Alessandra Giovannini Luca

ALESSANDRO BAUDI DI VESME E LA SCOPERTA DELL'ARTE IN PIEMONTE

Ledizioni
The Innovative LEDIpublishing Company

Indice

Introduzione 9

Ringraziamenti 15

Abbreviazioni 16

Dall'archivio al museo 17
1.1. La formazione e i primi studi 17
1.2. La generazione del metodo storico 24

La direzione della Regia Pinacoteca di Torino 35
2.1. Vesme, Adolfo Venturi e la riforma delle gallerie governative (1888-1899) 35
2.1.1. Verso il riordino. Studi, acquisizioni e restauri 38
2.1.2. Il progetto museologico e la riapertura nel 1898 48
2.1.3. Il catalogo illustrato 52

2.2. Un'antologia della pittura piemontese (1900-1912) 56
2.2.1. Riparatori ministeriali e campagne di restauro 57
2.2.2. Gustavo Frizzoni, Corrado Ricci e l'incremento delle collezioni dopo la stagione venturiana 61
2.2.3. La consulenza per la pinacoteca dell'Accademia Albertina e l'aggiornamento del catalogo 65

2.3. La fisionomia dell'istituto negli anni della Grande Guerra (1912-1923) 68
2.3.1. La ristrutturazione delle sale e la temporanea chiusura del museo 68
2.3.2. Acquisti, nuove indagini e la protezione delle raccolte durante il conflitto mondiale 71
2.3.3. Il dibattito sulla «dry restoration» di Pasquale Farina 76
2.3.4. Il passaggio di consegne a Guglielmo Pacchioni 83

Vesme funzionario di tutela 87
3.1. L'impegno per il patrimonio artistico non musealizzato (1891-1906) 87
3.2. La Soprintendenza alle gallerie e agli oggetti d'arte e l'Ufficio Esportazione (1907-1922) 93
3.3. Nuove istanze per una riforma delle strutture 103

Gli studi sull'arte antica in Piemonte 107
4.1. Roma 1912. Vesme al X Congresso internazionale di storia dell'arte 107
4.2. Lo stato delle ricerche. Il fronte regionale 111
4.2.1. La «scoperta del Piemonte» tra documenti e territorio 111
4.2.2. La questione dello stile 115
4.3. Tendenze, resistenze e omissioni della tribuna italiana ed europea 120
4.3.1. Problemi di legittimità critica oltre il Sodoma e Gaudenzio Ferrari 120
4.3.2. Le proposte di Bernard Berenson e Siegfried Weber 127
4.4. Vesme e l'apporto dell'esplorazione documentaria 132
4.4.1. Prime sfide alla storiografia artistica 132
4.4.2. Un referente qualificato al servizio della ricerca 136
4.4.3. I due articoli del 1918: il magistero di Spanzotti e i veri campioni della scuola piemontese 143
4.4.4. Le reazioni degli studiosi e i nuovi orizzonti della disciplina storico-artistica 153

Vesme conoscitore e collezionista di stampe 159
5.1. Tutela e valorizzazione delle raccolte di grafica dello Stato 159
5.1.1. La contesa sulle incisioni della Biblioteca Nazionale di Torino (1881-1886) 159
5.1.2. Il Gabinetto di stampe e disegni della Regia Pinacoteca a confronto con i modelli nazionali (1888-1922) 165
5.2. Gli studi sulla storia dell'incisione in Italia 176
5.2.1. Le ricerche per l'appendice al repertorio di Adam Bartsch 178
5.2.2. La pubblicazione del «Catalogo ragionato universale delle stampe» di Pietro Zani 181
5.2.3. Perplessità e valutazioni su Le Peintre-Graveur italien 184
5.2.4. Altre indagini sugli incisori italiani 188
5.3. La collezione personale di Vesme. Storia di una dispersione 192

Dalle "Carte Vesme" alle *Schede Vesme* 199
6.1. Assetto e tutela delle "Carte" dopo la scomparsa di Vesme 200
6.2. I progetti di pubblicazione del «notiziario» 203
6.2.1. Il riordino di Lorenzo Rovere e gli estratti del 1928 e del 1932 203
6.3.2. Gli anni Sessanta e i primi tre volumi delle Schede 209
6.3.3. Il IV volume 216
6.3. Oltre le *Schede*. Prospettive di ricerca e fruizione 219
Appendice 224

Apparato iconografico 235

Fonti 253
Fonti archivistiche 253
Bibliografia di Alessandro Baudi di Vesme 257
Bibliografia 261

Indice dei nomi 305

tare un elenco delle incisioni e delle litografie che avevano come soggetto degli esponenti di casa Savoia. Il consueto *incipit* programmatico illustrava gli scopi, le fonti e le coordinate cronologiche e tipologiche della ricerca. Pur senza aver la pretesa di presentare un elenco completo, l'opuscolo avrebbe giovato in prima istanza ai «raccoglitori di ritratti storici». A beneficio di un ampio settore di studi che oggi chiameremmo di storia della cultura, Vesme ne auspicava l'utilità anche per «i pittori di storia, i curiosi del costume, gli artisti drammatici, loro indicando le fonti da consultare all'occorrenza. Egual vantaggio – aggiungeva – esso può offrire a chi studia gli antichi ritratti dipinti preoccupandosi dell'identità delle persone rappresentate e della sincerità delle attribuzioni o battesimi; finalmente, chi si occupa della storia dell'arte ed in particolare di quella dell'incisione in rame troverà anch'esso qualche utile notizia, come m'induce a creder l'esser qui registrate alcune stampe ignorate da famosi iconologi»[44].

All'introduzione seguiva il catalogo vero e proprio: per ogni opera erano indicate la tecnica, le dimensioni, le iscrizioni, una breve descrizione e il luogo di conservazione, mentre erano assenti le riproduzioni delle opere citate. I limiti del lavoro erano stati illustrati nella recensione del volumetto apparsa sulle pagine de «L'Archivio storico dell'arte» e firmata da Orazio Maruti (*alias* Adolfo Venturi). Nel suo intervento, pur riconoscendo la diligenza con cui era stata composta l'opera, lo studioso modenese suggeriva che «forse sarebbe stato utile, specie per la parte più antica e che più vivamente interessa gli studiosi dell'arte, di avere dall'autore l'indicazione di tutte le fonti iconografiche, con un esame critico del loro valore, tanto più che l'autore mostra di avere compresa l'importanza delle ricerche sue, anche per la determinazione dell'identità delle persone rappresentate negli antichi ritratti e della sincerità dell'attribuzione loro. Ma tale, speriamo, potrà divenire lo scopo di ulteriore lavoro dell'operoso vice-direttore della Regia Pinacoteca di Torino»[45].

1.2. La generazione del metodo storico

Le iniziative sin qui descritte confermano non solo l'orientamento e i progressi compiuti da Vesme in due ambiti di ricerca già frequentati e condivisi dalla letteratura artistica piemontese, ma denunciano anche una consonanza metodologica verosimilmente non casuale con altri settori disciplinari, che in quegli anni attribuivano alla fonte documentaria il valore di vero e proprio paradigma nei processi conoscitivi.

---

tore della regia Pinacoteca di Torino, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. V (1887-1894), 1889, pp. 157-208.

[44] Ivi, pp. 157-159.

[45] O. Maruti, *Alessandro Baudi di Vesme. Saggio di iconografia sabauda*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. II, f. 8-9, 1889, p. 385.

Le indagini di Vesme si allineavano infatti a una tradizione storiografica locale fortemente caratterizzata in chiave filologica, che per gli studi di storia dell'arte continuava a giovarsi dei preziosi manoscritti di Giuseppe Vernazza e poteva contare sui risultati delle esplorazioni condotte da Clemente Rovere (1807-1860), Antonio Bosio (1811-1880) e Luigi Bruzza (1813-1883) e più tardi, in un clima di rinnovato interesse per le memorie patrie, da Angelo Angelucci (1820-1892), Giovan Battista Adriani (1823-1905) e Gaudenzio Claretta (1835-1900)[46]. Negli anni Ottanta, tuttavia, la portata epistemologica riconosciuta al documento di prima mano riscuoteva nuovo credito anche in altri rami delle scienze umane, a fronte di quella cultura di matrice positivista che in Italia aveva trovato pubblica affermazione nel noto intervento di Pasquale Villari all'Istituto superiore di Firenze del 1865[47].

Già prefigurato dalla prolusione accademica di Arturo Graf del 1876[48], l'obiettivo di riformare la storia letteraria attraverso lo studio delle fonti trovò concreta estrinsecazione nella fondazione nel 1883 del «Giornale storico della Letteratura Italiana» da parte dello stesso Graf, insieme con Rodolfo Renier e Francesco Novati[49]. Sarebbe quantomeno fuorviante non cogliere la stringente affinità di metodi e obiettivi tra le prime ricerche di Vesme e il manifesto programmatico della rivista: una vicinanza che dieci anni più tardi sarebbe stata confermata dal confronto del conte con Renier per il volume su Isabella d'Este, preparato con Alessandro Luzio[50]. Posta la ricerca erudita a fondamento e presupposto per l'eser-

46 L. Levi Momigliano, *La giunta di antichità e belle arti*, in E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, vol. III, Stamperia artistica nazionale, Torino 1980, pp. 386-387; M.B. Failla, *Verso una «fisionomia di scuola piemontese»*, in G. Romano (a cura di), *Diplomazia musei collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, Fondazione CRT, Torino 2011, pp. 119-137; F. Fantino, *Tra erudizione e tutela: gli studi storico artistici a Torino al tempo di Malaguzzi Valeri*, in Rovetta, Sciolla 2013, pp. 375-383; L. Gallo, *Eruditi e documentaristi in Piemonte tra fine Ottocento e inizio Novecento*, ivi, pp. 385-393.

47 P. Villari, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in «Il Politecnico», s. IV, vol. I, n. 1, 1866, pp. 1-29.

48 A. Graf, *Di una trattazione scientifica della letteratura*, Ermanno Loescher, Torino 1877; L. Sozzi, *La critica e la storia letteraria*, in F. Traniello (a cura di), *L'Università di Torino. Profilo storico e istituzionale*, Pluriverso, Torino 1993, pp. 142-147.

49 Su Graf v. M. Cerruti, *Arturo Graf*, in Traniello 1993, pp. 370-372; su Renier v. G. Folena, *Rodolfo Renier e gli esordi del «Giornale storico»*, in *Cent'anni di "Giornale storico della letteratura italiana"*, atti del convegno (Torino, 5-7 dicembre 1983), Loescher, Torino 1985, pp. 17-50; su Novati v. A. Benedetti, *Una contrastata carriera letteraria: Francesco Novati*, in «Il veltro: rivista della civiltà italiana», vol. 54, n. 1-2, 2010, pp. 87-98, con bibliografia.

50 A. Luzio, R. Renier, *Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche. Narrazione storica documentata*, L. Roux e C., Torino-Roma 1893. Vesme fornì a Renier i materiali documentari su Andrea Mantegna: Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 4 agosto 1896.

cizio della comparazione tra i vari campi del sapere, nel «Giornale» si sarebbe compiuto «tutto quel lavoro preparatorio, minuto e paziente, ond'esce poi la verità scientifica, costruita e provata»[51], su modello del «grande emporio di erudizione» dei ricercatori settecenteschi[52]. «La storia della letteratura italiana – sostenevano Graf, Novati e Renier – va in massima parte rifatta. [...] La nuova storia della letteratura italiana bisogna che poggi essenzialmente sullo studio diretto dei monumenti, e che rifugga da ogni costruzione sistematica. Le biblioteche e gli archivi nostri riboccano di documenti, o ignoti affatto, o intraveduti appena. [...] V'è insomma tutto uno sterminato materiale da vagliare e da ordinare prima che altri possa, in modo degno della scienza, accingersi all'ingente fatica di scrivere una storia generale della letteratura italiana»[53].

Fare storia della letteratura negli anni della "scuola storica"[54] significava in prima battuta «accertare dati bibliografici, fonti, tradizioni di manoscritti»: partendo da questo assioma, la Facoltà di Magistero dell'ateneo torinese si schierava su un indirizzo di ortodossia filologica che avrebbe rispettato e difeso nei decenni a venire. Posizioni analoghe venivano assunte dal fronte delle discipline storiche, che dal 1882 si garantiva una guida sicura nei progetti di edizione delle fonti con l'arrivo di Carlo Cipolla alla cattedra di Storia moderna[55] e una tempestiva diffusione delle novità storico-bibliografiche attraverso la «Rivista storica italiana», fondata nel 1884 da Ariodante Fabretti, docente di Archeologia[56].

A quelle date il ruolo riconosciuto all'erudizione era condiviso anche da alcuni esponenti del dibattito storico-artistico nazionale. Nel quadro che qui si vuole richiamare per capire in che modo e per quali vie Vesme approdò allo studio della storia delle arti, non possono non essere ricordate le esperienze di Gaetano Milanesi a Siena e di Giuseppe Campori a Modena[57]. «[Diversi motivi] – aveva spiegato quest'ultimo

---

51 A. Graf, R. Renier, F. Novati, *Programma*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», a. I, vol. I, 1883, p. 2.

52 A. Quondam, *Il grande emporio di erudizione. Rapporto con la tradizione antiquaria ed erudita settecentesca*, in *Cent'anni di "Giornale storico della letteratura italiana"* 1985, pp. 386-438.

53 Graf, Renier, Novati 1883, p. 3.

54 C. Dionisotti, ad vocem *Scuola storica*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. IV, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1986, pp. 139-148, con bibliografia; G. Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia, letteratura e filologia in Italia (1866-1883)*, Il mulino, Bologna 1990.

55 G.M. Varanini, *Carlo Cipolla e la storiografia italiana fra Ottocento e Novecento*, atti del convegno (Verona, 23-24 novembre 1991), Accademia di agricoltura scienze e lettere, Verona 1994.

56 C. Rinaudo, *I cinquant'anni della Rivista storica italiana*, in «Torino: rivista mensile municipale», a. XIV, n. 5, 1934, pp. 647-649.

57 M.G. Sarti, ad vocem *Milanesi, Gaetano*, in DBI, vol. LXXIV, 2010, pp. 420-426; G. Milanesi, *Dell'erudizione e della critica nella storia delle Belle Arti*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», s. I, vol. I, f. 3, 1866, pp. 442-450; T. Ascari, ad vocem *Campori, Giuseppe*, in DBI, vol. XVII, 1974, pp. 559-560 e M. Pigozzi, *Giuseppe*

nella prefazione alla sua *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti* del 1870 – hanno fatto sentire la necessità dello studio della storia e delle nuove indagini per appurarla e dichiararla ov'essa appariva oscura, difettiva, errata. Uno straordinario impulso si destava in tutti i Paesi a ricercare le antiche notizie dell'arte e degli artisti, e preziosi documenti [...] venivano estratti dagli archivi per fornire le prove dell'autenticità delle opere passate in vendita e di quelle allogate nelle pinacoteche e nei musei»[58]. Germinate negli anni immediatamente successivi all'Unità in contesti territoriali che erano stati attraversati da una vivace ripresa degli studi sulle loro specificità culturali, le iniziative promosse da Campori e Milanesi riconoscevano nella prova documentaria il viatico per rifondare la storia dell'arte locale[59]. Proprio la loro prassi di lavoro avrebbe fornito, di lì a pochi anni, uno degli strumenti decisivi per affrontare e dirimere la *vexata quaestio* dello statuto disciplinare della storia dell'arte, in Italia «ancora ultima nel consesso delle discipline storiche come la Cenerentola della leggenda»[60].

A segnare uno scarto di aggiornamento nel metodo di studio e a rivestire un ruolo di primo piano tanto nella legittimazione della materia storico-artistica quanto nel percorso di formazione di Vesme fu Adolfo Venturi, che proprio sullo scorcio degli anni Ottanta, mentre «divorava gli scritti del Campori»[61], andava reinterpretando la pratica erudita alla luce di un modello disciplinare moderno, teso a coniugare lo "spirito da ricercatore" con l'occhio del conoscitore[62]. Le sue posizioni si riverberarono nel volume sulla storia della Galleria Estense del 1882[63]. Frutto di assidue ricerche d'archivio, il testo sperimentava quel-

Campori e il gusto documentario tra erudizione e storia, in N. Gasponi (a cura di), *Giuseppe Campori collezionista. 100 disegni dalla raccolta della Biblioteca Poletti*, Nuovagrafica, Carpi 2001, pp. 33-69.

58 G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, C. Vincenzi, Modena 1870 (ed. consultata rist. anastatica Arnaldo Forni editore, Sala Bolognese 1975, p. VIII).

59 S.A. Meyer, *Epoche, nazioni, stili (1815-1873)*, in O. Rossi Pinelli (a cura di), *La storia delle storie dell'arte,* Einaudi, Torino 2014 (d'ora in poi Meyer 2014a), pp. 193-194 (*Il metodo storico-critico e la «Augenphilologie»*). Sulle implicazioni identitarie delle indagini sul patrimonio artistico v. Ead., *La storia dell'arte tra* Nationbuilding *e studio della forma*, ivi (d'ora in poi Meyer 2014b), pp. 239-244.

60 Agosti 1996. Cfr. altresì M. Dalai Emiliani, *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la storia dell'arte nell'Italia unita*, in D'Onofrio 2008, pp. 25-30.

61 A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Hoepli, Milano 1927, p. 17.

62 «Ora, fra quelli che negli ultimi anni più hanno lavorato, studiato e sostenuto il decoro nostro, in questo genere di studi, metto senz'altro il Venturi, nel quale si trovano equilibratissimi il senso storico e il senso tecnico. [...] Studioso ricercatore d'archivi e di storie, egli è pure accurato e fino scrutatore delle forme pittoriche»: C. Ricci, *Adolfo Venturi e le gallerie di Roma*, in "Il Corriere della Sera", a. XVIII, n. 214, 6-7 agosto 1893.

63 A. Venturi, *La Galleria Estense in Modena* , Toschi, Modena 1882.

la linea progettuale di documentazione delle collezioni che avrebbe informato il piano di riordino delle gallerie nazionali elaborato dallo stesso Venturi nel decennio seguente[64]. La convinzione che qualunque attività di studio e tutela dovesse prevedere una fase preliminare di verifica delle fonti di prima mano venne riaffermata nel 1888 dalla fondazione della prima rivista specializzata in materia, «L'Archivio storico dell'arte», diretta dal modenese insieme con Domenico Gnoli, che sino alla fine del secolo avrebbe mantenuto una linea editoriale incardinata sul potenziamento dell'edizione di documenti[65].

I primi contatti tra Vesme e Venturi risalgono alla metà degli anni Ottanta e furono inaugurati da un proficuo scambio di notizie documentarie. Il giovane sotto-archivista conosceva per fama lo studioso modenese come autore del volume sulla Galleria Estense e confessava la sua invidia per «aver così bene illustrato una delle grandi gallerie d'Italia, e che vorrei bene poterla imitare per quella di Torino»[66]. A quelle date, anche in virtù dei suoi legami con il museo diretto da Gamba, gli interessi del conte erano già decisamente orientati verso la «storia delle arti pittoriche», suo «studio prediletto», come precisava a Venturi nell'aprile del 1886, mentre si accingeva a fare il suo ingresso alla Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino[67]. L'aiuto del modenese fu richiesto nel reperimento di carte su Torquato Tasso presso l'Archivio di Stato di Modena, avendo Vesme «scorto dall'esame del suo gran lavoro sulla Galleria Estense quanta destrezza ella abbia nelle ricerche d'archivio e quanta famigliarità con codesti Archivi di Stato»[68]. Per parte sua, Venturi aveva trovato nel suo corrispondente un interlocutore affidabile per ottenere informazioni sul messale miniato di Domenico Della Rovere negli archivi torinesi[69] e per ricostruire la biografia dell'Argenta[70].

Il rapporto tra Venturi e Vesme si mantenne esclusivamente epistolare per diverso tempo[71], ma finì con alimentare ben presto anche un

64 *Infra*, Paragrafo 2.1.

65 G.C. Sciolla, F. Varallo (a cura di), *«L'Archivio storico dell'arte» e le origini della «Kunstwissenschaft» in Italia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999 e F. Papi, *Adolfo Venturi fra letterati e* connoisseurs*: la fondazione dell'«Archivio storico dell'arte» attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli e Cantalamessa,* in D'Onofrio 2008, pp. 237-244.

66 Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 31 maggio 1886. Cfr. di Macco 2008, pp. 219-230. Per l'epistolario si veda l'Appendice di F. Fantino, *Dall'archivio al museo: il carteggio di Alessandro Baudi di Vesme con Adolfo Venturi (1886- 1913)*, in «Annali di critica d'arte», a. VI, 2010, pp. 238-288.

67 Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 14, c. 1, verbali delle sedute del 9 dicembre 1886 e del 27 aprile 1887.

68 Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 26 maggio 1886 e ivi, lettera di Vesme a Venturi del 11 maggio 1886.

69 Ivi, lettere di Vesme a Venturi del 24 novembre 1886, 12 gennaio 1887 e 1° dicembre 1888.

70 Ivi, lettera di Vesme a Venturi del 19 aprile 1886.

71 Con grande dispiacere di Vesme, che desiderava vivamente poter conoscere di

confronto su temi di più ampio respiro, in un affratellamento umano e professionale convalidato dal precoce orientamento di Vesme verso le posizioni del modenese contro «l'indifferenza universale che è in Italia per ciò che riguarda la storia delle arti pittoriche»[72]:

> «Grazie dell'apostolico suo scritto "Per la storia dell'arte", ch'io lessi avidamente e che ora faccio circolare fra gli amici. In parecchi punti credo d'aver capito più di quanto ella poteva o doveva dire, ma a buon intenditor poche parole. Su alcune questioni toccate nel suo opuscolo bramerei ragionare a lungo con lei»[73].

Come si vedrà nel prossimo capitolo, Venturi svolse un ruolo decisivo nell'impostare l'attività del conte torinese nel suo primo decennio alla guida della Regia Pinacoteca di Torino. Fu però in questi anni che il modenese giocò una parte fondamentale nel processo di affinamento metodologico e di consapevolezza disciplinare che condusse Vesme a dedicarsi allo studio delle arti. A fronte di una materia che solo all'inizio del nuovo secolo avrebbe trovato compiuto riconoscimento con la creazione della prima cattedra universitaria di storia dell'arte, le suggestioni venturiane non sarebbero state tuttavia altrettanto efficaci se, nel contempo, Alessandro non avesse allacciato i suoi primi rapporti con la direzione del museo, formalizzati dalla sua nomina a vice-direttore nel 1887.

Insieme con gli altri profili che avrebbero partecipato al riordino delle gallerie nazionali negli anni Novanta del XIX secolo, Vesme e Venturi appartenevano all'ultima schiera di ricercatori e funzionari autodidatti che allora aderiva all'esperienza editoriale de «L'Archivio storico dell'arte» e viveva una stagione di appassionata condivisione di metodi e obiettivi destinata a veder allentata la sua coesione originaria nel giro di un decennio[74]. Una generazione che non è improprio definire "di mezzo", per il ruolo svolto nel rilancio della disciplina, nella definizione della normativa e delle strutture di tutela, nella riforma dei musei statali e nella predisposizione di un *iter* didattico specifico per i futuri storici dell'arte. Accanto alla vicenda biografica di Vesme, i percorsi di formazione di altri studiosi consentono infatti di riconoscere nell'esperienza in museo il tratto unificante e decisivo per l'avvio della professione in ambito storico-artistico nel secondo Ottocento. Quelli per esempio di Corrado Ricci, anch'egli avvicinato alla storia dell'arte da Venturi dopo una carriera da bibliotecario e chiamato, con la nomina a coadiutore presso la Galleria della Pilotta a Parma nel 1893, a confrontarsi sul campo con le problematiche di lettura e di tutela che

---

persona il suo corrispondente: *ibidem*.

72 Ivi, lettera di Vesme a Venturi del 26 maggio 1886.

73 Ivi, lettera di Vesme a Venturi del 20 luglio 1887.

74 Si veda per esempio l'allontanamento di Ricci da Venturi alla metà degli anni Novanta: G. Bosi Maramotti, *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in G. Agosti (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi. 4. Incontri venturiani*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1995, pp. 9-37.

le collezioni presentavano[75], e del più giovane Francesco Malaguzzi Valeri, che dopo gli studi da archivista e l'incontro con Venturi dovette proprio al funzionario ravennate il suo ingresso alla pinacoteca di Brera[76]. Una generazione non di storici dell'arte *tout court*, ma *in primis* di museologi, per i quali la storia dell'arte di necessità si imparava e si raccontava in museo[77].

L'esperienza in galleria portò Vesme a misurarsi in concreto con le criticità che la struttura e le raccolte presentavano. Il contatto diretto e quotidiano con le opere ne rese possibile uno studio meno condizionato dall'istanza storica e più consapevole delle specificità delle testimonianze figurative e delle loro esigenze di documentazione e conservazione. Non è un caso che le ricerche sull'arte regionale, quelle a cui Vesme si sarebbe dedicato con maggior impegno, vennero avviate contestualmente alla frequentazione della pinacoteca e del suo *entourage*, che nel 1878 aveva assicurato al nucleo di pittura piemontese una collocazione privilegiata nel percorso espositivo dedicandole un settore *ad hoc*[78].

Le ricerche svolte da Vesme alla metà degli anni Ottanta su Defendente Ferrari, Gandolfino da Roreto, Macrino d'Alba e sulle famiglie dei Giovenone e dei Lanino si incardinarono su una revisione capillare dei testi di riferimento per lo studio dell'arte antica in Piemonte[79]. L'operazione è attestata dalla presenza nel suo archivio personale di una copia fittamente glossata dei *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi* di Giuseppe Colombo e dalla sua corrispondenza tra il 1889 e il 1891 con Francesco Marocchino, impiegato presso l'archivio del Comune di Vercelli[80]. Le imprecisioni riscontrate nel testo di Colombo avevano infatti spinto il neodirettore della galleria di Torino a cercare il manoscritto originale di padre Bruzza, domandandone notizia prima all'archivista vercellese[81], poi, su suggerimento

---

75 Su Corrado Ricci (1858-1934) cfr. S. Sicoli, ad vocem, *Ricci, Corrado*, in *Dizionario biografico* 2007, pp. 510-527 e relativa bibliografia. Si vedano inoltre Emiliani, Spadoni 2008; D. Domini, *La formazione intellettuale (1878-1890)*, ivi, pp. 121-129; D. Levi, *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica*, in Emiliani, Domini 2004, pp. 51-63.

76 S. Sicoli, *L'ispettore Malaguzzi Valeri alla pinacoteca di Brera: un decennio di attività (1903-1914)*, in Rovetta, Sciolla 2013, pp. 217-239.

77 A. Giovannini Luca, *Alessandro Baudi di Vesme e le ricerche sull'arte antica piemontese tra Otto e Novecento. Proposte per una lettura generazionale*, in «Quaderno di Storia Contemporanea», n.s., a. XXXVI, n. 53, 2013 (d'ora in poi Giovannini Luca 2013a), pp. 33-41.

78 M. di Macco, *Torino*, in *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi*, Tipografia Impronta, Torino 1979, pp. 86-91.

79 Le prime lettere conservate presso l'archivio della SPABA relative a tali artisti risalgono al 1886 e confermano l'intensa attività di ricerca di dati biografici svolta da Vesme: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 7, *passim*.

80 Ivi, m. 5, c. 5.

81 Ivi, m. 10, f. 16, lettere di Marocchino a Vesme del 23 aprile e dell'8 maggio 1889, del 28 giugno 1890 e del 2 febbraio 1891. Sulla figura del padre barnabita Luigi Bruzza si veda *Luigi Bruzza. Storia, epigrafia, archeologia a Vercelli nell'Ottocento*,

del medesimo, ai Barnabiti di Moncalieri, a cui aveva richiesto di effettuare ricerche anche presso il Generalato dell'ordine a Roma, puntualizzando la propria «intenzione [...] di spigolare in quelle scritture le notizie artistiche che non furono pubblicate dal padre Colombo perché forse considerate di poca importanza e di correggere alcuni errori che riscontrai nel libro di lui sui pittori vercellesi»[82]. Le ricerche di Vesme andarono a buon fine[83], e proseguirono di certo sino all'estate del 1900, quando lo studioso soggiornò presso Camillo Leone «per fare certi suoi studi nell'archivio del nostro municipio, onde poter scrivere una storia più dettagliata e vera sugli antichi pittori vercellesi e così correggere varie inesattezze stampate da [...] Colombo nelle sue memorie»[84].

In questa cornice si inserirono i due saggi apparsi rispettivamente nel 1889 e nel 1890 sulle pagine de «L'Archivio storico dell'arte»: *Martino Spanzotti maestro del Sodoma. Nuovi documenti* e *Il primo maestro di Bernardino Lanino*. L'articolo dedicato a Spanzotti prendeva le mosse da alcuni studi avviati da Bruzza, fautore della prima segnalazione del pittore casalese[85]. Attraverso l'incrocio dei documenti pubblicati da Colombo con nuovi dati d'archivio (che venivano presentati in versione integrale ai lettori della rivista), Vesme aveva proposto la base documentaria su cui ricostruire la personalità di un artista che, allo scadere degli anni Ottanta, rimaneva ancora un nome senza opere e al quale si riconduceva, per la prima volta, la formazione di Defendente Ferrari[86]. A partire dalle fondamentali ricerche del Bruzza e del Colombo si era sviluppato anche il suo contributo successivo, che costituiva un nuovo importante tassello per la ricostruzione della

guida alla mostra (Vercelli, Museo Leone, 5-20 ottobre 1984), a cura della Cassa di risparmio di Vercelli, s.ed., Vercelli 1984 e Levi Momigliano 2004, parte II, Capp. II e III, rispettivamente pp. 135 e ss. e pp. 161 e ss. Alla sua morte (1883) parte delle sue carte fu donata dall'Ordine dei Barnabiti al municipio vercellese; Giuseppe Colombo se ne servì per comporre *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, pubblicato a spese del locale istituto di Belle Arti nello stesso 1883. Cfr. anche C. Barelli, *Considerazioni in merito alle ricerche di Luigi Bruzza e Giuseppe Colombo sulla scuola pittorica vercellese*, in *Atti del Convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza* (Vercelli, 6-7 ottobre 1984), s.ed., Vercelli 1987, pp. 65-81.

82 Torino, Archivio privato della famiglia Baudi di Vesme, lettera di Vesme ai padri Barnabiti di Moncalieri del 25 aprile 1889; ivi, lettera di Vesme agli stessi del 21 luglio 1889.

83 Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 9, c. 1, f. "Territorio/Varie", «Vercelli, autografo del parroco Luigi Bruzza (donatomi dal padre Canobbio 1889)».

84 G. Baldissone (a cura di), *Camillo Leone una vita da museo. Memorie 1876-1901*, Interlinea edizioni, Novara 2007, p. 479.

85 A. Baudi di Vesme, *Martino Spanzotti maestro del Sodoma. Nuovi documenti*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. II, f. 10, 1889, pp. 421-423; L. Bruzza, *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma*, in «Miscellanea di storia italiana», s. I, t. I, 1862, pp. 7-45.

86 G. Colombo, *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Guidotti, Vercelli 1883; Baudi di Vesme 1889, p. 423.

formazione e della prima attività di Bernardino Lanino: sulla scorta di alcune testimonianze documentarie reperite presso l'Archivio civico di Vercelli, egli aveva presentato Baldassarre Cadighi (o de Cadighis) quale primo maestro del pittore, in seguito passato nella più celebre bottega gaudenziana[87]. Le pubblicazioni successive riguardarono l'attività della famiglia Van Loo in Piemonte (1893) e alcune notizie su Giovan Francesco Caroto (1895) e Matteo Sanmicheli (1897)[88].

Il dato che importa rilevare in riferimento all'esperienza in museo è che il nuovo incarico di direttore della Regia Pinacoteca ebbe un peso decisivo nell'indirizzare le ricerche di Vesme verso la cultura figurativa regionale, e verso la stagione rinascimentale in particolare. Queste si inserivano in una filiera di studi locali che, dopo le indagini di Vernazza a fine Settecento, aveva conosciuto una nuova ripresa negli anni Settanta del XIX secolo, con la scoperta delle pitture di Defendente Ferrari a Sant'Antonio di Ranverso e con l'istituzione nel 1874 della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino[89]. In quel decennio, come si vedrà in seguito, erano state avviate una serie di iniziative di studio, censimento e conservazione del patrimonio storico-artistico subalpino unite dal proposito di «rivendicare glorie nostre e fare che dai resti del passato saviamente raccolti rifulgano le tradizioni della nostra arte e la modesta grandezza degli avi»[90]. Compendiato per la prima volta il segmento più antico della storia artistica locale nella mostra del 1880 e nell'articolo *L'arte antica in Piemonte* di Francesco Gamba[91], quelle stesse iniziative avevano evi-

---

87 Id., *Il primo maestro di Bernardino Lanino*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. III, f. 1, 1890, pp. 79-80.

88 Id., *I Van Loo in Piemonte*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. V, f. 6, 1893, pp. 333-368; Id., *Giovan Francesco Caroto alla corte di Monferrato (commento a una pagina del Vasari)*, ivi, s. II, a. I, f. 1-2, 1895, pp. 33-42 (d'ora in poi Baudi di Vesme 1895a); Id., *Matteo Sanmicheli scultore e architetto cinquecentista*, ivi, f. 4, pp. 274-321 (d'ora in poi Baudi di Vesme 1895b); Id., *Chi era il padre di Matteo Sanmicheli*, ivi, a. III, f. 4, 1897, pp. 275-280.

89 Sulla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti cfr. F. Malaguzzi, *Cultura e Società a Torino. I 116 anni della S.P.A.B.A.*, in E.C. Ostellino, P. Bossi (a cura di), *Indice di 116 anni di pubblicazioni*, L'Artistica, Savigliano 1992, pp. 9-17; F. Gamba, *Abbadia di Sant'Antonio di Ranverso e Defendente De Ferrari da Chivasso pittore dell'ultimo dei Paleologi*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti della provincia di Torino», vol. I (1875-1877), 1876, pp. 119-172. Cfr. anche Fantino 2013, pp. 375-383.

90 M. Michela, [*Introduzione*], in *Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica. Torino 1880*, V. Bona, Torino 1880, p. 9; M. di Macco, *Avondo e la cultura della sua generazione: il tempo della rivalutazione dell'arte antica in Piemonte*, in R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, Celid, Torino 1997, pp. 49-60; S. D'Italia, *Primitivi piemontesi in mostra: Torino 1880-1898*, in S. Baiocco (a cura di), *Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana*, L'Artistica, Savigliano 2009, pp. 29-47.

91 «Io mi terrò pago se questa succinta chiacchierata sopra l'arte antica in Piemonte varrà a distruggere per sempre il vecchio pregiudizio, ripetuto a iosa da

denziato chiaramente quanto il quadro delle conoscenze fosse disomogeneo e oltremodo lacunoso. Urgeva, da un lato, una sistematizzazione della documentazione esistente e una ricognizione sistematica per il reperimento di nuove informazioni, utili a pianificare le indagini su un patrimonio territoriale ancora per tanta parte inesplorato; dall'altro, si rendeva imprescindibile proseguire con maggiore coordinamento nella sua catalogazione e salvaguardia[92]. In un contesto regionale particolarmente carente sia di strutture sia di risorse umane da impiegare nella tutela degli oggetti d'arte «fuori delle gallerie»[93], un ruolo decisivo sarebbe toccato agli istituti museali: nelle intenzioni del suo giovane direttore, la Regia Pinacoteca di Torino doveva diventare il centro privilegiato di raccolta delle testimonianze figurative locali, luogo di raccordo per lo studio e la ricerca sull'arte in Piemonte.

chi non fece che ripetere ciò che aveva copiato da altri; e sarò lieto se avrò contribuito a collocare il nostro Paese nel posto che in fatto d'arte gli è meritatamente dovuto»: F. Gamba, *L'arte antica in Piemonte*, in *Torino. Esposizione Nazionale di Belle Arti e Congresso artistico nazionale*, Botta, Torino 1880, p. 527.

92 Preziosa testimonianza rimane l'elenco delle fonti a stampa sull'arte piemontese presentato da Vesme in occasione del X Congresso internazionale di storia dell'arte, tenutosi a Roma nel 1912. Gli atti del Congresso vennero pubblicati soltanto nel 1922: A. Baudi di Vesme, *per le fonti della storia dell'arte piemontese,* in *L'Italia e l'arte straniera*, atti del X Convegno internazionale di storia dell'arte (Roma, Palazzo Corsini, 16-21 ottobre 1912), Maglione, Roma 1922, pp. 501-506. Cfr. *infra*, Paragrafo 4.1.

93 A. Giovannini Luca, *Tutela e restauro del patrimonio pittorico «fuori delle gallerie»: lineamenti per un quadro istituzionale*, in M.B. Failla (a cura di), *Tutela e restauro in Piemonte. Esperienze sul territorio tra Otto e Novecento*, Il Prato, Firenze 2015, pp. 99-117.

re criticamente lo stato degli studi sull'arte in Piemonte fino al primo decennio del XX secolo[21]. Oltre ai fondi archivistici allora acquisiti come riferimenti di prima mano, la sequenza dei contributi a stampa segnalati da Vesme consente ancora oggi di delineare il quadro completo dei temi più frequentati e degli autori che avevano trattato argomenti di ambito subalpino, tanto da permettere una riflessione a più livelli sul grado di accoglienza e sulle modalità di ricezione riservate ai fatti e ai protagonisti del Rinascimento artistico piemontese, all'interno di una più generale riflessione sulle arti di quell'epoca in Italia[22].

4.2. Lo stato delle ricerche. Il fronte regionale

4.2.1. La «scoperta del Piemonte» tra documenti e territorio

A partire dalle esplorazioni territoriali di Francesco Gamba e da quelle documentarie di Luigi Bruzza a cui attinse Giuseppe Colombo[23], le ricerche individuali che avevano lavorato in Piemonte al recupero della cultura figurativa locale erano andate progressivamente innestandosi sugli obblighi di catalogazione previsti dalla Direzione Generale delle Belle Arti, che dal 1876 erano assegnati alle Commissioni conservatrici provinciali dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità[24]. Insistendo sull'attività di

Liguria, IIAG, Bergamo 1911; P. Toesca, *Aosta*, Calzone, Roma 1911; L. Gielly, *Giovan Antonio Bazzi dit le Sodoma*, Plon, Paris 1911; H. Hauvette, *Le Sodoma: biographie critique,* Laurens, Paris 1911. Va rilevata inoltre l'assenza di alcune guide storiche delle città piemontesi, con buona probabilità note a Vesme ma verosimilmente da lui giudicate non idonee a essere inserite in una bibliografia "ufficiale" sulla storia delle arti in Piemonte, che doveva contenere soltanto i contributi costruiti sulla documentazione d'archivio, come richiesto da Venturi: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 8, lettera di Venturi a Vesme del 23 giugno 1912.

21 Il manoscritto originale è oggi conservato nel cosiddetto "Schedario Rovere": Torino, FTM, Biblioteca, "Schedario L. Rovere", sc. "Piemonte I", Bibliografia generale del Piemonte, Repertori bibliografici, 61 bis. Schedario delle fonti e della bibliografia per la storia dell'arte in Piemonte (atti congresso internazionale Roma 1912).

22 Le fonti indicate si conservavano a: Torino, presso l'Archivio di Stato di Torino, la Biblioteca Reale, l'Accademia delle Scienze, gli archivi parrocchiali; Casale Monferrato, presso l'archivio comunale; Novara, presso l'archivio notarile; Varallo, presso l'archivio notarile; Vercelli, presso gli archivi comunale, notarile, parrocchiali e dell'Ospedale maggiore. Cfr. Baudi di Vesme 1922, p. 502. Sulla fortuna degli studi sul Rinascimento in Italia a partire dalla metà dell'Ottocento rimando a Meyer 2014a, pp. 210-215 (*Il "battesimo" del Rinascimento e la storia della cultura*), con bibliografia.

23 Barelli 1987, pp. 65-81.

24 Ricci Massabò 1981, pp. 47-48. La prima Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità per la provincia di Torino era formata da Francesco Gamba, Carlo Felice Biscarra, Edoardo Arborio Mella, Enrico Gamba, Bartolomeo e Andrea Gastaldi, Federico Pastoris, Carlo Ceppi e Vittorio Avondo. Per la composizione delle altre commissioni v. M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. 1. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le

inventariazione attraverso la schedatura, le riforme strutturali dell'amministrazione centrale avevano infatti giocato un ruolo non secondario nell'intensificare e far convergere verso un coordinamento istituzionalizzato gli sforzi di mappatura dei beni storico-artistici diffusi sul territorio.

La fondazione nel 1874 della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino[25] – diretta per statuto «non solo a fare ricerca e studio di monumenti storici antichi, ma anche a scoprire, esaminare e curare la conservazione dei capolavori artistici del Medio Evo e del Rinascimento sparsi in questa provincia»[26] – aveva in questo senso costituito la prima risposta concreta alle istanze congiunte di salvaguardia e di conoscenza di quella porzione di patrimonio appartenente alla cronologia giudicata più adatta a illustrare l'identità regionale, vale a dire il Quattro e il Cinquecento[27]. Il potenziamento delle iniziative, divulgate con la pubblicazione degli «Atti» della Società, si era giovato nel frattempo dell'apporto dei consorzi che erano andati man mano costituendosi nelle altre circoscrizioni[28].

Sotto un cappello di rivendicazione culturale che includeva la riscoperta di una stagione artistica ben precisa, sui due versanti della tutela e della ricerca si erano in seguito aggregati progetti di diversa natura, promossi dagli istituti governativi, dalle amministrazioni municipali, dalle società e dalle deputazioni di storia patria, nonché dai singoli studiosi[29]. Gli esiti delle prime indagini erano stati resi noti durante la mostra di arte antica inaugurata a Torino nel 1880 alla Quarta Esposizione di Belle Arti, dove la sezione di pittura aveva ospitato opere ascritte a Barnaba da Modena, Giorgio Turcotto, Macrino d'Alba, Gaudenzio Ferrari, Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone, Bernardino Lanino e Tanzio da Varallo[30]. Il catalogo aveva rimarcato la centralità dei propositi di orgogliosa riabilitazione che avevano informato l'evento[31]: l'obiettivo era quello di sfatare l'opinione, presto divenuta pregiudizio a seguito della

province di Firenze e Pistoia, Firenze 1987, pp. 337-338.

25 A. Fabretti, *Introduzione*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. I (1875-1877), 1875, pp. 1-18.

26 Gamba 1876, p. 119.

27 Failla 2011, pp. 119-137.

28 Oltre agli «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino» (1874), tra i periodici fondati in questa stagione si annoverano: la «Rivista di storia, arte e archeologia della provincia di Alessandria» (1892), il «Bollettino storico bibliografico subalpino» (1896), il «Bollettino della Società tortonese di storia, arte ed economia» (1903), il «Bollettino storico per la provincia di Novara» (1907), «Alba Pompeia» (1908), l'«Archivio della Società vercellese di Storia e d'Arte. Memorie e studi» (1908).

29 Sulla rinnovata fortuna delle tradizioni artistiche locali e sull'imporsi di una precisa istanza di rivendicazione identitaria dopo l'Unità si veda S. Troilo, *La patria e la memoria: tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Electa, Milano 2005. Cfr. inoltre Abram 2010/2011 e «Annali di critica d'arte», 2 voll., a. IX, 2013.

30 *IV Esposizione Nazionale di Belle Arti. Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica*, V. Bona, Torino 1880, p. 60.

31 Michela 1880, p. 9; di Macco 1997, pp. 52-55; D'Italia 2009, pp. 29-41.

stigmatizzazione operata dall'abate Lanzi nella sua *Storia pittorica*[32], secondo la quale «il Piemonte, dal Medio Evo in qua, fu ognora guerriero, ed artista mai. [...] Quanto vi è di meglio [...] tutto è lavoro di esteri»[33]. Sulla stessa linea di intenti si era collocato nel frattempo il saggio di Francesco Gamba sull'arte antica in Piemonte, che aveva tracciato un primo quadro d'insieme delle vicende figurative locali auspicandone il rilancio anche sullo scenario internazionale[34].

Sullo scorcio del nuovo secolo, l'Esposizione di arte sacra, delle missioni cattoliche e delle opere di carità – allestita nel 1898 in concomitanza con l'Esposizione generale nazionale – rappresentò una buona occasione per divulgare l'incremento delle conoscenze, l'ulteriore affinamento dei metodi di indagine e lo sviluppo dei criteri espositivi maturati negli ultimi vent'anni in Piemonte[35]. Oltre a presentare al pubblico le nuove acquisizioni del fronte storico-artistico, la mostra avrebbe dovuto facilitare, attraverso la partecipazione di alcuni collezionisti privati e di enti ecclesiastici, il faticoso lavoro di catalogazione dei beni diffusi sul territorio, allora di pertinenza dell'Ufficio regionale diretto da Alfredo d'Andrade, contestualmente chiamato a riprodurre in fotografia i beni esposti[36]. Per la scelta delle opere da esibire nella I sezione, dedicata all'arte antica e moderna, la commissione preposta privilegiò la presentazione di manufatti di ambito regionale, compresi i codici miniati, vera novità dell'evento. L'ordinamento della pinacoteca fu curato da Vesme e da Vittorio Avondo[37].

I resoconti dettagliati di Antonio Taramelli, corrispondente de «L'Arte» per il Piemonte, restituiscono con accuratezza le tappe salienti dell'esposizione, non mancando di registrare gli inconvenienti con cui si era dovuto misurare il comitato organizzatore, tra i quali l'obbligo imposto da taluni proprietari di mantenere attribuzioni altisonanti «ma che hanno poco a vedere con una rigorosa critica d'arte»[38]. La diffusa renitenza a

32 L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del diciottesimo secolo,* t. 2, Giuseppe Remondini e figli, Bassano 1795-1796, pp. 348-363 (*Ove si descrivono le scuole bolognese e ferrarese e quelle di Genova e del Piemonte*).

33 Gamba 1876, p. 123.

34 Id. 1880, pp. 527-593.

35 di Macco 1997, pp. 55-57; D'Italia 2009, pp. 41-47.

36 Tra gli intenti perseguiti dalla commissione preposta all'organizzazione della mostra vi era infatti anche quello di segnalare le opere di notevole valore artistico. In merito cfr. Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 20 novembre 1897 e *Mostra di arte sacra antica e moderna ed Esposizione nazionale in Torino,* Roma 1898 (estratto dal «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione» del 17 febbraio 1898), conservato in Torino, ASTo, Corte, Archivi privati, Fondo D'Andrade, m. 28, f. 7.

37 A. Taramelli, *Corriere del Piemonte. Alla vigilia dell'Esposizione,* in «L'Arte», n.s., a. I, f. 3-5, 1898, p. 178. Sulla varietà tipologica delle opere esposte cfr. ivi, pp. 177-182. Si veda inoltre F. Crivello, *L'Esposizione di Arte Sacra di Torino del 1898 e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia,* in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. IV, vol. II, n. 1, 1997, pp. 97-143.

38 «Ritardi di arrivo e mancate promesse hanno causato notevoli restrizioni;

consentire l'inventariazione dei beni pesò sui lavori preparatori tanto da compromettere la qualità dei dipinti e l'efficacia didattica ed estetica della presentazione scelta dai direttori della galleria e del Museo Civico di Torino, responsabili dell'ordinamento ma non dell'assenza di opere di buona fattura. «Di quadri – commentava Venturi – è quasi meglio non parlarne, ad eccezione di alcune pitture di scuola piemontese: un Defendente Ferrari, appartenente alla cattedrale d'Ivrea, [...] due tavole di Bernardino Lanino. [...] E queste pitture si trovano in mezzo a cattive cose, a copie e a quadri spelacchiati e ridipinti, che parevano usciti dalla bottega di un rigattiere. Ma consolava di veder in una stanza vicina, in buon ordine, libri miniati, tra i più belli che vantino la biblioteca di Torino e le altre biblioteche d'Italia»[39].

Mentre la giornata inaugurale registrava un adeguamento al ribasso rispetto alle aspettative generali ed evidenziava, per la sezione specifica di pittura, le opportunità mancate a cui avevano concorso le resistenze dei prestatori, il perdurare di quel sentimento di fiero riscatto che aveva connotato le ricognizioni effettuate nei primi anni postunitari (e che fu ribadito dal comitato esecutivo)[40] veniva efficacemente evocato da Giovanni Cena nella presentazione di parte della documentazione fotografica realizzata da Secondo Pia a partire dal 1878 e giunta a un totale di 1.400 negativi:

> «Non è molto che alcuni studiosi di storia e d'arte ebbero rivolta l'attenzione ad alcuni monumenti originali che s'incontravano qua e là nelle nostre province subalpine. [...] Queste occhiate rivolte quasi per caso invogliarono a ricercare, a radunar documenti, a classificare, fin che si vide con sorpresa che questa regione, la quale pareva dover essere per tradizione e per indole chiusa e refrattaria ad ogni influsso di gentilezza e d'arte, aveva avuto al contrario fin dal remoto medioevo un culto non fastoso, ma intimo, raccolto, profondo verso tutte le manifestazioni artistiche. Il Piemonte non solo non era privo di tradizioni, anche all'infuori delle scuole pittoriche medievale e cinquecentesche già riconosciute, ma ne appariva molto ricco. E gli studiosi s'incoraggiarono a vicenda nelle ricerche, diffusero la conoscenza dei monumenti più importanti, finché da

così pure spedizioni inaspettate causarono grandi mutazioni di posto, e hanno sconvolto in molte parti i piani e le disposizioni antecedentemente stabilite. Ciò spiegherà in parte se il programma di ordinamento sistematico, desiderato e voluto da molti dei cooperatori della mostra, non si poté effettuare completamente»: A. Taramelli, *Corriere del Piemonte. Dopo l'inaugurazione*, in «L'Arte», n.s., a. I, f. 3-5, 1898, p. 182. Per le opere esposte cfr. Id., *I quadri antichi*, in *Arte Sacra. Esposizione Italiana. La mostra d'arte sacra antica*, Roux Frassati e c., Torino 1898, p. 107.

39 A. Venturi, *Corriere di Torino*, in «L'Arte», n.s., a. I, f. 10-12, 1898, pp. 457-458.

40 «Si darà mezzo alla regione subalpina di far conoscere e apprezzare il valore delle proprie opere pittoriche, sconosciute o mal note alla maggior parte del pubblico, e di dimostrare che, nell'amore dell'arte e nel culto del bello, il Piemonte, nonostante i continui travagli delle guerre, non fu secondo a verun'altra regione italiana»: *Esposizione italiana di arte sacra antica e moderna delle missioni e di opere cattoliche: programma e regolamento per le quattro sezioni di arte, di storia ed archeologia, di musica sacra e di applicazioni industriali*, Tip. Enrico Speirani, Torino 1897, p. 1.

ultimo una benemerita società si assunse perfino di organizzare ed agevolare quella che fu detta "la scoperta del Piemonte"»[41].

L'appuntamento espositivo assicurò lo svolgimento e la pubblicazione di nuove ricerche monografiche su Barnaba da Modena, Defendente Ferrari, Gandolfino da Roreto, Gaudenzio Ferrari e Bernardino Lanino[42]. Nello stesso tempo, fece emergere la necessità non più eludibile di uno studio organico sulla scuola vercellese che, «poco conosciuta, trascurata, confusa con la lombarda [...] va or lentamente acquistando luce e gloria per la tenacia di alcuni studiosi, che la rivendicarono al Piemonte prima, come fece Roberto d'Azeglio, la documentarono dopo, con le ricerche del padre Bruzza, e ne scrivono un'accurata storia, come sta facendo il Baudi di Vesme»[43].

4.2.2. La questione dello stile

La presentazione delle indagini proseguì nel nuovo secolo, in parte sulle riviste specializzate, in parte sulle testate locali[44]. Mentre lavorava

41 G. Cena, *Piemonte antico*, in *Arte Sacra* 1898, pp. 239-240. In quest'occasione Pia presentò 600 fotografie di opere di arte sacra esistenti nelle province piemontesi: ivi, p. 240.

42 G.C. Barbavara, *Barnaba da Modena*, in *Arte Sacra* 1898, p. 216; Id., *Defendente de' Ferraris da Chivasso*, ivi, pp. 227-230; 242-248; 258-260; P. Masoero, *Gaudenzio Ferrari-Bernardino Lanino*, ivi, pp. 262-264; G.C. Barbavara, *Gandolfino de' Roretis*, ivi, pp. 279-284.

43 P. Masoero, *La scuola vercellese e i suoi maestri*, ivi, p. 217.

44 Tra i contributi pubblicati sui periodici italiani specializzati nell'ultimo decennio dell'Ottocento si annoverano: G. Frizzoni, *L'arte in Valsesia*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. IV, f. 5, 1891, pp. 313-327; A. Marazza, *I cenacoli di Gaudenzio Ferrari*, ivi, s. I, a. V, f. 3, 1892, pp. 145-175; G. Bonola, *Il trittico di Borgomanero*, ivi, s. II, a. I, f. 5, 1895, pp. 329-342; G.F. Damiani, *Documenti intorno a un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno nella Valtellina, durante gli anni 1520-1526*, ivi, s. II, a. II, f. 4, 1896, pp. 306-313; U. Fleres, *Macrino d'Alba*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. III, 1897, pp. 67-98. All'inizio del nuovo secolo, sulle riviste italiane apparvero: L. Ciaccio, *Gian Martino Spanzotti, pittore, fiorito fra il 1481 e il 1524*, in «L'Arte», n.s., a. VII, f. 11-12, 1904, pp. 441-456; G. Rossi, *Un pittore piemontese in Provenza nel XV secolo*, in «Arte e storia», s. III, a. XXIII, f. 9, 1904, pp. 59-61; P. D'Ancona, *Gli affreschi del castello della Manta nel Saluzzese*, in «L'Arte», n.s., a. VIII, f. 2, 1905, pp. 94-106; E. Milano, *Opere d'arte del Rinascimento in una chiesa rurale del Piemonte*, in «Arte e storia», s. III, a. XXV, f. 21-22, 1906, pp. 179-184; P. Toesca, *Un dipinto di Gaudenzio Ferrari al Museo Nazionale di Firenze*, in «Rassegna d'arte», a. VI, f. 3, 1906, pp. 42-43; L. Ciaccio, *Macrino d'Alba*, in «Rassegna d'arte», a. VI, f. 10, pp. 149-153; A. Massara, *I primordi dell'arte novarese*, ivi, f. 11, 1906, pp. 170-173; f. 12, pp. 181-186; R. Giolli, *Appunti d'arte novarese. Macugnaga*, in «Arte e storia», s. III, a. XI, f. 9-10, 1908, pp. 71-72; E. Milano, *Macrino di Alladio*, ivi, f. 11-12, pp. 86-90; R. Giolli, *Appunti d'arte novarese. La fortuna di Gaudenzio Ferrari*, ivi, f. 21-22, pp. 164-166; R. Giolli, *Appunti d'arte novarese. Uno dei primi cicli di pitture*, in «Rassegna d'arte», a. IX, f. 11, 1909, pp. 190-191; L. Ciaccio, *Gli affreschi di Santa Maria di Vezzolano e la pittura piemontese del Trecento*, in «L'Arte», n.s., a. XIII, 1910, pp. 335-352; R. Giolli, *Appunti d'arte novarese*, in «Arte e storia», s. IV, a. XXIX, f. 11, 1910, pp. 339-340; E. Milano, *Macrino d'alba e il suo ambiente*, ivi, f. 12, 1910, pp. 353-366; P. Toesca, *Antichi affreschi pie-*

per rintracciare le emergenze figurative (pittoriche in particolare) di alcune circoscritte località o per ricostruire biografie e *corpora* di artisti[45], il *côté* regionale collaborò a vario titolo e con diversi gradi di ufficialità con le strutture periferiche della Minerva alla predisposizione degli elenchi degli oggetti d'arte e alla segnalazione delle urgenze sulle specifiche aree di competenza. Dalla metà del primo decennio del Novecento, l'ingresso di nuove risorse nelle file degli studiosi impegnati nell'esplorazione del territorio assicurò, insieme con l'intensificarsi delle pubblicazioni sui periodici a diffusione nazionale, una conduzione degli studi secondo consapevolezze disciplinari e criteri metodologici maggiormente affinati.

La percezione che il Piemonte continuasse a versare in una situazione critica per l'assenza di una ricostruzione organica del panorama artistico quattro-cinquecentesco apparve chiara anche alle nuove generazioni di storici dell'arte, che presto si allinearono alla posizione condivisa da più parti del fronte locale: la condizione negletta della regione subalpina doveva imputarsi a una "perdita di memoria", a una noncuranza storiografica collettiva, più che all'oggettiva mancanza di una tradizione figurativa. Per il Piemonte, scriveva la Ciaccio nel 1904, «più ponte di contatto che non barriera di divisione, [...] il buio in cui siamo [...] è più che altro dovuto alle successive disastrose vicende politiche e all'incuria e indifferenza del popolo pedemontano dei secoli posteriori, che quasi tutto ha lasciato andare in rovina e tutto ha dimenticato se non i nomi dei due soli artisti che, varcati i confini della regione, sono entrati gloriosamente a far parte della storia artistica di altre terre d'Italia: Gaudenzio Ferrari di Valduggia e il Sodoma di Vercelli». L'esempio di Defendente Ferrari, opportunamente scelto dalla studiosa «per dare l'idea di ciò che ha potuto l'oblio nella storia artistica del Piemonte» e del quale veniva sancita la riabilitazione critica, ribadì a un tempo la piena legittimazione delle ricerche sul patrimonio artistico piemontese e l'urgenza con cui esse dovevano essere intraprese[46].

La premessa apriva nuovi spazi per un'analisi del profilo di Giovanni Martino Spanzotti, del quale venivano ripercorsi gli studi più recenti e si ampliava il catalogo delle opere, assegnando per la prima volta alla sua mano il ciclo di affreschi dell'ex chiesa di San Bernardino a Ivrea. Le parole di denuncia che avevano introdotto la disamina si trasformarono quindi in un invito a estendere le indagini verso il contesto di provenienza dell'artista: «Ora – osservava la Ciaccio – che sappiamo noi di que-

montesi. La chiesa della Missione a Villafranca, in «Atti della SPABA», vol. VIII (1910-1917), 1910, pp. 52-64; R. Giolli, *Appunti di arte novarese. Oleggio*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. V, f. 6 (giugno), 1911, pp. 207-212; E. Milano, *Monumenti artistici in Saluzzo e nel suo territorio*, in «Arte e storia», s. V, a. XXXI, f. 3, 1912, pp. 77-85. A essi si aggiungono C. Faccio, *Giovan Antonio Bazzi*, Gallardi e Ugo ed., Vercelli 1902; P. Toesca, *Aosta*, Calzone, Roma 1911 e Id., *Torino*, IIAG, Bergamo 1911 (d'ora in poi Id. 1911a e b).

45 Per un elenco esaustivo cfr. Baudi di Vesme 1922, pp. 501-506.

46 Ciaccio 1904, pp. 441-442.

sta scuola piemontese (detta comunemente vercellese perché in Vercelli sappiamo aver risieduto maestri e scolari) di cui lo Spanzotti [...] dovette essere uno dei più puri rappresentanti? Ben poco, non essendo stata fin qui quasi nemmeno studiata: cosicché noi non siamo in grado di giudicare che cosa lo Spanzotti prendesse dai suoi maestri e che cosa creasse di suo»[47]. Sulla scorta di un'attenta analisi stilistica, l'autrice concordava infine con Vesme[48] sull'ipotesi che nella bottega del maestro casalese si fossero formati Defendente Ferrari e Girolamo Giovenone, per poi ritornare sulle pitture eporediesi e, sulla base del confronto con il ciclo varallese di Santa Maria delle Grazie dipinto da Gaudenzio Ferrari, proporre per quest'ultimo un alunnato presso lo Spanzotti[49]. «Così – concludeva la studiosa – la modesta personalità di Gian Martino Spanzotti acquista ben altra importanza di quanta non eravamo disposti ad accordargli: egli non ci appare più, quale ce lo potevamo immaginare, un mediocre maestro, [...] ma ci si rivela come uno stimato e meritevole caposcuola da cui furono nutriti tutti i maggiori artisti suoi corregionali della generazione successiva alla sua»[50].

Il riscatto della «pittura fiorita nei secoli XV e XVI nell'alto bacino del Po» continuò a essere il *leit-motiv* della relazione presentata dalla Ciaccio al convegno romano del 1912, dove ne vennero indagati i rapporti con l'arte straniera[51]. La prospettiva con cui fu trattato il tema denunciò una messa a fuoco più pertinente al nodo formale, posto al centro di una pratica storico-artistica che ormai era protesa verso il completo affrancamento sia dalle altre discipline storiche sia dalle teorie estetiche[52]. Sulla base di una conoscenza approfondita delle fonti figurative e documentarie, l'intervento individuò le cifre stilistiche, le consuetudini compositive e i modelli iconografici, propri dell'arte piemontese e sconosciuti in altri luoghi d'Italia, che la apparentavano alla pittura francese e a quella nordica. La regione subalpina fu nuovamente indicata come crocevia e area di circolazione di opere, di formule e finanche di artisti stranieri, e a titolo esemplificativo venivano citati gli ancora anonimi autori della *Trinità* del Museo Civico di Torino e della pala della Misericordia del duomo di Saluzzo (CN)[53]. La geografia si poneva perciò come un fattore imprescindibile per spiegare, senza semplificazioni, le peculiarità della

47 Ivi, p. 450.
48 Baudi di Vesme 1889, pp. 421-423.
49 Ciaccio 1904, p. 455.
50 Ivi, p. 456.
51 Ciaccio 1922, pp. 276-280.
52 M. Aldi, *Da Toesca a Venturi. Alle origini dell'Istituto di Storia dell'Arte di Torino*, in «Quaderni di storia dell'Università di Torino», a cura di A. d'Orsi, a. I, n. 1, 1996, pp. 187-204.
53 Su Antoine de Lonhy v. G. Romano, *Sur Antoine de Lonhy en Piémont*, in «Revue de l'art», n. 85, 1989, pp. 35-44; M. Caldera, *Antoine de Lonhy*, in E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo (a cura di), *Corti e città: arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 2006), Skira, Milano 2006, pp. 333-355. Su Hans Clemer v. Galante Garrone, Ragusa 2002.

pittura piemontese di Quattro e Cinquecento, contrassegnata da «quel particolare carattere di esotismo che, mentre la distingue nettamente dalla pittura delle altre regioni d'Italia, non permette neppure di confonderne i prodotti con quelli di qualsiasi scuola d'oltralpe»[54].

Attraverso la nuova generazione di storici dell'arte l'opera di rivendicazione culturale posta in atto in Piemonte avviò un dibattito giocato sul piano formale. Con queste consapevolezze lavorò Pietro Toesca al volume dedicato alla città di Torino per la collana «Italia artistica»[55]. L'occasione gli consentì di riaffermare la centralità della questione stilistica per la configurazione del quadro locale, al quale era necessario riconoscere una fisionomia distinta dalle altre culture figurative coeve, fossero esse italiane o straniere. Sull'autonomia formale che postulava la piena legittimità degli studi sul passato artistico della regione si imperniò perciò la trattazione, ancorché inevitabilmente stringata, proposta dallo studioso, che segnalava come sul finire del Quattrocento la pittura, «mercé l'attività di artisti locali, lasciava lentamente le vecchie forme goticheggianti e diventava sempre più affine a quella delle altre regioni nostre, pur mantenendo caratteri suoi»[56]. Dopo aver ricordato gli affreschi della badia di Sant'Antonio di Ranverso, della chiesa di San Pietro a Pianezza (TO) e del castello della Manta (CN) per sottolineare «l'influenza della pittura oltremontana in Piemonte nel corso del Quattrocento anche in opere che si possono credere eseguite da artisti piemontesi e la persistenza dei convenzionalismi del tardo stile gotico», Toesca incentrò il suo contributo su Martino Spanzotti e la sua bottega, individuata come la fucina delle vicende figurative a cavallo dei due secoli, da cui «di certo passarono Defendente Ferrari e il Giovenone e anche il giovinetto Sodoma»[57]. Al *corpus* del pittore chivassese, oltre a quello del suo maestro, si accennava nella presentazione sintetica dei caratteri distintivi della sua pittura. Di Defendente lo studioso non mancò di segnalare l'attrazione esercitata dai «piccoli dipinti, nei quali [...] mostra una fantasia ingenua, talvolta quasi puerile, ma fresca e piacevole, e sovente adopera audacie impreviste di colorito, di luci, di espressioni»[58] riecheggiando, in maniera forse non casuale, il giudizio espresso qualche anno prima da Bernard Berenson[59]. A Macrino d'Alba assegnò poi la palma dell'artista che si era appropriato più compiutamente dello stile del Rinascimento italiano, «creando un'arte che, sebbene eclettica, esplica un temperamento originale, di una austera severità»[60]. Il confronto instaurato con le vicende della miniatura denunciò come fosse

54 Ciaccio 1922, p. 280.
55 Toesca 1911b, pp. 40-47.
56 Ivi, p. 40.
57 Ivi, p. 41.
58 Ivi, p. 46.
59 *Infra*, Sottoparagrafo 4.3.2.
60 Toesca 1911b, p. 47.

in atto l'allargamento alla comparazione con gli altri percorsi della produzione artistica su cui, come è noto, confluivano le predilezioni dello studioso[61].

In un contesto regionale che aveva eletto la stagione quattro-cinquecentesca a fulcro identitario del proprio passato artistico e punto di partenza per rivendicare al Piemonte uno statuto culturale ancora misconosciuto, la messa a fuoco di quell'epoca assumeva i toni di una consapevole presa di distanza dalla prospettiva storiografica nazionale che, influenzata dal giudizio lanziano, aveva generalmente soprasseduto sulle vicende subalpine, continuando ad avocare Giovanni Antonio Bazzi e Gaudenzio Ferrari rispettivamente alla scuola senese e a quella milanese e riscoprendo Macrino d'Alba alla luce di una formazione tutta romana[62]. All'inizio degli anni Dieci del Novecento, le trattazioni di Toesca e della Ciaccio si innestavano perciò con profitto sui risultati di chi aveva lavorato sino ad allora per il recupero della tradizione artistica piemontese e ampliavano in maniera considerevole il ventaglio dei temi, degli approcci e dei problemi da affrontare.

Mentre il dibattito andava addensandosi intorno alla questione dello stile, nell'opera di legittimazione degli studi sulla storia dell'arte locale un ruolo non secondario continuò a essere giocato dalla scoperta e dalla protezione materiale delle testimonianze figurative. Per comprendere le ragioni che ispirarono la selezione degli argomenti da approfondire e guidarono la scelta dei beni da conservare non si può infatti non tener conto del condizionamento reciproco che si pose in atto, in quegli anni, tra i progetti di conoscenza e i piani di salvaguardia del patrimonio artistico territoriale: una stretta interdipendenza senza la quale, per esempio, la parabola della fortuna critica e collezionistica di Defendente Ferrari potrebbe essere delineata solo in modo parziale[63]; fortuna che ricevette puntuali sollecitazioni e conferme dall'emergere di numerosi dipinti riconducibili alla sua mano, mentre, come si è visto, i musei lavoravano per incrementare le proprie collezioni di scuola piemontese e gli enti di tutela concentravano le proprie strategie di conservazione e restauro su opere di pittura della stagione rinascimentale e, nello specifico, proprio sulla produzione del maestro chivassese.

---

61 L'anno seguente Toesca diede alle stampe *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1912. Cfr. in proposito F. Crivello, *Pietro Toesca e la miniatura. Note a margine degli studi giovanili*, in Id. 2011, pp. 79-86.

62 Failla 2011, pp. 119-137.

63 Baiocco 2009, pp. 23-28 e F. Fantino, *Defendente Ferrari e la critica d'arte nell'Otto e Novecento*, in «Annali di critica d'arte», a. III, 2007, pp. 175-197. Si veda per esempio il catalogo stilato da Barbavara 1898, pp. 158-160.

4.3. Tendenze, resistenze e omissioni della tribuna italiana ed europea

4.3.1. Problemi di legittimità critica oltre il Sodoma e Gaudenzio Ferrari

All'impegno profuso dagli studiosi e dagli eruditi locali per restituire al Piemonte una dignità di «scuola» distinta da quella milanese – nella quale la storiografia artistica aveva risolto con disinvoltura le maggiori vicende figurative del Rinascimento subalpino[64] – vennero ad aggiungersi alcune voci che, dall'Italia o dall'estero, affrontarono in vario modo la questione, esercitandosi nel tracciarne la storia per includerla nella nascente manualistica di settore o nella trattazione monografica dei profili ritenuti maggiormente rappresentativi.

In quale misura e su quali aspetti del Quattro e Cinquecento piemontese si concentrò l'attenzione dell'orizzonte extraregionale?

Dalla disamina delle fonti bibliografiche presentata da Vesme al congresso del 1912 si deduce che il fronte nazionale della ricerca storico-artistica partecipò alle indagini con pochi ma sintomatici lavori, quasi tutti concentrati su Gaudenzio Ferrari e sul Sodoma[65].

Escludendo per ovvie ragioni gli appunti di Giovan Battista Cavalcaselle – che di certo avrebbero acceso le curiosità di molti e alterato con buona probabilità il corso delle ricerche successive[66] – tra i contributi più significativi giunti da studiosi italiani vanno annoverati il resoconto di Gustavo Frizzoni del 1891 sulle sue esplorazioni in Valsesia e nel Vercellese[67] e il compendio di Corrado Ricci sull'arte dell'Italia settentrionale del 1908[68].

---

64 Failla 2011, pp. 121-127.

65 Gli articoli di seguito elencati consentono di cogliere il convergere delle attenzioni degli studiosi italiani sul Sodoma e sull'ambito gaudenziano: G. Frizzoni, *Il Sodoma, Gaudenzio Ferrari, Andrea Solari illustrati in tre opere in Milano recentemente recuperate*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. IV, f. 4, 1891, pp. 274-286; Id., *Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell'incremento dato ai musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini*, in «L'Arte», n.s., a. IV, f. 3-4, 1901, pp. 103-108; G. Carotti, *La cupola del santuario di Saronno e gli affreschi di Gaudenzio Ferrari*, in «L'Arte», n.s., a. VII, f. 3-5, 1904, pp. 181-183; Giolli 1908, pp. 164-166; D. Sant'Ambrogio, *La scoperta di due putti ad affresco ascrivibili a Gaudenzio*, in «Arte e storia», s. III, a. XI, f. 19-20, 1908, pp. 152-153; Id., *Bernardino Lanino a Vercelli*, in «Emporium», vol. XXVIII, f. 167, 1908, pp. 341-351; G. Marangoni, *Bernardino Lanino a Legnano*, in «Rassegna d'arte», a. IX, f. 8, 1909, pp. 115-121; Id., *Girolamo Giovenone*, in «Emporium», vol. XXIX, f. 174, 1909, pp. 422-433; Id., *Il Lanino come pittore dell'infanzia*, in «Emporium», vol. XXXIII, f. 195, 1911, pp. 192-202; G.B. Mannucci, *Gli affreschi del Sodoma a Sant'Anna a Camprena*, in «Arte e storia», s. V, a. XXXI, f. 2, 1912, pp. 48-54.

66 S. Curto, *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1981 e Failla 2011, pp. 129-137.

67 G. Frizzoni, *L'arte in Valsesia*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. IV, f. 5, 1891, pp. 313-327.

68 Ricci 1908; Id. 1911.

Le pubblicazioni di Frizzoni si erano giovate delle ricognizioni territoriali che nel secondo Ottocento lo avevano portato ad attraversare il Piemonte da Novara a Torino, da Alba a Varallo[69]. L'interesse riservato all'area vercellese e a Gaudenzio Ferrari e alla sua cerchia era stato preceduto da quello per il Sodoma: a questi il conoscitore aveva dedicato un articolo nel 1871, nel quale erano state riportate le indagini documentarie di Luigi Bruzza che avevano chiarito i natali piemontesi del pittore e il suo tirocinio presso Martino de Spanzotis[70]. Nell'ultimo decennio del secolo lo studioso bergamasco era ritornato sul Bazzi con il secondo dei cinque scritti inseriti nell'*Arte italiana del Rinascimento*[71], mentre i risultati delle sue indagini in Valsesia, già riferiti su «Arte e Storia» (1885), venivano integrati nel 1891 ne «L'Archivio storico dell'arte»[72].

L'opera che avrebbe tuttavia contribuito in maniera decisiva alla diffusione della conoscenza della storia artistica del Piemonte fu la trattazione inserita da Ricci nel volume sul Nord Italia pubblicato alla fine del 1908, che afferiva alla collana di storia generale dell'arte «Ars una: species mille» e aveva tra le sue finalità proclamate quella di restituire in forma compendiaria le notizie principali sulle vicende artistiche delle diverse regioni della Penisola[73]. Il funzionario ravennate scelse di aprire il capitolo dedicato al Piemonte dall'epoca romana sino alla fine della Rinascenza riprendendo il motivo intonato dalla maggior parte dei ricercatori subalpini sulla mancanza di studi adeguati[74]. Ricci ammetteva tuttavia che «la storia pittorica del Piemonte si delinea dopo la metà del XVI secolo ed appare generalmente storia slegata di artisti influenzati ora da maestri toscani, ora da lombardi o da fiamminghi o, su tutto, da francesi: una storia che non riesce a definire in modo chiaro nemmeno una scuola, se non forse per breve tempo e per qualche carattere quella di Vercelli». Nel suo saggio, l'autore passava in rassegna gli artisti piemontesi della stagione rinascimentale senza affiancare all'analisi critica alcun giudizio di tipo estetico, come invece avrebbe fatto nel 1928 nel volume sulla pittura del Cinquecento in Italia settentrionale[75]. Del Monferrato vennero ricordati Defendente Ferrari (autore di «un numero infinito di opere – se ne conoscono oltre ottanta!» ma non per questo indenne

69 Lacchia 2003, p. 33.

70 G. Frizzoni, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma, secondo recenti pubblicazioni e nuovi documenti*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere e Arti», vol. XVII, f. 8, 1871, pp. 758-806; 761.

71 Id., *Arte italiana del Rinascimento*, Dumolard, Milano 1891.

72 Id., *Le opere di Gaudenzio Ferrari e le riproduzioni fotografiche del cavalier Ambrosetti*, in «Arte e Storia», s. I, a. VII, n. 28, 1888, pp. 221-222.; Id. 1891, pp. 313-327.

73 L'opera fu tradotta nel 1911 in tedesco, inglese e francese e nel 1914 in spagnolo.

74 «Il Piemonte e la Liguria non hanno certo nella storia dell'arte le pagine che vi contano le altre regioni dell'alta Italia e dell'Italia centrale: ma non è lecito, per questo, dire che mancano d'arte. È lecito piuttosto lamentare che l'arte non vi sia stata ancora studiata come meritava, perocché in ciò sta per molto la ragione dell'oblio in cui solitamente Liguria e Piemonte vengono lasciati»: Ricci 1908, p. 242.

75 C. Ricci, *La pittura del Cinquecento nell'alta Italia*, Pantheon, Roma 1928.

dall'oblio storiografico)[76], Martino Spanzotti (indicato come maestro del chivassese, oltre che di Girolamo Giovenone e del Sodoma, e al quale si ascrivevano gli affreschi di San Bernardino a Ivrea) e Macrino d'Alba (artista non tanto «da riferirsi all'arte paesana quanto all'umbro toscana fiorente in Roma verso la fine del secolo XV»).

In relazione agli artisti attivi nel Novarese e nel Vercellese, Gaudenzio Ferrari e Bazzi erano segnalati come i due pittori «veramente grandi», che «se anche finirono per appartenere alla scuola lombarda, là [a Vercelli] però ebbero nascita e inizio artistico». Dopo aver riferito delle attività degli Oldoni, dei Giovenone, dei Lanino e citato Eusebio Ferrari e Daniele de' Bosis, Ricci trattava diffusamente dei «due eroi: il Sodoma e Gaudenzio», specificando che il secondo di essi «sarebbe da includer meglio nell'arte lombarda (dell'arte lombarda ci sembra anzi il maestro più grande), ma a noi piacque di parlarne qui, sia perché v'ebbe i primi insegnamenti, sia perché a Vercelli tenne per parecchio tempo aperta una bottega». Il capitolo si chiudeva con un puntuale corredo bibliografico, che confermava la scrupolosa esplorazione condotta da Ricci sulla documentazione di riferimento[77]. La sua netta predilezione per Bazzi e Ferrari veniva riaffermata anche l'anno seguente nella curatela della riedizione del manuale sul Rinascimento italiano di Anton Springer, dove il ravennate scelse di ridurre la rapida segnalazione delle vicende artistiche piemontesi a questi due pittori soltanto[78].

A fronte di un modello storiografico che sulle premesse di Jacob Burckhardt andava precisando confini e caratteri del "Rinascimento italiano"[79], anche l'osservatorio internazionale partecipò all'avanzamento delle ricerche sull'arte in Piemonte con lavori per lo più diretti a restituire le biografie e i cataloghi dei pittori che meglio corrispondevano a quel canone: Gaudenzio Ferrari, ancora una volta, ma soprattutto Giovanni Antonio Bazzi[80], con qualche estempo-

76 Id. 1908, p. 249. Per le citazioni seguenti: ivi, pp. 249-253.

77 Ivi, pp. 254-258.

78 A. Springer, *III. Il Rinascimento in Italia*, a cura di C. Ricci, IIAG, Bergamo 1909, pp. 321-326.

79 J. Burckhardt, *Die culture der Renaissance in Italien*, Schweighauser, Basel 1860 (trad. it. consultata Id., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Newton Compton, Roma 2010); F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte in Italia*, Utet, Torino 1979, pp. 174-177 e Meyer 2014a, pp. 210-215.

80 Tra gli studi stranieri di questi anni dedicati a Gaudenzio Ferrari e Sodoma vanno ricordati: C.J. Ffoulkes, *Esposizioni di arte italiana a Londra*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. II, a. I, f. 4, 1894, pp. 249-260; H.F. Cook, *Les trésors de l'art italienne en Angleterre: l'école milanaise*, in «La Gazette des Beaux-Arts», t. XXI, 1899, pp. 21-32; L. Priuli Bon, *Sodoma*, George Bell and sons, London 1900; L.M. Richter, *Über Jacopo della Quercia's einfluss auf Sodoma*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», t. XII, 1900, pp. 244-248; R.H.H. Cust, *Il polittico della Santissima Annunziata in Pontremoli*, in «Rassegna d'arte», a. IV, f. 4, 1904, p. 56; Id., *Il primo maestro del Sodoma*, in «Arte antica senese», 1904, pp. 123-139; E. Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, George Bell and sons, London 1904; R.H.H. Cust, *Alcuni disegni del Sodoma*, in «Rassegna d'arte», a. V, f. 7, 1905, pp. 106-108; Id., *Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled "Sodoma": the man and*

ranea incursione su altri artisti (Eusebio Ferrari e Macrino d'Alba)[81].

Alla fine dell'Ottocento, nella medesima matrice culturale che aveva obliterato la storia artistica subalpina Eugène Müntz aveva trovato giustificazione e conforto per dichiarare, all'interno dei suoi monumentali volumi sulla storia dell'arte pubblicati da Hachette a partire dal 1889, la sostanziale irrilevanza del Piemonte nel quadro di un Rinascimento artistico ancora univocamente inteso nella sua declinazione classicista, lettura che agì da discrimine nella selezione degli autori e delle geografie meritevoli di approfondimento:

> «Il y a loin de l'activité, par fois un peu inquiète, mais somme toute si féconde, qui caractérise la Lombardie, à l'indifférence des provinces limitrophes, le Montferrat et le Piémont. Ces populations pauvres, arrièrées, profondément attachées à leur foi [...] s'ébranlèrent lentement, péniblement. Qu'elles ne manquassent pas toutefois de dispositions pour les arts, l'exemple des Sodoma et des Gaudenzio Ferrari le prouva brillamment dans la suite. [...] Dans la peinture, le mouvement ne s'accentua également que pendant les dernières années du quinzième siècle, avec Macrino d'Alba, [...] avec Defendente de Ferrari, de Chivasso, [...] et surtout avec le Sodoma, qui porta si loin la réputation de sa patrie, Verceil. [...] Un critère bien autrement sûr de la fécondité d'une école c'est la multiplicité des ces branches accessoires: [...] la gravure, [...] la tapisserie, la miniature, la marqueterie, etc. Est-il nécessaire d'ajouter qu'à a cet égard les provinces dont nous cherchons à définir le rôle ont fait preuve pendant toute la Première Renaissance d'une absolue stérilité?»[82].

---

the painter, 1477-1549, J. Murray, London 1906; W. Suida, *Die schulen der Lombardei, Piemonts und Liguriens*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXIX, 1906, pp. 164-173; A. Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours publiée. 3. Le realisme, les débuts de la Renaissance*, A. Colin, Paris 1907; R.H.H. Cust, *Sodoma and Beccafumi*, in «The connoisseur», a. VII, vol. XIX (settembre-dicembre), 1907, p. 194; J.A. Rusconi, *Il Sodoma a Monteoliveto*, in «Emporium», vol. XXV, f. 145, 1907, pp. 24-40; E. Jacobsen, *Sodoma und das Cinquecento in Siena: studien in der Gemäldegalerie zu Siena; mit einem Anhang über die nichtsienesischen Gemälde*, Heitz, Strasbourg 1910; L. Gielly, *Le Sodoma. Trois judgements contestés sur sa vie et son oeuvre*, in «Revue de l'art ancien et moderne», t. XXVII, 1910, pp. 437-453; Id., *Les dessins attribués au Sodoma au Musée du Louvre et à l'école des Beaux-Arts*, in «Les Arts», a. IX, f. 98 (febbraio), 1910, pp. 23-27; A. Segard, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma et la fin de l'école de Sienne au XVIème siècle*, Henri Floury, Paris 1910; Gielly 1911; Hauvette 1911; L. Gielly, *Sodoma, à propos d'un livre recent*, in «Revue de l'art ancien et moderne», t. XXXI, 1912, pp. 219-234.

81 F. Rieffel, *Studien aus der Mainzer Gemaldegalerie: Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XIV, 1891, pp. 275-292; S. Butler, *Ex Voto. Studio artistico sulle opere d'arte del Sacro Monte di Varallo e di Crea*, Miglio, Novara 1894; C. von Fabriczy, *Mitteilungen über neue Forschungen: Die Wiederauffindung eines seither verschollen Werkes des piemontesischen Malers Macrino d'Alba*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXVIII, 1905, pp. 185-186; Berenson 1907; S. Weber, *Die Begrunder der piemonteser Malerschule im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Heitz, Strasbourg 1911.

82 E. Müntz, *La Renaissance, I. Italie. Les primitifs*, Hachette, Paris 1889, pp. 195-196; Meyer 2014b, pp. 274-285 (*La Francia e la volontà di egemonia culturale*).

Le considerazioni espresse sul Piemonte dallo studioso francese, che pure aveva ritenuto opportuno segnalare la produzione di Defendente Ferrari, erano state ribadite due anni più tardi nel volume *L'age l'or*:

> «A l'effervescence qui caractérise le Milanais correspond la lourdeur des provinces voisines: le Piémont, les marquisats de Montferrat et de Saluces. Nous n'avons que peu de faits nouveaux à ajouter à ceux que nous avons rapportés dans notre precedent volume. L'apparition du Sodoma [...] et celle du suave, on serait tenté de dire du doucereux Gaudenzio Ferrari [...] voilà les deux événements les plus marquants dans les annales artistiques de ces provinces»[83].

Omessa di fatto la trattazione del Piemonte, nel suo volume sul tardo Rinascimento l'autore aveva infine celebrato Gaudenzio Ferrari come il fautore della Rinascenza artistica locale[84]. Al Sodoma, di cui si era laconicamente indicato l'alunnato presso la bottega spanzottiana denunciando l'aggiornamento sulle ricerche apportato da Vesme, era stato invece dedicato un capitolo a parte nella scuola senese[85].

Nei primi anni del Novecento, all'indifferenza per i fatti figurativi piemontesi – che continuavano a non trovare posto nel quadro delle vicende artistiche nazionali – fece da contraltare la consistente fioritura di studi su Giovan Antonio Bazzi, artista su cui si avviarono alcuni dibattiti di respiro europeo.

Robert Henry Hobart Cust[86] rivestì un ruolo centrale non soltanto nella prosecuzione delle ricerche sul pittore vercellese, di cui scrisse una dettagliata monografia uscita nel 1906[87]. Due anni prima il ricercatore anglosassone aveva infatti dedicato un lungo articolo a Martino Spanzotti in virtù del suo magistero sulla prima educazione del Sodoma[88]. Apparso sul «Bullettino senese di storia patria» in concomitanza con il contributo di Lisetta Ciaccio su «L'Arte»[89], *Il primo maestro del Sodoma* aveva distesamente affrontato biografia e catalogo di Spanzotti, ripercorrendo e integrando le informazioni fornite da Luigi Bruzza sino ai contributi di Vesme e di Francesco Negri[90]. Al pittore erano state ricondotte

---

83 E. Müntz, *La Renaissance. II. Italie. L'age d'or*, Hachette, Paris 1891, p. 308.

84 Id., *La Renaissance. III. Italie. La fin de la Renaissance*, Hachette, Paris 1895, pp. 692-693.

85 A Sodoma e alla scuola senese Müntz dedicò il Capitolo IV. Per le segnalazioni mutuate da Vesme v. ivi, p. 516. L'indicazione nell'appendice bibliografica degli scritti di Francesco Gamba – ricordati insieme con quelli di Bruzza e di Colombo – conferma tuttavia che Müntz conosceva a fondo i testi di riferimento per il Piemonte.

86 Su Cust (1861-1940) si veda la nota relativa in *Who Was Who among English and European authors*, 1931-1949, vol. 1, Gale Research, Detroit 1978, p. 376.

87 Cust 1906, p. 2.

88 Id., *Il primo maestro del Sodoma*, estratto dal «Bullettino senese di storia patria», a. XI, 1904, pp. 1-19.

89 Ciaccio 1904, pp. 441-456.

90 F. Negri, *Una famiglia di artisti casalesi*, in «Rivista di storia, arte e archeologia della provincia di Alessandria», a. I, f. I, 1892, pp. 147-165.

le *Madonne col Bambino* della pinacoteca di Torino e dell'Accademia Albertina, la cosiddetta Pala Tana del battistero della collegiata di Santa Maria della Scala di Chieri, la *Genealogia della Vergine* della chiesa di Sant'Antonio a Casale Monferrato e la *Pietà* della chiesa del Gesù nella stessa città. Apparentato dal punto di vista stilistico alle formule lombarde, veneziane e francesi, Spanzotti era stato presentato come il primo maestro di Defendente Ferrari, oltre che del Sodoma, sulla scorta della proposta avanzata da Vesme nel 1889[91]: alunnati che a giudizio dello studioso inglese permettevano al maestro casalese l'accesso di diritto alla storia della pittura[92].

Giunta a sanare le imprecisioni del testo della contessa Priuli Bon[93], la monografia di Cust dedicata a Bazzi si inseriva perciò su quella traccia di indagini che era impegnata a far luce sul periodo piemontese del pittore. L'opera fu recensita su «Ausonia»[94] e su «L'Arte»[95] dalla Ciaccio, che celebrò il volume come un «vero modello del genere», lodando le puntuali ricognizioni sulla formazione di Sodoma che fino a quel momento era rimasta di fatto sconosciuta[96]. Oltre alle indicazioni delle *authorities* che permettevano di ripercorrere tutta la bibliografia sino ad allora prodotta sull'artista, il volume ospitò infatti un lungo capitolo dedicato al suo primo apprendistato, nel quale Cust tracciò il profilo di Spanzotti in maniera diffusa e sulla base di indicazioni documentarie aggiornate[97].

Alla metà del primo decennio del XX secolo, la biografia del maestro casalese veniva ridisegnata storicamente sulla base di nuovi studi che finivano col riconoscergli un *corpus* di opere destinato nel tempo ad accrescersi in maniera esponenziale[98]. Ciononostante, l'interesse della ricerca straniera per Spanzotti non sembrò andare oltre la tradizionale definizione di «maestro del Sodoma» che aveva innescato le prime ricerche su di lui in funzione di una migliore conoscenza della prima attività del Bazzi. Di quest'ultimo si continuava infatti a prediligere la ben più nota stagione senese, come dimostrato da George Francis Hill che, nella recensione al lavoro di Cust su «The Burlington magazine», sorvolò del tutto sulla prima formazione dell'artista vercellese[99].

Analoghi plausi ricevette nel frattempo la monografia di Ethel Halsey su Gaudenzio Ferrari[100]. Secondo la Ciaccio il libro, dopo i documenti

---

91 Cust 1904, p. 17.

92 Ivi, p. 4.

93 E. Brunelli, *Bibliografia artistica*, recensione a Priuli Bon 1900, in «L'Arte», n.s., a. IV, f. 7-8, 1901, pp. 277-278.

94 L. Ciaccio, recensione a Cust 1906, in «Ausonia», a. I, 1907, pp. 197-199.

95 Ead., recensione a Cust 1906, in «L'Arte», n.s., a. IX, 1906, p. 393.

96 Ivi, p. 394.

97 Cust 1906, pp. 33-51. Del volume si conserva una copia presso la sezione storica della Biblioteca della SBSAE del Piemonte.

98 *Infra*, Paragrafo 4.5.

99 G.F. Hill, recensione a Cust 1906, in «The Burlington magazine», a. III, n. 37, vol. IX, 1906, pp. 53-54.

100 «It is a curious fact that the works of an artist of such magnitude as Gaudenzio

pubblicati da Giuseppe Colombo, raggiungeva finalmente lo scopo di colmare «una lacuna degli studi storico-artistici e a render popolare (almeno in Inghilterra) [...] la conoscenza dell'arte del nostro maestro». Il volume aveva tuttavia la pecca di aver «considerato Gaudenzio un po' troppo indipendentemente dall'ambiente locale, [...] omettendo di studiarlo abbastanza in relazione con tutta l'arte lombarda anteriore» e soprattutto con i corsi della storia artistica locale successiva: «Allo stesso modo – suggeriva la ricercatrice – non sarebbe stato fuor di proposito un accenno all'importanza capitale avuta [...] su tutta l'arte vercellese»[101]. Un'altra recensione apparve sulle pagine del «Burlington magazine», a firma di Herbert Cook, che conveniva con la collega italiana sulla mancata contestualizzazione del pittore. Dal testo traspariva la consapevolezza che al di fuori di una cerchia ristretta di studiosi le conoscenze su Gaudenzio Ferrari erano scarse, e che mancava il quadro su cui saldare opere e artisti gravitanti nella sua orbita: «Miss Halsey has rightly seen that her function is to rouse in her readers appreciation for an artist whom few know well, and many not at all, and she has certainly succeeded. [...] We wish the authorless had treated his immediate pupils and followers a little more fully»[102].

Una lettura comparata dei bollettini bibliografici delle riviste italiane e straniere avvalora la convinzione che, nonostante i nuovi approfondimenti, l'attenzione storico-critica rimanesse polarizzata sui profili già accreditati dalla letteratura esistente e stilisticamente più vicini ai modelli centro-italiani. Su tale esito non poté del resto non incidere la produzione tutt'altro che copiosa di contributi sull'arte piemontese. Lo studioso tedesco Wilhelm Suida, chiamato nel 1906 a riferire sulle novità editoriali nel campo delle ricerche sull'arte dell'Italia nord-occidentale dal «Repertorium für Kunstwissenschaft», segnalava per il Piemonte il progredire della conoscenza su Gaudenzio Ferrari e Sodoma ma ignorava gli articoli di Cust e della Ciaccio su Spanzotti e Macrino[103]. Che a una scarsità reale di nuovi studi si aggiungesse una non sempre attenta frequentazione delle fonti esistenti lo dimostrò l'anno seguente anche André Michel, il quale decise di inserire Defendente Ferrari, Macrino d'Alba e Girolamo Giovenone insieme con Zanetto Bugatto, Bernardino Butinone e Bernardino Zenale nel novero indistinto dei pittori secondari che gravitavano nell'orbita lombarda, riservando a Gaudenzio Ferrari e al Bazzi una dettagliata trattazione a parte nel paragrafo dedicato agli allievi e ai collaboratori di Leonardo[104].

Il dibattito sul Sodoma si riaccese con forza nel 1911, quando comparve

---

Ferrari should in these days of universal research be little known to students, and practically unknown to the world at large»: Halsey 1904, p. VII.

101 L. Ciaccio, recensione a Halsey 1904, in «L'Arte», n.s., a. VIII, 1905, pp. 232-234.

102 H. Cook, recensione a Halsey 1904, in «The Burlington magazine», a. II, n. 12, vol. IV, 1904, pp. 291-292.

103 Suida 1906, pp. 164-173.

104 Michel 1907, p. 265.

la monografia redatta da Louis Gielly, inserita nella collana «Les maîtres de l'art» e anticipata da alcuni articoli dello studioso[105]. Come si leggeva nella prefazione, il volume intendeva affrontare e dirimere una volta per tutte la *vexata quaestio* intorno alla tradizionale collocazione del Bazzi tra i pittori leonardeschi, lettura avanzata da Giovanni Morelli, per lungo tempo sostenuta anche da Gustavo Frizzoni e non del tutto rifiutata neppure da Cust[106]. Gli studi compiuti a livello locale, prima da Bruzza, poi da Vesme e infine dalla Ciaccio, che avevano ripercorso la prima attività del pittore rivendicandone l'appartenenza al Piemonte, offrivano al francese le basi per argomentare la tesi di piena estraneità del giovane Sodoma alla lezione di Leonardo da Vinci, non suffragata, a suo giudizio, né da testimonianze documentarie né da prove di evidenza stilistica[107]. Il sospetto che il nome del Bazzi fosse stato usato da Morelli come «une sorte d'entrepôt obscur et provisoire où mettre les oeuvres d'auteur incertain»[108] chiudeva polemicamente la nota introduttiva, mentre il testo accoglieva il catalogo aggiornato delle opere del maestro vercellese riconosciute come autografe, organizzato secondo una traccia biografica. Sebbene ne ricordasse artisti «d'un cachet original, comme Girolamo Giovenone, Defendente et Eusebio Deferrari» nonché Gaudenzio Ferrari e Bernardino Lanino, il breve *excursus* sulla scuola di Vercelli inserito nel primo capitolo confermò che «la plus belle fleur de l'école [Giovanni Antonio Bazzi] ne devait point fleurir à Verceil»[109].

4.3.2. Le proposte di Bernard Berenson e Siegfried Weber

Benché Bernard Berenson si fosse premurato di avvertire il lettore dell'incompletezza del suo testo promettendone future revisioni e integrazioni[110], *North Italian painters of the Renaissance* può essere considerato tra i pochi testi elaborati sulla scorta di effettive ricognizioni territoriali e di attente verifiche bibliografiche. Nonostante il taglio compendiario, il volume riuniva inoltre, per la prima volta, i cataloghi di più artisti operanti in Piemonte tra Quattro e Cinquecento: Defendente Ferrari, Gaudenzio Ferrari, Girolamo Giovenone, Bernardino Lanino, Macrino

105 Gielly 1911; Id. 1910a, p. 23; Id. 1910b, n. 159, pp. 437-453, articolo nel quale l'autore esordì con l'interrogativo sull'alunnato di Sodoma presso Leonardo: «Le Sodoma fut un élève du Vinci? Aucun document, aucune attestation contemporaine n'en font foi. [...] Le Sodoma, comme son maître Spanzotti, ne connait d'une façon precise ni le dessin, ni l'anatomie, ni la perspective».

106 Gielly 1911, p. 11; Cust 1906, p. 52.

107 «C'était et c'est encore pour beaucoup d'écrivains un lieu commun que le Sodoma fut un élève du Vinci. On commence maintenant à abandoner cette opinion, que je tiens moi-même pour erronée. Monsieur Baudi di Vesme, directeur de la pinacothèque de Turin, revendique nettament l'origine artistique piémontaise du Sodoma»: Gielly 1911, p. 8; 10.

108 Ivi, p. 18.

109 Ivi, pp. 27-28.

110 Berenson 1907, p. V.

d'Alba e il Sodoma, tutti ricondotti alla scuola di Vercelli. La necessità di agevolare il riconoscimento delle opere attraverso gli indici prevalse su una disamina approfondita delle loro biografie e dei contesti di formazione. L'assenza di Martino Spanzotti fu verosimilmente determinata anche da una precisa volontà del *connoisseur* di seguire le inclinazioni e le esigenze del mercato antiquario, da lui ben conosciuto e frequentato[111]: a fronte di un catalogo spanzottiano esiguo e ancora in via di definizione, la presenza nelle raccolte italiane e straniere (inglesi in particolare) di un discreto numero di pitture di questi maestri dovette infatti rivelarsi come un fattore decisivo per la loro trattazione.

Giudicato interessante tanto per gli studiosi quanto per gli appassionati d'arte secondo quel rapporto di reciproco condizionamento tra fortuna critica e predilezioni collezionistiche che fu alla base dell'opera di Berenson, il Piemonte, in virtù della sua particolare condizione di crocevia culturale e artistico nella stagione rinascimentale («encounter and mingling of art forms»), poteva infatti costituire «an important and even delightful field of study»[112]. Defendente Ferrari, «the completest product of this movement», ne costituiva per lo statunitense il principale rappresentante, il campione di un'arte che, seppur qualitativamente distante dalle eccellenze centro-italiane, si riscattava attraverso modi formali allo stesso tempo desueti e ammalianti[113].

Pur non restituendo la complessità del contesto artistico regionale, il volume di Berenson rappresentò un ottimo veicolo di divulgazione e un'opportunità di aggiornamento per gli interlocutori stranieri. Le recensioni che gli furono dedicate colsero tuttavia soltanto in minima parte le novità relative al tema subalpino. Wilhelm Suida nel «Repertorium für Kunstwissenshaft» ignorò del tutto la parte dedicata al Piemonte, concentrandosi sull'area lombarda[114]. Nel frattempo, dalle pagine del «Burlington magazine» Roger Fry non riusciva a capacitarsi dell'interesse mostrato per un artista minore come «Diffendente Ferrari» se non imputandolo al gusto personale dello studioso nordamericano[115]. Analoga selezione venne operata dalla maggior parte delle testate italiane, che nel recensire il volume soprassedettero del tutto alle voci dedicate agli artisti piemontesi, come fece sulla «Rassegna d'arte» Giulio Carotti, che ritenne più rilevanti le notizie sulle regioni nord-orientali[116].

---

111 K. Clark, *Bernard Berenson (1865-1959)*, in «Obituaries», 2008, pp. 95-108, con bibliografia; M.A. Calo, *Bernard Berenson and the twentieth century*, Temple University Press, Philadelphia 1994.

112 Berenson 1907, p. 122.

113 Ivi, pp. 122-123. Cfr. in proposito Baiocco 2009, pp. 26-28 e Fantino 2007, pp. 195-196.

114 W. Suida, *North Italian Painters of the Renaissance*, in «Repertorium für Kunstwissenshaft», vol. XXXI, 1908, p. 476.

115 R. Fry, *The painters of North Italy*, in «The Burlington magazine», a. VIII, n. 60, vol. XXII, 1908, pp. 348-349.

116 G. Carotti, recensione a Berenson 1907, in «Rassegna d'arte», a. VIII, f. 1, 1908, p. V.

A fronte di un osservatorio sovranazionale selettivo e tiepidamente ricettivo verso la pluralità dei temi e dei problemi messi in campo dalle indagini sull'arte in Piemonte per quel periodo (la mancanza di uno studio sistematico, la diffusione non sempre puntuale delle ricerche condotte localmente, l'eterogeneità dei modelli alternativi al paradigma centro-italiano), il primo tentativo di restituzione analitica fu quello messo in atto da Siegfried Weber, autore nel 1911 della monografia dedicata ai fondatori della scuola artistica piemontese di Quattro e Cinquecento[117].

Come dichiarato nella prefazione, il volume si proponeva di riscattare dall'oblio storiografico le vicende pittoriche di quella stagione e i loro protagonisti, e di offrire la rappresentazione d'insieme di una scuola pittorica non più identificata solo con Vercelli, bensì estesa all'arte dell'intera regione e dotata di una sua precisa identità stilistica. L'opera sembrava finalmente accogliere le istanze di riabilitazione da tempo invocate dagli studiosi piemontesi, e rinviava a una successiva pubblicazione l'approfondimento su Gaudenzio Ferrari e i suoi seguaci[118].

Vercelli fu presentata come il primo centro della produzione artistica locale, per via dell'attività avviata in città da Boniforte Oldoni il Vecchio nella seconda metà del Quattrocento. Dopo aver passato in rassegna le pitture e i maestri giudicati più interessanti di quel secolo e avanzato alcune supposizioni sui loro riferimenti formali, Weber affrontò la descrizione del primo pittore realmente importante di quella stagione, Martino Spanzotti, responsabile dell'educazione del Sodoma e fautore dell'avvento del naturalismo pittorico in Piemonte. Sottolineata la disparità tra l'abbondanza di fonti rintracciate dalla storiografia e l'esiguo numero delle opere superstiti dell'artista, il ricercatore propose la sua personale ricostruzione del catalogo spanzottiano. Al casalese si riconducevano alcune pitture disperse e documentate dalle carte, oltre a quelle esistenti e già accreditate come autografe: *in primis* la *Madonna col Bambino* acquistata dalla Regia Pinacoteca di Torino nel 1899, che Weber avvicinava ai modi di Pinturicchio e Lorenzo di Credi e nella quale intravvedeva alcune affinità con il *San Martino col mendico* allora nella collezione Arborio di Gattinara, da lui ricondotto a Boniforte Oldoni il Vecchio, che furono alla base della sua proposta di riconoscere in quest'ultimo il primo maestro di Spanzotti. Oltre alla *Madonna in trono* dell'Accademia Albertina, che Adolfo Venturi per primo aveva assegnato a Spanzotti, Weber segnalava per vicinanza stilistica lo scomparto con l'*Annunciazione* del polittico di Sant'Antonio a Casale Monferrato, alcune vetrate della sagrestia della chiesa del Pellegrino di Crea (AL) e, per la prima volta, la *Madonna* della chiesa di San Domenico (Fig. 13) di Trino (VC). A fronte della proposta di Lisetta Ciaccio di attribuire a Spanzotti gli affreschi di San Bernardino a Ivrea, Weber giudicava suoi i primi cinque episodi del ciclo ma ipotizzava per gli altri una collabora-

[117] Weber 1911. Ringrazio Serena D'Italia per aver messo a mia disposizione la traduzione italiana del testo.
[118] Ivi, p. VII.

zione di bottega, fino all'avvicendamento di un altro maestro per le ultime scene del registro inferiore e per la *Crocifissione* centrale, più vicina a soluzioni gaudenziane.

Nell'analisi dell'ambiente vercellese, Weber diede ampio spazio anche all'attività di Eusebio Ferrari. All'unica opera allora nota del pittore, conservata alla Gemäldegalerie di Magonza, lo studioso affiancò l'*Adorazione del Bambino* in collezione Visconti a Casale Monferrato e la Pala Tana del battistero della collegiata di Chieri (Fig. 14). La proposta di riconoscere in lui, anziché nello Spanzotti, il primo maestro di Defendente Ferrari e di Gerolamo Giovenone fu ripresa e argomentata nel quarto capitolo, dopo l'analisi dell'opera di Macrino d'Alba, celebrato come il primo pittore piemontese del Rinascimento in senso proprio. Oltre a Jacobino Longo, Giovanni Perosino e Daniele de' Bosis, una trattazione approfondita fu naturalmente dedicata al maestro chivassese, il «più popolare degli artisti piemontesi»[119], al cui già numerosissimo *corpus* Weber aggiunse il polittico della parrocchiale di Quargnento, nell'Alessandrino (Fig. 15)[120]. Eludendo *in toto* la tesi sostenuta da Vesme e dalla Ciaccio, la questione della formazione di Defendente fu risolta nella corrente macriniana e nel magistero di Eusebio Ferrari. Nell'ultimo capitolo lo studioso affrontava infine la bottega vercellese dei Giovenone sulla scorta delle notizie documentarie fornite da Giuseppe Colombo, riaffermando anche per Girolamo lo svolgimento di un tirocinio presso quel maestro.

Die Begrunder der piemonteser Malerschule venne subito recensito da Lorenzo Rovere nella «Rassegna bibliografica dell'arte italiana»[121]. Al di là delle confutazioni specifiche sul piano attributivo e filologico, l'*incipit* del testo evidenziava quale fosse la critica principale mossa al Weber: mentre denunciava senza mezzi termini «la fretta» con cui lo svizzero aveva «studiato il materiale necessario», Rovere sottolineava a un tempo l'assenza di un lavoro diretto e sistematico sulle testimonianze figurative e i benefici che tale verifica avrebbe potuto apportare alla riconfigurazione del contesto locale, costellato da personalità anonime e da altrettante opere non documentate dalle fonti, dal cui studio una monografia atta a metterne in luce gli autori non avrebbe dovuto prescindere. Documenti e territorio si configuravano come i due poli entro cui si sarebbe dovuta giocare la partita:

> «Doveva trattarsi del primo lavoro complessivo sulla pittura piemontese e come tale avrebbe dovuto coordinare, integrare, completare i risultati dei non numerosi lavori precedenti sull'argomento. [...] Non ci dissimu-

---

119 L. Rovere, *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel secolo XV e al principio del XVI*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», a. XIV, f. 4-7, 1912, p. 46.

120 Oggi riconosciuta come opera di Gandolfino da Roreto: cfr. la scheda di Simone Baiocco in G. Romano (a cura di), *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, CRT, Torino, 1998, p. 304.

121 L. Rovere, *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel secolo XV e al principio del XVI*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», a. XIV, f. 11-12, 1911, pp. 137-146; Id. 1912, pp. 45-56.

> lavamo la difficoltà di un simile lavoro. [...] 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 bene 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 Piemonte»[122].

Anche la Ciaccio, dalle pagine de «L'Arte», riconosceva i limiti di un'opera di così ambiziosa portata[123]. Tuttavia, «se nel suo complesso il nuovo libro poco giova alla nostra cultura intorno alla pittura piemontese del Rinascimento, esso sortirà, spero, l'effetto di incitare i numerosi studiosi italiani che di quella fioritura artistica si sono sin qui occupati a concretare e pubblicare i risultati delle loro ricerche, ancorché imperfette; affinché più non accada che scrittori stranieri, fidando nella nostra completa ignoranza in proposito, si arrischino a dare in luce altre opere frutto, come questa, di così insufficiente studio della materia presa a illustrare»[124].

Per converso, la lettura delle recensioni straniere dedicate alla monografia di Weber consente di registrare una serie di valutazioni del tutto opposte rispetto a quelle della Ciaccio e di Rovere, il quale chiudeva i suoi commenti augurandosi di veder presto sul mercato un'edizione riveduta, corretta e ampliata del saggio dello studioso svizzero, invitato a una «più paziente permanenza in Piemonte»[125]. Era d'altra parte difficile comprendere il problema filologico sollevato dal torinese senza le conoscenze e i dati di realtà concreta posseduti da un osservatore interno. Il recensore del «Burlington magazine» non poté che definire il volume «a good book which students of Piedmont and its rather unimportant school cannot afford to dispense with» e lodare la «Herr Weber's diligence and acumen [that] are evident throughout his book; [...] the arguments by which he supports his conclusions are logical and convincing»[126]. Analogo giudizio esprimeva Georg Gronau dalle pagine del «Repertorium für Kunstwissenschaft», contribuendo ad accreditare la monografia come il testo di riferimento per chi intendesse intraprendere nuovi studi sull'arte antica piemontese[127].

---

122 Rovere 1911, pp. 137-138.

123 «L'opera è rivolta a esplorare un campo quasi del tutto nuovo poiché, se pure qualche buono studio si ha avuto sino ad ora intorno ad alcuni artisti e a singole opere d'arte del Rinascimento piemontese, nessuno ancora aveva tentato ricostruirne la storia complessiva»: L. Ciaccio, recensione a Weber 1911, in «L'Arte», n.s., a. XV, 1912, p. 222.

124 *Ibidem*.

125 Rovere 1911, p. 56.

126 T.L.G., recensione a Weber 1911, in «The Burlington magazine», a. IX, n. 115, vol. XXII, 1912, p. 57.

127 G. Gronau, recensione a Weber 1911, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXXV, 1912, pp. 465-469.

Quest'ultima segnalazione permette qualche considerazione conclusiva sullo stato degli studi sul Piemonte. Lo scarto di giudizi tra l'ambito regionale e quello italiano ed europeo si impone come una variabile necessaria per comprendere le iniziative di aggiornamento o, al contrario, i ritardi e le inesattezze che si verificarono nella lettura della Rinascenza artistica subalpina. Sino al primo decennio del Novecento, tanto il *côté* nazionale quanto quello straniero si adeguarono di fatto alle interpretazioni e ai giudizi della letteratura tradizionale. La renitenza a decodificare le formule non risolvibili nel canone centro-italiano, unita a una divulgazione parziale degli studi più aggiornati (non sempre annunciati dai bollettini bibliografici delle riviste e soltanto in qualche caso recensiti in modo esauriente) si scontrava con le istanze del fronte interno della ricerca, intenzionato a rivendicare il proprio passato artistico nell'intera gamma delle sue peculiarità formali. Alla mancata rivalutazione dell'arte antica piemontese contribuiva inoltre in modo determinante la frammentarietà dell'azione di mappatura del patrimonio artistico non musealizzato, attività indispensabile sia per il progredire degli studi sia per l'espletamento dei programmi di tutela. Soltanto dalla conoscenza diretta e profonda del territorio, delle sue emergenze artistiche e delle fonti documentarie poteva derivare uno studio in grado di restituire, a pieno e senza riduzioni, la complessità del quadro rinascimentale subalpino.

In questa cornice si inserì la relazione sulle fonti presentata al congresso romano da Vesme che, allineata all'appello espresso da Rovere nella recensione al testo di Weber, denunciò l'urgenza di un lavoro sistematico sulla storia delle arti in Piemonte ancora di là da venire.

4.4. Vesme e l'apporto dell'esplorazione documentaria

4.4.1. Prime sfide alla storiografia artistica

Quanto venne condensato da Vesme nella sua relazione del 1912 suggerisce di considerarne l'autorevolezza nel campo della «critica documentaria»[128], suo ambito di indagine prediletto sin dagli anni trascorsi alle dipendenze della Soprintendenza agli Archivi piemontesi.

Si è già fatto cenno alle ricerche da lui effettuate negli anni Ottanta del XIX secolo e dirette ad arricchire le biografie di alcuni pittori del Rinascimento locale[129]. Parzialmente rielaborati nei suoi articoli su Spanzotti e sul primo maestro di Bernardino Lanino, pubblicati su «L'Archivio storico dell'arte» rispettivamente nel 1889 e nel 1890, quei lavori erano in buona parte l'esito maturo della sua frequentazione con le raccolte della Regia Pinacoteca di Torino: un'esperienza che, come si è

128 Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, f. "Tortona", appunto di Vesme, s.d.

129 *Supra*, Paragrafo 1.2.

della pubblicazione della guida *Lombardia, Piemonte, Liguria*, stampata nel 1911 dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo[187]. In autunno il conte si affrettò a spedire le bozze corrette: prima quelle piemontesi per il tramite di Alfredo d'Andrade, una decina di giorni dopo quelle liguri, nelle quali assicurava al collega ravennate di aver trovato «pochissimo da correggere e per contro molto da imparare e da lodare»[188].

Nel 1916 Ricci coinvolse Vesme in una nuova impresa editoriale: la collana «La Biblioteca d'arte». La serie avrebbe dovuto accogliere la riedizione, corredata da indici, di testi rari, di «quei libri che rappresentano [...] i "ferri del mestiere"» per i tipi della casa editrice Bestetti e Tumminelli, resasi disponibile ad «accogliere la proposta [...] di ristampare quei libri che possono nell'insieme costituire una ricca e buona biblioteca per gli studiosi e i cultori d'arte e di pubblicare quelli che giacciono tuttora inediti nelle nostre biblioteche»[189]. Ancora una volta Ricci chiese consiglio al direttore torinese: «Quali volumi mi consiglieresti per Piemonte? Vorresti curarli tu? Si tratta di riprodurre i testi diplomaticamente senza commenti, con solo i tre indici stabiliti (nomi, luoghi, materie)»[190]. La frammentarietà della corrispondenza epistolare, insieme con la sospensione del progetto per il sopraggiungere dell'emergenza bellica, non consente purtroppo di verificare su quali testi si concentrò la selezione. La richiesta tuttavia riconosceva il primato e la credibilità scientifica di Vesme nel campo della «critica documentaria», che aveva trovato la sua formalizzazione pubblica durante il convegno romano del 1912 con la sua nomina a presidente della sezione dedicata all'edizione dei materiali storico-artistici. Il piano del ravennate si riallacciava proprio all'appuntamento romano di quattro anni prima, di cui accoglieva l'appello a proseguire, migliorare e normalizzare il lavoro di ricognizione sulle fonti per la storia delle arti, sulla scorta dei risultati che la ricerca europea, austriaca in particolare, andava conseguendo, nella convinzione che il documento di prima mano continuasse a costituire un efficace strumento di controllo nei processi di costruzione del sapere.

4.4.3. I due articoli del 1918: il magistero di Spanzotti e i veri campioni della scuola piemontese

Gli anni intercorsi tra il congresso del 1912 e la conclusione della Grande Guerra registrarono nuovi progressi nel campo della conoscenza

a Ricci del 27 febbraio 1909 e del 2 giugno 1909.

187 Ricci 1911.

188 Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 13 novembre 1909. «Mi affretto a mandarti alcune mie osservazioni riferentisi alle bozze che mi comunicasti. Altre piccole cose notai con matita viola sulle bozze stesse»: lettera di Vesme a Ricci del 31 ottobre 1909. Cfr. anche ivi, lettera di Vesme a Ricci del 14 novembre 1909.

189 Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 3, opuscolo *Biblioteca dell'arte diretta da Corrado Ricci*.

190 Ivi, lettera di Ricci a Vesme del 5 giugno 1916.

sull'arte antica in Piemonte. Alle pubblicazioni che avevano finalità divulgative[191] si affiancarono gli approfondimenti di taglio specialistico[192], mentre gli aggiornamenti sulle biografie di alcuni maestri si intersecavano con nuove integrazioni ai loro cataloghi[193]. I ricercatori stranieri vi contribuirono con le voci di Defendente ed Eusebio Ferrari, redatte nel 1915 da Siegfried Weber per il *Künstlerlexikon* di Ulrich Thieme e Felix Becker, e quella dedicata a Gaudenzio Ferrari, affidata alla penna di Georg Gronau[194]. Le schede del professore svizzero riprendevano e condensavano le notizie e le proposte di lettura avanzate nella sua monografia del 1911 sui fondatori della scuola piemontese, pur con qualche diversa calibratura. La prima cultura figurativa del pittore chivassese, riconfermato nel suo ruolo di protagonista della Rinascenza subalpina, veniva infatti interpretata come frutto del connubio della lezione di Spanzotti, Macrino d'Alba ed Eusebio Ferrari. Convalidate le indicazioni documentarie e le attribuzioni avanzate quattro anni prima, Weber chiudeva la voce su quest'ultimo continuando a imputare al suo magistero l'esercizio di un decisivo condizionamento sulla formazione di Defendente e di Girolamo Giovenone.

Nonostante la revisione di alcuni dei profili su cui si erano concentrati gli studi fino a quel momento, rimaneva tuttavia da approntare un lavoro che fosse in grado di risolvere una volta per tutte il discusso tema delle filiazioni artistiche, di garantire al Piemonte un'identità di scuola e di riscattarlo dal novero delle periferie della storia dell'arte. È significativo che alla metà del secondo decennio del Novecento nei compendi e nelle guide destinate a chi volesse intraprendere un viaggio nel Nord Italia continuasse a perpetuarsi una lettura ancora permeata dalle consuetudini di giudizio che avevano marcato la letteratura tradizionale. Così, nella sezione dedicata alla storia dell'arte piemontese del volume sull'Italia settentrionale delle guide Joanne, a parere di Jacques Mesnil «l'histoire du Piémont, que nous venons d'exposer dans ses traits principaux, explique en grande partie le fait que cette contrée ne contribua en rien à la formation de l'art de la Renaissance et que, durant

---

191 Come la *Nuovissima guida turistica artistica storica della valle Sesia* e la guida del Touring Club per il Piemonte, la Lombardia e il Canton Ticino: L. Ravelli, *Nuovissima guida turistica artistica storica della valle Sesia*, Unione tipografica Valsesiana, Varallo Sesia 1913; Bertarelli 1915; P. Galloni, *Sacro monte di Varallo: origine e svolgimento delle opere d'arte*, Tip. G. Zanfa, Varallo 1917.

192 E. Bertea, *Gli affreschi di Giacomo Jaquerio nella chiesa dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso*, in «Atti della SPABA», vol. VIII (1910-1917), 1914, pp. 194-207.

193 Papini 1913, pp. 325-332; Id. 1914, p. 72; G. Marangoni, *Arte retrospettiva: De' Ferrari da Chivasso*, in «Emporium», vol. XLIV, f. 264, 1916, pp. 419-437; A. Foratti, *Un'opera sconosciuta di Defendente Ferrari*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», a. XVII, f. 7-8, 1917, pp. 150-152.

194 S. Weber, ad vocem *Ferrari, Defendente*, in U. Thieme, F. Becker, *Künstlerlexikon*, vol. XI, E.A. Seemann, Liepzig 1915, pp. 443-446; Id., ad vocem *Ferrari, Eusebio*, ivi, pp. 447-448; G. Pauli, ad vocem *Ferrari, Gaudenzio*, ivi, pp. 450-452.

une longue période, elle se rattacha, artistiquement parlant, d'avantage aux pays d'au delà des Alpes qu'à l'Italie. Placé entre la France et la Lombardie – proseguiva l'autore – le Piémont subit les influences venues par ces deux voices, sans les modifier par des apports personelles de quelque importance»[195]. Tale subalternità consentiva a Mesnil di riconoscere nella pittura di Defendente Ferrari, del Sodoma, di Gaudenzio Ferrari e di Macrino d'Alba un carattere rispettivamente nordico, senese, lombardo e romano, e di negare ancora una volta l'esistenza di una scuola autoctona.

Nel frattempo in Italia si pubblicava il VII volume della *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi dedicato alla pittura del Quattrocento, che nel paragrafo sulla pittura ligure e piemontese proponeva la ricostruzione del panorama artistico di quel secolo attraverso una selezione delle personalità artistiche e delle loro opere più rappresentative[196].

Venturi rielaborò le notizie e le novità sul Piemonte mantenendo come codice di lettura quello delle eccellenze della Rinascenza tosco-romana, in un registro da *connoisseur* non solo assestato sull'interpretazione critica, ma anche apertamente modulato su apprezzamenti di ordine estetico. La trattazione si aprì con la Liguria, per proseguire con il Piemonte, dove – come precisava nel cappello introduttivo al paragrafo – «si ebbe pure una varietà grande di tendenze artistiche, ma un concentramento si trovò a Vercelli, per i contatti più facili con le maggiori espressioni dell'arte lombarda. Come in Liguria, la pittura piemontese sentì gli influssi dell'arte oltre confine; sola eccezione fu Macrino d'Alba, eclettico, importatore di elementi pittorici dell'Italia centrale»[197].

Dopo il maestro albese, Venturi affrontò il profilo di Martino Spanzotti, di cui presentò in poche righe le coordinate biografiche e segnalò l'alunnato del Sodoma nella sua bottega. Del casalese esaminò la *Madonna col Bambino* della Regia Pinacoteca di Torino, una composizione dai «caratteri di semplicità, di arcaismo, quasi di povertà». Nella restituzione delle figure, che giudicava generalmente mal modellate, Venturi leggeva un compromesso fra il tipo francese e quello lombardo: «Piatta, nel suo uniforme e sottile colore, è la testa della Vergine, con gli occhi un po' loschi per difetto di scorcio e i capelli di spessa lana; senza struttura il putto, con grossa testa coperta dalla parrucca dei grossi capelli, ventre gonfio, corte braccia inarticolate, manchevoli di struttura e proporzioni»[198]. In «quest'opera primitiva del maestro del Sodoma – proseguiva – attraggono soltanto la piacevole aria di bontà, la dolcezza bergognonesca della Vergine, il delicato e insensibile movimento del busto, che lievemente

195 Mesnil 1916, p. 21.
196 Meyer 2014b, pp. 293-294 (*«Trasformare i tesori artistici in beni della nazione»: l'Italia dopo l'Unità*).
197 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento*, parte IV, Hoepli, Milano 1915, p. 1103.
198 Ivi, pp. 1110-1111.

indietreggia, come per meglio contemplare il Bambino»[199]. La sua valutazione della *Madonna* dell'Accademia Albertina non fu più indulgente. Anche in questo dipinto Venturi rilevava le teste grosse, l'approssimazione nella resa dei dettagli anatomici e i difetti nello studio delle proporzioni, particolarmente nel «disegno incerto» del nudo di Gesù Bambino, che «mal si regge sulle gambette contorte e lascia penzolare ancora le corte e inerti braccia e le mani con le dita ricurve e flosce»[200].

Sulla scorta della lettura offerta da Lisetta Ciaccio, Venturi riconduceva nella sfera spanzottiana una terza opera: il ciclo di affreschi eporediesi sulla *Vita di Cristo*. Se le prime cinque scene, «per la loro semplicità, la debolezza costruttiva, il tipo bergognonesco dei putti con grosse teste sui corpi miserelli e la Madonna con i lanosi capelli sparsi e gli occhi chini», riflettevano più apertamente le soluzioni formali del pittore di Casale, diversi si presentavano gli episodi successivi. Più mossi e articolati nella composizione e di più accurata restituzione plastica e luministica, questi venivano ascritti a un artista dalla «personalità schiettamente italiana», aggettivazione che Venturi ripeteva nella descrizione della pittura centrale con la *Crocifissione*, segnalata per un «ritmo monumentale» che la apparentava all'arte di Gaudenzio Ferrari. L'analisi non poteva che condurre a respingere la proposta della Ciaccio, che invece aveva assegnato al pittore l'intero ciclo, e a considerare come opera autografa dello Spanzotti solo le prime cinque scene, in accordo con Weber. «Martino Spanzotti, ritardatario, poté evolversi dalle prime rappresentazioni, tanto da prendere un nuovo aspetto? – osservava Venturi – È più credibile che altro pittore, da lui dipendente, giovane d'anni e di tendenze, ne abbia continuato l'opera a San Bernardino d'Ivrea. Lo Spanzotti non fu veduto inutilmente dagli artisti vercellesi, e a lui dovette la prima educazione il Sodoma, destinato a portar l'arte del Piemonte fuori della sua regione, a Siena e a Roma»[201].

Il terzo profilo affrontato fu quello di Eusebio Ferrari, ai cui insegnamenti si faceva risalire la formazione di Defendente Ferrari e di Girolamo Giovenone. Ancora una volta Venturi aderiva alla posizione di Weber, prendendo le distanze dalle ipotesi formulate da Vesme, dalla Ciaccio e da Toesca[202]. La sua argomentazione era fondata su una lettura puramente stilistica della produzione del pittore, ancorché ridotta a due sole opere: la *Natività* della collezione Visconti di Casale Monferrato e il trittico di Magonza. Nelle forme francesi, nel chiaroscuro uniforme e nel decorativismo delle «gotiche pieghe dei panneggi ancora alluminate d'oro» egli ravvisava la diretta filiazione stilistica di Defendente Ferrari, particolarmente evidente nella *Natività* di Berlino, presentata come variazione dello schema del maestro, e nell'*Annunciazione*, già nella collezione di Leone Fontana ed entrata nelle raccolte patrimoniali

199 Ivi, p. 1110.
200 Ivi, p. 1112.
201 Ivi, p. 1118.
202 Ivi, p. 1119.

del Museo Civico di Torino[203]. Questo dipinto, «tipico esempio dell'arte agghindata, preziosa, puramente lineare del chivassese», era giudicato da Venturi come uno dei più begli esemplari dell'arte «esotica» dell'«elegante traduttore di forme francesi in Piemonte», trattato per ragioni formali come esponente del Quattrocento nonostante la sua produzione si concentrasse nel secolo successivo. Ai modi di Defendente, massimo esempio dei legami stretti dall'arte piemontese con quella d'oltralpe, Venturi riconduceva anche Jacobino Longo e Girolamo Giovenone, del quale ricordava l'*Adorazione del Bambino* dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli.

La rassegna sul Quattrocento proseguiva con un lungo paragrafo dedicato al Sodoma. Di quest'ultimo Venturi ricordava brevemente il tirocinio presso lo Spanzotti, per poi passare a trattare in maniera capillare della sua più nota stagione senese anche in ragione dell'assenza di dipinti realizzati prima degli affreschi di Sant'Anna in Camprena, eseguiti nel 1503. Il capitolo terminava con Gaudenzio Ferrari, che «coronò gli sforzi dell'arte del Piemonte e di Lombardia», fino ad abbandonare precocemente le forme dell'arte locale per avvicinarsi alla lezione leonardesca della rappresentazione degli affetti: un modello che aveva portato le «carni ceree e quasi argentine del primo periodo ad accendersi di interne fiamme, i capelli prendon riflessi di rame, il colore ha bagliori del messidoro», come nella scena dell'*Epifania* della cappella n. 38 del Sacro Monte di Varallo, ciclo con cui Venturi chiudeva il volume per consegnare a quello successivo la trattazione del XVI secolo[204].

La pubblicazione fu eletta a emblema dello «stato attuale degli studi sulla pittura piemontese del '400» da Leonarda Masini (che ne compilò una recensione per il «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» nel 1918), «ad eccezione di quella parte che si riferisce al pittore Martino Spanzotti» del quale, a giudizio dell'autrice, Venturi non aveva percepito il peso decisivo giocato nella storia dell'arte regionale[205]. In contrapposizione al mancato aggiornamento del modenese, la Masini riservò un ampio *excursus* ai recentissimi studi di Vesme, che invece riconoscevano proprio nell'artista di Casale la figura chiave per comprendere molti dei fatti figurativi del primo Cinquecento in Piemonte[206].

Inseriti nel 1920 negli «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» ma pubblicati in estratto già nel 1918[207], i due lunghi articoli di Vesme dedicati a Martino Spanzotti e alla sua scuola assunsero sin dalle prime battute una posizione di giudizio netta.

Il primo contributo aveva lo scopo di ripercorrere l'incremento di notizie su Spanzotti a partire dal 1889, anno in cui, nel suo intervento su «L'Archivio storico dell'arte», Vesme aveva cercato di «richiamare

203 Ivi, p. 1122.
204 Ivi, p. 1153.
205 L. Masini, recensione a Venturi 1915, in «Bollettino della SPABA», a. II, 1918, p. 90.
206 Ivi, pp. 91-92.
207 Baudi di Vesme 1918a,b, pp. 1-27; 28-78.

l'attenzione degli studiosi [...] sopra un pittore che era stato uno dei più valorosi, e in un determinato periodo addirittura il più valoroso, della regione piemontese, e che aveva avuto il merito di iniziare all'arte Giovanni Antonio Bazzi [...] e anche [...] Defendente Ferrari e Gerolamo Giovenone»[208]. Il suo invito, ricordava Vesme, era rimasto inascoltato fino al 1899, quando l'ingresso nelle collezioni della Regia Pinacoteca di Torino della prima tavola firmata dell'artista ne aveva lumeggiato la maniera e aveva consentito di attribuire a lui alcune pitture sino ad allora prive di «battesimo». Il saggio si proponeva perciò di definire il *corpus* di opere che potevano a buon diritto essere ricondotte a Spanzotti e quelle che invece dovevano esserne espunte, attraverso l'incrocio delle informazioni documentarie con un'analisi di tipo formale.

Accolte la *Madonna in trono* dell'Accademia Albertina e l'*Adorazione del Bambino* di Trino, anche la Pala Tana del battistero della collegiata di Chieri veniva ricondotta alla mano di Spanzotti con il concorso di un discepolo («il quale però non è né Defendente né Gerolamo») per ragioni di natura stilistica, che imponevano di rifiutare con decisione l'attribuzione «alla tenera e fusa maniera» di Eusebio Ferrari a suo tempo avanzata da Weber. Nel novero delle pitture di cui Vesme negava la paternità spanzottiana vi erano anche gli affreschi tanto discussi della ex chiesa eporediese di San Bernardino, che venivano postdatati agli anni Trenta del Cinquecento e riconosciuti, sulla scorta di Venturi, come opera di un «esecutore discreto ma impudente pirata che rubò – qui riproducendoli e implicitamente dandoli come farina del suo sacco – al nostro Spanzotti tipi e atteggiamenti specialmente di donne e bambini, e a Gaudenzio tutto l'ordinamento, alcuni capitoli [...] e quasi tutti i particolari della grandiosa Storia della vita di Cristo»[209]. Analogamente, Vesme rifiutava anche l'assegnazione allo Spanzotti del *Santo vescovo* della chiesa torinese di San Domenico sostenuta da Pietro Toesca, che egli riteneva realizzata non prima del 1520 da un «ignoto ma abile maestro, disinvolto, limpido, espressivo, destro nel disporre gli spazi e non più affatto schiavo della simmetria»[210].

Una parte consistente dell'articolo comprendeva gli aggiornamenti rintracciati attraverso le ricognizioni archivistiche, per le quali si assicurava una prossima ed estesa pubblicazione. Il reperimento della lettera scritta da Martino Spanzotti a Carlo II di Savoia nel 1507, acquistata dalla galleria di Torino presso gli eredi di Giovanni Vico nel 1897, gettava infine nuova luce sulla sua biografia e garantiva l'ampliamento delle opere da ricondurre alla sua bottega. La missiva aveva infatti come oggetto l'invio di un «tabuleto con la ymagine de la Madona supra picto ala similitudine de quella fiorentina che – scriveva il pittore al duca – Vostra Signoria me remise in le mane». La lettera è oggi nota, così come le diverse redazioni pittoriche realizzate in Piemonte a partire dalla cosiddetta

208 Id. 1918a, p. 1.
209 Ivi, p. 5.
210 Ivi, p. 6.

Madonna d'Orléans di Raffaello, di cui Vesme ripercorse la storia collezionistica a ritroso sino alla sua antica collocazione presso i duchi di Savoia. Una copia fu riconosciuta nella *Madonna* allora nella collezione di Luigi Cora, già da «valenti conoscitori» (nominatamente da Frizzoni) assegnata a Gerolamo Giovenone. A giudizio di Vesme, tuttavia, non era sufficiente che l'attribuzione fosse «stilisticamente e tecnicamente approvabile»: essa doveva anche essere «pure ammissibile storicamente», e per tale ragione nelle pagine seguenti ne presentava la prova documentaria, concordando in definitiva con lo studioso bergamasco. Oltre alla *Madonna* Cora il conte segnalava anche un altro esemplare del quadro raffaellesco, esistente nella raccolta di sir Frederick Cook in Inghilterra. Il saggio si chiudeva con la presentazione di un'opera perduta dello Spanzotti e datata, come la Pala Tana, alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento: il trittico già nella chiesa chierese della Madonna delle Grazie, documentato dalle fonti e già segnalato da Vesme nel 1889, ma solo di recente restituito nel suo impianto compositivo da un «disegnetto» a matita rossa rinvenuto dallo studioso fra le Carte Biscaretti all'Archivio di Stato di Torino, all'interno di un quaderno della metà del Seicento contenente estratti di iscrizioni e monumenti antichi della città di Chieri[211].

Mentre il primo dei due articoli pubblicati in estratto nel 1918 si era mantenuto su un registro neutrale nel confronto con la storiografia, nel contributo dedicato ai principali discepoli di Spanzotti Vesme si propose dichiaratamente di confutarne e correggerne alcune letture: una su tutte la monografia di Weber, colpevole di aver generato una «quantità incredibile di grossi e piccoli errori» per via della «scarsissima conoscenza dell'ambiente piemontese durante i tempi trattati».

Secondo il direttore della pinacoteca di Torino, infatti, lo studioso svizzero non si era curato di ripercorrere con la necessaria acribia il gran numero di testimonianze artistiche disseminate sul territorio subalpino e di confrontare con accuratezza le scansioni cronologiche con le fonti, giungendo ad asserzioni anche contradditorie, come quella sull'educazione di Giovanni Canavesio, assegnata sia a Giovanni Beltramino (attivo nel primo Quattrocento) sia a Ludovico Brea (ancora vivente nel 1519). In linea con le critiche a suo tempo mosse dal Rovere e dalla Ciaccio, secondo Vesme le indagini erano state condotte da Weber in maniera tanto approssimativa che si poteva «a ragione dirsi che si stava meglio quando si stava peggio e si dovette rimpiangere che l'invocato libro complessivo sull'arte piemontese del Rinascimento sia stato scritto, o per dir meglio, sia stato scritto a quel modo», poiché purtroppo «nel dominio della storia dell'arte le verità, se non sono scoperte oggi, potranno essere scoperte domani, laddove gli errori [...] sono quanto mai tenaci e qualche volta, anche dopo essere stati riconosciuti, non basta la durata d'un secolo a sradicarli»[212].

211 Ivi, pp. 18-19.
212 Ivi, p. 28.

Per rimediare a quel lavoro superficiale era perciò necessario compiere una «doppia fatica»: «Quella, assai ingrata ma veramente urgente, di sgombrare il terreno dagli errori stati accumulati recentemente da una critica fallace; e quella, da eseguirsi poi con calma, di sostituire agli errori smascherati verità puranco note, interessanti ed inconfutabili»[213]. «Poiché l'unico tentativo fatto da uno straniero per dare al Piemonte la storia della sua pittura dalla metà del Quattrocento alla metà del Cinquecento – proseguiva Vesme – può dirsi assolutamente fallito, io spero che la nostra Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti vorrà promuovere nel suo stesso seno l'esecuzione di un lavoro che, se sarà condotto bene, riuscirà altamente onorevole ad essa ed alla patria nostra»[214].

Mosso da quell'«amore per la verità» che aveva accompagnato gli anni della sua formazione, Vesme si assumeva anzitutto l'onere di segnalare e rettificare alcuni degli errori commessi dal Weber sulla «derivazione dei principali artisti piemontesi del Rinascimento da tale o da tal altro maestro», lasciando ad «altri più valenti ed autorevoli» studiosi il compito di sostituire le false dichiarazioni dello svizzero con notizie storicamente verificate[215]. Allo stesso tempo, egli coglieva l'occasione per inserirsi nel vivo del dibattito sulla configurazione del contesto regionale e per avanzare la sua ipotesi di indicizzazione degli artisti aggregati intorno alla bottega spanzottiana.

Anche questo testo si apriva con il profilo del maestro casalese. Vesme ne indicò in maniera esaustiva le coordinate genealogiche e biografiche e ne segnalò il *corpus*. Alle opere già presentate nell'articolo precedente ne furono aggiunte di nuove, che contribuivano a mettere «in rilievo sempre più spiccato l'importanza di Martino quale artista e quella, forse maggiore, di educatore di altri artisti»[216]: il *Battesimo di Gesù* del duomo di Torino, già assegnato a Defendente Ferrari da Toesca (ma non da Gamba e da Berenson)[217] e qui ridiscusso sulla scorta di una nota di pagamento a Spanzotti e sulla base di un «attento esame di certe qua-

213 Ivi, pp. 28-29.

214 Ivi, p. 29.

215 Vesme anticipò in questa sede che non avrebbe corredato le sue dichiarazioni con le fonti documentarie, invitando il lettore a fidarsi delle sue asserzioni, «ché i documenti inediti che citerò stanno tutti, per copia, nelle mie mani; ch'è mia intenzione il farne, un giorno non lontano, parte al pubblico; e ch'essi rispondono fedelmente alle deduzioni che ne traggo, come potrà verificare quanto prima egli stesso»: ivi, p. 29.

216 Ivi, p. 33.

217 Toesca 1911, pp. 44-46. Il *Battesimo* della sacrestia del duomo di Torino è oggi riconosciuto come opera di collaborazione di Defendente e Martino: G. Romano, *Sugli altari del duomo. La pala sull'altare dei calzolai*, in Id., A.M. Bava (a cura di), *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, CRT, Torino 1990, p. 335. Sulla *Madonna d'Orléans* v. S. Baiocco, *Una madonna di Gerolamo Giovenone*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», a. I, n. 0, 2010, pp. 143-149.

lità tecniche»[218]; la *Disputa al tempio* Fontana passata al Museo Civico, espunta dal catalogo del chivassese e invece ricondotta all'ultimo periodo della produzione spanzottiana per via del monogramma MAF, sciolto in MA[rtinus] F[ecit][219]. A Spanzotti si attribuivano inoltre la *Pietà* del santuario di Sommariva Perno (CN), la *Pietà* e la *Nascita di san Giovanni Battista* del Louvre, l'*Adorazione dei magi* Cibrario e l'*Adorazione dei magi* della Regia Pinacoteca donata dai coniugi Berenson, mentre si assegnavano a un altro pittore gli affreschi di San Bernardino di Ivrea e il *Santo vescovo* di San Domenico a Torino. In totale, il catalogo spanzottiano costruito da Vesme finiva col comprendere ben dodici dipinti, molti dei quali erano stati sino ad allora ascritti alla numerosa produzione di Defendente Ferrari.

Con il paragrafo sul Sodoma, «il più antico discepolo di Martino», si aprirono le biografie dei principali pittori formati nella bottega spanzottiana, costruite su un'attenta disamina della letteratura antica e recente[220]. Di Giovanni Antonio Bazzi si riprendevano gli studi di padre Bruzza e le precisazioni di Cesare Faccio e si metteva in risalto il «carattere marcatamente piemontese della [sua] maniera, carattere che si ritrova anche nelle opere dei suoi ultimi tempi e che in certe cose lo rende simile a Defendente Ferrari, come osservò il Berenson». In accordo con Louis Gielly fu negato l'ascendente leonardesco sostenuto da Giovanni Morelli, mentre si rievocava l'incontro con Cust nelle sale della pinacoteca di Torino. La formazione di Gerolamo Giovenone presso Spanzotti, non supportata da prove documentarie, era sostenuta da Vesme sulla base della commessa per la redazione della *Madonna di Orléans* di Raffaello e dall'evidente derivazione, compositiva e stilistica, della *Disputa al tempio* della collezione Four (firmata «Hieronimi Iuvenonis opifice» e datata 1513) dall'omonimo dipinto del Museo Civico di Torino, assegnato al maestro casalese per la presenza del monogramma a lui ricondotto.

Vesme passò quindi a trattare di Defendente Ferrari, vale a dire il discepolo più produttivo di Spanzotti, ipotesi di cui rivendicava la paternità[221] e che condivideva con la Ciaccio, Toesca e Ricci[222]. Il paragrafo si apriva con una serrata argomentazione diretta a demolire la lettura di Weber attraverso il conforto dei documenti e la comparazione di alcune opere. Vesme rievocò ancora una volta la *Disputa al tempio* Fontana, presentata come il prototipo delle successive redazioni del soggetto, per

218 Baudi di Vesme 1918b, p. 35.

219 Ivi, pp. 38-39. La memoria veniva corredata con un *post scriptum* in cui Vesme annunciava la donazione dei coniugi Berenson alla Regia Pinacoteca di Torino di una tavoletta ascritta a Spanzotti raffigurante l'*Adorazione dei Magi*, oggi attribuita alla bottega di Antoine de Lonhy: Romano 1996, p. 200.

220 Baudi di Vesme 1918b, p. 43.

221 Ivi, p. 32. Su Eusebio Ferrari v. G. Romano, *Nuove indicazioni per Eusebio Ferrari e per il primo Cinquecento a Vercelli*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Longanesi, Milano 1990, pp. 71-90.

222 Ciaccio 1904, pp. 446-447; Toesca 1911 pp. 40-42; Ricci 1911, p. 209.

porla a confronto con la *Disputa* del museo di Stoccarda, ricondotta a Defendente per la presenza del monogramma FP («Ferrarius pinxit») e la data 1526, e con il quarto esemplare della raccolta Gattinara, anch'esso assegnato al chivassese nella sua fase giovanile. La trattazione su quest'ultimo si chiuse circoscrivendone cronologicamente e geograficamente il suo tirocinio nella bottega spanzottiana, che si sarebbe svolto a Chivasso in condivisione con quello di Girolamo Giovenone. Anche la biografia su Eusebio Ferrari fu aperta con una puntuale presentazione di fonti archivistiche. Sulla base del trittico di Magonza, «unica opera autentica e incontestabile di Eusebio», Vesme giungeva per la prima volta a proporre per questo maestro un alunnato presso Spanzotti, figura nella quale, secondo il suo giudizio, doveva essere risolta la vicinanza stilistica tra Eusebio e Defendente Ferrari. Il saggio proseguiva con i figli di Spanzotti, Pietro Evasio e Pietro Antonio, inclusi nel novero dei pittori cresciuti sotto la sua guida nonostante a quelle date rimanessero ancora privi di opere a loro attribuibili con certezza.

Confutata l'ipotesi avanzata dalla Ciaccio sull'apprendistato di Gaudenzio Ferrari nella bottega del maestro casalese[223], Vesme chiuse l'articolo con una considerazione su Spanzotti e Gaudenzio nel rapporto con i loro allievi. Mentre quest'ultimo «educò scolari abili ma non molto interessanti, [...] Martino invece, tanto inferiore a Gaudenzio, ebbe la fortuna di formare discepoli simpatici e interessanti malgrado la loro debolezza tecnica». La conclusione postulava un vero e proprio ribaltamento di prospettiva rispetto alle interpretazioni storiografiche tradizionali. Vesme tentò non solo di mettere a segno il completo affrancamento formale dell'arte piemontese dall'egida lombarda, ma anche di affermare la maggiore rilevanza rivestita per la storia artistica locale da Spanzotti, Defendente Ferrari e Gerolamo Giovenone rispetto a Gaudenzio Ferrari, al Sodoma e a Macrino d'Alba:

> «Martino, Defendente e Gerolamo (quest'ultimo però soltanto prima della sua conversione a Gaudenzio) sono i pittori che accusano più spiccatamente il carattere della regione subalpina, l'indefinibile "goût du territoir", e possono essere qualificati piemontesi puro sangue, mentre Macrino, il Sodoma, Gaudenzio Ferrari, tutti i Lanino e gli ultimi Oldoni hanno, chi più chi meno, qualcosa d'esotico»[224].

Oltre a ribadire la centralità di Spanzotti e a fornire una nuova indicizzazione degli artisti attraverso la sua bottega, la vera novità dei due articoli di Vesme risiedeva in un nuovo e coraggioso giudizio di valore, che curiosamente riprendeva, cambiandola di segno, l'aggettivazione di esoticità che più di un autore aveva impiegato per definire la pittura piemontese quattro-cinquecentesca. Una valutazione che una volta per tutte e con inusitata convinzione dava finalmente forma e voce, sul piano del confronto scientifico, alle rivendicazioni

223 Baudi di Vesme 1918b, p. 78.
224 Ivi, p. 79.

di autonomia culturale che da più di quarant'anni sottendevano la ricerca storico-artistica locale.

4.4.4. Le reazioni degli studiosi e i nuovi orizzonti della disciplina storico-artistica

Al di là delle proposte di derivazione artistica e di ricomposizione dei singoli cataloghi, che rilanciarono in quegli anni una discussione destinata a protrarsi ancora a lungo tra gli studiosi, vale la pena di ripercorrere l'elenco dei destinatari a cui Vesme spedì personalmente gli estratti dei suoi due saggi. La lista costituisce una spia importante per mettere a fuoco il circuito in cui si inserì la sua proposta di lettura, formato da interlocutori di diversa estrazione professionale e disciplinare quali Giulio Carotti, Guido Cagnola, Gustavo Frizzoni, Herbert Cook, Bernard Berenson, Robert Henry Hobart Cust, Federico Arborio Mella, Pietro Toesca, Adolfo Venturi, Secondo Pia, Corrado Ricci, Francesco Negri, Roberto Foltzer, Luigi Cora e Piero Giacosa[225].

All'invio molti di essi risposero con ringraziamenti; alcuni, come il barone Edmondo Mayor de Planches, Piero Giacosa[226], Giuseppe Bres e Adolfo Venturi, con parole di incoraggiamento a proseguire l'impresa e scrivere una storia della pittura in Piemonte[227]. Altri ancora, come Carotti, con qualche appunto e con l'invito a proporre una «biografia e una relazione critica intorno a Gaudenzio Ferrari. Ella che possiede a fondo la cognizione tanto sui pittori piemontesi quanto sui lombardi – continuava lo studioso – può chiarire la parte fondamentale e originaria piemontese di questo insigne maestro e la successiva sua evoluzione leonardesca o lombarda, pur sempre, credo, conservando qualità e indole piemontese»[228].

Tra le note di risposta, le considerazioni espresse da Frizzoni e da Toesca risultano essere le più circostanziate e significative per valutare l'accoglienza riservata agli elaborati del conte, che da subito si assestò sulla delicatissima questione della distinzione tra la produzione di Defendente Ferrari e quella di Spanzotti (come si è visto, fortemente

225 Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 10, biglietto di Vesme s.d.

226 «Dovresti scrivere una storia dei pittori piemontesi. La parte più ardua l'hai sviscerata. E sarebbe lavoro degno della grande competenza acquisita in argomento così poco noto»: ivi, lettera di Mayor de Planches del 21 marzo 1918. «Il lavoro sullo Spanzotti e la sua scuola è davvero interessante ed importante e mi fa augurare che lei voglia scrivere quella storia della pittura in Piemonte di cui parla come di un desiderio. Davvero che per opera massime di lei la riputazione artistica del nostro Paese è notevolmente cresciuta»: ivi, lettera di Piero Giacosa a Vesme del 6 aprile 1919.

227 Ivi, lettera di Bres a Vesme del 28 settembre 1918. «Caro amico, grazie del tuo importante studio sullo Spanzotti, e rallegramenti sinceri per aver fatto luce sul reputato maestro piemontese. [...] Ti stringo con l'antico affetto le mani»: ivi, lettera di Adolfo Venturi a Vesme del 7 ottobre 1918.

228 Ivi, lettera di Carotti a Vesme del 25 maggio 1919.

sbilanciata a vantaggio di quest'ultimo), senza penetrare, tuttavia, livelli di giudizio che non fossero di natura puramente attributiva.

Per parte sua il *connoisseur* bergamasco, a cui era stato domandato di recensire gli interventi, espresse onestamente le sue perplessità:

> «Ho pensato alle proposta ch'ella mi fa di preparare una recensione del suo studio intorno a Martino Spanzotti. È argomento interessante [...] ma [...] vedo che riandando le di lei esposizioni non posso far a meno d'incontrare seri ostacoli per trovarmi in buon accordo con lei. Confesso che non so persuadermi dell'esattezza di buona parte delle sue attribuzioni di opere allo Spanzotti, che mi sembrano invece produzioni ben caratteristiche di Defendente Ferrari. [...] Spero ella avrà comunicato il suo lavoro ad altri studiosi, in ispecie a Toesca e se fosse possibile a Berenson. [...] Sentirei volentieri che cosa pensano essi delle di lei attribuzioni»[229].

Anche Toesca da Firenze si complimentò con il direttore torinese manifestando tuttavia alcune riserve:

> «Ho finito ora di leggere il suo nuovo lavoro, e l'ho letto proprio con grandissimo interesse per la quantità di cosa nuove che vi si trovano e per quel suo calore che ha di cosa lungamente meditata e motivata. Com'è naturale, non mi sono sfuggiti i punti che riguardano opinioni espresse da me e da lei contraddette con tanta cortesia: l'affresco di San Domenico e il Battesimo. Per quest'ultimo il documento, davvero importante, è del tutto esplicito, ma si può escludere che il dipinto sia opera del tempo in cui Defendente era nella bottega dello Spanzotti? [...] Un altro punto che mi lascia un po' dubbioso è la negazione degli influssi leonardeschi, nonché dell'educazione leonardesca del Sodoma»[230].

Le recensioni apparse sulle riviste nazionali di settore si allinearono ai giudizi espressi da Toesca e da Frizzoni. Dalle pagine del bollettino bibliografico de «L'Arte» un giovane e agguerrito Roberto Longhi mise in discussione alcune attribuzioni avanzate da Vesme, pur senza sminuire l'importanza del lavoro svolto:

> «Alcune opere che solitamente si attribuivano a Defendente [...] sono dal Vesme rivendicate allo Spanzotti. [...] Un terzo pittore che il Vesme fa discepolo dello Spanzotti è Eusebio Ferrari, autore del noto trittico di Magonza, dov'egli trova elementi spanzottiani che a dire il vero sono discutibili. Anche l'attribuzione a Eusebio o a suoi discepoli di due tavole della galleria di Torino con santi e devoti dà luogo a dubbi. [...] Questa opinione del Vesme, insieme con l'attribuzione a Spanzotti di opere defendentiane, dovrà essere discussa di nuovo»[231].

Allo stesso modo, il recensore della «Rassegna d'arte antica e moderna» riconobbe l'utilità delle indagini dubitando però di alcune proposte: «Questi studi sono tanto più interessanti in quanto dello Spanzotti poco si sapeva. [...] Ed anche ora noi dobbiamo accettare parecchie delle attri-

---

229 Ivi, lettera di Frizzoni a Vesme del 7 ottobre 1918.

230 Ivi, biglietto di Toesca a Vesme del 14 settembre 1918.

231 R. Longhi, *Bollettino bibliografico*, in «L'Arte», n.s., a. XXII, f. 2, 1919, p. 127.

buzioni che egli [Vesme] fa più per la fiducia che abbiamo nel giudizio suo che per intimo convincimento»[232].

Nel frattempo anche il fronte anglosassone partecipava al dibattito sul catalogo spanzottiano e al suo incremento. Nel 1918, attraverso la lettura del monogramma MAF e il consueto confronto epistolare con Vesme, Herbert Cook aveva ricondotto al maestro casalese la *Madonna col Bambino e angeli* della collezione Richmond fino ad allora ascritta a Vincenzo Foppa[233]. Due anni più tardi, la rivista inglese «The connoisseur» ospitò una dettagliata recensione dei due articoli di Vesme a firma di Louise Mary Richter. La studiosa sottolineò ancora una volta la condizione negletta dell'arte subalpina nel campo degli studi ed elogiò l'impresa del direttore torinese. Al *corpus* di Spanzotti presentato da quest'ultimo e accettato nella sua integrità veniva aggiunta la *Genealogia della Vergine* della chiesa di Sant'Antonio di Casale Monferrato, già segnalata a suo tempo da Cust (Fig. 16)[234]. Degli scritti di Vesme la Richter non solo condivise le proposte attributive, ma accolse anche con maggiore indulgenza l'appello di riabilitazione critica che li aveva informati. Per la prima volta comparve su un periodico straniero la dicitura di «scuola» in riferimento al quadro artistico subalpino: i maestri che ne erano indicati come i principali rappresentanti rivelavano tuttavia che il criterio di valutazione continuava a essere quello centro-italiano, pur a fronte di un avanzamento degli studi sul Quattro e Cinquecento che andava chiarendo sempre più la pluralità dei Rinascimenti e delle rinascite che avevano caratterizzato quella stagione[235]. «Masters like Macrino, Gaudenzio and last but not least Bazzi – scriveva la studiosa – suffice to prove that the Piedmontese school of painting was ultimately capable of high development: although lingering comparatively behind, in the XIVth and XVth centuries, her artists during the great period of the Renaissance may well be considered second to none»[236].

In una sorta di confronto aperto con le nuove leve di storici dell'arte, i due articoli dedicati a Martino Spanzotti e alla sua scuola costituirono la prima e ultima esercitazione da parte del direttore della galleria di Torino nella pratica di lettura stilistica. Le sue successive pubblicazioni rientrarono infatti a pieno titolo nell'ambito della ricerca documentaria. Nel 1921 apparve su «L'Arte» il suo articolo sul Maestro della trap-

---

232 *Bibliografia*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», a. VI, f. 1-2, 1919, p. 38.

233 H. Cook, *A note on Spanzotti, the master of Sodoma*, in «The Burlington magazine», a. XVI, n. 189, vol. XXXIII, 1918, p. 208. Cfr. inoltre la recensione all'articolo in «Bollettino della SPABA», a. IV, 1920, p. 38.

234 L.M. Richter, *The Piedmontese school of painting in the light of recent discoveries*, in «The connoisseur», a. XX, vol. LVIII (novembre), 1920, pp. 127-132.

235 O. Rossi Pinelli, *La disciplina si consolida e si specializza (1912-1945)*, in Ead. 2014, pp. 320-331.

236 Richter 1920, p. 132. Da ricordare la pubblicazione di R. Longhi, *Rinascimento fantastico*, in "La voce", a. IV, n. 52, 1912, pp. 976-977 (ried. in Id., *Scritti giovanili 1912-1922*, vol. I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 3-13).

pola per topi[237]; pochi mesi più tardi Vesme partecipò con una comunicazione scritta sui ritratti eseguiti nel XVII secolo per i rami Borbone e Savoia della dinastia Soissons al Congresso internazionale di storia dell'arte di Parigi[238], occasione che nel frattempo vedeva Lionello Venturi annunciare ai congressisti l'urgenza di fondere l'erudizione con l'intuizione e di identificare la storia dell'arte con la critica d'arte[239]. Mentre era in procinto di lasciare a Pacchioni la direzione della Regia Pinacoteca, l'anno seguente il conte pubblicava sulle pagine del «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» due contributi sulle famiglie di Defendente Ferrari e di Macrino d'Alba, corredati da minuziose appendici documentarie e alberi genealogici ma del tutto privi di riferimenti formali[240].

Le considerazioni espresse da Toesca, Frizzoni e Longhi sui due articoli del 1918 preannunciavano, per un verso, il definitivo confinamento di Vesme entro un settore di indagine ancora attivo ma che non avrebbe potuto tenere il passo con l'orizzonte italiano e internazionale degli studi senza un rinnovamento radicale[241]. Già nel 1912 le comunicazioni effettuate da Vesme e dalla Ciaccio al convegno di Roma avevano evidenziato lo scarto culturale e metodologico che scontava i loro diversi percorsi di formazione. Un distacco di cui rimane emblematica la distanza tra il precetto venturiano del «vedere e rivedere» e il «saper vedere» toeschiano[242], e che nel frattempo veniva riaffermato nelle prolusioni di Pietro Toesca ai corsi torinesi di storia dell'arte in cui, pur nel rispetto di quel filone storicistico ripreso da Arturo Graf e Rodolfo Renier (che non a caso erano stati i suoi primi maestri), traspariva un generale ripensamento sugli obiettivi e sugli strumenti della disciplina storico-artistica, percepita ormai come autonoma e compiutamente emancipata sia dalla storia sia dall'estetica[243].

La posizione di Vesme va tuttavia considerata non solo rispetto alla generazione di Toesca, ma anche in relazione a quella *koiné* generazionale nella quale egli si era riconosciuto negli anni Novanta dell'Ottocento. Lo stesso congresso capitolino aveva messo in luce la progressiva chiusura del direttore della galleria di Torino verso le richieste di rinnovamento che Adolfo Venturi aveva rivolto con grande insistenza ai suoi colleghi, chiusura del resto preannunciata da alcuni significativi episodi che si erano verificati nel decennio precedente (l'ordinamento diacronico delle raccolte della pinacoteca torinese e la radicalizzazione

---

237 A. Baudi di Vesme, *Il Maestro dalla trappola per sorci. Tentativo di identificazione*, in «L'Arte», n.s., a. XXIV, 1921, pp. 175-180.

238 Id. 1923, pp. 74-83.

239 L. Venturi, *Histoire de l'art et histoire de la critique*, ivi, p. 167. In merito si vedano Aldi 1996, pp. 187-204, e M. di Macco, *Editoriale*, in Ead. 1996, p. 4.

240 Baudi di Vesme 1922a, pp. 1-8; Id. 1922b, pp. 9-14.

241 Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 10, biglietto di Toesca a Vesme del 14 settembre 1918; Longhi 1919, p. 127.

242 G.M. Varanini, *Tra metodo storico e storia delle arti. Percorsi di formazione tra Ottocento e Novecento*, in Crivello 2011, pp. 19-37.

243 Torino, FTM, Biblioteca, "Schedario L. Rovere", c. 32, lezione introduttiva al corso 1911-1912.

delle politiche di incremento delle collezioni in chiave regionale). A dispetto delle pur frequenti occasioni di aggiornamento, il mantenimento di un metodo di ricerca ormai anacronistico finì col risolversi in una consapevole scelta di campo, in linea con la tradizione erudita che aveva caratterizzato gli studi locali per tutto il XIX secolo. Vesme proseguì con determinazione le sue ricerche nella convinzione di esser più abile nell'ambito dell'esplorazione documentaria che non in quello della critica artistica, lasciato ai *connoisseurs*:

> «Si discute se più valga la critica artistica o la documentaria. Questione mal posta. In certi casi l'una. In certi casi l'altra. In certi casi entrambe. In certi casi né l'una né l'altra. Se valga più una spada o una sciabola. Vale di più quella che è in mano di chi sa meglio adoperarla»[244].

All'inizio degli anni Venti anche il Piemonte, grazie agli indirizzi metodologici adottati da Lionello Venturi nel suo passaggio alla cattedra torinese dopo il trasferimento di Toesca a Firenze, assisteva al graduale avvicendamento della nuova generazione di storici dell'arte ai ricercatori e ai funzionari che avevano guidato la «scoperta» del patrimonio artistico locale nel secondo Ottocento[245]. In un contesto di studi che andava man mano orientandosi verso le arti del Sei e Settecento (stagione che presto avrebbe conosciuto un'inarrestabile fortuna critica e storiografica in tutta Europa), l'erudizione documentaria continuò tuttavia a giocare una parte non secondaria nell'avanzamento della conoscenza.

Che l'indagine d'archivio dovesse continuare a svolgere una funzione di orientamento e controllo delle ricerche era convincimento non solo di chi, insieme con Vesme, contribuì a incrementare le notizie sulle arti in Piemonte, spesso divulgandole attraverso il circuito che fu il vero promotore delle ricognizioni condotte sul territorio in quegli anni, vale a dire la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti[246]. Anche gli studiosi più giovani, a cui sarebbe toccato l'onere di chiudere il lungo processo di riabilitazione dell'arte antica locale con la mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte* nel 1938, convenivano sulla necessità di implementare le informazioni storiche e di proseguire nell'opera di analisi diretta delle carte, come denunciava l'impazienza di Toesca di fronte ai ritardi della pubblicazione del materiale documentario collazionato da Vesme, che continuava a restare manoscritto nonostante i reiterati annunci di quest'ultimo: «Ma intanto questo suo lavoro ce ne promette altri che chiariranno meglio la storia della pittura piemontese – scriveva

244 Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, f. "Tortona", appunto di Vesme, s.d.

245 Lamberti 1980, pp. 5-18; A. Griseri, *Gli studi di storia dell'arte*, in F. Traniello (a cura di), *L'Università di Torino. Profilo storico e istituzionale*, Pluriverso, Torino 1993, pp. 198-202.

246 Si pensi per esempio agli studi di Augusto Telluccini: F. Pardini, *Augusto Telluccini (1876-1930)*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. A. Tessari, a.a. 2001/2002. Cfr. anche il «Bollettino» e gli «Atti» della SPABA per gli anni precedenti il secondo conflitto mondiale.

Toesca al conte – anzi ci annunzia quella raccolta di notizie documentarie che dovrà essere fondamentale per quella storia, e mi auguro ch'ella stessa adempia presto presto le promesse!»[247].

Vesme purtroppo scomparve nell'ottobre del 1923, prima di dare alle stampe quell'imponente lavoro di sistematizzazione delle fonti che tutt'oggi, nella sua versione edita, rimane uno strumento insuperato per affrontare lo studio della storia dell'arte in Piemonte[248].

[247] Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 10, biglietto di Toesca a Vesme del 14 settembre 1918. Sull'esposizione del 1938 cfr. M.F. Bocasso, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte. Proposte di lettura critica*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. C. Gauna. a.a. 2009/2010.

[248] L. Rovere, *Alessandro Baudi di Vesme (commemorazione letta nell'adunanza del 16 dicembre 1923)*, in «Bollettino della SPABA», a. VIII, 1924, pp. 41-44.