moncrivello e sembra quindi plausibile immaginare che anche la decorazione di questa cornice si debba a lui. Di sua mano, in Sant'Eusebio, si conservano infatti: la *Deposizione* firmata e datata 1570, ricordata sopra e oggi entro la cornice in analisi; il trittico della *Resurrezione coi santi Nicola e Eusebio(?)* (1575 circa) della parete sinistra della chiesa; la grande *Adorazione del Bambino con santo vescovo e il donatore Cesare de Majo* (1561-1562?) oggi sull'altar maggiore, compreso in una cornice settecentesca, e l'*Assunzione della Maddalena* (anni Settanta del XVI secolo), oggi in sacrestia, tratta alla lettera dalla scena analoga, realizzata da Gaudenzio Ferrari tra 1529-1532, in San Cristoforo a Vercelli (cfr. *Il Rinascimento*, 2018, schede 57-58 di G. Renzi, pp. 378-392).

Nell'accurato studio sul complesso di Giuseppe Giovenone il giovane a Moncrivello (Astrua 1982, pp. 183-186, 189, e *Gaudenzio*, 1982, schede 31, 32, 33, 39 di P. Astrua, pp. 198-205, 219-221; ma vedi anche Riccardi 2010, pp. 38-39), come più in generale nella letteratura specifica dedicata al pittore, la cornice e la sua decorazione non sono mai state prese in esame con finalità d'analisi storico e stilistica e la foto Rovere apre quindi a successivi affondi in questo senso. La cornice con la sua predella monocroma sembrerebbero adattarsi, come dimensioni, al grande quadro con l'*Adorazione del Bambino*, che pur presenta un santo vescovo intento ad introdurre il donatore – santo a cui potrebbero rimandare le storie a monocromo – ma legare quadro e cornice sembra impedito dall'identificazione del donatore della pittura con Giulio de Majo – capitano generale dell'artiglieria spagnola in Lombardia e Piemonte e marchese di Moncrivello dal 1538 – come generalmente riconosciuto (a partire da *Gaudenzio,* 1982, scheda 39 di P. Astrua, p. 220), a cui però non corrisponde lo stemma Avogadro di Valdengo presente sulla cornice. Anche la *Maddalena* di Moncrivello non sembra adattarsi, vista la forma rettangolare, all'ampio vano centinato della cornice in questione. La ricerca della pala da associare all'oggetto della fotografia, quindi, rimane aperta in attesa di un più attento vaglio delle opere riconosciute a Giuseppe il giovane a cui si possano accostare gli elementi storici desunti dalle pitture della predella.

J. T.

19

AFMCTo, FR, A20, 20, 239
Scuola Piemontese Vercell. Novar.
p. ord. topograf.
Mondovì e frazioni

Sul verso:
«2022»,
«297
Mondovì Carassone
Cappella S. Sebastiano.
Altro dettaglio dello affresco di
Giov. Perosino.»

AFMCTo, FR, A20, 20, 240
Scuola Piemontese Vercell. Novar. p. ord.
topograf.
Mondovì e frazioni

Sul verso:
«2020»
«295
Mondovì Carassone
Cappella di S. Sebastiano
Due scene della vita della
Vergine. Affresco di
Giovanni Perosino.»

AFMCTo, FR, A20, 20, 241
Scuola Piemontese Vercell. Novar. p. ord.
topograf.
Mondovì e frazioni

Sul verso:
«2021»
«296
Mondovì Carassone
Cappella S. Sebastiano
dettaglio dell'affresco di Giov.
Perosino.»

Giovanni Perosino Longo
(attivo nella prima metà del XVI secolo)
Congedo di Gesù dalla Madre; la Vergine
invoca Gesù; Cristo e gli apostoli
Dipinti murali
1523
già Mondovì Carassone (CN),
San Sebastiano (distrutta)

La presenza della numerazione a matita blu sul retro di queste stampe corrisponde a vari altri casi presenti nell'archivio Rovere e rinvia alla campagna di scatti realizzati dall'Istituto Arti Grafiche in vista dell'Esposizione

Universale romana del 1911. Sappiamo anche che lo stesso affresco era stato riprodotto, probabilmente prima del 1911, da Savio e Bonansea, fotografi associati attivi a Mondovì almeno dal primo decennio del Novecento (Billò 1995; *Fotografi e fotografia*, 2008, pp. 26, 84).

Queste fotografie documentano un'opera perduta: la pittura parietale un tempo nella chiesa di San Sebastiano a Mondovì Carassone, raffigurante a sinistra il *Congedo di Gesù dalla Madre* e a destra una scena in cui la Vergine invoca Gesù per proteggere la popolazione dalla peste. La piccola chiesa aveva già da tempo perduto la sua funzione religiosa e, all'inizio del Novecento, era ormai un magazzino utilizzato da una fabbrica di ceramiche; venne bombardata e distrutta, nell'aprile 1945, insieme al ponte sul fiume Ellero accanto a cui si trovava. Alcuni frammenti superstiti della decorazione pittorica, di cui uno appartiene probabilmente alla stessa campagna decorativa, sono conservati presso una scuola di Mondovì (Billò 1995).

Al di sotto della doppia scena descritta si vede una sorta di grande predella con *Cristo e gli apostoli* e, tra questa e la scena principale, una doppia iscrizione che ne illustrava i contenuti; al centro, su un finto cartiglio, la firma: «IO PEROXINUS ERAT FACTURUS 1523». Questa era stata registrata da Baudi di Vesme (1982, p. 1552) ed era così diventata, insieme agli altri casi di opere firmate, un punto fermo per la ricostruzione del catalogo dell'artista.

Come avviene nei casi in cui si può riconoscere uno specifico approfondimento, negli appunti manoscritti Rovere distingue un proprio elenco di opere dell'artista rispetto a quello proposto dalla bibliografia precedente o alle considerazioni che egli riprende dalle *Schede Vesme*. Nel sottile blocchetto di fogli dedicato a «Giovanni Perosino (o Giovanni Jungi perugino?) op. 1517-23» Rovere stende alcune considerazioni personali, di carattere stilistico, sulle opere firmate del pittore intese come i punti di riferimento fondamentali in vista di una sua ricostruzione critica: la *Deposizione* sul monumento Novelli in San Domenico ad Alba, il *San Giovanni* della Sabauda e l'affresco riprodotto nelle fotografie, nel luogo rispetto al quale ricorda che «in una cappella sconsacrata, che ora serve di rimessa per la fabbrica di maiolica Masso, è un grande affresco diviso in due da un pilastro. Porta la firma Jo. Peroxinus erat facturus e la data 1523». A seguire, si dedica a una descrizione di tipo iconografico, importante in questo caso proprio per la particolarità dei temi trattati, e chiude con una annotazione critica ferma e decisa: «come qualità questo affresco è molto inferiore a quello di Alba» (AMCTo, SR, *Pittura II; Migliara –Zuccaro; Giovanni Perosino*).

Sembra che il primo a ipotizzare una connessione tra Perosino e Jacopino Longo sia Baudi di Vesme (1982, p. 1552; appunto ripreso alla lettera da Rovere, nelle schede citate) il quale suggerisce anche l'ipotesi della provenienza da Perosa Argentina, smentendo la fantasiosa teoria di una provenienza centro italiana che era stata formulata da Weber (1911, pp. 106-107) – al quale risale pure la errata grafia del cognome "Iungi", sulla base dell'iscrizione sulla *Deposizione*

di Alba – e poi ripresa ancor più tendenziosamente da tale Michelangelo Fulcheri, probabilmente un dilettante intervenuto in una seduta della S.P.A.B.A. del 28 marzo 1926 di cui è rimasta traccia nel bollettino della Società (Fulcheri 1929). Sull'ipotesi, la posizione di Rovere non è così chiaramente espressa: certamente, già nella recensione al libro di Weber era rimasto in qualche modo possibilista rispetto all'eventualità di un arrivo del pittore da Perugia, al seguito di Macrino, anche se si lascia andare infine a un accenno di ironia:

> Gli studiosi di documenti perugini potranno poi dirci se un casato Iungi esisteva colà in quel tempo, comunque possiamo assicurarli che non fu certo un gran danno per l'arte Umbra se Macrino le portò via questo suo supposto aiuto. (Rovere 1912, si veda qui a p. 77)

Al contrario di quanto fa con il tedesco, egli non sembra reagire alla inconsistenza delle proposte di Fulcheri: con riferimento all'intervento orale del 1926 annota le ipotesi di attribuzione a Giovanni Perosino per quanto riguarda il polittico di San Secondo ad Asti (di Gandolfino da Roreto) e la *Crocifissione* del refettorio di San Giovanni a Saluzzo (dei fratelli Volpi: solo questa approda alla redazione a stampa in Fulcheri 1929, p. 10). Questo secondo caso suggerisce poi una riflessione ulteriore sulle interferenze tra la cultura di Giovanni Perosino Longo e alcuni fatti di area saluzzese, da condurre tenendo a mente altre due proposte meno illogiche anche se poi superate: quella che riguarda gli affreschi della cappella Cavassa nella stessa chiesa saluzzese di San Giovanni (Vacchetta 1931, pp. 272-273) e quella che coinvolge una pala anticamente nel medesimo edificio, voluta da Giovanni Agostino Gambaudi e ora alla Galleria Sabauda di Torino (su cui si veda ora *Tesori*, 2021, scheda 49 di J. Tanzi, pp. 157-158). In quest'ultimo caso, la proposta di Noemi Gabrielli (1971, pp. 187-188; non ancora smentita in Aurigemma 2001, p. 12) citava proprio il confronto con l'affresco di Carassone e puntava a spiegare la coerenza di elementi luministici indirettamente leonardeschi presenti nella pala saluzzese così come, in certo modo, anche nella pittura di Longo.

Per una sua valutazione compiuta va ricordato ancora un altro elemento, costituito dalla dipendenza del pittore dalla grafica nordica e specialmente da materiali düreriani. Già in passato era stato possibile individuare fonti düreriane in relazione a un'altra opera firmata da Giovanni Longo, la già citata *Deposizione* di Alba, del 1517; qui il pittore aveva probabilmente tra le mani una rielaborazione incisa da Nicoletto da Modena, a partire però da idee del maestro di Norimberga (Gozzano 1991). Diverso appare essere il caso in esame, nel quale possiamo osservare come la scena del *Congedo di Gesù*, a sinistra del perduto affresco, dipendesse in modo palmare dalla stampa di Dürer con il medesimo soggetto, appartenente al ciclo della Vita della Vergine (pubblicato nella sua forma completa nel 1511).

S.B.

20

AFMCTo, FR, A20, 21, 72
Gaudenzio e i Lanino
Bernardino Lanino e scuola, Vercelli

Sul recto:
«1558».

Sul verso:
«Bern.no Lanino. 1558, Torino, Prop. Borgogna»

Sul recto del cartoncino di supporto:
«Torino - Borgogna»
Sul verso del cartoncino di supporto:
«scatola 21»
(questa nota è di Giovanni Romano)

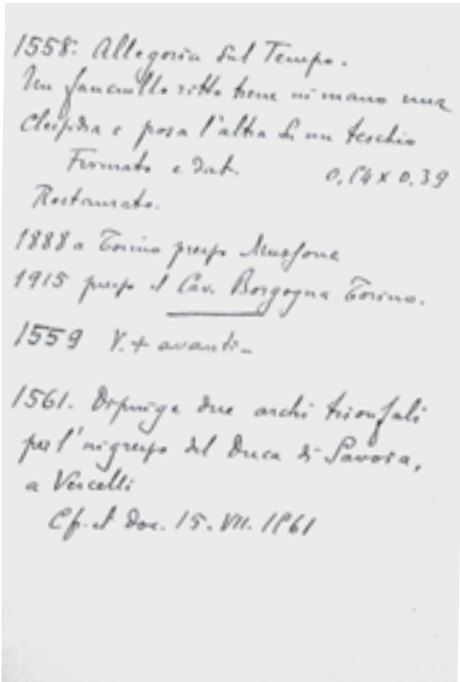
Bernardino Lanino
(documentato dal 1528 al 1581)
Allegoria del Tempo
Tempera su tavola (?)
54,5 x 38,5
1558
Ubicazione ignota

Con questo esempio, si evidenzia il caso in cui le fotografie raccolte da Lorenzo Rovere risultano preziose per documentare un'opera già ai suoi tempi, come tuttora, non rintracciabile; si può dire anzi che proprio questa immagine ha consentito alla recente storiografia di conservare una memoria anche visiva dell'opera (*Gaudenzio Ferrari*, 1982, scheda 27 di G. Galante Garrone, pp. 171-172; *Bernardino Lanino*, 1985, p. 30; *Bernardino Lanino*, 1986, pp. 174-175, 227, 268). Minore diffusione ha avuto la riproduzione comparsa nel catalogo di vendita che corrisponde all'ultimo passaggio noto del dipinto, nel 1963, che fa comprendere come questo fosse stato restaurato con qualche disinvoltura, per esempio ripassando e rendendo molto più leggibili le iscrizioni presenti sulla tavola (*Dessins anciens*, 1963, lotto 17, tav. V).

L'indicazione di luogo registrata sul cartoncino del Fondo Rovere è estremamente laconica e fa riferimento alla sola collocazione nota in quel momento: che si tratti di una collezione privata è confermato da un appunto, insolitamente dettagliato, di Alessandro Baudi di Vesme, ripreso in modo preciso da Rovere il quale, come spesso accade, registra nei suoi *files* annotazioni provenienti dal direttore della Regia Pinacoteca (AMCTo, SR, *Pittura II; D'Enrico - Miel; Lanino*: «Elenco cronologico delle opere di Bern. Lanino (Sch. V.) con aggiunte mie»). Scrive infatti Vesme: «1558. Allegoria sul tempo. Un fanciullo ritto in piedi tiene in una mano una clepsidra [sic] e posa l'altra sopra un teschio. Firmato: B. L. F. 1558. Alt. m. 0,54; largo m. 0,39.

Torino - Borgogna

La fotografia dell'opera comparsa nel catalogo d'asta del 1963.



1558: Allegoria del Tempo.
Un fanciullo ritto tiene in mano una
Clepsidra e posa l'altra su un teschio
Formato e Dat. 0,14 x 0,39
Restaurato.
1888 a Torino presso Mussone
1915 presso il Cav. Borgogna Torino.
1559 V. + avanti.
1561. Dipinge due archi trionfali
per l'ingresso del Duca di Savoia,
a Vercelli
Cf. il Doc. 15. VII. 1861

L'appunto nello Schedario Rovere relativo al dipinto.

Fu ristaurato. Nel 1888 era presso il sig. Mussone in Torino» e in nota precisa: «Dal 1890 al 1915 presso il Cav. Borgogna, in Torino (A.V.)» (Baudi di Vesme 1982, p. 1412). Non vi sono al momento altre informazioni su queste due raccolte torinesi.

La storia più antica del dipinto è stata invece ricostruita con un buon dettaglio. Fin dal 1985, in occasione del convegno svolto a margine della mostra vercellese su Lanino, Mauro Natale lo ha riconosciuto nell'inventario della collezione torinese di Amedeo dal Pozzo, compilato dal 1634 ma con integrazioni che arrivano fino alla sua morte (1644). In quell'inventario, l'opera è ben descritta e dunque riconoscibile: «un Puttino in piedi con una testa di morte, di Bernardin Lanino, sopra l'asso, alto palmi tre, largo doi, con cornise nera, et rabeschi d'oro» (l'inventario è stato poi pubblicato da Cifani e Monetti 2001, p. 42). Il dipinto inoltre può essere riconosciuto già nell'inventario redatto dopo la morte del padre di Amedeo, Ludovico dal Pozzo, nel 1582: "un fanciullo sopra l'asso col memorare novissima" (Cifani e Monetti 2001, pp. 31-32; Riccardi in c.d.s.). In questo caso è il riferimento al motto biblico a confermare l'identificazione, mentre nell'ultima citazione dell'opera tra le carte della famiglia, corrispondente all'inventario redatto in

morte di Barbara dal Pozzo nel 1828, viene ricordata l'esistenza dell'iscrizione «B. L. F. 1558», che chiaramente rimanda alla paternità di Bernardino Lanino (Riccardi in c.d.s.).

La data di quest'opera coincide con quella che si trova sul retro della tavola con il *Ritratto di Cassiano Dal Pozzo senior* (Roma, Pinacoteca Capitolina) realizzato sempre da Bernardino Lanino: si direbbe che l'artista avesse avuto una fortunata serie di commissioni da parte di quella famiglia, per la quale si mostra pronto ad affrontare iconografie dense di concetti e allusioni letterarie o, come nel dipinto in esame, moraleggianti (per la discussione sulla ritrattistica di Lanino rinvio al saggio di Riccardi in c.d.s.).

S.B.

21

AFMCTo, FR, A20, 22, 9
Piemontesi p. ord. Alfabet.
Scuola piemontese

Sul verso:
«n. 98
Asti –
Cappella del Seminario
L'Adorazione dei Re Magi –
Tavola Scuola Piemontese»
«1843»
«98 Asti
Cappella del Seminario
Adorazione dei Re Magi, Scu.»
«I. I. d'Arti Grafiche Bergamo» (timbro)

Jacopino e Giovanni Perosino Longo
(attivi nella prima metà del XVI secolo)
Adorazione dei Magi
Tempera su tavola
180 x 90 cm
1517
Asti, Seminario Vescovile

La fotografia fa parte del nucleo di immagini piemontesi realizzate dall'Istituto Arti Grafiche di Bergamo nel 1911; documenta uno stato del dipinto che in passato, nella storiografia, era stato commentato ma mai riprodotto, e si tratta di un passaggio curioso e significativo. La tavola si presenta infatti con una cornice che potrebbe coincidere con quella originale per quanto riguarda la parte centinata, i capitelli e le lesene a candelabra, ma che nell'elemento orizzontale in basso, compresi gli angolari, mostra invece l'inserimento di materiale differente. In occasione del restauro condotto nel 1975, rimuovendo la cornice, si era compreso che proprio questo elemento basso, non pertinente, era stato montato in epoca imprecisata al di sopra della tavola dipinta, in modo da coprirne una parte e soprattutto da occultare il cartiglio con l'iscrizione che si è riscoperto al di sotto del copricapo con la corona a terra (*Musei del Piemonte*, 1978, p. 147; *Jacobino Longo*, 1983, scheda di O. Santanera a pp. 16-17; Lange 1983, pp. 47-48). L'intenzionalità di questa operazione potrebbe far pensare all'esigenza di favorire l'attribuzione dell'opera a un nome diverso da quello reale ma noto e importante, in vista di una vendita.

L'iscrizione ritrovata recita: «IACOBINI ET IOANNIS / PERUSINI DE LVN / GIS FRATRV. OP / 1517 9 SEPT» e pertanto grazie ad essa, a partire da quella occasione, si è compreso che la tavola è da riferire alla collaborazione dei fratelli Jacopino e Giovanni Perosino Longo: due

SANCTUS IOSEPH
GASPAR

Il dipinto nello stato attuale, particolare della parte bassa con la firma.

figure che erano note agli studi ma di cui grazie a questo documento si confermava, anche qui per la prima volta, la stretta parentela.

Fino a quel momento, dunque, il dipinto era rimasto anonimo ed è tanto più notevole ricordare l'ipotesi attributiva proprio in direzione di Jacopino Longo formulata da Viale in occasione della mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte* (1939, p. 118), quando il dipinto era esposto nella sala 20 che conteneva opere di Gerolamo Giovenone, di Gandolfino da Roreto, e vari altri episodi di primo Cinquecento, tra i quali però erano anche due opere firmate da Jacopino (*Adorazione* della Galleria Sabauda di Torino e trittico di Casa Cavassa a Saluzzo: *ibid.*, p. 123) e una da Giovanni Longo (il *San Giovanni* della Sabauda: *ibid.*, p. 122). Come si è visto (qui a pp. 38-40), si può immaginare che durante la preparazione della mostra e del catalogo la collaborazione tra Viale e il suo predecessore e amico fosse attiva e proficua: lo si intuisce ad esempio nell'aggiornamento bibliografico a corredo delle note in catalogo dedicate a Giovanni Longo (*ibid.*, p. 122) che coincidono con il materiale raccolto nelle Schede Rovere (AMCTo, SR, *Pittura II; Migliara – Zuccaro, Giovanni Perosino*). È però vero che negli appunti dello studioso più maturo non si ravvisa la felice proposta attributiva: questa potrebbe essere emersa grazie ai confronti offerti dalla mostra, la cui apertura, come sappiamo, precede di molti mesi il completamento del catalogo.

Rovere sembra comunque dedicare speciale attenzione al tema dei Longo: sul retro di varie fotografie relative ad affreschi in San Sebastiano a Pecetto (si veda ad esempio, la n. 96, della scatola 20) annota il riferimento attributivo a Jacopino che emerge nel volumetto di Buscalioni (1909, pp. 18-23) e, d'altro canto, propone lui stesso il nome di Jacopino per un dipinto tuttora abbastanza misterioso, la *Adorazione dei magi* oggi nell'oratorio della Santissima Trinità di Montemagno (proveniente dal santuario di Nostra Signora di Vallinò; foto Rovere n. 144, scatola 20; appunto con sigla LR in AMCTo, SR, *Pittura II; D'Enrico - Miel, Jacobino Longo*; *Macrino d'Alba*, 2001, scheda 25 di F. Cervini, pp. 76-77); questa presenta effettivamente punti di contatto con lo snodo culturale di cui ci stiamo occupando, al punto che, quando ancora non erano visibili i nomi, Giovanni Romano aveva proposto di accostare la tavola di Montemagno e l'*Adorazione* astigiana per una comune traccia di derivazione da Gandolfino da Roreto (Romano 1970, p. 22 in nota).

Il tema del nascondimento e della successiva ricomparsa dell'iscrizione sul dipinto che stiamo esaminando può portare a qualche considerazione utile anche per la comprensione della sua collocazione originaria. Nell'esaminare la documentazione relativa agli anni successivi alle soppressioni napoleoniche ad Asti, chi scrive aveva mancato di cogliere una connessione che invece deve riguardare il quadro in esame: in un elenco di primo Ottocento compariva «un'Epifania antichissima dipinta sul legno, che era Incona nel Coro di dette monache [le benedettine di S. Anastasio]» (Baiocco 1995, p. 214) che non era ricordata con il riferimento ai fratelli pittori proprio perché con tutta probabilità l'occultamento volontario del cartiglio era già intervenuto. Ecco che allora, in un successivo elenco di «Quadri esistenti nella chiesa del Collegio» ritroviamo «L'Adorazione dei Magi. Quadro raro sul legno» con una data 1482 (che potrebbe essere un fraintendimento di 1517), proveniente da Sant'Anastasio, data come di Macrino, ovvero il nome più importante ed emblematico per la pittura piemontese tra Quattro e Cinquecento (l'elenco, non datato ma che deve risalire al 1804 si trova in Asti, Archivio Curia Vescovile, *Elenco dei quadri esistenti nella Chiesa del Collegio e destinati alla vendita e all'incanto*, Miscellanea u.a.625, fogli non numerati; si veda Ellena, Gaja, Tardivo 2014, p. 146). Questa nuova traccia potrà forse rilanciare ora uno specifico interesse per il dipinto astigiano.

S.B.

22

AFMCTo, FR, A20, 22, 24
Piemontesi p. ord. Alfabet.
Jacobino Longo

Sul verso:
«Jacopino Longo
vend. Rinuccini
n. 13»

Sul verso del cartoncino di supporto:
«Jacobino Longo
firm. e dat. 1538
Vend. ~~Galli Dunn~~ Rinuccini Roma 1905
- già propr. Galli Dunn -»

Jacopino Longo
(documentato nel Piemonte occidentale tra 1517 e 1545)
Deposizione di Cristo nel sepolcro con i santi Maria Maddalena, Francesco e Giovanni Battista
Tempera su tavola, firmata e datata «Jacobini Longi op(u)s 1538 die 27 octobris»
1538
190 x 150 cm
Dell'opera sono attualmente noti solo due frammenti, la *Santa Maria Maddalena* (66 x 50,5 cm) nelle collezioni della Pinacoteca di Varallo e la *Vergine Maria con il Cristo morto* (58 x 40,5 cm) in collezione privata.

L'immagine fotografica riproduce una pala d'altare raffigurante la *Deposizione*, firmata dal pittore pinerolese Jacopino Longo e datata 1538 su un piccolo cartiglio sul bordo del sepolcro di Cristo.

Nel 1896 l'opera fu venduta all'incanto a Losanna, parte dell'eredità del collezionista Eugène Baud, e in quell'occasione venne acquistata da Marcello Galli Dunn (Carrù 1842 - Firenze 1912), antiquario di origine piemontese residente in Toscana (*Catalogue*, 1896, p. 190, n. 1108; Bertea 1897, p. 70). L'ultima testimonianza visiva nota del dipinto nel suo formato originario è contenuta nel catalogo d'asta della pinacoteca del marchese Francesco Rinuccini, svoltasi a Roma presso la Galleria Sangiorgi nel 1905 (*Catalogo... Rinuccini*, 1905, p. 11, n. 13, tav. VII). In seguito l'opera fu impietosamente segata in pezzi e ad oggi ne sono stati rintracciati solo due frammenti: la figura della Maddalena, pervenuta verso la metà del secolo scorso alla Pinacoteca di Varallo, e quella della Vergine, recentemente transitata attraverso la casa d'aste Meeting Art di Vercelli (per la ricostruzione completa della vicenda rimando ad Amerigo 2013 e Amerigo in c.d.s.).

La foto Rovere costituisce probabilmente un ritaglio della tavola del catalogo dell'asta Rinuccini (così come quella conservata nella Fototeca Zeri, inv. 60531), mentre l'immagine Bombelli del Gabinetto Fotografico Nazionale sembra riprendere l'opera in uno stato conservativo legger-

mente diverso, in cui sono più evidenti le cadute di colore corrispondenti alle connessioni tra le assi del supporto, soprattutto nella zona del paesaggio (*Pittura dal Duecento*, 1991, scheda 353 di W. Angelelli, p. 184); per quanto riguarda la presenza della cornice intagliata e dorata, questa doveva essere stata commissionata da Galli Dunn, perché nel catalogo del 1896 l'opera, non fotografata, veniva descritta come "sans cadre".

La pala qui riprodotta costituisce uno dei pochi punti fermi nella produzione di «quell'interessante gruppo di maestri che si nasconde sotto il nome collettivo di Jacopino Longo» (Romano 1990, p. 149) e che dovette comprendere, oltre a lui, almeno suo fratello Giovanni Perosino (su cui si vedano le schede 19 e 21) e l'ancora misteriosa figura dello Pseudo Jacopino (da aggiornare ora con Baiocco 2021, pp. 50, 53, nota 30). Come testimoniato dalla *Natività* della Galleria Sabauda, firmata e datata 1535, la fase matura dell'attività di Jacopino è stata fortemente influenzata dalla produzione di Defendente Ferrari. Nel caso di questa *Deposizione* l'artista si è spinto addirittura a riproporre, seppure in maniera semplificata, una pala dipinta nel 1524 dal collega chivassese per San Francesco al Bosco di Avigliana; la presenza, in quella chiesa, di alcuni affreschi stilisticamente riconducibili all'ambito di Longo sembra essere l'indizio di un rapporto diretto tra i due artisti, oltre a suggerire una provenienza valsusina anche per la tavola già Baud (vedi scheda 4).

Dietro al cartoncino di supporto della foto sono stati annotati da Rovere due passaggi di proprietà del dipinto di Jacopino antecedenti alla sua manomissione, che pongono però qualche problema di interpretazione. Il primo in ordine cronologico sembra essere quello sulla presenza dell'opera in collezione Galli Dunn, raccolta su cui Rovere doveva possedere informazioni affidabili, perché a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento il mercante aveva venduto al Museo Civico di Torino alcune opere medievali e rinascimentali, tra cui una bella *Madonna con il Bambino* in avorio (*Avori medievali*, 2016, scheda 24 di M. Tomasi, pp. 140-143, che raduna qualche notizia sul personaggio). Aperta una galleria in piazza Santa Maria Novella a Firenze, Galli Dunn stabilì la sua prestigiosa residenza nel castello della Badia di San Michele a Poggibonsi (Mannini 2011, p. 71, fig. 7; Neri 1901). Una frequentazione dell'antiquario con Vittorio Avondo è testimoniata dal registro della casa museo Bagatti Valsecchi di Milano, che i due risultano aver visitato insieme il 15 marzo 1889. Il fondo della galleria Galli Dunn fu disperso all'inizio del Novecento in due aste successive, entrambe tenutesi a Roma da Sangiorgi: la prima ebbe luogo nel 1905, la seconda nel 1914, due anni dopo la morte del proprietario (*Catalogo... Galli Dunn*, 1905; *Vendita*, 1914).

Per quanto riguarda l'altra indicazione di proprietà annotata da Rovere, il dipinto compare effettivamente tra i lotti dell'asta Rinuccini del 1905, ma – come mi segnala Luca Giacomelli, che si è dedicato a lungo allo studio della collezione toscana – all'interno di quella vendita furono inserite anche alcune opere di provenienza diversa. Il sospetto che la tavola di Longo fosse piuttosto estranea al resto dei dipinti presentati trova conferma nell'esemplare del catalogo conservato nell'archivio dei Corsini, eredi Rinuccini, in cui il lotto è stato barrato e contrassegnato da un appunto manoscritto «no Rinuccini» (San Casciano Val di Pesa, Archivio Corsini, Fondo Rinuccini, filza XVII bis). L'asta della raccolta Rinuccini fu organizzata da Sangiorgi in contemporanea con la prima vendita della collezione Galli Dunn e le due esposizioni al pubblico si tennero esattamente negli stessi giorni, il 24 e il 25 aprile 1905; questa curiosa coincidenza, unita alle incertezze di Rovere al momento di ricostruire la vicenda, spinge a ipotizzare che la *Deposizione* sia stata trasferita dal catalogo Galli Dunn a quello Rinuccini per un errore della casa d'aste o per motivi commerciali (per conferire all'opera una provenienza più prestigiosa, oppure per bilanciare il numero di lotti tra le due aste).

I due cataloghi del 1905 sono entrambi conservati nella biblioteca Rovere, ma non sono annotati; tuttavia al momento di menzionare la pala del Longo nella recensione al volume di Weber sulla scuola pittorica piemontese, lo studioso tentava di rimettere ordine nella storia dell'opera sottolineando che essa «era nel 1905 a Roma alla vendita Rinuccini, proveniente dalla collezione Galli-Dunn di Firenze» (Rovere 1912, qui a p. 77).

S. D'I.

23

AFMCTo, FR, A20, 22, 29
Piemontesi p. ord. Alfabet.
Sul recto:
«Presbit. Johes Canavesi Pinxit
Data 1499
Largh. 2,70 Altezza 3,20».

Sul verso del cartoncino di supporto:
«Pala già a Pornassio
ora prop. Privata in Lombardia.
(V. Weber, Die Bergründer der
Piemonteser Malerei)».

Giovanni Canavesio
(documentato dal 1450 al 1500)
Madonna col Bambino e santi;
Crocifissione; Storie della vita della Vergine
Tempera su tavola
1499
Verderio Superiore (LC), Santi Giuseppe
e Fiorano

La fotografia presenta un polittico firmato da Giovanni Canavesio in una sistemazione inconsueta: esso si trova infatti in un ambiente nel quale sono numerosi arredi, bassorilievi, cornici, sculture di varia cronologia. L'appunto a matita sul retro, di pugno di Lorenzo Rovere, aiuta l'identificazione e indica che a riguardo è utile il riferimento al volume di Siegfried Weber spesso da lui utilizzato, oltre che criticato nella recensione ripubblicata in questo volume (pp. 61-80). Al medesimo dipinto si riferiscono anche tre note pubblicate nella versione a stampa delle *Schede Vesme* che, come si vedrà, vanno intese in ordine cronologico inverso ma che corrispondono a tre momenti della medesima, complessa vicenda. «A Pornassio, nel coro della sovra menzionata chiesa di S. Dalmazzo, una tavola con l'effigie di S. Dalmazzo. La firma dice: "Presbiter Joannes Canavesis pinxit"» (Baudi di Vesme 1982, p. 1225): è il luogo di origine del polittico, dove venne acquistato nel gennaio 1898 dai protagonisti del secondo appunto, per la seconda tappa del percorso dell'opera che, con ogni probabilità, corrisponde allo scatto fotografico che stiamo esaminando: «A Milano, presso i fratelli Mora fabbricanti di mobili, un polittico di oltre 30 scomparti. Lo scomparte [sic] principale esprime la Madonna seduta con il Putto in grembo. Sopra è figurata la Crocifissione. Nei rimanenti scomparti sonvi santi e sante e capitoli del Nuovo Testamento. A piè del trono della Vergine sta scritto: "Presbit- Johes canauesis pinxit". Secondo comunicazioni verbali fattemi vi sarebbe pure la data 1499, ma questa non appare punto nella fotografia che ho sott'occhio» (*Ibid.*, p. 1225). Il terzo appunto testimonia l'approdo del dipinto alla sua sede attuale, con il rimando alla citata recensione di Rovere al libro di Weber: «Il polittico firmato e datato 1499, dalla chiesa di Pornassio […] è andato a finire a Verdesio [sic]

Superiore in Brianza, / 1225 nella cappella privata dei Crespi (L. Rovere, in Rassegna bibliografica, Ascoli Piceno, 1911, p. 140)» (*Ibid.*, pp. 1224-1225).

Il 6 dicembre 1898 Alfredo D'Andrade, a capo dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria scrive al Ministero di aver saputo di illecite vendite di dipinti, dalle parrocchie di Pornassio e Pieve di Teco; nel caso di Pornassio indica la descrizione e l'iscrizione del polittico e fa riferimento al compratore, Pietro Mora (per la documentazione sull'intera vicenda, si fa riferimento a Bartesaghi 2009). Questi, insieme ai fratelli Giovanni e Luigi, era l'erede di un opificio bergamasco attivo già dal Settecento, noto soprattutto per la produzione di arredi in stile e di parati in cuoio. A partire dal 1840 i fratelli Mora avevano iniziato a raccogliere mobili e intagli lignei che potessero rappresentare dei modelli per la produzione, come in un vero e proprio "museo artistico industriale". Questa raccolta, dal 1889, viene trasferita a Milano e aperta al pubblico, arriva a contare circa 6.000 pezzi e ottiene grande notorietà anche grazie al successo delle produzioni dei Mora alle *Esposizioni Riunite* di Milano del 1894. L'ultimo dei fratelli, Luigi, nel 1908 mette in vendita la collezione, cui subito mostra interesse il South Kensington Museum di Londra; grazie al tempestivo intervento di Francesco Malaguzzi Valeri, con l'aiuto di una commissione di cui fa parte anche Fausto Bagatti Valsecchi, l'acquisto viene fatto dalla città di Milano per il Castello Sforzesco (Selvafolta 1990; *Milano 1894*, 1994, pp. 105-108; Colle 1996, pp. 26-27).

Si tratta però soprattutto, come è ovvio, di un'impresa commerciale e non sorprende dunque conoscere i diversi tentativi da parte dei Mora di vendere il polittico. Nel 1899 lo propongono alla Pinacoteca di Torino, che però non mostra interesse all'acquisto avendo già un polittico firmato di Canavesio, mentre ipotesi analoghe emergono presso il Ministero dell'Istruzione, nel tentativo di sanare la situazione ambigua che si era creata, in un dialogo anche difficile con il Ministero di Grazia e Giustizia, in seguito alla decisione di non procedere contro i responsabili della vendita illecita, e di trovare una sistemazione adeguata per l'opera. Si giunge così all'ipotesi di una collocazione a Brera, ma nel frattempo, all'inizio del 1900, i Mora avevano chiuso l'accordo con la famiglia Gnecchi Ruscone, che stava promuovendo la costruzione della nuova parrocchiale di Verderio Superiore, su disegno del loro amico Fausto Bagatti Valsecchi (Bartesaghi 2009, p. 80). Di questa nuova chiesa, e del polittico sistemato sull'altare maggiore, scrive nell'anno dell'inaugurazione anche Luca Beltrami (1902).

Come si è visto, le notizie di questa spinosa vicenda rimbalzano dunque a Torino tra Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti e Regia Pinacoteca, rimanendo tuttavia imprecise. Vesme, in questo caso, sembra

piuttosto appoggiarsi alle informazioni raccolte da Rovere e anzi nei suoi appunti fa riferimento alla recensione uscita a stampa. In quel testo Rovere cita la «cappella privata dei Crespi», cosa che abbiamo visto non essere esatta, ma soprattutto lascia cadere in una parentesi velenosa l'informazione secondo cui Weber non avrebbe dato notizia della nuova collocazione brianzola del polittico (Rovere 1912, p. 140 e qui a p. 63) mentre invece lo studioso tedesco spiegava estesamente di avere individuato il polittico negli elenchi dell'Ufficio regionale torinese e di averlo rintracciato a Verderio (Weber 1911, p. 15), dove peraltro la sua visita dell'ottobre 1905 risulta essere stata annotata presso l'archivio parrocchiale (Bartesaghi 2009, p. 84).

S.B.

24

AFMCTo, FR, A20, 22, 61
Piemontesi p. ord. Alfabet.
Gandolfino de' Roretis

Sul verso:
«Rovere»
«Riproduzione»
«ved.5»
«~~Macrino~~ d'Alba, firm. Dat. 1494»
«Hall»
«110» (e altri segni per impaginato riproduzione a stampa)
«Filadelfia (U.S.A.)
Collez. Wilstach.
Memorial Hall
Macrino d'Alba -
firm. dat. 1494» (la data è stata poi identificata come 1495)

Macrino d'Alba
(documentato dal 1495 al 1513)
Madonna col Bambino, i santi Giacomo Maggiore, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Tommaso d'Aquino e due donatori
Tempera su tavola, firmata e datata «MACRINVS / FACIEBAT / 1495»
201 x 227 cm
1495
Torino, Palazzo Madama-Museo civico d'Arte Antica, inv. 448/D

Il celebre trittico di Macrino d'Alba oggi ai Musei Civici di Torino è qui testimoniato con una cornice moderna, di stile eclettico, differente dall'attuale. L'immagine permette di tornare su uno degli aspetti ancora in sospeso nella ricostruzione della storia dell'opera connesso alla cornice che veste tuttora – e che forse, con leggere modifiche, veste fin dalla creazione – come alla sua antica provenienza, cui potrebbero rimandare gli stemmi visibili nella parte inferiore dell'attuale struttura lignea.

Questi, infatti, secondo l'ipotesi di Vito Bologna (1987, pp. 14-16; cfr. anche il *Blasonario delle famiglie Subalpine* di Federico Bona: http://www.blasonariosubalpino.it/Pagina4.html), andrebbero identificati come stemmi della famiglia dei Dorato di Odalengo Piccolo, rappresentanti di quel comune presso il parlamento del Monferrato, e legherebbero quindi Macrino, fin dal principio della sua attività, alle *élite* marchionali monferrine. Più precisamente, i due donatori andrebbero riconosciuti in Giacomo Dorato (morto nel 1512), presentato non a caso da San Giacomo maggiore, e in sua moglie.

Non si conosce l'originaria collocazione del dipinto, per quanto la presenza di san Tommaso d'Aquino permetta di ipotizzare una sede domenicana. Sfortunatamente, i centri sui quale sono finora state condotte indagini – *in primis* Alba e Casale Monferrato, città variamente connesse alla vicenda del pittore – non hanno fornito soluzioni risolutive (per l'opera e la sua fortuna critica complessiva: Villata 2000, p. 123).

Il trittico nella sua configurazione attuale.

Plausibilmente fuoriuscita dal Piemonte tra Sei e Settecento, l'opera è segnalata per la prima volta, alla fine del XIX secolo da Alessandro Baudi di Vesme nei suoi appunti manoscritti come di proprietà degli antiquari Dowdeswell di Londra (Baudi di Vesme 1982, p. 1456). Presso la stessa galleria inglese, nel 1904, risultava anche la tavola di Defendente Ferrari con i *santi Lorenzo e Giovanni Evangelista* oggi al Metropolitan di New York (inv. 15.56). Il trittico di Macrino è poi acquistato nel 1900 da Anna Wilstach, grazie all'intermediazione di John G. Johnson, e sarà poi esposto alla Memorial Hall di Philadelphia fino al 1955 (Strehlke 2004, p. 6 e nota 14), sempre in questa collocazione l'opera è segnalata da Berenson nel 1907 (p. 252). Acquistata quindi dal mercante Julius Weitzner di New York l'opera di Macrino è poi rivenduta al Museo Civico di Torino nel 1957 ed entra nelle collezioni cittadine con la cornice che veste tutt'ora, munita degli stemmi Dorato. L'acquisto del trittico da parte del Museo Civico era stato anticipato da quello, avvenuto nel 1956 presso lo stesso mercante, di una predella con *Cristo e gli Apostoli* discussa tra Gaudenzio e Giovenone (inv. 486-488/D).

La fotografia dell'Archivio Rovere quindi – di cui si conservano due esemplari analoghi nell'archivio fotografico di Berenson e di Zeri – testimonia così un momento precedente, o quantomeno intermedio, della storia conservativa del dipinto che tuttavia diventa cruciale per vagliare la veridicità delle ipotesi sulla provenienza monferrina e sul legame con la famiglia Dorato a cui si è accennato sopra. Nel 1915, infatti, Adolfo Venturi (VII, 4, p. 1106) pubblica una foto dell'opera che mostra il trittico già con la cornice attuale – per quan-

to la foto sia ritagliata escludendo la terminazione con gli stemmi Dorato – plausibilmente antica e originariamente connessa all'opera (l'elemento ligneo è considerato interamente «originale» in *Dipinti e sculture*, 1988, n. 20). La foto Rovere, quindi, potrebbe documentare lo stato del trittico in un momento tra il 1900, ingresso entro la collezione Wilstach a cui rimanda anche l'iscrizione sul retro della foto presa qui in esame, e il 1915, data della foto pubblicata da Venturi (che tuttavia, va detto, potrebbe anche essere precedente a quella in questione). Sicuramente la foto Rovere è precedente all'ingresso del dipinto in museo, che, come detto, avviene con la cornice presumibilmente antica corredata dagli stemmi Dorato, ma resta quindi da chiedersi perché, ad un certo punto della vicenda, si opti per la soluzione eclettica, testimoniata dalla foto Rovere e soprattutto perché in un certo momento questa venga sostituita da una cornice antica compatibile a livello araldico con il territorio di provenienza dell'opera (o quantomeno con l'area d'azione del pittore Macrino). Al di là della datazione della foto utilizzata da Venturi – antecedente o successiva, come si è portati a pensare, rispetto alla foto Rovere – è infatti problematico spiegare come la cornice con gli stemmi Dorato, plausibilmente giunta in mano di Dowdeswell assieme al trittico, sia stata sostituita da Anna Wilstach per essere poi ripristinata in un secondo momento. Potrebbe trattarsi in definitiva di un caso in cui la cornice antica è stata sostituita per motivi di gusto ma non dispersa. Questa infatti ritorna in gioco nel momento in cui il trittico è ceduto al Museo Civico torinese. Del resto sarebbe davvero improbabile che le tavole giungano senza cornice dai Dowdeswell per essere poi riunite, presso Wilstach, con un'altra cornice slegata quindi dal dipinto, ma con elementi araldici plausibilmente monferrini. Il caso rimane aperto - non sono stati reperiti altri documenti relativi alla vicenda tra le carte del Museo Civico - e, d'altronde, non è l'unico quesito materiale relativo all'opera sollevato dalla fotografia. Osservando oggi il dipinto, infatti, nel laterale sinistro si scorge, a lato della testa di San Giacomo, un dettaglio insolito, una sorta di edificio a gradoni, completamente assente nelle foto storiche ricordate. Questo elemento, di difficile decifrazione, è quindi riemerso dopo i lavori di restauro effettuati una volta che il trittico è entrato in museo ma deve ancora trovare una spiegazione coerente dal punto di vista conservativo e iconografico (sembra essere l'unico elemento rimasto del paesaggio che caratterizza anche gli altri due pannelli). Certamente gli aspetti qui discussi mostrano come nei vari passaggi collezionistici non mancarono, come di consueto, interventi sul dipinto. Resta da indagare meglio anche la genesi e le sorti della collezione Wilstach di cui nella foto Rovere, a destra del trittico, si intravede anche un altro dipinto, di attribuzione incerta ma plausibilmente parte della stessa collezione, un pannello con una donatrice genuflessa che rimanda all'area lombarda della fine Quattrocento.

J. T.

25

AFMCTo, FR, A20, 22, 104
Piemontesi p. ord. Alfabet.
Dubbi

Sul verso del ritaglio:
«Ravicz
Macrino d'Alba
Padri d'antico e nuovo testamento»

Sul verso del cartoncino di supporto:
«Macrino d'Alba
Vendita Ravicz»

Maestro di San Martino Alfieri
(attivo tra primo e secondo decennio del XVI secolo)
Profeti e santi (frammento da una *Immacolata Concezione*?)
Tempera su tavola
106 x 129 cm
1506-1510 circa
Collezione privata

Nella cartella *Dubbi* della scatola 22 – *Piemontesi p. ord. Alfabet.* – si trova una riproduzione della tavola con *Profeti e Santi* – plausibilmente la parte inferiore di una disputa sull'*Immacolata Concezione* – assegnata al cosiddetto Maestro di San Martino Alfieri, artista di probabile origine provenzale attivo in Piemonte sotto l'egida di Macrino d'Alba (Romano 1978, p. 19; Villata 2002; *L'«Assunzione»*, 2003, Villata 2018). Questo prende il suo nome di comodo a partire dalle quattro tavole *double-face* del Museo Civico di Asti, resti di un altare mariano che nell'Ottocento erano presso il Castello di San Martino Alfieri.

Il ritaglio proviene dal catalogo della collezione Ravicz, famiglia veronese, i cui beni vanno in asta nel 1900 a Milano, presso Genolini (*Catalogo*, 1900 p. 18, n. 83, tav. X).

Che si tratti proprio di quel catalogo – di cui una copia approda alla biblioteca dei Musei Civici grazie a Rovere – sembra confermarlo l'assenza nell'edizione appena nominata consultata presso la biblioteca delle «Tavole» poste a conclusione del volumetto, evidentemente rimosse da Rovere per disporle nel proprio materiale di lavoro.

L'annotazione presente sul retro del cartoncino di supporto poi: «Macrino d'Alba – Vendita Ravicz» fissa la storia collezionistica dell'opera ad un momento antecedente al 1907, data a partire dalla quale l'opera risulta già di proprietà dell'antiquario austriaco Charles Sedelmeyer che, in quell'anno, vende parte della sua collezione a Parigi (*Catalogue*, 1907, p. 132, n. 116).

È possibile ricostruire gli ulteriori passaggi del percorso collezionistico del dipinto cercando tra le annotazioni di un altro archivio privato confluito ad un ente pubblico: il *Fond Sterling* del Louvre, lascito del grande storico

dell'arte Charles Sterling al principale museo nazionale francese. Qui, infatti – Parigi, Louvre, Fonds Sterling, *France-Provence Orientale-Bréa-Problémes*, f. n. n. – è presente un altro ritaglio dal catalogo Sedelmeyer, dove, a margine della riproduzione, si legge «Fischhof» [sic] e la cifra di 3.200 franchi.

Queste due note permettono di attestare il successivo passaggio dell'opera: da Charles Sedelmeyer a Eugène Fischoff, collaboratore del collezionista austriaco e acquirente in diversi casi di opere già di proprietà Sedelmeyer, che a sua volta venderà i beni della propria raccolta nel 1913.

Charles Sterling entra nel dibattito critico relativo al dipinto nel 1979, quando comunica a Giovanni Romano – suo corrispondente per numerose questioni savoiarde-piemontesi – l'idea di identificare nell'autore del frammento in questione l'anonimo collaboratore di Macrino isolato precedentemente proprio da Romano (1978, per quanto ancora genericamente chiamato, «maestro franco-piemontese»).

Lo scambio epistolare tra i due studiosi in relazione a tale problema storico artistico – datato 9 aprile 1979, conservato sempre al Fond Sterling del Louvre – fornisce validi elementi per una corretta prospettiva critica nonostante l'opera pochi anni prima fosse ricomparsa a Milano, ad un'asta Finarte, con un cambio di attribuzione sorprendente in direzione di Antonio Rimpatta bolognese (*Asta,* 1973, posizione inizialmente avallata anche da Tempestini 1981; sullo scambio tra Sterling e Romano: Villata 2000, pp. 89-90).

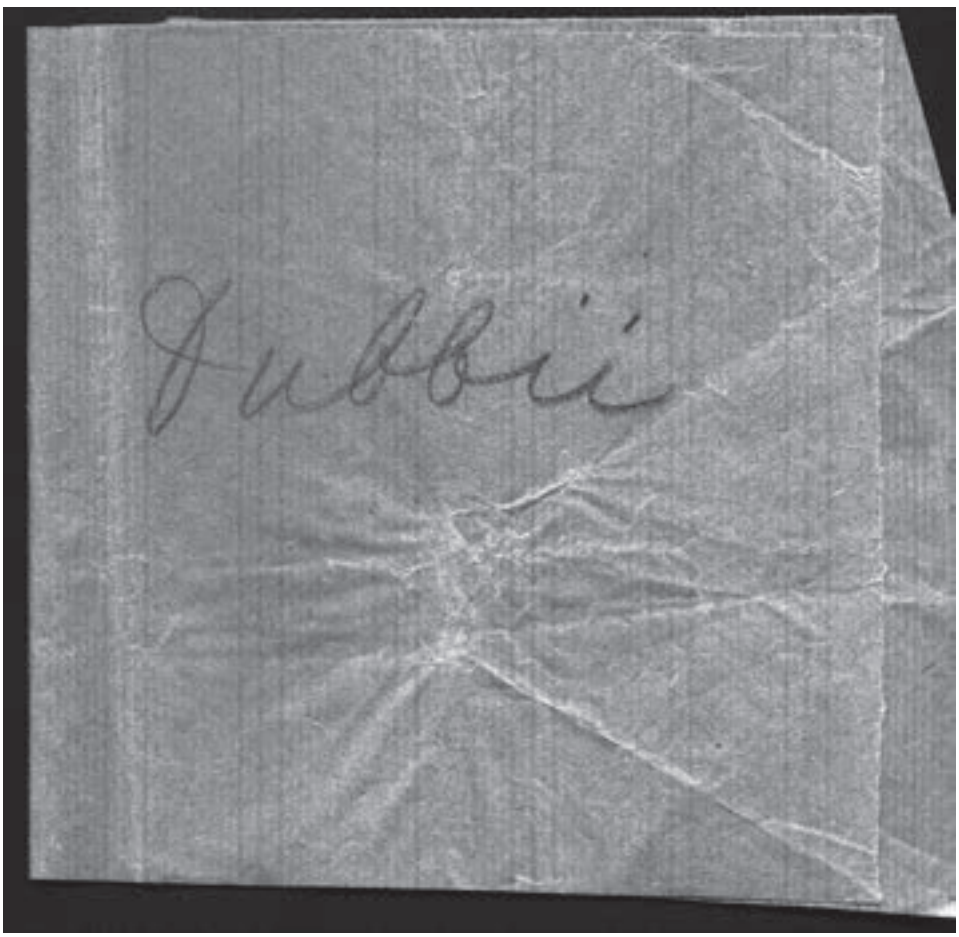
La tavola riemerge in occasione di quella prima vendita milanese mostrando uno stato conservativo fortemente variato in alcuni suoi aspetti, come attestato dalla fotografia Perotti che accompagna il dipinto in catalogo. Sono state aggiunte infatti, ai margini inferiori, due particolari terminazioni lignee cuspidate, che ricordano i pinnacoli di un grande polittico. L'integrazione è avvenuta senza nessuna coerenza strutturale ma semplicemente come risultato di un estroso restauro antecedente al passaggio in asta. È difficile, infatti, decifrare il senso di queste applicazioni a partire dal confronto con manufatti della stessa epoca, senza contare che i pinnacoli certo erano assenti a inizio Novecento, come dimostrato dalle prime fotografie prese in considerazione.

Tuttavia, questi elementi sono ancora presenti oggi, come si è potuto verificare recentemente (2021), quando l'opera è passata nuovamente a Milano alla Galleria Il Ponte. Ne discute in quell'occasione anche Orazio Lovino, autore di una scheda dettagliata dell'opera (*Arredi*, 2021, pp. 72-73) che propone per la tavola una dubitativa e non meglio precisata provenienza da una sede carmelitana, sulla base di una nuova lettura iconografica di alcuni dei santi raffigurati.

Un ulteriore segmento della storia collezionistica del pezzo poi – di cui la nota di Rovere fornisce il primo tassello ad oggi noto – si rintraccia ancora da

una glossa, questa volta risalente al catalogo Finarte del 1973. Infatti, nella copia di proprietà di Giovanni Agosti (comunicazione verbale, 2017) – che ringrazio – è possibile leggere di fianco alla riproduzione dei *Profeti e santi* una nota anonima: «Romano» e la cifra di 3.200.000 lire, coincidente col prezzo di vendita del dipinto in quell'occasione. Il cognome in questione non dovrebbe riferirsi allo storico dell'arte Giovanni, principale responsabile della messa a fuoco del Maestro di San Martino Alfieri, quanto piuttosto, come suggerisce Agosti, a Francesco Romano, noto antiquario fiorentino, presso il quale – plausibilmente – si è trovata l'opera fino all'ultimo, recente, passaggio antiquario milanese.

J. T



La cartellina dell'Archivio fotografico Rovere contenente l'immagine della tavola del Maestro di San Martino Alfieri.

APPARATI

Bibliografia di Lorenzo Rovere

A CURA DI JACOPO TANZI

La bibliografia ragionata qui proposta è basata, in massima parte, su quella raccolta nei lavori di tesi dedicati allo studioso di Donatella Zanardo (1998-1999) e Barbara Maccagno (2002-2003).

Grazie allo spoglio integrale delle riviste per le quali fu attivo Lorenzo Rovere sono stati aggiunti diversi contributi. Sono quasi sempre recensioni a testi e articoli di altri studiosi, genere letterario che godeva in passato di uno statuto decisamente più rispettabile in confronto ad oggi (si pensi, ad esempio, all'*Officina Ferrarese* e al *Viatico* di Roberto Longhi, che nascevano da simili esigenze critiche) e alla quale Rovere risulta particolarmente incline.

La sua attività di critico e di studioso poi si esplicita in un quotidiano impegno per la Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti, attività alla quale accennano anche Simone Baiocco e Serena D'Italia in questo volume. Rovere fa parte della S.P.A.B.A. dal 1905 e per la Società ricopre, nel tempo, varie cariche. Quest'attività, di cui rimane traccia sostanzialmente nella stesura dei verbali degli «Atti» e del «Bollettino» della S.P.A.B.A., è restituita nella presente bibliografia tramite la compilazione di brevi note che rendono conto dei suoi interventi in quella sede.

Simili note inoltre sono state aggiunte anche per i resoconti dello spoglio di riviste internazionali d'argomento storico-artistico condotto da Rovere per varie testate italiane. In particolare, nei primi anni della sua attività, si registra una fervida attività di Rovere in questo senso per la «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana» diretta da Egidio Calzini. La trama delle relazioni che portano Rovere alla collaborazione con questa rivista, attorno alla quale gravitano anche Francesco Malaguzzi Valeri, Pietro Toesca ed altri studiosi, anche, non specificatamente legati al contesto piemontese, rimane un tratto ancora da indagare relativamente all'ingresso di Rovere entro gli studi storico-artistici italiani di primo Novecento.

Nelle pagine seguenti si rintracciano inoltre anche altre note dedicate all'impegno profuso da Rovere in qualità di conoscitore nei comitati scientifici di diverse esposizioni italiane. La più nota di queste vicende è quella legata alla mostra del *Gotico e Rinascimento in Piemonte* (1938) per la quale lo studioso sembra lavorare gomito a gomito col curatore Vittorio Viale. Come si è già detto, tuttavia, di quanto fatto da Rovere in quell'occasione

rimane traccia unicamente in una sporadica menzione all'inizio del catalogo del 1939 dove è nominato come «consulente per la pittura».

Gli interessi e l'attenzione di Rovere per i più svariati contesti dell'attività artistica umana – con una cronologia che va dalla preistoria al Novecento e con un'estensione geografica globale – che emergono leggendo la presente bibliografia si pongono in accordo con quanto visibile nel suo Archivio fotografico come in quello manoscritto conservati in GAM a cui si è fatto più volte riferimento. Questi materiali nel loro complesso rispecchiano un interesse capillare per i fatti artistici che travalica spesso i confini nazionali, di frequente con sconfinamenti in area tedesca – facilitato evidentemente da una buona conoscenza della lingua – che rimane uno dei tratti più affascinanti della figura di Lorenzo Rovere come studioso.

Autore, nei fatti, di una sola, vera e propria, monografia – dedicata al *Palazzo dell'Accademia Filarmonica* di Torino (1915) in piazza San Carlo – su Rovere non esiste una vera e propria bibliografia. Per i rimandi ai suoi scritti e ai suoi pareri nel corso dello sviluppo degli studi successivi si indirizza il lettore agli specifici richiami presenti nelle note di questo volume. All'insieme delle citazioni su Rovere sfugge unicamente, tra il materiale rintracciato, la recensione alla ricordata monografia di Lorenzo sul palazzo della Filarmonica, stesa da Leonarda Masini per il «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» (I, 4, 1917, pp. 109-113).

Infine, per praticità, la bibliografia di Rovere è stata separata da quella generale, che si trova invece alla fine del presente volume. I rimandi ai suoi testi presenti nelle altre parti di questo quaderno sono quindi risolti in questa sezione, tolto il caso dei riferimenti ai contributi di Rovere rieditati in questa occasione.

1893

L. Rovere, *Sul concetto, la eziologia e la patogenesi della anemia perniciosa progressiva*, tesi di laurea, Torino, Botta, 1893.

1897-1908

Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino, VII, Torino-Roma-Milano-Firenze, Fratelli Bocca, 1897-1908. (pp. 399, 432-438).

Nel 1905 Lorenzo Rovere è eletto socio effettivo della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti con sede a Torino. Dal 1907 ricopre la carica di segretario e redige i verbali delle adunanze amministrative del 13 aprile, 6 maggio, 22 agosto, 20 dicembre 1907 oltre a quelle scientifiche del 20 e 27 giugno dello stesso anno.

1908

«Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XI, 1908. (n. 3-4, pp. 75-76, 77-78, 81-82; n. 5-6, pp. 109-110, 112, 113-114; n. 7-8, pp. 142-143, 149).

Col secondo fascicolo (n. 3-4) dell'anno 1908 comincia la collaborazione di Lorenzo Rovere alla «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», rivista fondata a diretta da Egidio Calzini, studioso di arte romagnola, umbra e marchigiana. Fin da questo numero il suo sforzo principale è rivolto alla compilazione della rubrica *Bibliografia*, composta da brevi note di aggiornamento e commento bibliografico. Più specificatamente, nel 1908 Rovere si occupa degli influssi leonardeschi in Spagna, di questioni di grafica veneta e di altri aspetti dell'arte italiana centrosettentrionale, ricavando tali notizie principalmente da riviste francesi, tedesche e inglesi («Gazette des Beaux Arts», «Repertorium für Kunstwisseschaft» «Burlington Magazine», etc.). Complessivamente Rovere tratta anche di arte toscana, umbra, emiliana e lombarda.

1909

«Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XII, 1909. (n. 1-3, pp. 34-35, 37-38, 40-42, 44-45, 47-48; n. 4-6, pp. 78-80, 83-87, 89-91, 94-95; n. 7-9, pp. 124-126, 129-130, 133-138).

Prosegue la collaborazione di Rovere alla rubrica bibliografica della rivista, declinata principalmente sempre in direzione della stampa straniera, in particolare tedesca («Monatshefte für Kunstwissenschaft», «Kunstchronik», «Zeitschrift für bildende kunst», «Jahrbuch der Preussichen Kunstsammlungen» le riviste più citate).

In quest'anno Rovere compila anche una nota sul Piemonte – inspiegabilmente quelle piemontesi risultano solitamente firmate da altri collaboratori o dal direttore Calzini – dedicata a due ritratti di Macrino d'Alba resi noti in quell'anno da G. B. Rossi (nel «Burlington Magazine», XV, maggio). Relativamente all'*Autoritratto* dell'albese, poi entrato al Museo Civico d'Arte antica di Torino nel 1938 per dono di Pietro Accorsi, Rovere esprime alcune perplessità sull'autografia, per quanto, specifichi, «almeno a giudicare dalla fotografia». Oltre ai contributi editi in riviste specialistiche Rovere menziona anche alcuni scritti monografici: su Vignola (1906) di H. Villich, su Palazzo Madama a Roma (1908) di T. Hoffmann, sull'Imperiale di Pesaro (1908) di B. Patzak.

1910

L. Rovere, *Il busto di cera recentemente acquistato dal Museo di Berlino*, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XIII, 1910, 5-7, pp. 59-61.

L. Rovere, recensione a A. Schmarsow, *Federigo Barocci. Ein Begruender des Barockstils in der Malerei*, Leipzig, Tuebner, 1909, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XIII, 1910, 5-7, pp. 63-65.

L. Rovere, recensione a A. Schmarsow, *Federigo Barroccis Zeichnungen. Eine Kritische Studie*, Leipzig, Teubner, 1909-1910, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», 1910, 10-12, p. 156.

«Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XIII, 1910. (n. 1-4, pp. 31-39, 41-43; n. 5-7, pp. 67-70, 72-73, 81-84).

Anche per il 1910, oltre ai più estesi contributi segnalati sopra, Rovere firma parte della rubrica *Bibliografia*. Tra le monografie di cui da notizia diretta si segnala quella su *La peinture en Provence, à Nice et in Ligurie depuis le commencement du XIV siècle jusque au milieu du XVI.me* di T. Bensa (1908).

1910-1917

Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, VIII, 1910-1917, Torino, Roma-Milano-Firenze, Fratelli Bocca, 1910-1917. (pp. 142, 161, 166, 169, 296, 309-310).

Lorenzo Rovere, allora domiciliato in corso Vinzaglio 45, come attestato dal verbale dell'adunanza amministrativa dell'8 gennaio 1910, rinuncia alla carica di segretario. Al suo posto è nominato il dott. G. Frola. In quella del Consiglio di Presidenza del 20 giugno 1912, Rovere è nominato in una commissione speciale, assieme ai soci Reycend e Barisone, «collo incarico di compilare un progetto di regolamento che completando le norme fissate nello Statuto approvato con Regio Decreto 17 ottobre 1907, determini nel modo più esplicito e più opportuno le funzioni delle cariche sociali». Rovere riferisce sugli esiti del lavoro della commissione presso la seduta del 26 marzo 1913. Inoltre, all'adunanza amministrativa del 30 gennaio 1913 Rovere «si fa iniziatore della proposta di raccogliere colla cooperazione di tutti i soci le fotografie dei monumenti d'Arte e di Antichità del Piemonte costituendo nella Società un Archivio fotografico». Dopo dibattito – intervengono i soci Carbonelli, Vacchetta, Lavini, Barbavara – «viene stabilito di dare incarico al Dott. Rovere di preparare una circolare di appello ai dilettanti e professionisti fotografi e di formare un elenco delle persone alle quali sarà indirizzata». All'adunanza amministrativa dell'8 febbraio 1914 è nominato, assieme ad altri, membro della commissione per le pubblicazioni della Società. Infine, durante la seduta scientifica del 17 gennaio 1915, Rovere ricorda la figura del socio corrispondente Marcel Reymond (1849-1914), originario di Grenoble, «anima appassionata d'artista e di letterato brillante che aveva dedicato gran parte della sua attività allo studio dell'arte italiana», menzionandone i lavori sulla scultura fiorentina (1897-1900), le monografie su Verrocchio (1907), Brunelleschi (1911), Bramante (1913) e il successivo passaggio agli studi sul barocco (*Le Bernin*, 1910). «Il Socio Rovere chiude la sua commemorazione ricordando le cordiali relazioni che passarono fra la nostra Società e l'illustre storico dell'Arte; parla della recente visita fattagli coll'Ing. Bertea nella sua Grenoble e rammenta la sua conferenza che il Reymond fece, or sono parecchi anni, alla Società, illustrando il pittoresco Delfinato».

1911

L. Rovere, *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel sec. XV e al principio del XVI*, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XIV, 11-12, 1911, pp. 137-146.

[Recensione a S. Weber, *Die Begründer der Piemonteser Malerschule im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Strassburg, Hietz, 1911]

«Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XIV, 1911. (n. 1-4, pp. 29-31, 33, 35, 39-42, 45-49; n. 5-8, pp. 85-87, 90-92, 94-95, 97-99, 101; n. 9-10, pp. 119-120, 121-124, 128-134; n. 11-12, pp. 161, 166-17).

Oltre al primo capitolo dell'ampia recensione al testo di Weber sui primitivi piemontesi, nei fatti il contributo più ampio e strutturato di Rovere sul tema, il futuro direttore dei Musei Civici torinesi firma alcune note della rubrica *Bibliografia*. In una di queste menziona le reazioni critiche internazionali suscitate da un articolo di P. Toesca dell'anno precedente (*Antichi affreschi piemontesi,* in «Atti della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti», VIII, pp. 52-64) riguardanti alcune pitture murali a Villafranca Piemonte. Rovere torna poi sulla questione della *Flora* di Leonardo, oggi al Bode Museum di Berlino, già affrontata sulla rivista (cfr. 1910), fornendo alcuni aggiornamenti sull'acceso dibattito. Infine, aggiorna le pubblicazioni dello Scharsow relative a Barocci.

Esposizione Internazionale di Roma, Firenze, Torino, 1911.

Stando a quanto ricordato da Viale nel necrologio dello studioso (cfr. 1939, 1949) «ampio e importante fu l'apporto che Lorenzo Rovere diede in più occasioni alla riuscita di esposizioni» a partire «da quella di Roma e di Torino del 1911». È esclusa da questa menzione la sede fiorentina delle celebrazioni organizzate per il cinquantenario dell'Unità d'Italia. Tra il materiale consultato in relazione a questa triplice Esposizione Universale non è stato possibile risalire allo specifico contributo dato da Rovere.

Per la sede romana dell'Esposizione il suo contributo deve essersi invece rivolto al reperimento di materiale fotografico sul patrimonio artistico piemontese da raccogliere nel padiglione piemontese a cui accenna lo stesso studioso nel 1911 (qui a p. 64).

1912

L. Rovere, *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel sec. XV e al principio del XVI (Continuaz. e fine)*, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XV, 4-7, 1912, pp. 45-56.

[Recensione a S. Weber, *Die Begründer der Piemonteser Malerschule im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Strassburg, Hietz, 1911]

L. Rovere, recensione a A. De Ceuleneer, *Juste de Gand (Joos van Wassenhove). Les Arts anciens de Flandre* 1911. Vol. V. fasc. 2, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XV, 4-7, 1912, pp. 76-78.

L. Rovere, recensione a *Luini, 1512-1532. Materiale di studio raccolto a cura di* L. Beltrami*,* con 440 ill. – Milano, Allegretti, MCMXI, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XV, 8-10, 1912, pp. 117-120.

«Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XV, 1912. (n. 1-3, pp. 26-27, 33-36; n. 8-10, pp. 122-124, 127-128, 131-132; n. 11-12, pp. 163-164).

Sempre per la «Rassegna» di Calzini, oltre alle recensioni più estese citate sopra, Rovere continua con la *Bibliografia*. Tra le monografie che approdano alle sue brevi annotazioni si ricorda il testo di R. de Lasteyrie, *L'Architecture rèligieuse en France à l'époque Romane* (1912). Oltre ai numerosissimi articoli citati, come di consueto da ri-

viste tedesche, inglesi e francesi, Rovere ricorda anche il catalogo della «esposizione retrospettiva dei pittori Nizzesi del secolo XV e del principio del XVI» redatto da I. Levrot e L. H. Labande (1912).

L. Rovere, recensione a A. Colombo, *Gaudenzio Ferrari e la scuola pittorica vigevanese*, Vigevano, Tipografia Nazionale, 1911, in «Rivista Storica Italiana», XXIX, IV, 4, 1912, pp. 455-456.

1913

L. Rovere, recensione a G. Chevalley, *Gli Architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi del XVIII secolo*, Torino, Società Tipografia Editrice Nazionale, 1912, in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XVI, 1-4, 1913, p. 29.

«Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XVI, 1913. (n. 1-4, pp. 30-40; n. 5-8, pp. 80-81, 87-88, 90-92, 94-95, 99-101; n. 9-11, pp. 136-138, 142-143).

Tra le note in *Bibliografia* si può segnalare la notizia, fornita da Rovere, della pubblicazione della ristampa del testo capitale di J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle *A History of Paintings in North Italy* (1871), corredato dalle note di T. Borenius (1912). Tra le monografie recensite da Rovere: quella di A. Schmarsow, *Ioos van Gent und Melozzo da Forlì in Rom und Urbino* (1912); quella di R. H. Krommes, *Studien zu Federigo Barocci* (1912), le cui tematiche danno continuità a quanto letto (e scritto) precedentemente da Rovere sempre su «Rassegna». A questo elenco possono poi aggiungersi anche: G. F. Hill, *Portait medals of italian artist of the Renaissance, illustrated and described, with an introductory on the Italian medal* (1912); G. Damerini, *L'arte di Francesco Guardi* (1912). Al contesto piemontese rimandano invece le estese informazioni a commento dei *Paralipomeni tiepoleschi* di A. Baudi di Vesme (1912), sia per l'autore considerato, che per i numerosi lavori tiepoleschi (soprattutto disegni) ubicati in Piemonte. Come di consueto ampie ed estese le note "leonardesche".

L. Rovere, recensione a C. Ricci, *Santi ed artisti*, Bologna, Zanichelli 1910 in «Rivista Storica Italiana», XXX, V, 1, 1913, pp. 1-2.

L. Rovere, recensione a A. Bacchi della Lega, *Il pittore Marco Antonio Franceschini e l'opera sua a Bologna,* Città di Castello, S. Lapi, 1911, in «Rivista Storica Italiana», XXX, V, 1, 1913, pp. 65-66.

«Rivista Storica Italiana», XXX, V, 1, 1913. (pp. 85-112)

Come specificato in una nota in calce allo *Spoglio dei periodici*, situato al termine di ogni fascicolo della rivista: Quello «delle Riviste d'arte è del dott. Lorenzo Rovere, quello delle altre riviste del prof. Adolfo Colombo». Lo *Spoglio* consiste nella trascrizione dei titoli degli articoli d'interesse e in alcuni casi in un brevissimo sunto dei temi trattati e delle conclusioni raggiunte dagli autori.

1914

«Rivista Storica Italiana», XXXI, VI, 2, 1914. (pp. 81-111)

Sempre in una nota in calce allo *Spoglio dei periodici*, quello «delle Riviste d'arte è del dott. Lorenzo Rovere, quello delle riviste militari o geografiche del prof. C. Rinaudo, le altre dei proff. P. B. e Cesare Travaglio».

L. Rovere, recensione a P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1912, in «Rivista Storica Italiana», XXXI, VI, 3, 1914, pp. 291-299.

L. Rovere, recensione a A. Blum, *Mantegna*, Parigi, H. Laurens, 1912, in «Rivista Storica Italiana», XXXI, VI, 4, 1914, pp. 415-417.

L. Rovere, recensione a H. Poulet, *Les Lorrain à Florence. François de Lorraine, gran-duc de Toscane et le ministère Lorrain (1737-1757)*, Nancy, Edition de la Revue Lorraine illustrée, 1912, in «Rivista Storica Italiana», XXXI, VI, 4, 1914, pp. 432-434.

«Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XVII, 1914. (n. 1-2, p. 38; n. 3-5, pp. 63-75; n. 9-11, pp. 145-147, 151-157, 159-163).

In *Bibliografia* Rovere da conto delle reazioni internazionali alla pubblicazione del volume di Toesca sulla pittura e miniatura lombarda (per la «Rassegna» il volume era stato recensito da G. Frizzoni, XV, 1912, 1-3, p. 23), dibattito in cui si era inserito egli stesso con la propria recensione sulla «Rivista Storica Italiana». Rovere da conto poi della pubblicazione della prima dispensa della grande raccolta dei disegni di Raffaello commentata da O. Fischel (1913). Tra le monografie di cui da conto si segnala quella di A. L. Mayer, *Geschichte der Spanishen Malerei* (1913) che intreccia i suoi interessi per la pittura sarda d'impronta iberica del XV secolo. La consueta ricca messe di note leonardesche da conto poi delle due edizioni comparse nel 1914 del cosiddetto *Trattato di Pittura* di Leonardo (una italiana, con prefazione di A. Borzelli, e una francese, a cura di J. Peladan).

1915

L. Rovere, *Il Palazzo della Accademia Filarmonica in Torino (già Caraglio), nel primo centenario dell'Accademia Filarmonica, 1814 – 1914*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1915.

L. Rovere, recensione a C. Bertea, *Gli affreschi di Giacomo Jacquerio nella chiesa dell'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso* (*Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti,* VIII, 1, 1915), in «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XVIII, 1915, 1-3, p. 28.

«Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», XVIII, 1915 (n. 1-3, pp. 33-40, 44-47, 50-52; n. 4-6, pp. 76-90).

Con quest'anno si conclude la collaborazione di Rovere alla «Rassegna» di Calzini, la cui prima serie di chiude nel 1916 col volume XIX. Tra le numerose note composte in relazione a notizie e aggiornamenti sull'arte veneta e centritaliana spiccano anche quelle relative agli studi di C. de Mandach sulla pittura savoiarda del XV secolo (usciti sulla «Gazette des Beaux Arts», 1913, agosto) e dello stesso sugli intagli della cattedrale di Saint-Claude (Francia, Giura), della Collegiata di Sant'Orso e della Cattedrale ad Aosta (ancora sulla «Gazette des Beaux Arts», 1913, ottobre). Da altra rivista francese gli aggiornamenti sugli studi di L. H. Labande sui primitivi nizzardi («Revue de l'Art Chrétien», 1912, 5-6; 1913, 1). Tra le monografie Rovere ricorda anche quella di L. Venturi su *Giorgione e il giorgionismo* (1913), e il dibattito che ne seguì animato anche da M. Reymond, studioso francese membro, tra le altre, della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti di Torino, di cui lo stesso Rovere reciterà il necrologio (cfr. 1910-1917).

1920

Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, IX, Torino, Fratelli Bocca-Librai di S. M., 1920 (pp. 27,75).

Rovere è menzionato nei contributi di Alessandro Baudi di Vesme dedicati a Spanzotti (*Nuove informazioni intorno al pittore Martino Spanzotti*, pp. 1-26; *I principali discepoli del pittore Martino Spanzotti,* pp. 27-79) ricordando alcune sue prese di posizione espresse nella già menzionata recensione a Weber (cfr. 1911-1912). Interessante notare inoltre, come il corredo illustrativo dei due articoli derivi quasi interamente da fotografie i cui originali si conservano ancora oggi nelle scatole dell'Archivio fotografico Rovere, a ulteriore prova di un costituirsi comunitario e di un utilizzo condiviso di tale materiale fotografico (cfr. 1910-1917).

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», IV, 1-4, 1920. (p. 9)

Nella trascrizione della seduta amministrativa del 22 dicembre 1918 si segnala che «Il Presidente comunica che il Consiglio Direttivo deliberò di costituire una commissione di dieci membri la quale, in unione allo stesso Consiglio, proceda alla studio dei problemi archeologici ed artistici del Piemonte nel dopo-guerra […] vennero chiamati a farne parte i soci Barbavara, Baroncelli, Bertea, Chevalley, Ducati, Mattirolo, Nigra, Rovere, Rubino, Venturi».

«Rivista Storica Italiana», XXXVII, XII, 4, 1920. (pp. 361-376)

Dopo i contribuiti di Rovere alla «Rivista» attestati per il 1912, 1913 e 1914 lo studioso torinese compare nuovamente come autore dello *Spoglio dei periodici*. Nella consueta nota si legge: «Per cura del nostro collaboratore, Dott. Lorenzo Rovere, insigne cultore della Storia dell'Arte, riprendiamo lo Spoglio delle Riviste d'Arte, esponendo gli articoli non per ordine cronologico, ma successivamente per ogni rivista presa in esame».

1921

L. Rovere, recensione a G. Rouchés, *Le Caravage*, Paris, F. Alcan, 1920, in «Rivista Storica Italiana», XXXVIII, XIII, 1-2, 1921, pp. 58-63.

1922

L. Rovere, *La porta di San Nazzaro Sesia al Museo Civico di Torino,* in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VI, 1-4, 1922, pp. 19-22.

L. Rovere, *Vittorio Pugliese*, in: «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VI, 1-4, 1922, pp. 52-53.

Necrologio dell'avvocato Vittorio Pugliese (1862-1922), socio della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti. «Commemorazione tenuta all'adunanza del 3 dicembre 1922».

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VI, 1-4, 1922. (pp. 55-56)

Lorenzo Rovere è nominato nel resoconto della seduta amministrativa del 11 aprile 1920 in relazione al dibattito sorto attorno ad alcune proposte di modifica di articoli della costituzione della Società.

1923

L. Rovere, *Nuovi acquisti del Museo Civico di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VII, 3-4, luglio-dicembre 1923, pp. 90-96.

L. Rovere, recensione a N. Aberg, *Die Goten und Langobarden in Italien*, Upsala, Lejpzig, Almqvist & Wiksell, 1923, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VII, 3-4, 1923, pp. 100-101.

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VII, 1-2, 1923.

Lorenzo Rovere è nominato tra i soci effettivi e si registra per la prima volta il cambio di residenza da corso Vinzaglio 45 a corso Montevecchio 52.

1924

L. Rovere, *Alessandro Baudi di Vesme*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VIII, 1-2, 1924, pp. 41-44.

Necrologio del grande studioso, Alessandro Baudi di Vesme (1854-1923). «Commemorazione letta nell'adunanza del 16 dicembre 1923». In appendice al testo del necrologio la bibliografia di Baudi di Vesme.

L. Rovere, *Ettore Emilio Mattirolo*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VIII, 1-2, 1924, pp. 45-46.

Necrologio dell'Ingegnere Mattirolo (1853-1923), geologo, amatore di archeologia e pittore dilettante. «Commemorazione letta nell'adunanza del 16 dicembre 1923».

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VIII, 1-2, 1924. (pp. 47-48)

Lorenzo Rovere è menzionato nelle trascrizioni degli Atti della Società per l'anno 1922 (28 giugno), a firma di E. Olivero, in relazione al dibattito sorto attorno ad alcune modifiche proposte allo statuto societario e alla commemorazione di V. Pugliese. Inoltre, si ricordano due interventi di Rovere tenuti per conto del socio e pittore Marco Calderini (3 dicembre). Nel primo avviene una donazione da parte di questo di «un pregevole studio sulle opere di Andrea Gastaldi». Nel secondo Rovere legge una lettera del Calderini «in cui si invita la Società a protestare contro lo stato di abbandono di alcuni monumenti cittadini». Ne segue la stesura di un ordine del giorno che Rovere si incarica di inviare alle autorità cittadine.

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VIII, 3-4, 1924. (pp. 90-91)

Rovere è nuovamente menzionato nelle trascrizioni degli atti della società per l'anno 1923 (8 luglio), in relazione alla proposta, avanzata da M. Calderini e accolta dall'assemblea, di erigere un «monumento […] in Torino per la glorificazione dei diecimila eroi torinesi», plausibilmente caduti della Grande Guerra. Inoltre, nella trascrizione della seduta successiva (16 dicembre 1923) lo stesso è ricordato per le commemorazioni al conte A. Baudi di Vesme e a E. E. Mattirolo. Si registra inoltre la sua elezione a «Conservatore delle collezioni» della Società.

1924-1926

Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, X, Torino, Fratelli Bocca, Librai di S. M. Milano, Roma, 1924-1926 (pp. 130, 155)

Nel 1924 si festeggia il primo cinquantenario della società. In particolare, viene ricordata con varie celebrazioni la figura di Vittorio Avondo, donatore della palazzina di via Napione a Torino, sede della Società. Rovere è ricordato già come direttore dei Musei Civici, carica ricoperta dal 1920, all'adunanza presso l'Università per i festeggiamenti del cinquantenario (così nel resoconto steso da E. Olivero, *Il Cinquantenario della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti*, pp. 129-134). È nuovamente menzionato tra i principali studiosi di arte piemontese dal presidente della società O. Mattirolo (*Il Primo cinquantenario di vita della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, pp. 137-160): «I nomi di Claretta, Gamba, Bertolotti, Alessandro Baudi di Vesme, di Boggio, Rondolino, Toesca, di Ernesto e Cesare Bertea, di Assandria, Telluccini di Nigra e di Lorenzo Rovere, vanno qui ricordati, come di quelli che maggiormente diedero opera a siffatte investigazioni».

1925

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», IX, 1-2, 1925. (pp. 46-47)

Rovere è menzionato nelle trascrizioni degli atti della società per l'anno 1924 (15 giugno), come lettore della «commemorazione del socio effettivo scultore Tancredi Pozzi scritta dal Socio corrispondente Marco Calderini». Nella stessa occasione «Il socio Rovere annunzia che il Museo Civico di Torino recentemente si è arricchito di un prezioso cofano trecentesco, grazie alla generosità del socio E. Liuataud ed all'interessamento del Commissario Prefettizio Barone La Via e del Commissario aggiunto P. Gribaudi. L'assemblea tributa un vivo elogio a quanti concorsero onde assicurare tale prezioso cimelio al Museo Torinese».

Esposizione di Architettura, Torino

Stando a quanto ricordato da Viale nel necrologio dello studioso (cfr. 1939, 1949) «ampio e importante fu l'apporto che Lorenzo Rovere diede in più occasioni alla riuscita di esposizioni» come quella «di architettura del 1925». Nel corso di queste ricerche non è stato possibile chiarire lo specifico ruolo dato da Rovere in questa occasione.

1926

L. Rovere, *La Palazzina di Caccia di Stupinigi ed il suo museo di arte di ammobiliamento*, in: «Torino. Rivista Mensile Municipale», VI, 3, 1926, pp. 112-120.

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», X, 1-2, 1926. (p. 44).

Lorenzo Rovere è menzionato nelle trascrizioni degli atti della Società per l'anno 1925 (1 marzo) dove si ricorda che su sua proposta «il Presidente cercherà di assicurare alla società i preziosi manoscritti di storia artistica piemontese lasciati dal compianto Conte Alessandro Baudi di Vesme».

L. Rovere, *Note di architettura barocca piemontese*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», X, 3-4, 1926, pp. 94-95.

L. Rovere, *Doni, lascito ed acquisti del Museo Civico di Torino durante l'anno 1926*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», X, 3-4, 1926, p. 95.

1927

L. Rovere, *I Messali miniati del Card. Della Rovere (Museo Civico e Archivio di Stato)*, in «Il Duomo di Torino», I, 8, 1927, pp. 15-22.

L. Rovere, *Le statue di Pierre Legros nel Duomo di Torino*, in «Il Duomo di Torino», I, 9, 1927, pp. 9-14.

L. Rovere, recensione a F. Pezza, *Il San Lorenzo di Mortara nella storia e nell'arte*, Mortara, Stab. Tipogr. A. Monchietti, 1925, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XI, 1-2, 1927, p. 33

L. Rovere, recensione a F. Carandini*, Vecchia Ivrea*, 2a edizione riveduta e notevolmente accresciuta, Ivrea, Viassone, 1927, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XI, 1-2, 1927, pp. 33-34.

L. Rovere, recensione a E. Olivero, articoli sul giornale «Il Momento», in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XI, 1-2, 1927, pp. 34-35.

«Eugenio Olivero continua a pubblicare sul *Momento* di Torino le sue *Note di architettura piemontese* che qui riassumiamo con l'augurio che queste, le precedenti e quelle altre che sono in preparazione siano una volta o l'altra pubblicate in modo da essere salvate dalla dispersione cui sottostanno, affidate alla breve vita di un giornale quotidiano».

L. Rovere, *Museo Civico di Torino. Doni e acquisti dell'anno 1927*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XI, 3-4, 1927, p. 91.

L. Rovere, recensione a N. Gabiani, *Asti, nei principali suoi ricordi storici*, vol. I, Asti, Varesio, 1927, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XI, 3-4, 1927, p. 95.

1928

L. Rovere, *Martino Spanzotti e Defendente Ferrari nel Duomo di Torino*, in «Il Duomo di Torino», II, 2, pp. 5-13.

L. Rovere, *Bartolomeo Caravoglia e le sue pitture nel Duomo di Torino*, in «Il Duomo di Torino», II, 4, pp. 2-9.

L. Rovere, *Ancora su Bartolomeo Caravoglia*, in «Il Duomo di Torino», II, 8, pp. 13-15.

L. Rovere, *Studi di Preistoria in Piemonte*, in «Historia», II, 2, 1928, pp. 270-273.

L. Rovere, *Conte Generale Alfonso Petitti di Roreto*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XII, 3-4, 1928, p. 90-92.

Necrologio di Alfonso Petiti di Roreto (1856-1928), «reduce dalla Grande Guerra alla quale aveva preso parte negli alti comandi, come il fratello Carlo». Originario di

Cherasco, dove si ritirò dopo la vita militare, fu direttore del locale Museo Civico Adriani fu anche nominato ispettore onorario ai monumenti e poi presidente della commissione di conservazione dei monumenti della provincia di Cuneo. «Come studioso troviamo la sua attività manifestarsi in due campi: quello militare e quello storico-archeologico».

La Mostra Storico Sabauda e della Vittoria nelle Celebrazioni Torinesi del IV Centenario di Emanuele Filiberto e del X Anniversario della Vittoria, Torino, Casa editrice Giovanni Chiantore, Successore Ermanno Loescher, 1928.

Stando a quanto ricordato da Viale nel necrologio dello studioso (cfr. 1939, 1949) «ampio e importante fu l'apporto che Lorenzo Rovere diede in più occasioni alla riuscita di esposizioni» come quella «commemorativa» del 1928. Si tratta evidentemente di questa complessa celebrazione in onore del duca Emanuele Filiberto, manifestazione composta da varie sezioni (Mostra storica sabauda, Mostra della Vittoria) dove Rovere risulta tra i membri della «Commissione per la mostra storica Sabauda» (cfr. 1929).

1929

L. Rovere, *Il Bucintoro di Venezia e la peota di Carlo Emanuele III di Savoia*, in «Torino. Rivista Mensile Municipale», IX, 6, 1929, pp. 487-493.

L. Rovere, *Prefazione*, in *Manoscritti del conte Alessandro Baudi di Vesme riguardanti l'arte in Piemonte nella seconda metà del secolo XVI, annotati da Anna Maria Brizio* (*L'arte alla corte di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I nei primi anni del suo regno)*, in *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XI, Torino-Milano-Roma, Fratelli Bocca, Librai di S. M., 1929, pp. V-X.

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XIII, 1-2, 1929. (pp. 44-45)

Lorenzo Rovere è menzionato varie volte nella trascrizione delle sedute societarie per gli anni 1927-1928. In quella del 18 dicembre 1927 quando si ricorda che «la Società prenderà parte alle onoranze del Duca Emanuele Filiberto con una pubblicazione curata dal socio Rovere che comprenderà monografie artistiche dell'epoca del duca desunte dalle schede del compianto socio Baudi di Vesme» e in quella del 25 marzo 1928, quando tenne la commemorazione per Petiti di Roreto.

1930

L. Rovere, *Prefazione*, a F. Rondolino, *Storia di Torino antica (dalla origine alla caduta dell'Impero)*, in *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XII, Torino-Milano-Roma, Fratelli Bocca, Librai di S. M., 1930, pp. V-VII.

L. Rovere, *Statua della Madonna in Santa Maria di Celle*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XIV, 1-2, 1930, p. 14.

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XIV, 1-2, 1930 (p. 84)

Nella trascrizione della seduta del 17 novembre 1929 si legge che il presidente Eugenio Olivero «ha chiamato alla carica di Vicesegretario il socio Filippello, e propone di inviare auguri di pronta guarigione al socio Rovere», evidentemente sostituito per motivi di salute.

1931

L. Rovere, *Il "Theatrum Novum Pedemonti" di A. E. Brinckmann*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XV, 3-4, luglio-dicembre 1930, pp. 63-68.

[Recensione a A. E. Brinckmann, *Theatrum Novum Pedemonti. Ideen, Entwirfe und Bauten von Guarini, Iuvarra, Vittone wie anderen bedeutenden Architekten des piemontesischen Hochbarocks*, Dusseldorf, Schwann, 1931].

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XV, 1-2, 1931. (p. 60)

Nel verbale dell'assemblea del 30 marzo 1930 si legge che il Presidente Olivero «porge un vibrante saluto ai Soci Bertea e Rovere che hanno lasciato rispettivamente la direzione della Soprintendenza ai Monumenti e il Museo Civico».

1932

L. Rovere, *Prefazione*, in *L'arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della reggenza di Cristina di Francia. Dai manoscritti di A. Baudi di Vesme*, in *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XIV, Torino-Milano-Roma, Fratelli Bocca-Librai di S. M., 1932, pp. VII-XI.

L. Rovere, *P. Carlo Bricarelli S. J.*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVI, 1-2, 1932, pp. 102-103.

Necrologio del gesuita Carlo Bricarelli (1857-1931), dal 1899 collaboratore di «Civiltà Cattolica» dove vi trattò «segnatamente argomenti di scienze e arte sacra». Per la rivista fu in particolare autore di recensioni, considerabili «veramente dei piccoli capolavori». Rovere ricorda poi i suoi studi sull'arte bizantina (1903), sulla Roma del Cinquecento «nei disegni di alcuni artisti del tempo» (1917), «sull'estetica degli edifici a cupola» (1929).

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVI, 1-2, 1932. (pp. 105-106)

Rovere è ricordato nella trascrizione della seduta amministrativa e scientifica del 29 marzo 1931 relativamente al suo intervento «sulla recente pubblicazione del socio corri-

spondente Brinckmann sull'Architettura barocca piemontese» e in quella del 12 novembre dove, come segnalato sopra, commemora Bricarelli. Rovere inoltre interloquisce con altri nella stessa occasione sull'«importante chiesa romanica di S. Gaudenzio in Santo Stefano Belbo».

L. Rovere, recensione a G. Vacchetta, *La chiesa di S. Giovanni a Saluzzo – La cappella funeraria dei Marchesi – Il convento domenicano*, Torino, Lattes, 1931 (Pubblicazioni della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici per la provincia di Cuneo – Collezione «Luigi Burgo»), in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVI, 3-4, 1932, pp. 226-231.

L. Rovere, *Giuseppe Fantaguzzi*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVI, 3-4, 1932, pp. 231-232.

Necrologio dell'Ispettore Onorario dei Monumenti del territorio di Asti Giuseppe Fantaguzzi (1853-1932). Esperto d'archeologia e numismatica, per comporre il suo ricordo Rovere si basa sulle informazioni fornitegli da Niccola Gabiani, amico e grande estimatore del defunto.

1933

Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti (*Il Congresso di Cavallermaggiore, 6-7 agosto 1932 – X – Atti e Memorie del Primo Congresso Piemontese di Archeologia e Belle Arti),* XV, Torino, Fratelli Bocca, Librai di S. M., Milano, Roma, 1933. (pp. 9, 21, 34).

Anche Lorenzo Rovere, «già direttore dei Musei Civici» e attualmente conservatore delle collezioni della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti, presenzia al congresso di Cavallermaggiore. Alla seduta scientifica del 6 agosto presenta un intervento dal titolo *I Manoscritti del Conte Vesme ora in proprietà della Soc. Piem. di Archeologia e Belle Arti*, evidente presentazione del precedente volume degli *Atti*. Il discorso non è tra quelli trascritti.

L. Rovere, *Ing. Arch. Emilio Bruno*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVII, 1-2, 1933, pp. 73-75.

Necrologio dell'ingegnere Emilio Bruno (1884-1933), allievo del conte Carlo Ceppi. Di lui come architetto ci rimangono: «una Chiesetta in stile romano-bizantino al Bricco del Frate presso Roreto, inaugurata nel 1913, la facciata delle Chiesa parrocchiale di Murazzano in stile romanico, un'altra Chiesetta delle Piccole Suore dell'Ascensione a Torino, in corso Regina Margherita, il Campanile di Farigliano per la Chiesa parrocchiale, ed infine le due lapidi per i Caduti della guerra nel Duomo di Ceva e al palazzo municipale di Murazzano». Rovere, oltre alle sue pubblicazioni di ambito storico-artistico per «La Stampa», agli articoli di architettura per il dizionario enciclopedico dell'Unione Tipografica Editrice, al contributo per il congresso societario di Cavallermaggiore, ricorda anche il grande studio «illustrato sull'Arte decorativa applicata agli stili architettonici», interrotto dalla morte dell'autore.

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVII, 1-2, 1933. (p. 79)

Rovere è ricordato nella trascrizione della seduta amministrativa e scientifica del 27 novembre 1932 relativamente ad un dibattito «sullo scarso funzionamento delle Commissioni Diocesane per l'Arte Sacra».

1934

L. Rovere, *Giovanni Carbonelli*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVIII, 1-2, gennaio-giugno 1934, pp. 34-37.

Necrologio del professore Giovanni Carbonelli (1859-1933), conosciuto dall'autore quando questo era aiuto alla clinica Ostetrico-Ginecologica di Torino ed egli un semplice studente di medicina. «Come lui io feci la stessa evoluzione, dalla Medicina a quelle discipline che qui ci raccolgono [presso la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti]». Abbandonato anche egli l'esercizio medico divenne studioso di reperti medici e di storia della medicina, con una predilezione per le illustrazioni a stampa di tale argomento. Fu inoltre collezionista di reperti medici di vario genere. La sua raccolta venne poi donata alla città di Roma e allestita in un museo presso l'ospedale di Santo Spirito in Sassia (inauguratosi nel 1933). Fu tra gli animatori, tramite attività ricerca di esemplari fisici e di fotografie delle illustrazioni librarie, del Museo Nazionale del Libro di Torino.

1936

L. Rovere, recensione a *Catalogo delle cose d'Arte e di Antichità di Vercelli*, a cura di A. M. Brizio, Roma, Libreria dello Stato, 1935; *Guida ai Musei di Vercelli*, a cura di V. Viale, Vercelli, Tip. Chiais, 1935, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», XXXVIII, 1-2, 1936, pp. 213-218

L. Rovere, recensioni a A. M. Brizio, *Gian Martino Spanzotti* (estratto dalla *Miscellanea* della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, serie I), Torino, 1936, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», XXXVIII, 1-2, 1936, pp. 225-228.

1937

L. Rovere, V. Viale, *Regesto della vita e delle opere di Filippo Juvarra*, in C. M. De Vecchi di Val Cismon, L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, Milano, Casa editrice Oberdan – Zucchi, 1937.

Atti e Memorie del II° Congresso della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti (Asti, 1-3 agosto 1933, XI), XVI, a cura della R. Deputazione Subalpina di Storia Patria, Torino, Tipografia Giuseppe Anfossi di Teresa Anfossi, 1937. (pp. XXVI, XXXIII, XXXIX, LXVI)

Il volume XVI chiude la prima serie degli *Atti* della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti e dà conto di quanto avvenuto e relazionato al secondo congresso societario. Questa volta Rovere, sempre presente con carica di conservatore delle collezioni, non interviene alle sedute scientifiche ma rimane traccia del suo operato nel resoconto steso dal segretario S. Filippello (*Atti del Secondo Congresso Piemontese di Archeologia e Belle Arti (Programma, Cronaca e Verbali delle Sedute),* pp. XI-LXVIII). Da questo si apprende che Rovere guidò i congressisti in «Visita ai principali monumenti artistici e archeologici della Città» di Asti, assieme a Niccola Gabiani.

Mostra del Barocco Piemontese, Torino, giugno-ottobre

Stando a quanto ricordato da Viale nel necrologio dello studioso (cfr. 1939, 1949) «ampio e importante fu l'apporto che Lorenzo Rovere diede in più occasioni alla riuscita di esposizioni» come le «grandi mostre del Barocco e del Gotico del 1937-1938, in cui mi fu continuo vicino con sagace collaborazione e prezioso apporto di consiglio e di indicazioni». La mostra, senza catalogo, per la quale Rovere apporta la sua vasta conoscenza dell'arte barocca piemontese, è stata ricostruita virtualmente nel progetto *Mostra del Barocco Piemontese 1937*, promosso dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, la Fondazione Torino Musei e il Centro di Conservazione e Restauro della Venaria Reale.

1939

V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra, Torino, Rotocalco Dagnino, 1939.

Lorenzo Rovere, benché non firmi nessun contributo del catalogo, è ricordato come «Consulente: per la pittura» nell'elenco che apre il volume (gli altri collaboratori sono Augusto Cavallari Murat e Carlo Lovera di Castiglione, per la numismatica il consulente è Pietro Gariazzo). È difficile identificare specificatamente su quali parti si sia concentrata la consulenza di Rovere – si sa da alcune carte d'archivio (cfr. Baiocco, in questo volume, pp. 38-39) che Viale aveva espressamente assegnato allo studioso alcune schede ma che Rovere, tuttavia, non riuscirà materialmente a comporle per motivi di salute – ma sembra di intuire che il suo apporto sia stato trasversale e d'importanza centrale per l'impresa. Viale nel necrologio di Rovere (cfr. 1949), ricordando l'attività scientifica dello studioso, menziona espressamente la mostra del 1939. «È difficile che si possa disgiungere l'opera di un direttore di Museo da quella di consigliere e di organizzatore di manifestazioni d'arte e di cultura, ed invero ampio e importante fu l'apporto che Lorenzo Rovere diede in più occasioni alla riuscita di esposizioni, da quella di Roma e di Torino del 1911 alla mostra commemorativa del 1928, dalla esposizione di architettura del 1925 alle grandi mostre del Barocco e del Gotico del 1937-1938, in cui mi fu continuo vicino con sagace collaborazione e prezioso apporto di consiglio e di indicazioni».

1941

L. Rovere, *Giovanni Battista Crosato in Piemonte*, in «Bollettino del Centro Studi Archeologici ed Artistici del Piemonte», XLIII, I, 1941, pp. 182-186.

[recensione a G. Fiocco, *Risarcimento storico di G. B. Crosato*. Estr. dagli «Atti del R. Istituto Veneto», Sc. L. e A. T., 94, 1934-1935; G. Fiocco, *Giambattista Crosato pittore di Casa Savoia*, Venezia, «Le Tre Venezie», 1941]

[pubblicato anche in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», XLIII, 4, 1941, pp. 312-316].

1947

L. Rovere, *Francesco Carandini (1858-1946)*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», I, 1-4, 1947, pp. 139-140.

Necrologio del marchese Francesco Carandini di Sarzano «appartenente a nobile famiglia emiliana le cui notizie rimontano al Medioevo». Nel 1884 è segretario della commissione per il borgo e castello del Valentino. Intrapresa la carriera amministrativa nella prefettura ne uscì durante il regime fascista scegliendo la strada degli studi storici. È autore di *Vecchia Ivrea* (recensita a suo tempo proprio da Rovere, cfr. 1927) oltre che di «numerosi scritti (una settantina circa)» riguardanti «in massima parte soggetti di occasione: biografie, necrologi, commemorazioni, singoli avvenimenti storici e illustrazione di monumenti, o critiche letterarie» il suo ultimo lavoro fu dedicato alla storia della carteria di Parella.

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», I, 1-4, 1947. (pp. 141, 144, 146)

Lorenzo Rovere presenzia alle sedute del 25 settembre, 30 novembre 1945 e del 15 marzo 1946. Sono queste le prime riunioni della rifondata Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, dopo l'estinzione avvenuta nel 1935 (e conseguente interruzione delle pubblicazioni). Nel 1936 la società venne accorpata nella R. Deputazione subalpina di Storia Patria perdendo tuttavia numerosi soci e allontanandosi dalle finalità di fondazione. Tuttavia, in particolar modo grazie a Vittorio Viale, le ricerche piemontesi di vari studiosi trovarono aggregazione nel Centro di Studi Archeologici ed Artistici del Piemonte, attivo con assemblee e pubblicazioni tra 1943 e 1945. Da quest'esperienza, sempre grazie a Viale, si giunse alla rifondazione della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, che riprese così la sua attività incorporando anche i progetti editoriali – come quello del *Repertorio delle cose di arte del Piemonte* – inaugurati dal "Centro".

1948

L. Rovere, *Oreste Mattirolo (1856-1947)*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», II, 1-4, 1948, pp. 211-212.

Necrologio del botanico Oreste Mattirolo. Già presidente della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti tra 1922 e 1927, fu anche studioso di storia dei giardini come di aspetti botanici connessi a problemi artistici. Rovere menziona sommariamente la sua bibliografia ne ricorda anche la brillante identificazione del ritrattato – il medico Pietro Andrea Mattioli – del dipinto da Moretto nel 1533, opera della Galleria di Palazzo Rosso a Genova.

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», II, 1-4, 1948. (pp. 222, 224-226, 229-230).

Come di consueto il nome di Rovere ricorre anche nella trascrizione delle sedute della società (8 novembre 1947, 10 aprile, 19 giugno 1948), tanto più che adesso ricopre la carica di Presidente onorario. Di Rovere si ricorda la commemorazione tenuta in onore di O. Mattirolo – trascritta nello stesso bollettino – ma anche quelle tenute nella stessa sede in memoria dei collezionisti Luigi Cora, Mario Rasero, Federico Chiantore, degli studiosi Giuseppe Maggiorotti, Galileo Cavallari Murat, Carmela Bertea, Filippo Burzio, Giulio Farina, Luigi Madaro i cui necrologi però non giungono alla stampa.

1949

«Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», III, 1-4, 1949. (pp. 173-176)

Nello stesso numero del «Bollettino» che ospita il necrologio di Rovere composto dall'amico Viale, si attesta ancora la presenza dello studioso alle sedute associative del 4 giugno e 29 ottobre 1949, tramite la consueta trascrizione dei verbali della Società relative all'anno precedente. Lorenzo Rovere muore l'11 febbraio 1950, evidentemente quindi a quella data il «Bollettino» del 1949 non risultava stampato.

ABBREVIAZIONI

AFMCTo: Archivio fotografico dei Musei Civici di Torino (Fondazione Torino Musei)

AMCTo: Archivio dei Musei Civici di Torino (Fondazione Torino Musei)

BMCTo: Biblioteca dei Musei Civici di Torino (Fondazione Torino Musei)

FR: Fondo Rovere

SR: Schedario Rovere

CAA: Carte Amministrative Annuali

CAP: Carte Amministrative Pluriennali

SMO: Sezione Mostre

ASBi: Archivio di Stato, Biella

SPABA: Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti, Torino

SSSAA: Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici, Cuneo

FONTI INEDITE

Pierangelo Cavanna, *Il patrimonio fotografico dei Musei Civici di Torino,* 2000 (Torino, AFMCTo).

Donatella Zanardo, *Armadio Biblioteca Musei Civici. Collocazione delle scatole del Fondo Rovere* (Torino, BMCTo).

Donatella Zanardo, *Il fondo Rovere della Fondazione Torino Musei* (Torino, BMCTo)

BIBLIOGRAFIA GENERALE

1820

Gaspare Antonio De Gregory, *Istoria della vercellese letteratura ed arti. Parte seconda*, Torino 1820.

1875-1877

Francesco Gamba, *Abbadia di S. Antonio di Ranverso e Defendente Ferrari da Chivasso Pittore dell'ultimo de' Paleologi*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino», vol. I, fasc. 2, 1875-1877, pp. 119-192.

1877-1880

Francesco Gamba, *Defendente Ferrari da Chivasso*, in «L'Art. Revue Hebdomadaire Illustrée», a. III, t. III, 1877, pp. 197-201; a. IV, t. I, 1878, pp. 174-178; a. VI, t. II, 1880, pp. 182-183; a. VI, t. III, 1880, pp. 73-78; a. VI, t. IV, 1880, pp. 106-111, 135-136, 154-160.

1880

Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica, Torino 1880.

Louis Gonse, *Exposition rétrospective de Turin*, in «Gazette des beaux-arts», s. II, a. XXII t. XXII, 1880, pp. 71-93.

1881

L'arte antica alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino nel 1880. Riproduzioni in fototipia con indicazioni illustrative, Torino 1881.

Giuseppe Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino 1881.

1881-1883
Placido Bacco, *Cenni storici su Avigliana e Susa*, 2 voll., Susa 1881-1883.

1890
Léon Palustre, *Exposition rétrospective de Tours*, in «Gazette des Beaux-Arts», Tome troisième, 3e période, 1er Juillet 1890 pp. 69-81.

1891
Album de l'Exposition rétrospective de Tours, catalogo della mostra (Tours, 1890), a cura di Léon Palustre, Tours 1891.

1892
Francesco Negri, *Una famiglia d'artisti casalesi dei secoli XV e XVI*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria», a. I, fasc. II, luglio-dicembre 1892, pp. 149-166.

Luigi Pertusi e Carlo Ratti, *Guida pel villeggiante nel Biellese*, Torino 1892.

1896
Catalogue des objets d'art et d'antiquité dépendant de la succession Eugène Baud, asta Sangiorgi, Losanna, 10 - 29 agosto 1896.

1897
Ernesto Bertea, *Pittori e pitture pinerolesi del Medio-Evo. Ricerche*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», II, 1897.

Ugo Fleres, *Macrino d'Alba*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane», III, 1897, pp. 69-98.

1898
Catalogo di Arte Sacra. Antica - Moderna - Applicata, Torino 1898.

1900
Catalogo della galleria di quadri antichi dei baroni Ravicz di Verona. Quadri di celebri autori inglesi, francesi, tedeschi, olandesi e fiamminghi dal secolo 15 al secolo 18, Milano, Genolini, 20 gennaio 1900.

1901
Marco Calderini, *Antonio Fontanesi pittore paesista 1818-1882*, Torino 1901.

Agostino Neri, *Descrizione storico-artistica del Castello di Badia già di Marturi a Poggibonsi, di proprietà del Prof. Marcello Galli-Dunn*, Castelfiorentino 1901.

1903
Grande vente de la collection du Prince Centurione Scotto de Gênes, asta Sangiorgi, Roma, 27-29 aprile 1903.

1904
Lisetta Ciaccio, *Gian Martino Spanzotti da Casale, pittore fiorito tra il 1481 e il 1524*, in «L'Arte», 7, 1904, pp. 441-456.

Vittorio Pica, *I giovani illustratori italiani: Alfredo Baruffi*, in «Emporium», 20, 119, 1904, pp. 372-385.

1905
Catalogo della vendita di quadri rari italiani e francesi provenienti dalla eredità del Marchese Pier Francesco Rinuccini, asta Sangiorgi, Roma, 29 aprile 1905.

Catalogo della vendita di rarissimi quadri, bronzi, arazzi, marmi, mobili ed oggetti di curiosità del Prof. Cav. M. Galli Dunn, asta Sangiorgi, Roma, 1 maggio 1905.

Alessandro Roccavilla, *L'arte nel Biellese*, Biella 1905.

1907
Bernhard Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1907.

Catalogue des tableaux composant la collection Ch. Sedelmeyer. Troisième vente, Paris, Galerie Sedelmeyer, 3-5 giugno 1907.

Umberto Santini, *Medaglioni ariosteschi del pittore Pietro Dolce*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XI, 1907, pp. 285-293.

1909
Pietro Buscalioni, *La chiesa di S. Sebastiano in Pecetto Torinese*, Torino 1909.

1910
Gian Bistolfi, *Macrino d'Alba*, Torino 1910.

1911
Catalogo delle fotografie dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Torino, Bergamo 1911.

Pietro Toesca, *Torino*, Bergamo 1911.

Siegfried Weber, *Die Begründer der Piemonteser Malerschule im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Strassburg 1911.

1912

Georg Gronau, recensione a Weber, *Die Begründer der Piemonteser Malerschule…*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXV, 1912, pp. 465-469.

Lisetta Motta Ciaccio, recensione a Weber, *Die Begründer der Piemonteser Malerschule…*, in «L'Arte», a. XV, 1912, 15, p. 222.

[T. L. G.], recensione a Weber, *Die Begründer der Piemonteser Malerschule…*, in «Burlington Magazine», XXII, 115, 1912, p. 57.

1915

Ettore Filippelli, *Catalogo della Pinacoteca Viecha in Alessandria*, Alessandria 1915.

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, *La pittura del Quattrocento*, t. IV, MIlano, 1915.

1917

Roberto Longhi, recensione alla *Guida d'Italia del T. C. I.*, in «L'Arte», novembre-dicembre 1917, pp. [???] [riedito in *Scritti giovanili*, Firenze, 1961, p. 397].

1920

Alessandro Baudi di Vesme, *Nuove informazioni intorno al pittore Martino Spanzotti*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. IX, 1920, pp. 1-25 [1920a].

Alessandro Baudi di Vesme, *I principali discepoli del pittore Martino Spanzotti*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. IX, 1920, pp. 26-79 [1920b].

1923

Francesco Gasparolo, *Il polittico della chiesa di Rivarone*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per la provincia di Alessandria», s. III, a. VII, fasc. XXVI, 1923, pp. 234-236.

1925

Marco Calderini, *Antonio Fontanesi pittore paesista 1818-1882*, Torino 1925.

Francesco Carandini, *La Rocca e il Borgo medievali eretti in Torino dalla sezione Storia dell'Arte. La figura e l'opera di Alfredo d'Andrade*, Ivrea 1925.

1926

Atti della Società. Seduta scientifica ed amministrativa del 1 marzo 1925, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», X, 1-2, 1926, p. 44.

1927-1929

Manoscritti del conte Alessandro Baudi di Vesme riguardanti l'arte in Piemonte nella seconda metà del secolo XVI, annotati da Anna Maria Brizio (*L'arte alla corte di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I nei primi anni del suo regno)*, in *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XI, Torino-Milano-Roma, 1927-1929, pp. 93-326

1929

Michelangelo Fulcheri, *Un pittore umbro in Piemonte*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeoloogia e Belle Arti», a. XIII, n. 1-2, 1929, pp. 3-13.

1931

Giovanni Vacchetta, *La chiesa di San Giovanni di Saluzzo. La Cappella funeraria dei Marchesi. Il Convento Domenicano. Studio storico-artistico*, Torino 1931.

1932

Bernhard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the principal Artists and their Works with an Index of places*, Oxford 1932.

Icilio Federico Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Sancasciano Val di Pesa 1932.

L'arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della reggenza di Cristina di Francia. Dai manoscritti di A. Baudi di Vesme, in *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XIV, Torino-Milano-Roma, 1932, 2 fascicoli

1933
Max Jakob Friedländer, *Der Rogier-Altar aus Turin*, in «Pantheon», 11, gennaio 1933, pp. 7-13.

Tomaso Maria Gallino [p. Tomaso dei minori], *Vestigi d'arte francescana a Casale Monferrato*, Alessandria 1933 (estratto da «Rivista di storia arte e archeologia per la provincia di Alessandria», a. XLII, quad. III-IV, luglio-dicembre 1933).

Arturo Midana, *Il Castello di Canelli*, in «L'Architettura Italiana», XXVIII, 10, 1933, pp. 213-230.

Giovanni Vacchetta, *Ricerche sopra Opere d'Arte del secolo XV in Cavallermaggiore e dintorni*, in *Il Congresso di Cavallermaggiore. Atti e Memorie del Primo Congresso Piemontese di Archeologia e Belle Arti* (*Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, vol. XV), Torino 1933, pp. 49-77.

1934
Arturo Mensi, *Il polittico di Rivarone nella Pinacoteca Civica di Alessandria*, in «Alexandria», a. II, n. 4, aprile 1934, pp. 117-118.

1936
Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

Anna Maria Brizio, *Gian Martino Spanzotti*, in «Miscellanea della Facoltà di Lettere dell'Università di Torino», I, 1936, pp. 109-127.

1938
Noemi Gabrielli, *La mostra del gotico e del rinascimento in Piemonte*, in «Rivista di Storia Arte Archeologia per le province di Alessandria e Asti», a. XLVII, fasc. III-IV, luglio-dicembre 1938 [ma 1939] pp. 508-527.

1939
Gotico e Rinascimento in Piemonte, a cura di Vittorio Viale, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 17 settembre 1938 - 18 giugno 1939), Torino 1939.

1942
Attilio Bonino, *Giorgio Turcotto, pittore (1450? - 1544?)*, Bene Vagienna 1941 (estratto da «Bollettino della R. Deputazione Subalpina di Storia Patria - Sez. di Cuneo», n. 21, gennaio 1942).

Anna Maria Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino 1942.

1943
Vittorio Viale, *In memoria dell'ing. Pietro Antonio Gariazzo*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», vol. XLIV, n. 1-4, 1943 (consultato in estratto).

1947
Vittorio Viale, *Opere sconosciute o inedite di pittori piemontesi del principio del XVI secolo*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s. I, 1947, pp. 52-60.

1949
Vittorio Viale, *Lorenzo Rovere (1869-1950)*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 1949, III, 1 - 4, pp. 153 – 157.

1950
Marziano Bernardi, *La morte di Lorenzo Rovere*, in «La Gazzetta *del* Popolo», 12 febbraio 1950, p. 4.

1954
Nicola Orengo, *La chiesa di Valdengo*, in «Rivista Biellese», 2, 2, 1954, pp. 24-25.

1961
Luigi Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino 1961.

1962
Delmo Lebole, *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, I-II, Biella 1962.

Rodney Walkerley, *Automobile Racing*, London 1962.

1963
Dessins anciens, Importants Tableaux anciens […], catalogo dell'asta, Parigi, Hotel Drouot, 10 giugno 1963.

Luigi Mallé, *I dipinti del museo d'arte antica. Catalogo*, Torino 1963.

1964
Roberto Longhi, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, in «Paragone», 15, 169, 1964, pp. 29-38.

1965
Luigi Mallé, *Le sculture del museo d'arte antica. Catalogo*, Torino 1965.

1968
Paola Acuti, *Una predella inedita di Boniforte Oldoni*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XXII, 1968, pp. 121-127.

1969
Luigi Mallé, *Incontri con Gaudenzio. Raccolta di studi e note su problemi gaudenziani*, Torino 1969.

1970
Giovanni Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*, Torino 1970.

1971
Noemi Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino 1971.

Luigi Mallé, *Spanzotti, Defendente, Giovenone. Nuovi studi*, Torino 1971.

Luigi Mallé, *Vetri – vetrate – giade. Cristalli di rocca e pietre dure*, Torino 1971.

1972
Rodney Walkerley, *Giuseppe ("Nino") Farina 1908 – 1966*, in «Ferrari Owners' Club», vol. 5, n. 1, 1972, pp. 48-51.

1973
Asta di dipinti antichi e di oggetti di antiquariato, Milano, Finarte, 6-7 giugno 1973.

Luigi Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, vol. I, Torino 1973.

1974
Giovanni Romano, *Orientamenti della pittura casalese da G. M. Spanzotti alla fine del Cinquecento*, in *Quarto congresso di Antichità e d'Arte organizzato dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti. 20-24 aprile 1969. Palazzo Lagnosco*, Casale Monferrato 1974, pp. 281-314.

1976
Opere d'Arte a Vercelli e nella sua Provincia. Recuperi e restauri. 1968-1976, catalogo della mostra, Torino 1976.

1977
Fotografi del Piemonte 1852-1899, duecento stampe originali di paesaggio e veduta urbana, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, giugno - luglio 1977), a cura di Claudia Cassio e Rosanna Maggio Serra, Torino 1977.

Rensselaer W. Lee, *Adventures of Angelica. Early frescoes illustrating the "Orlando Furioso"*, in «Art Bullettin» LIX, 1977, pp. 39-46.

1978
Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Società Promotrice delle Belle Arti al Valentino, 1 settembre – 15 ottobre 1978), a cura di G. Romano, Torino 1978.

Giovanni Romano, *Per la salvaguardia del patrimonio artistico: lavori in corso*, in *Musei del Piemonte*, 1978, pp. 10-21.

1979
Luciano Tamburini, voce *Ceppi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma 1979, pp. 642-644.

1981
Guido Curto, *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Torino 1981.

Il Piemonte fotografato da Secondo Pia, nota di Giuseppe Pia, a cura di Luciano Tamburini e Michele Falzone del Barbarò, Torino 1981.

Luciano Tamburini, *Appendice. Regesto autografo delle Campagne di Secondo Pia*, in *Il Piemonte fotografato*, 1981, pp. 55-58.

Anchise Tempestini, *Antonio da Bologna: uno o due?*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXV, 1981, pp. 341-354.

1982
Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte*, vol. IV, Torino 1982.

Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, marzo – maggio 1982), a cura di Giovanni Romano, Torino 1982.

1983

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

Augusta Lange, *Notizie su Jacobino Longo*, in *Jacobino Longo pittore*, 1983, pp. 43-59.

1985

Laura Berardi, Pierangelo Cavanna, *Elenco ragionato delle fotografie di Pietro Masoero relative all'opera di Bernardino Lanino*, in *Bernardino Lanino*, 1985, pp. 159-166.

Bernardino Lanino, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile - luglio 1985), a cura di Paola Astrua e Giovanni Romano, Milano 1985.

Pierangelo Cavanna, *Pietro Masoero: la documentazione della scuola pittorica vercellese*, in *Bernardino Lanino*, 1985, pp. 150-154.

Giovanni Romano, *Fortuna critica di Martino Spanzotti a Ivrea*, in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Torino 1985, pp. 81-89 [già edito come *La Fortune critique de Martino Spanzotti à Ivrée*, in *Congrès Archéologique du Piémont (129e session, 1971)*, Paris 1977, pp. 194-201].

1986

Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli, a cura di Giovanni Romano, Torino 1986.

Cesare Castellotti, *Ghia: da 70 anni al servizio del nuovo e del bello*, in «Cronache Economiche», n. 1, 1986, pp. 79-82.

Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria, a cura di Carlenrica Spantigati e Giovanni Romano, Alessandria 1986.

Ada Quazza, *Repertorio delle opere di Bernardino Lanino*, in *Bernardino Lanino*, 1986, pp. 239-283.

Carlenrica Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo storico archeologico. Origini e vicende delle istituzioni museali alessandrine*, in *Il Museo e la Pinacoteca*, 1986, pp. 13-32

1987

Vito Bologna, *Studi sull'arte di corte a Casale Monferrato (1474-1533),* Torino 1987.

Bruno Orlandoni, *Appunti per una indagine sulla consistenza originaria e sulla dispersione del patrimonio artistico gotico in Valle d'Aosta*, in Daniela Vicquéry, *La devozione in vendita. Furti di opere d'arte in Valle d'Aosta*, Roma 1987, pp. 21-43.

1988

La Cattedrale di Alessandria, a cura di Carlenrica Spantigati, Alessandria 1988.

Dipinti e sculture del Museo Civico d'Arte Antica in Galleria Sabauda, catalogo della mostra, Torino 1988.

Carlenrica Spantigati, *«Staziella Carità sorger lo feo»: dipinti, sculture e arredi tra antica e nuova sede*, in *La Cattedrale di Alessandria*, 1988, pp. 101-137.

Giulio Ieni, *Dall'*Ecclesia Maior *al rifacimento del San Marco. La vicenda delle cattedrali alessandrine fra l'ultimo terzo del XII e la prima metà del XIX secolo*, in *La Cattedrale di Alessandria*, 1988, pp. 7-48.

1989

Secondo Pia. Fotografie 1886-1927, catalogo della mostra, a cura di Michele Falzone del Barbarò, Amanzio Borio, Torino 1989.

Giuseppe e Paolo Sitzia, *La parrocchiale di Grignasco: documenti e cronaca del cantiere* (estratto da «Bollettino d'Arte», nn. 53 e 54), Roma 1989.

1990

Arabella Cifani e Franco Monetti, *Il catalogo della pinacoteca Gattino di Torino*, in «Studi piemontesi», vol. XIX, fasc. 1, 1990, pp. 213-243.

Giovanna Galante Garrone, *Arte a Cavallermaggiore tra ricerca e tutela. Dal Trecento al tardo manierismo*, in *Percorsi storici. Studi sulla città di Cavallermaggiore*, a cura di Giuseppe Carità e Enrico Genta, Cavallermaggiore 1990, pp. 385-398.

Giovanni Romano, *Opere d'arte e committenti alla Sacra: dal XIV al XVI secolo*, in *La Sacra*, 1990, pp. 129-176.

La Sacra di San Michele. Storia Arte Restauri, a cura di Giovanni Romano, Torino 1990.

Ornella Selvafolta, *I Fratelli Mora e il museo di arte antica*, in Claudio Paolini, Alessandra Ponte e Ornella Selvafolta, *Il bello "ritrovato". Gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento*, Novara 1990, p. 466.

1990-1991

Patrizia Pivotto, *La committenza artistica a Biella nella prima metà del Cinquecento*, in «Bollettino della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti» (*Antichità ed arte nel Biellese*, atti del convegno, a cura di Cinzia Ottino, Biella, 14-15 ottobre 1989), XLIV, 1990-1991, pp. 247-260.

1991

Natalia Gozzano, *Presenze di cultura düreriana in Piemonte: la Deposizione di Giovanni Perosino Longo ad Alba*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 45, 1991, pp. 69-76.

Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli, a cura di Serena Padovani, Milano 1991.

Luciano Tamburini, *Secondo Pia fotografo e il Piemonte*, in «Studi Piemontesi», 20, 1, 1991, pp. 125-137.

1994

La Casa Bagatti Valsecchi. L'Ottocento, il Rinascimento, il Gusto dell'Abitare, a cura di Rosanna Pavoni, Firenze 1994.

Milano 1894. Le Esposizioni Riunite, a cura di Rosanna Pavoni e Ornella Selvafolta, Milano 1994.

1995

Simone Baiocco, *Distruzioni e sopravvivenze. Le soppressioni napoleoniche e la tutela dei beni artistici ad Asti*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», a. XCIII, fasc. I, 1995, pp. 185-218.

Ernesto Billò, *La cappella di S. Sebastiano allo Steirino*, in *Il chiostro di San Domenico*, Mondoví Carassone 1995, pp. 20-22.

Andreina Griseri, *La casa e la collezione di ricordi di Luigi Mallé. Un itinerario alla ricerca delle radici*, in *Museo Mallé*, a cura di Elena Ragusa, Savigliano 1995, pp. 11-15.

Giovanni Romano, *Promemoria per Martino Spanzotti a Ivrea*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate e Fiorella Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 117-120.

1996

Enrico Colle, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano 1996.

Andreina Griseri, *In Palazzo Madama con Vittorio Viale. Attualità di un modello di museo*, in *Il tesoro della città*, 1996, pp. 3-6.

Silvana Pettenati, *Come le Heures de Milan divennero le Heures de Turin-Milan*, in *Heures de Turin-Milan. Inv. N. 47, Museo Civico d'Arte Antica, Torino, Kommentar*, a cura di Anne H. van Buren, James H. Marrow, Silvana Pettenati, Luzern 1996, pp. 603-614.

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

Giovanni Romano, voce *Ferrari, Defendente*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma 1996, pp. 537-541 [1996b].

Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama, catalogo della mostra (Palazzina di caccia di Stupinigi, 31 marzo – 8 settembre 1996), a cura di Silvana Pettenati e Giovanni Romano, Torino 1996.

1997

Michela di Macco, *Avondo e la cultura della sua generazione: il tempo della rivalutazione dell'arte antica in Piemonte*, in *Tra verismo e storicismo*, 1997, pp. 49-60.

Angelo Dragone, *Fontanesi & i critici*, in *Antonio Fontanesi 1818 - 1882*, catalogo della mostra (Torino, GAM, 24 giugno - 2 novembre 1997), a cura di Rosanna Maggio Serra, Torino 1997, pp. 129-138.

Rosanna Maggio Serra, *Qualche novità su Avondo pittore. Studi sul fondo di disegni e dipinti della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino*, in *Tra verismo e storicismo*, 1997, pp. 61-93.

Bruno Signorelli, *Il personaggio di Vittorio Avondo e le fonti documentarie per ricostruirne la figura*, in *Tra verismo e storicismo*, 1997, pp. 11-30.

Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo (1836-1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro, a cura di Rosanna Maggio Serra e Bruno Signorelli, Torino 1997.

1998

Simone Baiocco, *Profilo di Gandolfino da Roreto*, in *Gandolfino da Roreto*, 1998, pp. 179-265 [1998a].

Simone Baiocco, *Repertorio delle opere di Gandolfino da Roreto*, in *Gandolfino da Roreto*, 1998, pp. 266-330 [1998b].

Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale, a cura di Giovanni Romano, Torino 1998.

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, II, Milano 1998.

Realismo caravaggesco e prodigio barocco. Da Molineri a Taricco nella Grande Provincia, catalogo della mostra, a cura di Giovanni Romano, Savigliano 1998.

Giovanni Romano, *I precedenti*, in *Realismo caravaggesco*, 1998, pp. 136-137.

Valeria Sgambati, *Il regime fascista a Torino*, in *Storia di Torino, VII. Dalla Grande guerra alla Liberazione (1915-1945)*, a cura di Nicola Tranfaglia, Torino 1998, pp. 180-261.

1998-1999

Donatella Zanardo, *Il ruolo di Lorenzo Rovere nella cultura torinese della prima metà del Novecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1998-1999, relatore Michela di Macco.

1999

Roberto Antonetto e Alberto Cottino, *Pietro Accorsi un antiquario, un'epoca*, Torino 1999.

2000

Laura Iamurri, *L'azione culturale di Lionello Venturi: l'insegnamento, gli studi, le polemiche*, in *Lionello Venturi*, 2000, pp. 81-105.

Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931, a cura di Maria Mimita Lamberti, Torino 2000.

Edoardo Villata, *Macrino d'Alba*, Savigliano 2000.

2001

Archivio dei Musei Civici di Torino. Inventario 1862 - 1965, a cura di Carla Ceresa, Valeria Mosca, Daniela Siccardi, Torino 2001.

Elena Ciarli, *Testimonianze figurative ad Alba e nell'Albese al tempo di Macrino*, in *Macrino d'Alba*, 2001, pp. 44-51.

Arabella Cifani e Franco Monetti, *"L'illustrissimo cugino": Cassiano e Amedeo Dal Pozzo. Le relazioni artistiche del Marchese di Voghera e la storia della sua quadreria*, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio Biellese, 16 dicembre 2001 - 16 marzo 2002), a cura di Francesco Solinas, Roma 2001, pp. 29-52.

Genova e il collezionismo nel Novecento: studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976), a cura di Anna Orlando, Torino 2001.

Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 2001), a cura di Giovanni Romano, Savigliano 2001.

Caterina Olcese Spingardi, *Due generazioni di collezionisti tra due secoli: i Bertollo*, in *Genova e il collezionismo*, 2001, pp. 51-58.

2002

M. Giulia Aurigemma, *A proposito del Macrino della Pinacoteca Capitolina*, in *Intorno a Macrino d'Alba*, 2002, pp. 11-24.

Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte, atti della giornata di studi (Alba, 30 novembre 2001), Alba 2002.

Enrica Pagella, «Uno specialista perfetto». Sull'attività di Vittorio Viale per i musei di Torino, in *Torino 1863-1963. Architettura, arte, urbanistica*, a cura di Bruno Signorelli e Pietro Uscello, Torino 2002, pp. 145-160.

Edoardo Villata, *Postille al Maestro di San Martino Alfieri*, in *Intorno a Macrino d'Alba*, 2002, pp. 81-102.

2002-2003

Barbara Maccagno, *I Musei Civici di Torino sotto la direzione di Lorenzo Rovere*, tesi di laurea (relatore Fabio Levi), 2002-2003.

2003

Brera mai vista. Giovanni Martino Spanzotti. Un polittico ricostruito, catalogo della mostra, a cura di Matteo Ceriana, Valentina Maderna e Cristina Quattrini, Milano 2003.

L'«Assunzione» del Maestro di San Martino Alfieri, catalogo della mostra (Torino, Galleria Antichi Maestri Pittori, 11 ottobre – 6 dicembre 2003), a cura di Giancarlo Gallino, Torino 2003.

Giovanni Romano, *Una pala perduta di Martino Spanzotti nel labirinto delle fonti*, in «Confronto», n. 2, 2003, pp. 65-77 [2003a].

Giovanni Romano, *Un polittico di Martino Spanzotti per San Francesco a Casale*, in *Brera mai vista*, 2003, pp. 8-41 [2003b].

2004

Cesare Tubino. Ritratto di un artista, catalogo della mostra (Chivasso, 30 gennaio - 7 marzo 2004), Savigliano 2004.

Di fino colorito. Martino Spanzotti e altri casalesi, catalogo della mostra, a cura di Giovanni Romano, Casale Monferrato 2004.

Gianni Mazzoni, *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena 2004.

Elena Pianea, *La collezione Tapparelli d'Azeglio a Casa Cavassa e la cultura artistica dei Castelli di Lagnasco*, in *Una gloriosa sfida. Opere d'Arte a Fossano, Saluzzo, Savigliano. 1550-1570*, a cura di Giovanni Romano e Gelsomina Spione, Cuneo 2004, pp. 97-109.

Giovanni Romano, *Un polittico ricostruito*, in *Di fino colorito*, 2003, pp. 17-46.

Carl Brandon Strehlke, *Italian paintings, 1250 - 1450, in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004

Testori a Ivrea, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2004.

2006

Pierangelo Cavanna, Quoi? La Photographie *ovvero la carriera di un dilettante fotografo*, in *Francesco Negri fotografo. 1841-1924*, a cura di Barbara Bergaglio e Pierangelo Cavanna, Cinisello Balsamo 2006, pp. 15-29.

Luca Mana, *La Genealogia della Vergine di Gandolfino da Roreto nella chiesa parrocchiale di Grignasco*, in *Vittone a Grignasco*, 2006, pp. 181-188.

Paolo Sitzia, *I personaggi: don Carlo Silano Tartagliotti, Giovanni Zanoli, Giovanni Battista Viotti, Pietro Iannetti*, in *Vittone a Grignasco*, 2006, pp.253-298.

Vittone a Grignasco. L'Assunta. Una chiesa barocca tra Grignasco, Roma e Torino, a cura di Giuseppe Sitzia e Paolo Sitzia, Grignasco 2006.

2007

Paola Astrua, voce *Guglielmo Pacchioni*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 434-445.

Claudio Bertolotto, voce *Noemi Gabrielli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 266-277.

Bernardo Oderzo Gabrieli, *La bottega dei Boxilio tra lo Scrivia e il Curone*, in *Uno spazio storico*, 2007, pp. 41-48.

Gustavo Mola di Nomaglio, *Dizionario araldico valsusino. Passato (e presente) della Valle di Susa attraverso la rappresentazione araldica* (*La Biblioteca di Segusium*, vol. 8), Susa 2007.

Uno spazio storico. Committenze, istituzioni e luoghi nel Piemonte meridionale, a cura di Gelsomina Spione e Angelo Torre, Torino 2007.

Gianluca Zanelli, «Costumò Mazone di spendere il tempo tra il suo Monferrato e la nostra Liguria»: pittori da Alessandria a Genova nel Rinascimento, in *Uno spazio storico*, 2007, pp. 7-22.

2008

Paola Elena Boccalatte, *Qualche oggetto "giusto et garbeggiato" dalle collezioni del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*, in «FMR», n. 24, 2008, pp. 109-123.

Pierangelo Cavanna, *Da strumento a patrimonio: documenti e opere*, in *Fototeche a Regola d'Arte*, atti delle giornate di studio (Siena, 30 novembre – 1 dicembre 2007), a cura di Giorgio Bonsanti, Siena 2008 (consultato online).

Fotografi e fotografia di provincia. Studi e ricerche sulla fotografia nel Cuneese, a cura di Pierluigi Manzone, Cuneo 2008.

Pierluigi Manzone, *Un repertorio dei fotografi piemontesi tra 1839 e 1915* in *Fotografi e fotografia*, 2008, pp. 11-121.

Cristina Maritano, Gotico e Rinascimento in Piemonte (1938-1939), in *Medioevo/Medioevi*, 2008, pp. 187-212.

Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale, a cura di Enrico Castelnuovo e Alessio Monciatti, Pisa 2008.

Simone Riccardi, *Un Defendente biellese disperso*, in «Rivista biellese», anno 12, n. 2, 2008, pp. 12-16.

2008-2009

Francesco Brigadeci, *Studio e proposta di intervento per un dipinto murale strappato: "Apostoli" di Giorgio Turcotto conservato nella Galleria Sabauda di Torino (parte prima)*, prova finale per il Corso di Laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia – Facoltà di Scienze MFN, a. a. 2008-2009.

2009

Monica Aldi, *Nota sugli anni di insegnamento a Torino (1907-1914)*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, 2009, pp. 85-87.

Simone Baiocco, *Defendente e la collezione Fontana in Museo*, in *Defendente Ferrari*, 2009, pp. 11-28 [2009a].

Simone Baiocco, *Lanino sulle spalle di Gaudenzio*, in *Per Giovanni Romano*, 2009, pp. 12-13 [2009b].

Marco Bartesaghi, *L'intricata vicenda del polittico di Verderio Superiore. Storia del trasferimento di un'opera di Giovanni Canavesio dalla parrocchia ligure di Pornassio*, in «Archivi di Lecco e della Provincia», a. XXXII, fasc. 2, 2009, pp. 73-89.

Paola Callegari, Edith Gabrielli, *Le dispense del 1907-1908 a cura di Roberto Longhi e Temistocle Celotti*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, 2009, pp. 87-88.

Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana, a cura di Simone Baiocco, Torino-Savigliano 2009.

Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe, a cura di Virginia Bertone, Firenze 2009.

Serena D'Italia, *Primitivi piemontesi in mostra: Torino 1880-1898*, in *Defendente Ferrari*, 2009, pp. 29-47.

Fabrizio Fantino, *«Per me purché si tratti di storia dell'arte lavoro sempre con piacere»: profilo di Lisetta Ciaccio attraverso il carteggio con Adolfo Venturi*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti della giornata di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di Simonetta La Barbera, Palermo 2009, pp. 361-366.

Rosanna Maggio Serra, *Vittorio Avondo*, in *Disegni del XIX secolo*, 2009, t. II, pp. 459-462.

Alessandra Montanera, *Il polittico dell'Incoronazione della Vergine,* in *Arti figurative a Bella – San Sebastiano – e a Vercelli – San Cristoforo*, a cura di V. Natale, Biella 2009, p. BI. 37.

Mauro Natale, *Una scheda per Gabriele da Castelnuovo (Scrivia)*, in *Per Giovanni Romano*, 2009, pp. 130-131.

Per Giovanni Romano. Scritti di amici, a cura di Giovanni Agosti, Giuseppe Dardanello, Giovanna Galante Garrone e Ada Quazza, Savigliano 2009.

Pietro Toesca e la fotografia. 'Saper vedere', a cura di Paola Callegari ed Edith Gabrielli, Milano 2009.

2010

Simone Riccardi, *Pittura e Vercelli e nel vercellese nell'età di Carlo Borromeo*, in *Divo Carolo. Carlo Borromeo pellegrino e santo tra Ticino e Sesia*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Civico Francesco Borgogna, 16 dicembre 2010 - 20 febbraio 2011), a cura di Francesco Gonzales e Cinzia Lacchia, Novara 2010, pp. 32-50

2011

La chiesa di San Giovanni di Avigliana, a cura di Paolo Nesta, Borgone di Susa 2011.

Angelo Dalerba, *Su un trittico di Manfredino Bosilio per il San Bovo di Voghera*, in «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», a. CXI, 2011, pp. 187-218.

Fabrizio Fantino, *"Altare ipsum est munitum icona satis pulcra": i dipinti cinquecenteschi di Girolamo Giovenone e di Defendente Ferrari*, in *La chiesa di San Giovanni*, 2011, pp. 149-177 [2011a].

Fabrizio Fantino, *La tavola di Defendente Ferrari*, in Nesta, Revello e Fantino 2011, pp. 95-107 [2011b].

Lucia Mannini, *Artisti antiquari tra Ottocento e Novecento (e quadri come botteghe antiquarie)*, in *Le stanze dei tesori*, 2011, pp. 65-80.

Paolo Nesta, *Il convento e la chiesa: architettura e arredi*, in Nesta, Revello e Fantino 2011, pp. 51-75.

Paolo Nesta, Walter Revello, Fabrizio Fantino, *Convento San Francesco. Storia e arte*, Torino 2011.

Walter Revello, *Gli affreschi cinquecenteschi*, in Nesta, Revello e Fantino 2011, pp. 77-93.

Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011 - 15 aprile 2012), a cura di Lucia Mannini, Firenze 2011.

2012

Gianpaolo Angelini, Alessandra Casati, *La quadreria dell'Ospedale Civile di Vigevano*, Vigevano 2012.

Beni fotografici. Archivi e collezioni in Piemonte e in Italia, a cura di Dimitri Brunetti, Torino 2012.

Bramantino a Milano, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, Milano 2012.

Costanza Caraffa, *Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico*, in *Archivi fotografici*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 106, 2012, pp. 37-52.

Fabrizio Fantino, *Il Battesimo di Cristo del duomo di Torino e un probabile disegno giovanile di Defendente Ferrari*, in *Mosaico: temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di Rosanna Cioffi, Ornella Scognamiglio, Napoli 2012, pp. 33-40.

Riccardo Passoni, *L'Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei*, in *Beni fotografici*, 2012, pp. 111-116.

Anna Grazia Perulli, *Il fondo "Dall'Armi" presso l'Archivio Storico della Città di Torino*, in *Beni fotografici*, 2012, pp. 189-196.

Ferdinando Zanzottera, *La* Madonna del gatto *e i falsi Leonardo da Vinci nelle carte del Fondo Guglielmo Pacchioni*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'arte lombarda», n. 5, marzo 2012, pp. 103-112.

2013

Simone Amerigo, *«Jacobini Longi op(u)s»: una nuova attribuzione alla Pinacoteca di Varallo*, in «de Valle Sicida», XXIII, 2013, pp. 45-54.

Paola Elena Boccalatte, *Fabbri e Ferri. Italia, XII – XVI secolo* (BAR International Series, 2543), Oxford 2013.

Marco Cardinali e Maria Beatrice De Ruggieri, *La nascita della diagnostica artistica attraverso le prime riviste tecniche. Un percorso internazionale*, in *La consistenza dell'effimero*, 2013, pp. 317-329.

Carlo Cairati, *Novità per il secondo Quattrocento vogherese*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di Marco Rossi, Alessandro Rovetta e Francesco Tedeschi, Milano 2013, pp. 65-79.

La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento, a cura di Nadia Barrella e Rosanna Cioffi, Napoli 2013.

2014

I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri. 1870-1920, a cura di Andrea Bacchi, Francesca Mambelli, Marcello Rossini, Elisabetta Sambo, Bologna 2014.

Federica Ellena, Francesca Romana Gaja, Margherita Tardivo, *La città perduta: fonti per lo studio del patrimonio artistico degli ordini religiosi, tra dispersioni, riusi e sopravvivenze*, in *Asti nel Seicento. Artisti e committenti in una città di frontiera*, catalogo della mostra (Asti, Palazzo Mazzetti, 12 aprile - 28 settembre 2014), a cura di Maria Beatrice Failla, Alessandro Morandotti, Andrea Rocco, Gelsomina Spione, Genova 2014, pp. 140-173.

Filippo Maria Gambari, Luisa Ferrero, Paola Aurino, *Torino. Vaso carenato dell'età del Rame*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», n. 29, 2014, pp. 183-185.

Stephan Kemperdick, *Ein Kreuzigungstriptychon von Rogier van der Weyden*, Riggisberg 2014.

Loredana Lorizzo, Adriano Amendola, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa (1900-1925)*, Roma 2014.

2014-2017

Anselmo Nuvolari Duodo, *Contributi alla riscoperta ottocentesca di Defendente Ferrari: restauri e ricomposizioni tra Avigliana e Cavour*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», LXV-LXVI-LXVII-LXVIII, 2014-2017, pp. 97-126.

2015

Marco Datrino, *Un antiquario al Kremlino. Storie di una famiglia di mercanti d'arte*, Ivrea 2015.

Alessandra Giovannini Luca, *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte. Erudizione, musei e tutela in Italia tra Otto e Novecento*, Milano 2015.

Giovanni Sarti, *Italian Masterpieces - 14th and 15th centuries*, Parigi 2015.

2016

Avori medievali. Collezioni del Museo civico d'arte antica di Torino, a cura di Simonetta Castronovo, Fabrizio Crivello, Michele Tomasi, Savigliano 2016.

Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932), a cura di Franca Varallo, Nino Aragno Editore, Torino 2016.

Angelo D'Orsi, *Lo strano caso del professor Venturi*, in *Dal nazionalismo all'esilio*, 2016, pp. 3-21.

Renato Rizzo, *Pietro Accorsi, il mercante di meraviglie. Da rigattiere bambino a fondatore di un grande museo d'antiquariato*, Cinisello Balsamo 2016.

Paolo San Martino, *Un "appassionato amatore di antichità": nomi d'artisti, storici e antiquari nell'indirizzario di Vittorio Avondo*, in *Archeologia, Arte e Storia in Piemonte. Notizie inedite. Studi in onore di Bruno Signorelli*, Torino 2016, pp. 315-328.

Antonello Venturi, *Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932*, in *Dal nazionalismo all'esilio*, 2016, pp. 23-113.

2017

Il falso specchio della realtà, a cura di Anna Ottani Cavina e Mauro Natale, Torino 2017.

Cristina Maritano, *Le mostre di Vittorio Viale a Torino e in Piemonte (1932-1939)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione e propaganda*, a cura di Marcello Toffanello, Mantova 2017, pp. 69-83.

Anna Melograni, *Pietro Toesca e il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti (1919-1928): discussioni che posero le basi per la tutela del patrimonio artistico italiano e la legge del 1939,* in «Bollettino d'Arte», s. VII, 35-36, 2017, pp. 291-316.

Muovere. Museo virtuale delle opere restaurate, a cura di Franco Gualano e al., Biella 2017.

Mauro Natale, *I falsi e la storia dell'arte*, in *Il falso*, 2017, pp. 49-87.

Vittorio Natale, *Pittura del Quattro e Cinquecento*, in *Muovere*, 2017, pp. 22-23.

2018

L'Assunta. Personaggi e vicende. Giovanni Battista Viotti (Grignasco, 1765 - Torino, 1830), a cura di Paolo Sitzia, Grignasco 2018.

Sveva Battifoglia, *Le campagne radiografiche del Fogg Art Museum in Italia (1926-1938)*, in «Il Capitale culturale», n. 18, 2018, pp. 119-148.

Tiziana Cavaleri, Paola Manchinu, Bernadette Ventura, *Defendente Ferrari e Gerolamo Giovenone collaboratori ad Avigliana*, in *Gerolamo Giovenone. Un capolavoro ritrovato*, catalogo della mostra (Torino, Pinacoteca Albertina, 2018; Vercelli, Museo Borgogna, 2018), a cura di Daniela Magnetti, Milano 2018, pp. 67-75.

Maria Beatrice Failla, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze 2018.

Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari, catalogo della mostra, a cura di Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, Milano 2018.

Il Rinascimento nelle terre ticinesi 2. Dal territorio al museo, catalogo della mostra, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 28 ottobre 2018 - 17 febbraio 2019), Bellinzona 2018.

Edoardo Villata, *Una piccola aggiunta al Maestro di San Martino Alfieri (e a Macrino d'Alba?)*, in «Bollettino storico vercellese», XLVII, 2018, 91, pp. 85-98.

2018-2019

Roberto Cara, *Il* Battesimo di Cristo *di Cesare da Sesto e la* Madonna del gatto *attribuita a Leonardo. Scandali e polemiche alla Mostra leonardesca (1939)*, in «Monza illustrata. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza», 4, 2018-2019, pp. 119-156.

Lucia Citerio, *Il fondo iconografico dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo*, in «Quaderni di Archivio Bergamasco», 12-13, 2018-2019, pp. 87-92.

2019

Alessandria scolpita 1450 – 1535. Sentimenti e passioni tra Gotico e Rinascimento, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Monferrato, 14 dicembre 2018 – 5 maggio 2019), a cura di Fulvio Cervini, Genova 2019.

I direttori dei Musei Civici di Torino 1863-1930, a cura di Sara Abram e Simone Baiocco, Savigliano 2019.

Francesca Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, in *I direttori dei Musei Civici*, 2019, pp. 117-143.

Francesca Grana, *La direzione separata dei Musei Civici dal 1913 al 1921: l'esperienza di Enrico Thovez e Giovanni Vacchetta*, in *I direttori dei Musei Civici*, 2019, pp. 81-102.

L'Italia del Rinascimento. Lo splendore della maiolica, a cura di Timothy Wilson, Cristina Maritano, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 13 giugno – 14 ottobre 2019), Torino 2019.

I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali - Sale Chiablese, 7 giugno - 3 novembre 2019), a cura di Anna Maria Bava e Giorgina Bertolino, Torino 2019.

Luca Mana e Vittorio Natale, *La collezione Gualino e l'antiquario Accorsi*, in *I mondi di Riccardo Gualino*, 2019, pp. 315-327.

Giulia Marocchi, *Restauri in mostra*, in *Alessandria scolpita*, 2019, pp. 177-185.

Tiziano Panconi, *Telemaco Signorini. Catalogo generale ragionato*, Museo Giovanni Boldini Macchiaioli, Pistoia 2019.

Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio, 19 aprile - 18 agosto 2019), a cura di Mauro Natale, Cinisello Balsamo 2019.

Un patrimonio da ordinare. I cataloghi a stampa dei fotografi, a cura di Pierangelo Cavanna, Francesca Mambelli, Bologna, 2019.

Donatella Zanardo, *I musei Civici negli anni Venti. La direzione di Lorenzo Rovere*, in *I direttori dei Musei Civici*, 2019, pp. 169-195.

2020

Elisa Bernard, *Art and Archaeological Fakes on Display. Forty Years of Temporary Exhibitions (1915-1955)*, in «Il capitale culturale», n. 22, 2020, pp. 275-314.

Stefania Capraro, *Protezione delle opere d'arte dei Musei Civici di Torino tra la prima e la seconda guerra mondiale*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», a. V, n. 4, 2020, pp. 222-233.

Galleria Sabauda. Un'altra armonia: Maestri del Rinascimento in Piemonte. Guida Breve, a cura di Annamaria Bava, Enrica Pagella, Gelsomina Spione, Torino 2020.

La Sacra Parentela. Gandolfino da Roreto (XVI secolo), a cura di Anna Maria Marchetti Grasso, Grignasco 2020.

Photography and Art Market around 1900, a cura di Costanza Caraffa, Julia Bärnighausen, (numero monografico di «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 62, 2020).

Teatri del sacro e del dolore. I Compianti in Lombardia e Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento, a cura di Renzo Dionigi e Filippo Maria Ferro, Soncino 2020.

Ferdinando Zanzottera, *Guglielmo Pacchioni, Direttore della Sovrintendenza unita del Piemonte e della Liguria, e il "furto dimostrativo" della tavola delle* Stigmate di S. Francesco *di Jan van Eyck*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'arte lombarda», n. 30, 2020, pp. 91-102.

2021

Arredi e Dipinti Antichi, Argenti, Sculture, Pentole, Tappeti e Tessuti, Historica, Strumenti Musicali, Disegni e Incisioni di Antichi Maestri. Collezioni dalle residenze di Cesare e Gina Romiti. Arredi e Dipinti Antichi da Villa Orlando, Bellagio. Una selezione di beni provenienti dalla collezione Philippe Daverio, asta n. 503, Milano, 21-23 aprile 2021.

Simone Baiocco, *"Un trittico molto deteriorato con predella": ipotesi e dubbi per una ricostruzione effettuata da Vittorio Viale*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», VI, 5, 2021, pp. 42-55.

Da Giorgio Vasari agli epigoni ottocenteschi. Legami d'Arte e d'Architettura a Santa Croce di Bosco Marengo, a cura di Beppe Merlano, Antonella Perin, Maria Carla Visconti, Genova 2021.

Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022), a cura di Dario Del Bufalo e Marco Horak, Roma 2021.

Roberta Ferrazza, *Alceo Dossena e i falsi da museo. Il mercato americano, lo scandalo e il ruolo di Elia Volpi*, in *Il falso nell'arte*, 2021, pp. 54-75.

Ivana Mulatero, Clelia Arnaldi di Balme, *Luigi Mallé a Torino e a Dronero*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», a. VI, n. 5, 2021, pp. 56-77.

Tesori del Marchesato di Saluzzo. Arte, storia e cultura tra Medioevo e Rinascimento, catalogo della mostra (Saluzzo, Monastero della Stella; Museo civico Casa Cavassa; La Castiglia, 2 luglio - 31 ottobre 2021), a cura di Simone Baiocco, Milano 2021.

Antonello Venturi, *Diventare antifascisti: i motivi che portarono Lionello Venturi a rifiutare il giuramento di fedeltà al fascismo del 1931*, in «Rivista di Storia dell'Università di Torino», a. X, fasc. 2 (*Regime e dissenso. 1931: i professori che rifiutarono il giuramento fascista*), 2021, pp. 53-62.

2022

Botticelli opowiada histori. Malarstwo mistrzów renesansu z kolekcji Accademia Carrara / Botticelli tells a story. Paintings of Renaissance masters from the collection of the Accademia Carrara, catalogo della mostra (Varsavia, Castello Reale, 21 giugno - 18 settembre 2022), a cura di Mikołaj Baliszewski e Maria Cristina Rodeschini, Varsavia 2022.

Dal disegno al dipinto. Un trittico gaudenziano riscoperto, catalogo della mostra (Torino, Pinacoteca dell'Accademia Albertina, 14 aprile - 16 ottobre 2022), a cura di Serena D'Italia, Torino 2022.

Serena D'Italia, *Un trittico gaudenziano riscoperto*, in *Dal disegno al dipinto*, 2022, pp. 15-24.

Vanessa Righettoni, *Vittorio Viale e l'Archivio fotografico dei Musei Civici di Torino. Dagli anni Trenta alla seconda guerra mondiale*, Udine 2022.

C. D. S.

Simone Amerigo, *Ancora su Jacobino Longo: un nuovo frammento superstite della Deposizione nel sepolcro già Baud*, in «de Valle Sicida», XXXI, 2021.

Simone Riccardi, *Scorrendo l'inventario di Amedeo dal Pozzo del 1634: qualche nota su alcuni pittori del Cinquecento*, in «Studi e ricerche sul Biellese - DocBi bollettino», 2022.

Repertorio della pittura del Rinascimento piemontese nei musei e nelle chiese di Torino

Rinascimento privato, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Accorsi - Ometto), a cura di Serena D'Italia, Luca Mana e Vittorio Natale, Genova 2022.

SITOGRAFIA

https://docplayer.it/12145688-Da-strumento-a-patrimonio-documenti-e-opere-pierangelo-cavanna-storico-della-fotografia-torino.html [Pierangelo Cavanna, *Da strumento a patrimonio: documenti e opere. La fototeca e i fondi fotografici della Fondazione Torino Musei* (intervento tenuto al convegno *Fototeche a regola d'Arte*; Siena, Santa Maria della Scala, 30 novembre-1 dicembre 2007]

https://it.wikipedia.org/wiki/Gino_Rovere

http://www.blasonariosubalpino.it/Pagina4.html [Federico Bona, *Blasonario delle Famiglie Subalpine*, aggiornato al 2017]

http://www.comune.torino.it/cgi-bin/progedil/progedil.cgi [Torino, Archivio Storico della Città, Progetti edilizi]

http://www.icvbc.cnr.it/bivi/regioni/piemonte/torino.htm [Banca Ipermediale delle Vetrate Italiane]

Indice dei nomi

Nel presente indice non è riportato il nome di Lorenzo Rovere. Sono stati omessi anche i nomi dei santi, tolti i casi in cui essi siano citati come personaggi storici e non solo come soggetti iconografici, così come i nomi dei personaggi della mitologia.

Abegg, Werner, 49
Aberg, Nils, 223
Accorsi, Pietro, 36, 43, 45, 46-49, 51-52, 217
Agnelli, Giovanni, 33
Agosti, Giovanni, 213
Alfa Romeo, ditta, Torino, 29
Alinari, ditta, Firenze, 14
Allais, Giuseppe, 121
Alloati, Giovan Battista, 21
Allomello, Arturo, 50, 124,
Anadone, Carlo, 64
Anderson, ditta, Roma, 14
Antonello da Messina, 37
Arpesani, Carlo, 148
Assandria, Giuseppe, 224
Avondo, Vittorio, 19, 21-27, 29, 41-43, 224

Bacchi della Lega, Alberto, 220
Bagatti Valsecchi, Fausto, 27, 200, 204
Bagatti Valsecchi, Giuseppe, 27, 200
Baiocco, Simone, 10-11, 12, 43, 46, 50, 55, 215, 231
Balbo Bertone, famiglia, 134
Baldino da Surso, 24
Barbavara, Giuseppe, 218, 222
Barisone, Annibale, 218
Barnaba da Modena, 62
Barocci, Federico, 217, 219-220
Baroncelli, Pietro, 222
Barone, Enrico, 103, 225
Baruffi, Alfredo, 12
Baud, Eugène, 198, 200
Baudi di Vesme, Alessandro, 8, 28, 42, 66, 94, 100, 102, 108, 131-132, 136, 150, 172, 176, 186, 190, 208, 220, 222-225, 227-228
Beccaria, Paolo, 14
Beltrami, Luca, 204, 219
Benedetto da Milano, 38
Bensa, Thomas, 218
Berenson, Bernard (o Bernhard), 70, 72, 75-76, 79, 98, 100, 103, 106, 140, 208
Bernardi, Jacopo, 76
Bernardi, Marziano, 19, 21, 31-32, 39, 53
Bernini, Gian Lorenzo, 218
Berta di Celle, Ludovico, 110-111
Bertea, Cesare, 224
Bertea, Carmela, 233
Bertea, Ernesto, 224
Bertini, Calosso, 51
Bertollo, Ernesto, 48
Bertone, conte (conte Balbo Bertone di Sambuy?), 134
Bertone, Virginia, 40
Bertolotti, Antonino, 224
Bertrami (Beltrami), Giovanni, 62,
Bianchi Mina, Ivan, 31
Bistolfi, Gian, 27, 106
Blum, André, 221
Boggio, Camillo, 224
Bologna, Vito, 206
Boldini, Giovanni, 54
Bombelli, Girolamo, 198
Bona, Adele, 51
Bona, Federico, 206
Bonino, Attilio, 178
Borbonese, Carlo, 36
Bordiga, Gaudenzio, 100
Borenius, Tancred, 220
Borgogna, cavaliere, 190, 192
Borletti, famiglia, 54
Borotti, Severino, 176
Borzelli, Angelo, 221
Bottai, Giuseppe, 54
Bouts, Dieric, 53
Boxilio, famiglia, 150, 170
Bramante, Donato, 218
Bramantino, Bartolomeo Suardi, *detto*, 37-38
Braun, ditta, Parigi-Dornach, 14
Brea, Ludovico, 76, 212
Bricarelli, Carlo, 228-229
Brinckmann, Albert E., 228-230
Brizio, Anna Maria, 81-82, 86, 102, 140, 170, 173, 227, 230
Brogi, ditta, Firenze, 14
Bruckmann, Alphonse, 14
Brunelleschi, Filippo, 218
Bruno, Emilio, 229

Bruni Tedeschi, famiglia, 126
Brusati, Amabilio, 121
Bruzza, Luigi, 61, 66, 72, 84
Buccinelli, Eugenio, 116, 121
Bulloz, Jacques Ernst, 14
Burgo, Luigi, 229
Buronzo, famiglia, 65, 79
Burzio, Filippo, 233
Buscalioni, Pietro, 77, 197

Cabrera, conte, 76
Caffaro, Pietro, 63
Cairati, Carlo, 150
Calandra, Davide, 156
Caldera, Massimiliano, 43
Calderini, Marco, 40, 224-225
Calzini, Egidio, 215, 217, 219, 222
Canavesio, Giovanni, 8, 59, 63, 65, 202, 204
Cane, Ottaviano, 71
Canonica, Pietro, 14, 27
Caraglio, famiglia, 221
Caramellino, Carlo, 176
Carandini di Sarzano, Francesco, 226, 232
Caravaggio, Michelangelo Merisi, *detto*, 223
Caravoglia, Bartolomeo, 226
Carbonelli, Giovanni, 31-32, 218, 230
Carlo Emanuele I di Savoia, 227
Carlo Emanuele III di Savoia, 227
Carutti, Domenico, 76
Cavalcaselle, Giovanni Battista, 116-117, 220
Cavallari Murat, Augusto, 38, 231
Cavallari Murat, Galileo, 233
Cavalli d'Olivola-Visconti, signora, 104, 107
Cavanna, Pierangelo, 10, 13, 17
Cavassa, famiglia, 25, 77, 188, 196
Cavenaghi, Luigi, 27
Centurione-Scotto, principe, 23
Ceppi, Carlo, 20-22, 229
Chevalley, Giovanni, 220, 222
Chiantore, Federico, 227, 233
Cibrario, Luigi, 76, 82, 140
Claretta, Gaudenzio, 224
Colombo, Adolfo, 220
Colombo, Giuseppe, 61, 78, 100
Cometto, Guido, 14-15
Compagnia anonima d'Assicurazioni, ditta, Torino, 51
Cook, famiglia, 79
Cora, Luigi, 79, 233
Coray, Han, 94, 96
Corrado d'Alemagna, 76
Corsini, famiglia, 201
Costa della Trinità, famiglia, 47-48, 50
Costa della Trinità, Paolo, 48
Cottolengo, Giuseppe, 45-46
Courtauld, Samuel, 134, 137
Cranach, Lucas, 53
Crespi, famiglia, 63, 204-205
Cristina di Francia, 228
Crosato, Giovanni Battista, 231-232
Crowe, Joseph Archer, 220
Cust, Hobart, 66

D'Aigremont, famiglia, 108
d'Andrade, Alfredo, 19, 27, 204
d'Azeglio, Emanuele, 24
D'Italia, Serena, 10-11, 215
Da Ponte, famiglia, 107, 141
Dal Pozzo, Amedeo, 192
Dal Pozzo, Barbara, 193
Dal Pozzo, Cassiano, 193
Dal Pozzo, Ludovico, 192
Dal Pozzo di Masserano, famiglia, 142
Dall'Armi, Gian Carlo, 14, 86, 134, 136, 180
Dalerba, Angelo, 150
Damerini, Gino, 220
Dazza, Pio, 46
De Bosis, Daniele, 71, 77
de Ceuleneer, Adolphe, 219
de Conti, Giuseppe, 104, 107
de Lasteyrie, Robert, 219
De Michelis, Adele, 11, 28-29, 40
De Michelis, Giuseppina, 29
De Nittis, Giuseppe, 54
Devalle, Giovanni Battista, 50-52, 124
Devalle, famiglia, 52
De Vecchi di Val Cismon, Cesare Maria, 230
Del Bosco, Giovanni, 126
Del Maino, Giovanni Angelo, 114
Della Porta, famiglia, 144
della Chiesa di Cervignasco, Luigi, 29
Della Rovere, Domenico, 225
Della Valle, Guglielmo, 176
Diotto, Luca, 132
Dorato di Odalengo Piccolo, famiglia, 206, 208-209
Dorato di Odalengo Piccolo, Giacomo, 206
Dorna, Carlo, 134, 136-137
Dossena, Alceo, 53, 54
Dowdeswell & Dowdeswell, ditta, Londra, 209
Dubray, Luigi, 14
Ducati, Pericle, 222
Dufour, Auguste, 61
Durando di Villa, Felice, 176
Dürer, Albrecht, 72, 84, 188
Duveen, Joseph, 137

Ecclesia, Vittorio, 64
Emanuele Filiberto di Savoia, 227
Facius Turrinus, 64
Fantaguzzi, Giuseppe, 229
Fantini, Guglielmetto, 118, 121-122
Farina, Giulio, 233
Farina, Giuseppe (Nino), 29
Fasoli, Alfredo, 54
Fattori, Giovanni, 54
Ferrari, Defendente, 8, 16, 51, 52, 57-59, 67-68, 71-78, 81-87, 94-97, 104-128, 132, 134-141, 146-158, 168-171, 200, 208, 226

Ferrari, Eusebio, 16, 52, 67-68, 72-73, 78, 82, 94, 98, 104, 107-108, 114, 118, 124, 128, 134, 138
Ferrari, Gaudenzio, 16, 19, 46, 58, 67-68, 78-79, 82, 98-103, 107, 131-133, 140, 180, 183, 190, 208, 220
Ferrari, ditta, Maranello, 29
Fischel, Oskar, 221
Filippelli, Ettore, 146-149
Filippello, Sebastiano, 228, 231
Fiocco, Giuseppe, 232
Fiorenzo di Lorenzo, 61
Fischoff, Eugène, 212
Fleres, Ugo, 106
Fontana, Leone, 32, 44, 75, 86, 141
Fontanesi, Antonio, 32, 40
Francesco I di Lorena, 221
Francesco I di Francia, 65
Franceschini, Marco Antonio, 220
Friedländer, Max, 49
Frizzoni, Gustavo, 72, 78-79, 221
Frola, Giuseppe, 218
Frutaz, Amato Pietro, 27

Gabiani, Niccola, 59, 226, 229, 231
Gabinio, Mario, 17
Gabriele da Castelnuovo Scrivia, 150
Gabrielli, Noemi, 102, 140-141, 173, 176, 188
Galante Garrone, Giovanna, 162, 174, 190
Galli – Dunn, Marcello, 77, 198-201
Gallino, Tommaso Maria, 102
Gamba, Francesco, 72, 76, 84, 86, 108, 110, 116, 224
Gambaudi, Giovanni Agostino, 188
Gambini, Rodolfo, 146
Gandolfino da Roreto, 8, 59, 71, 98-103, 107, 168-173, 188, 196, 206
Gariazzo, Pietro, 35, 39, 231
Gasparolo, Francesco, 172
Gastaldi, Andrea, 224
Gattinara, famiglia, 65-66
Gattino, Antonio, 45
Gattino, famiglia, 45
Gentile, Guido, 120
Gentile, Luisa, 111
Genolini, ditta, Milano, 210
Ghedini, Carlo, 51
Ghia, ditta, Torino, 29
Ghirlandaio, Domenico Bigordi, *detto* il, 69
Giacardi, Federico, 46
Giacomelli, Luca, 201
Giacosa, Giuseppe, 27
Giorgione, Giorgio da Castelfranco *detto*, 222
Giovenone, famiglia, 16, 94, 98, 104, 108, 114, 118, 124, 128, 134, 138
Giovenone, Gerolamo, 44, 57, 65-68, 70, 73, 75, 78-80, 82, 100, 103, 112, 120-121, 123, 140, 196, 208
Giovenone, Giuseppe *detto* il vecchio, 145
Giovenone, Giuseppe *detto* il giovane, 180-183
Giusto di Gand, 219
Gnecchi Ruscone, famiglia, 204
Gonse, Louis, 47
Grammorseo, Pietro, 71
Granata, Mery, 10
Graziani, Alberto, 141
Gribaudi, Pietro, 225
Griseri, Andreina, 21
Gromo di Ternengo, famiglia, 96
Grosso, Giacomo, 51
Gualino, Riccardo, 33-34
Guardi, Francesco, 220
Guarini, Guarino, 228

Hill, George Francis, 220
Hoffmann, T., 217

Iohannes Bertrami de Pinerolio (Bertrami o Beltrami, Giovanni), 62
Ioos van Gent, 220
Incisa di Camerana, Casimira, 29
Istituto Italiano d'Arti Grafiche, ditta, Bergamo, 14, 64, 72, 75, 83, 118-123, 128, 138, 152-155, 160, 164, 184, 194-197

Jacquerio, Giacomo, 64, 221
Jelouschegg, Elena (Titti), 29
Johnson, John Graver, 208
Joni, Icilio Federico, 54
Juvarra, Filippo, 228, 230

Krommes, Rudolf Heinrich, 220

La Marmora, Edoardo, 142
La Métropole (Cassa generale delle Assicurazioni agricole contro l'incendio), ditta, Torino, 20
La Via, barone, 225
Labande, León Honoré, 220, 222
Lambertini, Enrico, 14, 98, 102
Lange, Augusta, 194
Lanino, Bernardino, 14, 52-53, 142, 144-145, 182, 190-193
Lanino, famiglia, 16
Lanteri, Carlo, 51
Lanzi, Luigi, 170, 176
Lavini, Giuseppe, 218
Lawrence, Thomas, 50-52
Lebole, Delmo, 117
Lee, Arthur Hamilton, 137
Legros, Pierre, 225
Leonardo da Vinci, 13, 52-53, 68-69, 156, 160, 188, 217, 219-221
Levi, Isaia, 52
Levrot, Joseph, 220
Liautaud, E., 225
Lingotto, famiglia, 116
Longhi, Roberto, 27, 132, 141, 215
Longo, Giovanni Perosino, 184-189, 194-197

Longo, Jacopino, 71, 76-77, 112, 199-201
Losio, Carlo, 20
Lovera di Castiglione, Carlo, 39, 231
Lovino, Orazio, 212
Luigi XII di Francia, 38
Luini, Bernardino, 219
Luxoro, Alfredo, 27

Macario, Emanuele, di Pigna, 76
Macrino d'Alba, Gian Giacomo De Alladio, *detto*, 8, 33, 57, 68-70, 72-73, 76-77, 79-80, 106, 148, 188, 197, 206, 208-209, 210, 212, 217
Madaro, Luigi, 233
Maestro dell'*Incoronazione della Vergine* di Biella, 142-145
Maestro di Norimberga, 188
Maestro di San Martino Alfieri, 210-213
Maestro di Savigliano (Gandolfino da Roreto), 59, 71
Maffei, famiglia, 21
Maggiorotti, Giuseppe, 233
Malaguzzi Valeri, Francesco, 204, 215
Mallé, Luigi, 24, 28-29
Mana, Luca, 43, 46, 48
Mancini, Gioacchino, 49
Mangini, Luigi, 23
Manchinu, Paola, 96
Mantegna, Andrea, 221
Manzone, Pierluigi, 14
Mayer, August Liebmann, 221
Marangoni, Guido, 65
Marzotto, famiglia, 54
Mazone, Giovanni, 150
Medici del Vascello, famiglia, 136
Merlotti, Andrea, 43
Maserati, ditta, Modena, 29-30
Masoero, Pietro, 14, 64
Matteucci, Elisabetta, 40
Mattirolo, Ettore Emilio, 27, 222, 224
Mattirolo, Oreste, 224, 232-233
Mattioli, Pietro Andrea, 232
Mazzucotelli, Alessandro, 21
Melozzo da Forlì, 220
Mensi, Francesco, 148
Metzger, ditta, Torino, 134
Moncalvo, Guglielmo Caccia, detto, 142, 145
Mongeri, Giuseppe, 38
Montabone, Luigi, 14
Mora, ditta, Bergamo, 202, 204
Mora, Giovanni, 204
Mora, Luigi, 204
Mora, Pietro, 204
Morelli, Giovanni, 23
Moretto, Alessandro Bonvicino, *detto* 232
Morgari, Rodolfo, 108
Mosca, Bartolomeo, 143
Mossi di Morano, famiglia, 104, 107
Motta Ciaccio, Lisetta, 32-33, 34, 58-59, 62, 66-68, 73, 81, 130-132
Musso, Stefano, 11
Mussolini, Benito, 33
Mussone, signore, 192

Natale, Mauro, 50, 150, 192
Natale, Vittorio, 43, 50, 95
Nebbia, Galeotto, 146-151
Negri, Francesco, 66, 81, 100, 103
Nepote, Barbara, 17
Nicodemi, Giorgio, 51
Nicoletto da Modena, 188
Nigra, Carlo, 64, 222, 224

Oldoni, Boniforte *detto* il vecchio, 65-66, 73, 78, 145
Oliva, Lorenzo, 120-122
Olivero, Eugenio, 224, 226, 228
Olivetti, famiglia, 130
Orengo, Vladi, 29
Orleans, famiglia, 79
Ortolani, Sergio, 51

Pacchioni, Guglielmo, 34, 46-53, 136-137
Pagella, Enrica, 43, 44
Pallavicini, famiglia, 136
Palustre, Léon, 108-111
Patzak, Bernhard, 217
Pedrini, Carlo, 14
Péladan, Joséphin, 221
Perotti, Mario, 212
Pallesi, Alfredo, 54
Pensa di Marsaglia, famiglia, 47
Perugino, Pietro Vannucci *detto* il, 76-77, 132,
Petitti di Roreto, Alfonso, 226-227
Pettorelli, Arturo, 48
Pezza, Francesco, 226
Pia, Secondo, 14, 83, 120-122, 128, 146
Pinturicchio, Bernardino di Betto Betti *detto* il, 69
Pizzetta, Giovanni, 14
Pollaiolo, Antonio Benci *detto* il, 53
Porpiglia, Alessia, 132
Poulet, Henry, 221
Pozzi, Trancredi, 225
Pseudo Giovenone, 120
Pseudo Jacopino, 200
Pugliese, Vittorio, 223-224

Quirico, Giovanni (Giovanni Quirico da Tortona), 168-173

Rabut, François, 61
Raffaello, Raffaello Sanzio *detto*, 54n, 77, 79, 221
Rampazzi, Giustino, 14
Rasero, Mario, 233
Ratti, Francesca, 19
Ravicz, famiglia, 220
Reycend, Enrico, 218
Reymond, Marcel, 218, 222
Ricardi di Netro, famiglia, 46

Ricardi di Netro, Flaminia, 45
Riccardi, ditta, Milano, 14
Riccardi, Simone, 94, 182
Ricci, Corrado, 220
Rieffel, Franz, 67-68, 70, 73
Rimpatta, Antonio, 212
Rinaudo, Costanzo, 221
Rinuccini, famiglia, 37, 77, 198, 201
Rinuccini, Francesco, 198
Roccavilla, Alessandro, 142, 144-145
Romano, Francesco, 213
Romano, Giovanni, 107, 126, 137, 150, 156, 190, 197, 212
Rondolino, Ferdinando, 61, 224, 227
Rosazza, Federico, 75-76, 114, 116-117
Rossi, Filippo, 110
Rossi, G. B., 217
Rouchés, Gabriel, 223
Rovere, Andrea, 19
Rovere, Barbara, 29
Rovere, Cesare, 19-25, 29, 40, 42
Rovere, Cesare (di Lorenzo), 29
Rovere, Elena, 11
Rovere, Gino (Luigi), 11, 29-30
Rubens, Pieter Paul, 13
Rubino, Edoardo, 222

Saettone, Federico, 19
Saint-Elme, Gautier, 116
Salviati, Francesco, 154
Sangiorgi, ditta, Roma, 23, 198-201
Sansoni, ditta, Firenze, 170
Santanera, Oreste, 194
Sarti, Giovanni, 94
Savio & Bonansea, ditta, Mondovì, 186
Schmarsow, August, 217, 220
Schongauer, Martin, 63
Scotto, Stefano, 67
Scuderia Subalpina, ditta, Torino, 29
Sedelmeyer, Charles, 210-213
Segre, Luigi, 29
Serra, Bartolomeo, 122
Signorelli, Luca, 69
Signorini, Telemaco, 40
Simeom, Silvio, 52
Simon de Chalons, 72
Società carrelli automatici Morasso, ditta, Genova, 20
Società Mineraria Industriale Piemontese, ditta, Torino, 20
Sodoma, Antonio Bazzi *detto* il, 67, 103
Soldati, Mario, 35
Spanzotti, Giovanni Martino, 8, 13, 16, 33, 44, 59, 66-68, 73, 81-87, 94, 98, 100, 103, 104-107, 108, 114, 118, 124, 128-133, 134-137, 138-141, 222, 226, 230
Stella, Fermo, 110, 158
Sterling, Charles, 210-213
Suida, Wilhelm, 38

Tana, famiglia, 68, 73
Tanzi, Jacopo, 19, 43
Tatti, Cesare, 29
Tatti, Edmondo, 29
Telluccini, Augusto, 224
Testa, Cherubino, 111-112
Testa, famiglia, 111-112
Testa, Marco, 26
Toesca, Pietro, 12, 27-28, 33, 42, 67, 215, 221, 224
Travaglio, Cesare, 221
Trivulzio, Gian Giacomo, 38
Trivulzio, famiglia, 36-37
Tubino, Cesare, 50, 52-53, 124
Turcotto, Giorgio, 174-179

Umberto I di Savoia, 43, 45

Vacchetta, Giovanni, 27, 164, 178, 218, 229
van Eyck, Jan, 49
van der Weyden, Roger, 47-50
van Mandach, Conrad, 74, 222
van Wassenhove, Joos, 219
Vandone, Antonio, 21
Venier, Ottavio, 54
Venturi, Adolfo, 27, 33-34, 59, 62, 208-209
Venturi, Lionello, 7, 28, 34, 42, 44, 46, 50, 130, 132, 136-137, 222
Vernazza, Giuseppe, 176
Verrocchio, Andrea di Michele di Francesco di Cione *detto* il, 218
Viale, Vittorio, 7, 11-12, 15, 29, 30-33, 35-36, 38-42, 43, 47, 51-52, 55, 102-103, 106-107, 110-111, 113, 134, 140, 196, 215, 219, 225, 227, 230-233
Viecha, Anton Maria, 146, 148
Vignola, Jacopo Barozzi, *detto*, 217
Vignolo, Giovanni Maria, 121
Villa, Claudio, 47
Villich, Hans, 217
Viotti, Giovanni Battista, 100, 102
Visconti, famiglia, 73, 104, 107
Visconti, Giuseppe, 107
Vittone, Bernardo, 228
Vittorio Amedeo I di Savoia, 228
Volpi, Aimo e Balzarino, 188

Weber, Siegfied, 28, 33, 57-60, 61-80, 81, 86, 104, 106-107, 114, 131-132, 138, 168-170, 178, 186, 188, 201, 202-205, 218-219, 222
Weitzner, Julius, 208
Wertheimer, Hugo, 48
Wilstach, Anna, 206-209

Yves & Barret, 116

Zanardo, Donatella, 11-12, 215
Zanzi, Emilio, 51
Zeri, Federico, 18, 170, 198, 208

FINITO DI STAMPARE
PER I TIPI DE
L'ARTISTICA SAVIGLIANO
NEL MESE DI SETTEMBRE 2022