



Associazione Culturale Antonella Salvatico
Centro Internazionale di Ricerca sui Beni Culturali
Sistema Culturale Integrato Langhe Roero



Langhe Roero Monferrato

CULTURA MATERIALE - SOCIETÀ - TERRITORIO

2013
secondo semestre

VIII

ISSN 2282 - 6173

Anno IV, numero 8 - Pubblicazione semestrale - Autorizzazione del Tribunale di Alba n. 4/2010.

Direttore responsabile: Emanuele Forzinetti

La Morra - Palazzo Comunale - Via San Martino 1



Associazione Culturale Antonella Salvatico
Centro Internazionale di Ricerca sui Beni Culturali
Sistema Culturale Integrato Langhe Roero



Langhe Roero Monferrato

CULTURA MATERIALE - SOCIETA - TERRITORIO

2013
secondo semestre

8

ISSN 2282 - 6173

Anno IV, numero 8 - Pubblicazione semestrale - Autorizzazione del Tribunale di Alba n. 4/2010.

Direttore responsabile: Emanuele Forzinetti

La Morra - Palazzo Comunale - Via San Martino 1

LANGHE, ROERO, MONFERRATO CULTURA MATERIALE - SOCIETÀ - TERRITORIO

ISSN 2282 - 6173

Periodico on-line dell'Associazione Culturale Antonella Salvatico
© Proprietà letteraria riservata

DIRETTORE RESPONSABILE: Emanuele Forzinetti.

DIRETTORE SCIENTIFICO: Elisa Panero.

COMITATO SCIENTIFICO: Claudia Bonardi, Emanuele Forzinetti, Giuseppe Gullino,
Diego Lanzardo, Enrico Lusso, Lorenzo Mamino, Irma Naso.

REDAZIONE: Valentina Aimassi, Damiano Cortese, Tiziana Malandrino, Viviana Moretti, Giacomo
Ravinale, Paolo Sapienza, Shanti Vattakunnel.

Autorizzazione del Tribunale di Alba n. 4/2010 del 12 marzo 2010

Sede legale: Palazzo Comunale, via San Martino 1, 12064, La Morra (Cuneo)

Sede della redazione: via Richeri 1, 12064, La Morra (Cuneo)

*In riferimento al Peer Review Process la Rivista si avvale per ogni articolo della valutazione
di tre componenti del Comitato scientifico o di componenti esterni che vengono menzionati
sul secondo numero di ogni annata*

Per comunicazioni: info@associazioneacas.org

Sommario

<i>Editoriale</i> di EMANUELE FORZINETTI	5
<hr/> SAGGI	7
<i>Una pietra da scultura nel basso Monferrato casalese? Studio sull'uso immemorabile, e per certi versi sorprendente, della Pietra da Cantoni</i> di LUCA FINCO	7
<i>I progetti del «piemontese Valperga» per le fortificazioni di Nizza nel XVII secolo</i> di JENNY MELANO	29
<hr/> PROSPETTIVE	45
<i>Revello: un palazzo per il presidente del Senato. Comittenza ed episodi decorativi</i> di LORENZO LONGO	
<hr/> RECENSIONI	75
<hr/> RASSEGNA	79

Editoriale

EMANUELE FORZINETTI

Questo numero della rivista si apre con il contributo di Luca Finco sull'utilizzo plurisecolare nell'area del Monferrato della *Pietra da Cantoni* per vari tipi di edifici, dalle cascine, ai palazzi, alle chiese. L'autore si concentra su due distinte fasi, la prima tra XII e XIV secolo, la seconda tra XIX e metà del XX secolo, esemplificate dalla chiesa di San Giorgio a Casorzo e da una abitazione civile presso Rosignano Monferrato. L'articolo si inserisce all'interno di una ricerca multidisciplinare che sta portando alla realizzazione di una banca dati regionale sui materiali lapidei impiegati, messi in rapporto con le rispettive aree di estrazione.

Jenny Melano presenta un saggio sui progetti dell'architetto piemontese Antonio Maurizio Valperga per le fortificazioni di Nizza nel XVII secolo. Progetti che, anche se non realizzati, si inquadrano in un più ampio dibattito legato alla difesa del territorio e al nuovo porto. Segue la seconda parte dello studio di Lorenzo Longo sul palazzo di Revello, relativo all'identificazione dei proprietari nella famiglia Piscina, originaria di Carmagnola, con una det-

tagliata analisi iconografica degli affreschi conservati.

Il 2013 è stato un anno di particolare importanza per il nostro territorio, con il sostanziale completamento dell'*iter* per l'inserimento di Langhe, Roero e Monferrato nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Unesco. La candidatura è stata promossa dalla Regione Piemonte, dalle Province di Alessandria, Asti e Cuneo e dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e il Paesaggio, con la supervisione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Ministero delle Politiche Agricole, Alimentari e Forestali.

Si tratta di un percorso che ha avuto inizio ufficialmente nel 2006, con l'iscrizione del sito nella Lista Propositiva italiana, per arrivare alla presentazione ufficiale del dossier al Centro del Patrimonio Mondiale Unesco nel 2011. A seguito dei giudizi espressi dall'Unesco stesso, la candidatura è stata ripresentata, con parziali modifiche, nel gennaio 2013. Si può finalmente affermare che siamo ormai in dirittura d'arrivo per questo importante riconoscimento, che risulterà fondamentale per ogni futura attività di valorizzazione del territorio.

Una pietra da scultura nel basso Monferrato casalese?

Studio sull'uso immemorabile, e per certi versi sorprendente, della *Pietra da Cantoni*

LUCA FINCO

Molti borghi del basso Monferrato casalese (a titolo di esempio si possono citare Cella Monte, Moleto e Olivola) sono caratterizzati dalle suggestive architetture in pietra del posto, conosciuta come tufo dai locali ma classificata nella formazione della *Pietra da cantoni* dai geologi. Un po' ovunque questa pietra diventa il materiale privilegiato dai costruttori per le cascine (*cassine*), i ricoveri degli attrezzi agricoli (*casot*), i locali ipogei (*infernot*), le civili abitazioni e gli edifici religiosi, in particolare le *ecclesie* romaniche. Nel tempo, architetture e paesaggio si sono fusi in un insieme armonico ed equilibrato, all'interno del quale oggi la pietra è evidente protagonista.

Lo è stata anche, diversamente, in un passato per certi aspetti ancora sconosciuto: lo studio che ci si appresta a esporre riguarda proprio l'altro uso che della *Pietra da cantoni* si è fatto nei secoli, in particolare nei più lontani. Si tratta di un rendiconto parziale di una ricerca, tuttora in corso, che interessa le architetture medievali in pietra piemontesi, grazie alla quale si è potuta costituire una banca dati regionale sui materiali lapidei impiegati nelle costruzioni, soprattutto religiose, ascrivibili ai secoli XI-XIV; al momento le strutture analizzate sono oltre cento. Esattamente dal confronto fra le informazioni raccolte sinora, e quindi nell'ottica migliore dovuta all'estensione dell'area di riferimento, si deduce l'importanza medievale delle pie-

tre del basso Monferrato casalese e si delinea meglio la fase storica successiva, relativa al loro impiego, più conosciuto, nei manufatti che si potrebbero quasi definire tradizionali. Questa è, nel complesso, la parte maggiormente degna di nota delle conclusioni cui si perverrà: esistono due fasi storiche di utilizzo della pietra, legate a differenti culture, ossia l'epoca ottocentesca dei *cantoni* e l'età medievale della pietra da scultura.

Nei manufatti locali non vi è alcun riscontro ad un'unica tradizione d'uso che si è trasmessa con continuità nei secoli, di generazione in generazione, sempre uguale a se stessa. Così gli estremi cronologici d'uso rappresentano, in realtà, anche due momenti distinti di massima espressione della pietra, con implicazioni storico-architettoniche diverse. La più celebre fase recente, il cui apice è il XIX secolo, è oggetto di attenzione e valorizzazione ma in realtà manifesta un fenomeno che, salvo alcune eccezioni, resta confinato nell'ambito locale del basso Monferrato casalese. Al contrario, la fase più antica, nell'intorno dei secoli dal XII al XIV, si rivela tanto interessante quanto inattesa, almeno da parte di chi scrive, proprio perché vede coinvolta buona parte dell'odierno territorio piemontese.

Non resta, a questo punto, che anticipare per completezza anche la restante parte delle conclusioni, riguardante la definizione dell'arco temporale di utilizzo della pietra.

L'uso della pietra casalese nelle costruzioni è avvenuto sin dai tempi remoti ma non così tanto come si vorrebbe: sarebbe piaciuto molto, infatti, scoprirla adoperata in epoca romana, invece allo stato attuale delle ricerche il suo periodo d'impiego può dirsi concluso dalla fine del XI secolo alla metà del XX, ossia dalle prime *ecclesie* romane al momento in cui le cave cessano di coltivar *Cantoni*¹.

Nel corso della discussione si esamineranno due esempi di architetture, l'*ecclesia* di San Giorgio a Casorzo (Asti) e una palazzina adibita a civile abitazione in località Roveto presso la Colma di Rosignano (Alessandria), significative in funzione delle differenti culture rappresentate, e non solo.

Prima ancora di entrare nel vivo del tema, però, si propone ora una necessaria digressione sul sistema di analisi adottato: l'indagine è stata sviluppata grazie a una metodologia non convenzionale, caratterizzata da un ampio campo operativo in cui si ha la possibilità di valutare sia gli aspetti materiali dei manufatti sia le loro possibili connessioni con il territorio e il contesto. Si tratta di un approccio interdisciplinare che risulta particolarmente efficace nell'approfondire la conoscenza del vissuto di un bene nei casi in cui le fonti documentarie siano scarse, o del tutto assenti. Il metodo richiede un'interazione fra contributi petrografici, architettonici e storici: gli apporti derivati dalle singole discipline si intersecano in un reciproco scambio di informazioni, che attua un processo di controllo sui dati raccolti e potrebbe, in teoria, proseguire all'infinito, senza risultati significativi; diventa proficuo, invece, quando riesce a chiarire l'intero ciclo di trasformazione della pietra, dall'origine alla messa in opera, dalla cava al cantiere, definendo la totalità dei soggetti, singoli e collettivi - committenti, maestranze, centri di potere -, e delle dinamiche nelle quali sono coinvolti, nonché l'insieme dei condizionamenti dovuti a fattori di ordine pratico quali, per esempio, i trasporti. In quest'ottica perciò, necessa-

riamente, la pietra deve essere considerata non solo come bene fisico da esaminare in modo oggettivo, ma anche in quanto testimonianza storica, come se fosse essa stessa un documento. Sarebbe impossibile, altrimenti, riuscire a trovare una risposta ai tanti quesiti che bisogna porsi (è materia prima scavata o reimpiegata? da dove proviene? come è giunta in cantiere? perché è stata scelta? in che modo è impiegata? quale cultura l'ha generata? quali sono i modelli di riferimento?).

Il primo approccio - anche se non esiste una modalità operativa sequenziale - parte quasi sempre dall'analisi petrografica dell'elemento, che fornisce indicazioni sulle sue caratteristiche, basilari per ipotizzarne la provenienza. Il litotipo, la forma, i segni di lavorazione, i parametri metrici aiutano a capire, poi, come orientare la ricerca, verso quale cultura d'uso.

Al variare delle condizioni storico-politiche cambiano i materiali: in linea generale alcune pietre, molto adoperate per un dato periodo, scompaiono per ricomparire in seguito, recuperate dai ruderii o estratte dalle cave che per l'occasione riprendono, o iniziano, la loro attività; è ciò che accade nel medioevo per i marmi e i calcari di epoca romana, i primi largamente reimpiegati, i secondi anche scavati.

Individuare gli equilibri di potere consente di definire chi detiene il controllo del territorio da un lato e del sistema viario dall'altro, entrambi determinanti nella diffusione di una pietra da architettura che, non va dimenticato, è pure una merce sottoposta a pedaggio². La scelta e l'affermazione di un litotipo non è mai casuale, per giunta dipende dagli aspetti economici e dalle difficoltà legate al trasporto ed è condizionata, perciò, dalla distanza fra cava e cantiere nella maggior parte dei casi; esistono però delle eccezioni significative, come le fabbriche in cui committenti e maestranze, per particolari motivi e nonostante i costi, accordano la propria preferenza a una pietra rispetto ad altre di più facile reperibilità³.



Fig. 1. Chiesa di san Giorgio a Casorzo (Asti), lato nordovest.

All'analisi petrografica e a quella storica si affianca ancora uno studio sull'architettura nella quale la pietra è inserita: in esso converge un po' tutto il lavoro di ricerca. L'architettura è la dimora ultima della pietra, la reificazione degli eventi che l'hanno ivi condotta; questi ultimi plasmano il litotipo donandogli un aspetto unico, che lo rende riconoscibile e lo differenzia da qualsiasi ulteriore manufatto, anche se geologicamente identico.

Il tema geologico costituisce un costante riferimento: la *Pietra da cantoni* è una formazione miocenica comprendente gran parte del territorio del basso Monferrato casalese (dalla sinistra idrografica del torrente Grana alla destra del Po), rappresentata nell'edizione, datata 1969, del foglio 57 di Vercelli e caratterizzata dalla presenza di micro e macrofauna marina fossilifera, che fornisce l'apporto di carbonato di calcio utile all'impiego come materiale da costruzione, dalla pietra

da taglio alla marna da cemento⁴. Sui principali siti di escavazione, documentati o supposti, si avrà modo di parlare più avanti; qui va però chiarito che quando ci si riferirà a una cava non si intenderà un luogo puntuale, topograficamente identificabile alla piccola scala, bensì un'area estrattiva, talvolta anche assai estesa⁵.

Quella che i geologi chiamano *Pietra da cantoni* è una formazione molto eterogenea e accade, infatti, che si debbano distinguere più litotipi; la grana e/o la composizione possono variare all'interno della formazione, anche a livello locale.

Le maestranze medievali scelgono in modo preciso, a oggi non è dato sapere come, fra gli affioramenti disponibili: la pietra deve risultare conforme ai requisiti specifici da ricollegarsi al tipo d'uso, tant'è che le caratteristiche rilevate dall'indagine petrologica sulle architetture romaniche sono sempre le medesime.

Differente è la situazione che si presenta per i *cantoni* del XIX secolo: il criterio di selezione del materiale diventa meno rigido, di conseguenza aumenta il numero di litotipi utilizzati (è verosimile, anche se andrebbe verificato, un valore circa cinque volte superiore a quello del XII secolo)⁶.

Se, quindi, nel complesso, i tanti tipi di materiale lapideo rientrano nella generica definizione geologica di *Pietra da cantoni*, subentra, però, il problema di come identificarli uno a uno e non creare confusione: per loro, a oggi, non esiste ancora una classificazione approvata.

Visto che, negli esempi analizzati, necessariamente si è dovuta operare una distinzione, si è scelto di attuarla in modo discrezionale, contrassegnando i litotipi con una sigla provvisoria relativa al tipo: *Pietra da cantoni, Tipo C*, per l'*ecclesia* di San Giorgio a Casorzo, e *Pietra da cantoni, Tipo B*, per la palazzina in località Roveto presso la Colma di Rosignano.

In entrambi i casi l'indagine petrologica è stata condotta con osservazioni macroscopiche dirette sulla superficie muraria e con l'ausilio della tecnica macrofotografica, che

agevola il confronto e la catalogazione dei litotipi. L'analisi si è poi concentrata su una porzione di paramento, la cui scelta è avvenuta in base sia all'uniformità, testata a campione, dei materiali in esso presenti, sia a fattori di ordine pratico, quali l'assenza di un rilievo architettonico realizzato in conformità allo studio, o di un ponteggio, con cui si sarebbero potute raggiungere quote maggiori del fronte ispezionato.

L'edificazione a Casorzo dell'*ecclesia* di San Giorgio si colloca comunemente nel XII secolo: mancando le opportune indagini archeologiche, non è dato sapere se l'impianto così databile in realtà si sovrapponga a un altro ancora precedente⁷. L'articolata struttura attuale è il frutto di diversi interventi che si sono susseguiti nel corso del tempo. Il blocco romanico è posizionato a sud ed è orientato circa lungo l'asse est-ovest, come in molte chiese coeve situate fra Tanaro e Po; si suppone fosse ad aula unica rettangolare terminante in un'abside, con copertura lignea e torre campanaria affiancata a nord, il cui livello inferiore ancora oggi presenta un vano absidato⁸.

L'ultima fase costruttiva è successiva al 1811, si pensa per opera del Vitoli, e ha indotto una profonda trasformazione del complesso, con l'addossamento a nord-ovest di una struttura a pianta circolare e a nord-est di locali di servizio (sagrestia) che hanno inglobato il campanile medievale, adeguandolo al progetto, forse in realtà ricostruendolo in seguito a lesioni e/o crolli, a partire dal secondo livello. Invece l'aula e l'abside della chiesa più antica furono rialzate in un momento non precisato, forse posteriore al 1730, verosimilmente per dotare l'ambiente di un sistema voltato che agevolasse, tramite le ampie finestre, anche un maggior afflusso di luce all'interno⁹. L'intervento, che in sostanza si dimostra diretto a preservare la struttura antica, non sembra ascrivibile al cantiere più recente sia perché cambia la tecnica muraria (soli mattoni, eccetto che per qualche blocco lapideo di riuso ben squadrato

integrato nel paramento, mentre nell'intervento del XIX secolo si ha pietra alternata a mattoni), sia perché a ovest la muratura appare rimaneggiata per realizzare la simmetria del nuovo prospetto, che prevede al centro il portico colonnato circolare¹⁰. Nel 1982 le precarie condizioni statiche del complesso realizzato nel secolo precedente inducono l'abbattimento dei locali della canonica posti a nord-est: riemerge, così, il basamento della torre romanica. Oggi, inoltre, in questo punto è possibile vedere il paramento dell'edificio circolare, concepito per rimanere celato sotto l'intonaco. È stato realizzato in corsi di pietra e mattoni; in realtà non sarebbe proprio corretto parlare di fasce alterne, dato il continuo recupero del piano orizzontale di appoggio dei blocchi variabili in altezza, cui le maestranze hanno dovuto ovviare mediante l'inserimento di laterizi¹¹. I conci lapidei, benché soggetti a un cospicuo degrado di tipo organico che complica l'analisi, sembrano appartenere allo stesso litotipo calcareo della fase medievale: si tratterebbe, allora, di un riuso di materiale, magari proveniente dalla parte superiore della torre nel caso in cui questa sia stata davvero ricostruita dopo il 1811. È difficile riconoscere perfino la forma dei singoli blocchi di pietra, anche se all'estremo nord del muro, in posizione elevata, si può ancora intuire un concio sagomato: forse è ciò che resta di un archivolto monolitico capovolto.

Non si ha notizia di documenti del XII secolo relativi alla chiesa di San Giorgio: il primo atto che la riguarda è un registro delle decime datato 1299, nel quale compare fra le dipendenze della pieve di Rosignano, e come tale è sottoposta alla diocesi vercellese; questo stato sembra poter escludere per essa una committenza riferibile a ordini religiosi, esenti, anche solo in parte, dal pagamento delle decime e dalla giurisdizione vescovile in base agli stessi registri¹². Per il luogo di Casorzo, già nel XIII secolo sono attestati interessi fondiari da parte dei monasteri di Crea (1233) e Grazzano (1253 o 1280), dei marchesi di Monferrato – che, inoltre, è pro-

babile esercitassero un controllo politico tramite *domini* (di Casorzo?) sin dal 1164 – e del capitolo della cattedrale di Asti (1297)¹³. Dopo un dovuto resoconto su aspetto e storia dell'edificio, si passa ora alla specifica analisi petrologica, per introdurre la quale si è scelto di citare de Stefano e Vergano, che, giunti a san Giorgio durante le loro passeggiate tra «le colline dell'astigiana e del Monferrato», osservano:

Poi, [...] scoprimmo l'elegante teoria di archi pensili intrecciati su mensole variamente disegnate, che continua nell'abside, sotto una cornice semplice e chiusa da un motivo dentellato. Ovunque solo pietra arenaria discretamente squadrata¹⁴.

Al di là degli apprezzamenti sul valore artistico dell'opera, essi definiscono la pietra con il termine generico di arenaria e sottolineano che è presente ovunque, nell'apparato scultoreo e nel paramento murario.

In questo caso particolare, davvero lo stesso litotipo è impiegato in entrambe le realizzazioni, ma di fatto tale modalità non è ricorrente nelle chiese romaniche costruite fra Tanaro e Po: di solito, infatti, si scelgono materiali differenti a seconda dell'uso che se ne deve fare. Così gli apparati scultorei (lesene, archetti, capitelli, monofore, architravi) sono modellati, in genere, su blocchi calcarei, mentre i paramenti murari si costruiscono in mattoni, anche alternati alla pietra, o in conci lapidei di diverso tipo. In San Martino a Montafia, per esempio, le maestranze adottano un calcare bianco per le decorazioni e un litotipo più grossolano, arenaceo, di colore marrone-biagio, geologicamente ascrivibile alla formazione delle *Sabbie d'Asti*, per le pareti.

Se, quindi, la differenziazione d'uso è responsabile del suggestivo effetto cromatico che si ritrova in certe architetture, fondamentalmente essa è attuata sulla base delle diverse caratteristiche dei litotipi.

La tipologia lapidea presente in san Giorgio è una calcarenite a foraminiferi planctonici e glauconia, a grana fine e di colore giallo chia-



Fig. 2. Chiesa di san Giorgio a Casorzo (Asti), lato sud. Fronte dell'indagine petrologica

ro, che si è scelto di nominare *Pietra da cantoni, Tipo C* (dove C sta per calcarea, in riferimento alla componente preponderante). Si tratta di un litotipo adatto alla scultura; trovarlo impiegato pure nei muri è una stranezza giustificabile, nel caso, con la prossimità alla cava individuata come probabile luogo di provenienza del materiale: l'area estrattiva di Vignale, che rifornisce, fra l'altro, i cantieri di gran parte delle *ecclesie* del XII secolo in diocesi astigiana.

La porzione di paramento selezionata per l'indagine è sul fronte meridionale, adiacente alla porta, ora murata; oltre a quest'ultima, sormontata da un'architrave e da una lunetta di alleggerimento, altri elementi disomogenei presenti nel tratto sono una semplice monofora a doppio sguincio e un blocco con cinque fori disposti a croce¹⁵.

Il lato sud, bipartito tramite un lesena, è definito a un estremo dalla struttura di contenimento dell'arco trionfale e all'altro dalle tracce dell'antica parasta. Il basamento, segnato da una semplice cornice di pietra, è in conci e mattoni, forse per un consolidamento. Il coronamento è ad archetti incrociati su mensoline: il modulo è lo stesso dell'abside, qui però mancano la cornice superiore, con motivo a denti di sega, e i tasselli di appoggio per gli archetti, eliminati presumibilmente durante i lavori per la sopraelevazione della navata (ancora si può scorgere qualche indicatore della loro presenza).

La trama muraria al di sopra della cornice del basamento è a fasce di conci di altezza variabile, la cui continuità talvolta è interrotta da cambi di quota, come si può notare in alcuni corsi ai lati della porta chiusa. Le

maestranze sembrano quasi rispettare dei livelli prestabiliti secondo un sistema proporzionale non ancora individuato (rettangolo aureo?), per cui, per esempio, l'estradosso dell'architrave della porta individua la superficie su cui appoggiare, altrove, la monofora.

L'apparato scultoreo costituisce progetto e realizzazione indipendente: i casi della monofora (un sistema trilitico con archivolto e spalle laterali cui si sovrappone un corso di pietre) e degli archetti del coronamento (compresi ognuno in un sol blocco) sono indicativi dell'adozione di un modulo prossimo alla serialità, che ha l'indubbio vantaggio di permettere di lavorare quelle parti anche non in opera, o a piè d'opera¹⁶. Il momento del cantiere diventa sempre più inscindibile dalla fase in cava e viceversa, tanto da poter asserire che la stessa manodopera si faceva probabilmente carico di entrambe le mansioni. Un'ulteriore conferma a quanto appena detto arriva dall'analisi del paramento: da un lato le altezze dei corsi, e dei singoli conci, sono variabili,

dall'altro si nota, talvolta, che la trama della pietra prosegue passando da un blocco al successivo (è il caso dell'ultima fila immediatamente sotto al coronamento)¹⁷. Una spiegazione logica a tutto ciò la si trova ipotizzando che il muro ricostruisca in altra sede quello che è stato il fronte estrattivo: ogni corso corrisponde, così, a uno strato di materiale staccato dall'affioramento, riproponendo la stessa contiguità degli elementi. Il tema necessita di ulteriori approfondimenti, tuttavia è evidente che la chiesa non è stata edificata solo in cantiere.

Le maestranze, coinvolte forse fin dall'escavazione della pietra, di sicuro, però, dovevano essere almeno in prevalenza locali, vista la notevole conoscenza del territorio, fisico e politico, che è necessario avere sia per selezionare l'affioramento più adatto, più vicino e meglio servito dalle strade (se non addirittura il proprio) sia per rimediare gli incarichi dalle committenze; appare, perciò, assai improbabile l'ipotesi di soli artigiani itineranti stranieri, d'oltralpe e padani, arrivati nel Monferrato in tempi differenti.

Fig. 3. Chiesa di san Giorgio a Casorzo (Asti), lato sud. Particolare degli archetti intrecciati modulari



localizzazione	datazione	elementi lapidei analizzati	descrizione	provenienza	denominazione
fronte sud	sec. XII	paramento murario in conci a fasce continue di altezza variabile (da 20 cm a 39 cm) Apparato scultoreo	Calcarenite di colore giallo chiaro a grana fine	Area di cava di Vignale?	Pietra da cantoni, Tipo C

Tab. 1. Analisi petrologica relativa alla chiesa di san Giorgio a Casorzo (Asti). Inquadramento e risultati

Un'ultima considerazione si può fare in merito alla resa della pietra: se i sottili fili di giunzione fra i corsi dimostrano l'abilità degli scalpellini, l'ottima prestazione finale si ottiene proprio perché si è usata una pietra adatta alla scultura. L'apparato decorativo a noi pervenuto in questo caso è purtroppo limitato, ma per comprendere le possibilità di espressione fornite dalla *Pietra da cantoni, Tipo C* basta spostarsi di alcuni chilometri a ovest, nell'abside dell'*ecclesia* della Madonna della Neve a Castell'Alfero, e ammirare gli archi-volti monolitici a racemi di due monofore¹⁸.

La civile abitazione in *cantoni*, ubicata in località Roveto di Rosignano Monferrato, non distante dal castello di Uviglie, appartiene al prof. Damaso Caprioglio¹⁹. Il fabbricato, che è il principale fra i due inclusi nel possedimento, si colloca con il prospetto nord lungo la strada da Rosignano alla località Colma, su di un suggestivo rilievo collinare²⁰.

Come per la chiesa di San Giorgio a Casorzo, anche in questo caso l'edificio odierno è il risultato di diverse trasformazioni susseguitesi nel tempo. Il primo nucleo a est di cui si conserva memoria viene concepito come cascina agricola e fatto costruire su iniziativa dell'omonimo bisnonno dell'attuale proprietario: una lapide marmorea, oggi murata nel fronte sud, ricorda il momento con l'incisione «1877». Un successivo ampliamento è supposto intorno al 1896, e sarebbe documentato dal concio, recante tale data, collocato in corrispondenza dello spigolo nord-ovest²¹. Non si sa nulla di un'e-ventuale preesistenza; non si dispone, inoltre, di documenti di archivio che meglio

chiariscano le tempistiche dei cantieri, ma è possibile avanzare delle ipotesi verosimili in base alle testimonianze orali tramandate e ai riscontri oggettivi sui materiali. Una conferma alla collocazione temporale delle due principali fasi edificatorie arriva dal foglio XII (scala 1:2.000) della mappa catastale comunale, vistata il giorno 1 settembre 1910 dallo stesso committente, che per alcuni anni fu anche sindaco di Rosignano: l'abitazione in Roveto vi appare già indicata con lo stesso ingombro planimetrico attuale²².

Gli interventi negli anni che seguono appaiono di minor rilievo: ci si limita a segnalare che il paramento, intonacato solo negli anni trenta del secolo scorso, è stato riportato a vista di recente²³.

La struttura si presenta a manica unica, con tre piani fuori terra, un locale ipogeo e copertura a due falde²⁴. I fronti longitudinali sono caratterizzati da un effetto di spiccata verticalità ottenuto tramite la scansione delle finestre; vi è stata inserita una grande quantità di tiranti, con bulzoni esterni, per contenere le spinte indotte dagli orizzontamenti; nel complesso il volume è reso armonico dal cornicione in cotto a dente di sega, con mattoni disposti di piatto. La realizzazione, in tecnica mista pietra / mattone, è curata, in specie nel paramento in *Cantoni*.

Il vano ipogeo, costituito da un ambiente unico di grande luce, è coperto da una volta ribassata a padiglione, tagliata, a intervalli regolari, da arcate anch'esse ribassate, in sostegno della parte sovrastante.

Leggere la trama muraria della cantina permette di meglio ipotizzare le fasi costruttive del complesso: i tre quarti verso est sono



Fig. 4. Palazzo di civile abitazione in località Roveto, Rosignano Monferrato (Alessandria), lato sud. Fronte dell'indagine petrologica

in conci di pietra, il restante quarto è in latezzi. Se ne dovrebbe dedurre che la cascina occidentale originaria (abitazione con accostate stalla e fienile) è stata ingrandita in un tempo successivo per aumentare lo spazio abitativo, aggiungendo a ovest nuovi locali per il ricovero degli animali e annessi. A conferma di ciò, i due prospetti principali non appaiono omogenei: in essi, infatti, ben si distinguono tre partizioni, corrispondenti alle differenziazioni d'uso nei volumi interni²⁵. Da un cantiere all'altro cambia pure la tecnica adottata per il paramento: nella fase d'impianto si impiegano solo conci lapidei, in quella d'ampliamento anche mattoni, alternati in fasce alle pietre.

Per attuare l'analisi petrologica si è selezionata una porzione di parete situata nel cen-

tro del fronte meridionale, riferibile al 1877²⁶.

Il litotipo ritrovato può essere descritto come una biocalcarene arenacea, a grana fine, che si è scelto di nominare *Pietra da cantoni, Tipo B* (*B* sta per biocalcarea, in riferimento alla componente preponderante).

L'indagine macrofotografica ha rivelato la presenza di ugual tipologia lapidea nel prospetto sud edificato nel 1896, mentre lievi variazioni si sono riscontrate nel fronte nord. È verosimile, allora, che per le forniture dei due cantieri principali le maestranze si siano servite dalla stessa area di cava, pur reimpiegando saltuariamente alcuni blocchi, come suggerito dallo stesso proprietario²⁷.

Le caratteristiche indicano una pietra di ottima qualità: solo in pochi punti del paramen-

localizzazione	datazione	elementi lapidei analizzati	descrizione	provenienza	denominazione
fronte sud	1877	Paramento a fasce regolari in conci in sequenza taglio-testa-taglio. Blocchi seriali di 50 x 25 x 15 cm (l x la x h)	Biocalcarene arenacea di colore giallo chiaro a grana fine	Area di cava di Rosignano Monferrato (località Colma e/o località Roveto e/o Uviglie)?	<i>Pietra da Cantoni, Tipo B</i>

Tab. 2. Analisi petrologica relativa alla civile abitazione in località Roveto, presso la Colma di Rosignano Monferrato (Alessandria). Inquadramento e risultati

mento si notano delle alterazioni macroscopiche per distacco di materiale; va comunque considerato che gli anni di esposizione agli agenti atmosferici trascorsi dalla posa (centotrenta anni circa) non sono molti, e che, almeno per un certo periodo, il muro è rimasto intonacato.

Il paramento esaminato è costituito da fasce regolari e continue di soli conci lapidei disposti in sequenza taglio-testa-taglio, i giunti di allettamento sono coperti da una malta che non ne ha agevolato il rilievo metrico²⁸. I *cantoni* appaiono squadrati, non levigati, di formato seriale (si tratta plausibilmente di uno *standard* unificato adottato in sede estrattiva): la loro definizione non avviene in opera, con l'eccezione dei tagli in lunghezza, praticati per rispettare le misure indicate dal progetto. Purtroppo l'arriccia e la sua recente rimozione hanno cancellato i segni delle lavorazioni: sono visibili solo incisioni saltuarie e non sistematiche, più o meno larghe e profonde, che possono ricondursi alcune a uno scalpello, usato con l'intento di agevolare l'aderenza dell'intonaco, altre a un'ascia, attrezzo impiegato durante il ciclo di produzione in cava.

Rimane da definire la zona di provenienza del materiale: mancando i documenti dell'acquisto e altre notizie, il proprietario suggerisce la località Colma, non distante, ricordando il forte legame della sua famiglia con alcuni degli esercenti che ivi lavoravano; al sito segnalato ci si sente di poter aggiungere la località Roveto e la frazione Uviglie. Tale ipotesi, del tutto verosimile, sarebbe anche supportata da fattori pratici

inerenti i problemi del trasporto, fra tutti il limitato dislivello presente fra cave e cantiere. Il tema andrebbe, comunque, approfondito con un sopralluogo mirato nelle sedi estrattive, oggi inaccessibili. Nel contesto di questo studio, però, preme non tanto trovare una risposta al singolo quesito su di una fornitura specifica di pietre, quanto delineare un profilo storico complessivo sull'attività di escavazione in Rosignano Monferrato, che si è dimostrata di notevole interesse.

L'abitazione del prof. Caprioglio è rappresentativa della cultura d'uso dei *cantoni* ottocenteschi, che in essa si esprime sia nella tecnica adottata sia nella conoscenza del materiale dimostrata dalle maestranze.

Si propone ora, per inciso, una serie di riflessioni sui siti estrattivi funzionanti nel territorio di Rosignano Monferrato e sulle loro produzioni, dal XIX secolo alla metà del successivo²⁹. Fonte preziosa al riguardo è il volume di De Alessandri *La pietra da Cantoni di Rosignano e Vignale*, edito nel 1897: l'autore evidenzia come in Rosignano abbia particolar rilievo l'escavazione di pietra refrattaria, diretta anche al settore industriale³⁰. In linea di principio, quindi, in tale polo di cava, uno dei maggiori del periodo, si potevano realizzare contemporaneamente diversi prodotti: alcuni più esclusivi quali, appunto, le pietre da forno (realizzate in tutte le cave che si segnalero di seguito) e da ornamento (ricavate in un unico sito a nord-ovest dell'abitato di Rosignano), altri meno, i *cantoni*, che comunque, in special modo quelli di località Colma, sono di qualità migliore

(come ricordato dallo stesso De Alessandri), con un buon comportamento agli agenti atmosferici, in particolare alla gelivita³¹. Nell'intervallo compreso fra il XIX secolo e la metà del seguente, sia le pietre da forno sia quelle da ornamento, proprio in quanto prodotti esclusivi, si diffondono in luoghi decisamente più lontani rispetto ai *cantoni*.

La pietra refrattaria è un tema che esula dal presente studio, ma va tuttavia sottolineato in prospettiva di ulteriori ricerche: stimola la curiosità sapere, per esempio, che, entro la metà del XX secolo, i manufatti partono dalla cava Camillo Campagnola - *Fabbrica tambelloni per costruzioni forni* - diretti in località quali Lugano, in Svizzera, secondo quanto emerso da un registro inedito delle vendite³². Sempre secondo il De Alessandri, invece, le pietre da ornamento sono impiegate, fra l'altro, a Torino, presso il Regio Parco nella chiesa di San Gaetano (1887-1889) e nella Galleria Nazionale (1889?), e a Casale, nella cattedrale; in merito a quest'ultima, non specificando oltre, è probabile ci si riferisca alle forniture per i restauri diretti dal Mella fra il 1850 e il 1875, in particolare per gli interventi in facciata che prevedevano, infatti, sostituzioni del materiale preesistente, poi attuate impiegando tufo³³.

Il De Alessandri utilizza il termine «antiche» esclusivamente per le cave di località Colma, senza però precisare altro: non è dato sapere cosa intenda, forse vuole sottolineare il fatto che erano in uso da tempo immemorabile. È noto che un numero non precisato di dette cave erano già attive all'inizio del XIX secolo: il Barelli, infatti, nel testo *Cenni di statistica mineralogica* del 1835, per la provincia di Casale scrive di un materiale lapideo che «trovansi sulla collina (Località Colma) [...], è tagliato in pezzi quadrati e sottili, serve a fare stufe, franclini ecc.»; l'autore non menziona altri usi, mentre dà notizia di pietre da scalpello, forse *cantoni*, a Serralunga di Crea e Ponzano, luoghi in cui affiora la medesima formazione geologica³⁴.

Dai dati desunti dal testo del De Alessandri (talvolta suscettibili di interpretazione) e

grazie all'insostituibile contributo della signora Anita Rosso³⁵, è stato possibile ricomporre il quadro d'insieme delle sedi estrattive rosignanesi alla fine del XIX secolo: due cave in Rosignano paese, cava in cascina del Bric (Roveto), la sottostante cava del castello di Uviglie, cava Caprioglio in Villa San Bartolomeo (nell'intorno di località Colma), cava in cascina Lucchina e il gruppo delle tre cave Angelino, Campagnola e Valleggia (a nord dell'abitato della Colma)³⁶.

Si è cercato di verificare le informazioni all'Archivio di Stato di Torino³⁷: presso il fondo del *Distretto minerario del Piemonte* non si sono trovati processi verbali coevi, forse andati dispersi, ma apprezzabili notizie, benché più recenti, sono giunte dagli atti per la redazione del III Censimento generale dell'industria e del commercio (5 novembre 1951), in particolare dalle verifiche successive ai questionari inviati dagli esercenti al distretto (1953)³⁸. È importante rimarcare che, con il tempo, alcune fra le sedi estrattive vennero anche riconvertite ad altro uso: è il caso delle cave Fratelli Bargero (del castello di Uvigli) e Caprioglio (in Villa San Bartolomeo)³⁹; proprio in quegli anni, i cementifici di Casale Monferrato e Ozzano avviavano ricerche minerarie per estrarre marna a Rosignano e a Terruggia⁴⁰.

Talvolta, forse, sono le stesse maestranze a coltivare *cantoni*: un esempio sarebbe fornito da un processo verbale del 1903, in cui i capomastri Luigi Mombelli e figlio, imprenditori a Rosignano, denunciavano una cava sotterranea di tufo in regione Monti, o Croce, nel vicino comune di Cella Monte⁴¹.

Si giunge, infine, al confronto fra le fasi storiche inerenti l'uso della *Pietra da Cantoni*; il compito non è dei più semplici, in quanto sino a oggi non è stato ancora investigato in maniera esaustiva⁴².

In sintesi i momenti sono due, uno più antico, dal XII al XIV secolo, e uno più recente, dal XIX secolo alla metà del successivo; i periodi individuati non hanno nulla in comune oltre all'impiego della pietra, pur in altre forme:

esercenti	ubicazione (Rosignano Monferrato)	anno denuncia inizio attività	tipo materiale estratto	Stato cava
Fratelli Angelino	frazione Colma n. 32	1916	tufo calcare	attiva
Campagnola Camillo	frazione Colma	1916	tufo calcare	inattiva
Fratelli Valeggia	frazione Colma	1916	tufo calcare	inattiva
Ariotto Pietro	cascina Lucchina	1931	tufo calcare	attiva saltuariamente

Tab. 3. Verifiche nel periodo 1951-1953 attuate dai referenti del Distretto minerario del Piemonte sull'attività delle cave in Rosignano Monferrato (Alessandria)

	La Pietra da cantoni da scultura nel medioevo	I cantoni nella tradizione ottocentesca
periodo d'impiego	dal XII al XIV secolo	dal XIX alla metà del XX secolo
diffusione	nell'area compresa fra i fiumi Tanaro e Po	locale, a pochi chilometri dalla cava
principali cave	area di cava di Vignale (?)	area di cava di Rosignano (Rosignano, località Colma, Uviglie), Ozzano, Ottiglio, Moletto, Vignale, Serralunga di Crea, Ponzano
luogo di lavorazione	in cava e in cantiere	in cava
litotipi	calcari e calcari arenacei a grana fine	arenarie calcaree e marne a vari tipi di grana Calcaro arenacei a grana fine (rari)
forma scavata	blocchi selezionati per il tipo di impiego	cantoni: blocchi quadrati, non levigati, seriali (con misure standard)
impiego	paramenti murari, apparati scultorei in architetture religiose e civili, singole sculture (statue, sarcofagi ecc.)	paramenti murari in edilizia civile e religiosa (come scelta alternativa, o abbinata, al laterizio)

Tab. 4. Confronto tra le due fasi storiche di utilizzo della Pietra da cantoni

differenti sono i principali centri di cava, i litotipi e la diffusione sul territorio rispetto al luogo di escavazione. Si propone una tabella riassuntiva (tab. 4) che agevoli il paragone fra le diverse culture applicative.

Il De Alessandri è fra i primi a utilizzare in modo geologico il termine *Pietra da cantoni*, stabilendo una relazione, sino ad allora inedita, fra l'impiego del materiale in *cantoni* e alcuni terreni del bacino terziario del Piemonte nell'area casalese, individuati dal Sacco nel Piano Elveziano; nel secolo successivo il nome verrà impiegato per definire la formazione⁴³. Collegando formazione e

cantoni, si inizia conseguentemente a promuovere come storica e tradizionale solo la produzione recente legata alla pietra, mentre quella medievale da scultura non viene più investigata, anche perché se ne perdono le tracce molto presto; con il tempo, e in assenza di studi, tale connubio è andato via via consolidandosi in modo sempre più definitivo. Del resto, ha omesso di tracciare un profilo storico sull'uso della pietra (e sulle cave) lo stesso De Alessandri, l'unico a fornire notizie sul ciclo produttivo dei *cantoni*: una spiegazione a ciò, forse, la si trova sottolineando come lo studioso, che si occupa

soprattutto di paleontologia, riferisca sulla fase estrattiva del XIX secolo semplicemente in veste di testimone oculare del periodo di messa a coltura di gran parte delle cave per *cantoni* oggi conosciute.

I *cantoni* della tradizione ottocentesca si impiegano nell'edilizia sia privata sia religiosa. Quest'ultimo è il caso, a Rosignano, della parrocchiale di San Vittore, altrimenti titolata a Santa Maria del Carmine, la cui facciata, a fasce alterne di pietra e mattone, fu rinnovata nel 1907 su progetto dell'ingegner Giuseppe Alzona, partendo da uno studio del Mella⁴⁴. Dall'indagine su casa Caprioglio si possono desumere i principali caratteri distintivi di tale fase storica: i conci sono squadrati ma non levigati, seriali (con parametri metrici predefiniti caratteristici di ogni esercente), le lavorazioni vengono effettuate esclusivamente in cava. Solo la *Pietra da cantoni*, *Tipo B* rilevata nell'abitazione non è rappresentativa della categoria, giacchè sono altri i litotipi più diffusi, ossia le arenarie calcaree e le marne a vari tipi di grana, materiali di più facile reperibilità e in grado di soddisfare le ingenti quantità richieste dall'uso massivo nei paramenti murari in alternativa al mat-

tone, più caro. Lo stesso vantaggio economico sul prezzo, che determina l'impiego dei *cantoni* ottocenteschi rispetto ad altri materiali, verrebbe annullato dai costi di lunghi trasferimenti: per questo motivo l'uso resta circoscritto a pochi chilometri dal luogo estrattivo, comunque all'interno dei confini del basso Monferrato casalese.

Al contrario, i conci lapidei dei secoli XII-XIV non sono seriali, come testimoniato dalla preziosa fonte degli statuti di Rosignano, dove per la prima volta, nel capitolo numero CCLXXI datato 1367, compare il termine *cantoni*: «[...] quod aliqua persona que non stet et habitet in Ruxignano non audeat picare nec picari facere ducere nec duci facere aliquos cantonos nec lapides extra podium Ruxignani»⁴⁵; il verbo *picare* evoca la picozza, in dialetto locale il *pic*, attrezzo dei contadini impiegato proprio per la lavorazione in cava ancora nel XIX secolo. La tradizione di ottenere blocchi lapidei da costruzione da usare in alternativa al mattone risulta, quindi, davvero molto antica e proseguirà nei secoli successivi, forse in modo discontinuo, giungendo così alla fase ottocentesca⁴⁶.

Fig. 5. Confronto tra le trame murarie della chiesa di San Giorgio a Casorzo (Asti), a sinistra (fase medievale) e della palazzina civile abitazione in località Roveto, Rosignano Monferrato (Alessandria), a destra (fase ottocentesca)



Il tema della pietra da scultura medievale è stato investigato in una ricerca di prossima pubblicazione, di cui necessariamente si anticipano alcune conclusioni, premettendo, però, che il lavoro, per alcuni aspetti, è ancora in fase di definizione⁴⁷.

Il territorio di riferimento per le architetture romaniche è compreso fra Tanaro e Po, ma alcune pietre monferrine hanno valicato anche questi confini già nel XII secolo⁴⁸. Nell'area si riscontra una cultura condivisa, e tutt'altro che scontata, su ciò che riguarda la pietra, che pare confermare l'ipotesi, già avanzata all'inizio del secolo scorso dal Porter prima di tutti, di una «scuola del Monferrato»⁴⁹.

Il meccanismo di diffusione di una pietra si comprende sia delineandone gli spostamenti fisici sul territorio, contestualizzati al periodo storico, sia valutandone le attinenze alle dinamiche politiche coeve. Se, da un lato, i confini attuali non sono certo rappresentativi di una realtà medievale in cui sono i fiumi, e gli altri limiti naturali, a descrivere i singoli bacini di riferimento, dall'altro il salto amministrativo dalla scala locale, dove gravano pochi centri governativi laici ed ecclesiastici, a una maggiore, insistente sull'area compresa fra i fiumi Tanaro e Po, aumenta la complessità degli agenti esogeni che interferiscono sul fenomeno.

Il calcare monferrino si diffonde probabilmente in seguito all'impiego in Asti⁵⁰. Alla fine dell'XI secolo in città si consacra la cattedrale di Santa Maria, cantiere che può aver contribuito a formare maestranze locali; a oggi non si può dire nulla sul materiale lapideo impiegato in questa fabbrica, in quanto l'edificio attuale è frutto di una ricostruzione successiva, ma si potrebbe sospettare l'uso della *Pietra da cantoni*: si sa, infatti, che il paramento era a fasce alterne di pietra e mattone⁵¹. Di sicuro si trova il calcare in Asti, in modo continuativo, ma non esclusivo, negli edifici ecclesiastici e signorili dei due secoli successivi, e ancora, nella parte più antica di San Pietro in Consavia, ascrivibile al primo periodo del XII secolo⁵². In quest'ultimo cantiere la *Pietra da cantoni* me-

dievale si confronta con il *cantone* ottocentesco: la prima è meno soggetta al degrado rispetto al secondo, posto in opera durante gli interventi di restauro di inizio XX secolo; in quest'occasione il Gabiani ebbe difficoltà a trovare un materiale lapideo compatibile con il calcare impiegato in origine: i blocchi della partita acquistata dal mercante Angelo Grosso di Grazzano Badoglio si sgretolano già da subito⁵³.

Fra la fine dell'XI secolo e la metà del successivo il rinnovamento dell'architettura lombarda nella pianura padana si manifesta con la costruzione di chiese e cattedrali, da Modena a Parma, da Ferrara a Piacenza. In modo del tutto singolare, la *Pietra da cantoni* medievale è confrontabile con altri litotipi presenti in queste architetture: non è dissimile, per esempio, dalla pietra di Vicenza, per grana, unità nel colore (bianco-gialliccio, adatto alla policromia) e lavorabilità⁵⁴.

L'impulso dato dalla riforma gregoriana e dall'instaurarsi un po' ovunque di nuovi assetti politici favorisce la realizzazione delle opere con il coinvolgimento di forze laiche, signorili o meno, come i comuni, da poco costituiti⁵⁵.

In questa fase il governo sul territorio fra Tanaro e Po è frazionato tra più soggetti: i vescovi di Asti e Vercelli, committenti istituzionali per le architetture, il comune di Asti, i marchesi di Monferrato e una moltitudine di *domini*, che, sebbene siano vincolati in vario modo ai maggiori centri di potere, tuttavia sono in grado di esercitare un ruolo determinante nel controllo locale. Malgrado l'equilibrio precario dovuto all'intricata situazione politica, si concretizzano comunque condizioni che favoriscono lo sviluppo di una fiorente attività costruttiva incentrata sulla pietra, diffusa più che in altre regioni limitrofe⁵⁶. La pietra è una risorsa territoriale che viene in qualche modo riscoperta: si abbandona, ma non del tutto, la pratica del riuso dei materiali attuata a partire dall'alto medioevo e continuata sino all'XI secolo e si (ri)avvia un po' ovunque l'attività di escavazione - si può parlare, tuttavia, dell'aper-

tura di vere e proprie cave solo per quei luoghi estrattivi che sono ritenuti idonei a una produzione di qualità.

Durante il medioevo, nell'area, compresa fra il Po e il Grana, dell'odierno basso Monferrato casalese (allora in diocesi di Vercelli) le architetture religiose sono erette quasi esclusivamente in pietra usando sei litotipi, che variano dai calcari alle arenarie calcaree, delineando una situazione di apparente eterogeneità. Se, però, si estende il confronto anche alle chiese romaniche a sud del Grana (al tempo in diocesi di Asti) emerge il largo impiego di solo uno dei sei litotipi succitati: si tratta della *Pietra da cantoni*, *Tipo C* adoperata in San Giorgio a Casorzo, un calcare a grana fine che si suppone possa provenire dall'area di cava di Vignale⁵⁷.

Nell'esempio analizzato appare abbastanza evidente il legame cava-maestranze-cantiere, estensibile, in realtà, a tutte le realizzazioni territoriali riferibili al periodo romanesco: all'aumentare della distanza dall'area di cava cresce, così, anche la modularità negli apparati scultorei in questo litotipo, o in altre calcareniti a grana fine.

Per i paramenti si utilizzano, invece, sia conci lapidei locali sia mattoni, spesso di riuso, sia una composizione dei due, in trama a fasce alterne; sulla scelta pesano da un lato le caratteristiche della pietra e dall'altro i costi, in specie legati al trasporto, per contenere i quali si differenziano i materiali, con risultati, peraltro, davvero rimarchevoli dal punto di vista cromatico. È questo il carattere sottolineato dal Porter per definire la «scuola del Monferrato».

Esiste, poi, una particolare deroga alla regola di riduzione dei costi, seguita da chi adotta la tecnica del paramento a fasce alterne in laterizi e *cantoni* locali: nei rari casi in cui è notevole la distanza dalla cava e lo stesso litotipo compare anche nelle sculture (con un incremento quantitativo della fornitura), l'ingente spesa effettuata per i materiali può simbolicamente sottolineare l'importanza dell'opera e, ovviamente, del committente; è questo il caso di San Pietro in Consavia ad Asti e,

forse, della cattedrale romanica della medesima città.

La diffusione del litotipo di San Giorgio ha una durata relativamente breve: se ne perdono le tracce, per motivi ancora da chiarire, già allo scadere del XIV secolo; lo si ritrova, comunque, in altre realizzazioni degne di nota, quali la canonica di Vezzolano e, oltre i confini di Tanaro e Po, nel sarcofago (1325-1340) proveniente dalla chiesa di San Paolo in Vercelli e nel portale gotico della chiesa di San Domenico ad Alba⁵⁸.

Quanto proposto è un rendiconto ancora parziale sulle fasi storiche della *Pietra da cantoni*, ma talvolta si rende necessario documentare lo stadio di sviluppo di un'indagine, per sua natura in continua crescita, anche per meglio definire, nell'ottica differente fornita dai nuovi dati che si sono venuti via via acquisendo, sia i punti salienti individuati sia tutte le possibili dinamiche che li trovano coinvolti. Le due culture d'uso mostrano implicazioni davvero diverse, la conferma sembra arrivare pure dall'ipotesi sulle due principali aree di cava, i poli di Vignale e Rosignano.

Per il XIX secolo, la diffusione locale di *cantoni* seriali in quantità massive giustifica l'alto numero di litotipi riscontrati; il polo di Rosignano si distingue, però, anche per escavazioni più esclusive, come parzialmente si intuisce dallo studio sull'abitazione Caprioglio. Per il periodo dal XII al XIV secolo, punto di arrivo di questo studio, il passaggio dall'ambito del basso Monferrato casalese a quello sovralocale ha fatto emergere il coinvolgimento della *Pietra da cantoni* in orizzonti, fisici ma soprattutto culturali, di più ampio respiro. Per la pietra da scultura medievale è il polo di Vignale ad avere maggior rilievo, ma va ancora in parte chiarita la fase più antica di quello di Rosignano.

La cultura d'uso della pietra è comune nell'area fra Grana e Po ma non sembra imporsi un particolare litotipo, come avviene invece altrove (diocesi di Asti); si può allora ipotizzare che Rosignano diventi un polo

estrattivo di riferimento solo in epoca successiva, a partire dal XIV secolo.

Allo stato attuale il tema è ancora incompleto soprattutto perché mancano i dati sul vicino duomo di Sant'Evasio, a Casale: non si ha conoscenza di un'analisi petrografica completa sulle prime fasi edificatorie (XI-XIII secolo), perciò non è possibile sapere quale e quanti litotipi siano stati adoperati e da dove provengano⁵⁹. È un tassello importante, perché un cantiere di tali dimensioni, con grandi forniture di materiale, può promuovere una pietra "pubblicizzandola" e agevolandone l'impiego in altre architetture, con conseguente diffusione sul territorio. Occorre essere cauti nell'indicare il polo di Rosignano per l'approvvigionamento della fabbrica di Sant'Evasio: i litotipi adatti allo scopo nell'area di cava non mancherebbero, ma gli unici usi documentati si riferiscono agli interventi ottocenteschi del Mella. Il sito a nord-ovest della rocca di Rosignano, segnalato per Casale (probabilmente per i restauri) dal De Alessandri, non è, per esempio, utilizzato per la fase edificatoria riferibile al XII secolo della chiesa rosignanese (forse non concepita in quella funzione) di Sant'Antonio abate, nei paramenti e apparati scultorei nella quale si impiega un'arenaria calcarea scavata nella zona sotto il castello⁶⁰. Oltre a tale ultimo sito, non si hanno notizie di altri affioramenti lavorati in epoca romana, ma potevano essere conosciuti sia quello di Villa San Bartolomeo (località Colma), sede, almeno dal XIII secolo, dell'omonimo priorato dipendente dal monastero di San Giusto di Susa, sia quelli di Uviglie, dove dopo il 1322 viene realizzata la torre a pianta circolare, a fasce alterne di pietra e mattoni, a testimonianza del primo impianto del castello⁶¹. Nell'attesa di una soluzione all'enigma di Sant'Evasio, a oggi non è pervenuto alcun edificio religioso romanico dove sia impiegata una calcarenite da scultura dell'area di cava di Rosignano, che, invece, sembra assumere una propria identità per le committenze laiche (caso castello di Uviglie), in specie dopo la costituzione del comune di Rosi-

gnano a inizio XIV secolo. Quest'ultimo evento è determinante, perché con esso nasce anche la necessità di normare la gestione della risorsa pietra: il già citato capitolo statutario CCLXXI del 1367 prevede che sia possibile scavare e portare fuori dal territorio comunale i *cantoni* solo dopo aver ottenuto licenza e pagato una tassa («pro quolibet cento de canthonis solidorum VI»⁶²).

Nel medioevo un polo di cava si concretizza indipendentemente dai litotipi e dalla loro specificità d'uso, perché sono necessarie anche ulteriori condizioni: così se da un lato lo sviluppo, nel periodo, del polo di Rosignano può essere stato ostacolato, per esempio, dal contrasto, pur non continuativo, fra la canonica di Sant'Evasio e la diocesi vercellese, dall'altro, al contrario, l'evoluzione del polo di Vignale avanza a causa della sua posizione di confine sia ecclesiastico, fra le due giurisdizioni di Asti e Vercelli, sia politico, come documentano le continue contese dei marchesi di Monferrato e del comune di Asti per il suo controllo, tanto nel XII secolo quanto nel successivo⁶³. La valenza strategica del luogo si legge pure nel sistema viario: nelle architetture romaniche disseminate su ogni singola direttrice è segnalata, quasi come un marchio distintivo, la presenza della stessa pietra. Dal polo vignalese la diffusione dei litotipi avviene verso est e ovest lungo il percorso del Grana, mentre a sud percorre quella che più tardi verrà ricordata come la strada franca di Felizzano, raggiungendo il Tanaro e, da lì, Asti; non vi sono, invece, riscontri in direzione nord: nel XII secolo pare che la pietra rimanga all'esterno dei confini del territorio di Rosignano⁶⁴.

Nel XIX secolo il polo di Vignale cambia: condivide la cultura d'uso dei *cantoni* seriali (in litotipi diversi da quello calcareo medievale da scultura), rientrando, così, nel novero dei luoghi dove si cavano i blocchi per le costruzioni.

Cambiano le necessità, cambiano i committenti, cambiano le sempre abili maestranze, ma la *Pietra da cantoni*, pur nella sua intrinseca diversità, in tutti questi anni è rimasta

arroccata là, in posti talvolta veramente inaccessibili, a difendere i segreti di un sorprendente passato che era visibile a tutti e

su cui, invece, per motivi sconosciuti è sceso il silenzio.

Almeno sino a oggi.

* Abbreviazioni: D.L. = Decreto legge; G.U. = Gazzetta Ufficiale (del Regno d'Italia); R.D. = Regio Decreto; AP = Archivio privato; AST = Archivio di Stato di Torino; BSBS = Bollettino storico bibliografico subalpino; BSSS = Biblioteca della Società Storica Subalpina; MCSNM = Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Milano e Società Italiana di Scienze Naturali; MGH = Monumenta Germaniae Historica; QSAP = Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte.

¹ Per il costante supporto e per i preziosi insegnamenti si ringrazia il prof. Maurizio Gomez, con cui, fra le altre cose, è attiva una collaborazione volta al riconoscimento di alcuni manufatti lapidei, sia provenienti dagli scavi della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte sia già musealizzati, un cospicuo numero dei quali risalente all'epoca romana. A oggi nessuno dei calcari individuati pare compatibile con i litotipi conosciuti dell'area del basso Monferrato casalese; non si può escludere, comunque, che ampliando le analisi possano emergere dati differenti, in specie per la zona vercellese.

² L. MANNONI, T. MANNONI, *Il marmo materia e cultura*, Genova 1978, p. 112. È noto il caso dell'esenzione dal pedaggio accordata al marmo di Candoglia diretto alla fabbrica del duomo di Milano.

³ Sempre, e soprattutto, per le difficoltà insite al tipo di trasporto, che avviene su carro o, ancor meglio e in modo meno oneroso, via fiume; durante tutto il medioevo, in assenza di un sistema viario, una cava può esistere solo se nei pressi c'è una via pubblica mantenuta efficiente. Gli stessi principi regolano la diffusione delle pietre anche nei periodi successivi sino al XIX secolo, quando con l'introduzione della strada ferrata i costi di trasporto subiscono un cospicuo abbattimento. Molti di questi aspetti sono trattati nell'introduzione del libro di F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze 1953, pp. 3-37.

⁴ G. BONSIGNORE, G. BORTOLAMI, G. ELTER, A. MONTRASIO, F. PETRUCCI, U. RAGNI, R. SACCHI, C. STURANI, E. ZANELLA, *Note illustrative della Carta Geologica d'Italia alla scala 1:100.000. Fogli 56 e 57 - Torino-Vercelli*, Ercolano 1969. Si veda anche G. BONSIGNORE, P. BOANO, *Note illustrative della Carta Geologica d'Italia alla scala 1:50.000. Foglio 157 - Trino*, a cura di F. DE LA PIERRE, F. PIANA, G. FIORASO, P. BOANO, E. BICCHI, M.G. FORNO, D. VIOLANTI, Nichelino 1969, pp. 47-48. Per un confronto fra le formazioni eocenica e miocenica si veda A. FRIXA, *Cenni di geologia ozzanese*, in *L'industria della calce e del cemento in Ozzano*, Ozzano Monferrato, 2011, pp. 19-35.

⁴ Può essere un azzardo parlare delle cave di pietra medievali, perché la riconversione dei siti alle at-

tività recenti, siano esse agricole o altre di escavazione praticate con la dinamite (per esempio per produrre calce, pietrisco da massicciata e cemento), ha contribuito a far perdere le tracce delle attività antiche. Il discorso vale anche per le cave del XIX secolo adibite a lavorare blocchi da costruzione. In questo caso, inoltre, non è raro che in una porzione limitata di territorio possano essere presenti più esercenti, rendendo pressoché impossibile un'identificazione univoca dei siti estrattivi.

⁶ Si veda la tab. 4: *Confronto fra le due fasi storiche di utilizzo della Pietra da cantoni*, alla voce *principali aree di cava*.

⁷ A.K. PORTER, *Lombard architecture*, II, New Haven 1917, pp. 259-260. Il Porter colloca la fabbrica antica nel 1180 da un confronto con il chiostro del monastero cluniacense di Voltorre (Varese), per il quale propone una datazione compresa fra il 1180 e il 1195. M.L. VESCOVI, *Monferrato medievale: crocevia di culture e sperimentazioni*, Verona 2012, pp. 210-211. L'autore reputa plausibile una datazione circa a metà-terzo quarto del XII secolo.

⁸ *Ibidem*. Anche se le dimensioni del vano sono ridotte, non si può escludere per esso una funzione di tipo religioso, come nel caso della torre di Fruttuaria.

⁹ *Ibidem*, p. 208. La chiesa viene ispezionata nel 1730 dal convisitatore delegato: il tetto è ancora a vista (si citano le tegole), la struttura è a due navate, un impianto non originario se si considera che la traccia del portale romanico a ovest, che ancor oggi si può intuire alla sinistra della grande nicchia, sembra in posizione simmetrica rispetto a un'aula unica.

¹⁰ Per realizzare il raccordo fra il portico colonnato e l'aula viene eliminata la parasta d'angolo. Il cornicione del lato sud è realizzato in soli laterizi e non coincide in quota con quello soprastante l'antica facciata a capanna (poi rialzata) che, oltre a essere più sporgente, è costruito in mattone e pietra.

¹¹ M. MACERA, *Casorzo, chiesa di San Giorgio e Madonna delle Grazie*, in *Le chiese romaniche delle campagne astigiane. Un repertorio per la loro conoscenza, conservazione, tutela*, a cura di L. PITTARELLO, Torino 2002 (1^a ed. 1984), pp. 70-74. Rimangono pochi metri di elevato dei muri esterni della sagrestia: i blocchi, in gran parte di dimensioni ridotte, sono di diversi litotipi, in prevalenza arenacei; anche in questo caso non si può escludere un riuso.

¹² C. ALETTA, *Chiese extraurbane della diocesi di Casale Monferrato. Repertorio storico-bibliografico degli edifici di culto*, Alessandria 2006, pp. 208-209.

¹³ *Cartario dei monasteri di Grazzano, Vezzolano, Crea e Pontestura*, a cura di E. DURANDO, in *Cartari minori*, Pi-

nero 1908 (BSSS, 42), pp. 34-35, doc. 31 (10 febbraio e 16 dicembre 1223); 46-47, doc. 42 (22 agosto 1235), 58-59, doc. 52 (7 gennaio 1253); *Friderici I diplomata*, a cura di H. APPELT, Hannoverae 1979 (MGH, *Diplomata regum et imperatorum Germaniae, 10/II*), pp. 377 sgg., doc. 467 (5 ottobre 1164). Casorzo rientra fra i luoghi concessi in alodio. A.M. MUSSO, *Casorzo: la sua gente, la sua storia nei documenti e nei ricordi*, Riva di Chieri, 2001, pp. 25-27.

¹⁴ L. DE STEFANO, L. VERGANO, *Chiese romaniche nella provincia di Asti*, Asti 1960, pp. 18-19.

¹⁵ La superficie analizzata misura circa 10 mq. Per il concio pentaforato si veda G. DONATO, *I portali della cattedrale di Alba e qualche riflessione sul reimpiego tra medioevo e rinascimento*, in *Pietre e marmi. Materiali e riflessioni per il lapidario del Duomo di Alba*, a cura di G. DONATO, Alba 2009, pp. 21-36. L'autore segnala la presenza dello stesso tema nella *porta regis* della cattedrale di San Lorenzo di Alba, nella facciata di Sant'Evasio a Casale e nella lunetta destra di Sant'Andrea a Vercelli.

¹⁶ MACERA, *Casorzo* cit., pp. 70-74; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, *L'arte romanica*, Milano 1904, pp. 13-14. Secondo il Venturi in generale gli archetti monolitici sarebbero più tardi rispetto a quelli composti da più pezzi.

¹⁷ Per il rilievo delle grandezze, oltre alla misurazione diretta in cantiere sino alla quota di 3 m, ci si è avvalsi del metodo del raddrizzamento fotografico geometrico. I blocchi intermedi si ritrovano in prossimità del basamento (da 28 a 35 cm), nei pressi del coronamento ci sono i conci più bassi (20 cm) mentre il più grande (39 cm) si ha a metà prospetto, nel piano di appoggio della monofora e dell'estradosso dell'architrave; quest'ultimo livello si conferma, ancora una volta, un caso particolare, perché in esso alle maggiori dimensioni degli elementi corrisponde anche un maggior peso, talvolta superiore ai 500 kg. Il calcare di origine sedimentaria non di rado presenta degli strati orizzontali di cementazione più compatta, che si manifestano con l'esposizione plurisecolare agli agenti atmosferici, rimanendo in leggero rilievo.

¹⁸ P. SALERNO, *Castell'Alfero, chiesa della Madonna della Neve*, in *Le chiese romaniche* cit., pp. 75-79.

¹⁹ Si ringrazia il prof. Damaso Caprioglio per la disponibilità e l'entusiasmo dimostrati per la ricerca.

²⁰ Altitudine 236 m s.l.m.

²¹ Nel sottotetto della parte ovest, a mezza altezza dal piano di calpestio, è visibile un concio su cui è incisa la sigla FERR 1930 realizzata da Ferruccio Caprioglio, zio dell'odierno proprietario: dovrebbe trattarsi, comunque, di una testimonianza slegata da qualsiasi fase costruttiva.

²² Presso l'abitazione Caprioglio è conservata anche una copia del quadro di unione della mappa catastale comunale di Rosignano Monferrato (1:10.000), f. XXI. Reca la data 12 gennaio 1910 e la dedica al sindaco, che «promosse il riordinamento del Catasto Comunale colla formazione della nuova Mappa», da parte dei periti misuratori dell'Associazione tecnica per la

formazione di nuove mappe catastali - Asti. Si ringrazia il geometra Stefano Campagnola per aver agevolato la consultazione delle mappe di dettaglio, fra cui il citato f. XII.

²³ Un'importante fase di ristrutturazione è ascrivibile agli anni 1992-1993.

²⁴ L'altezza è, sin dall'impianto originario, di tre piani fuori terra, a eccezione di una piccola parte a est rialzata di un piano negli anni 1942-1943. Come per l'esempio di San Giorgio, oltre alle misurazioni effettuate *in loco* ci si è avvalsi della tecnica del raddrizzamento fotografico geometrico. Le dimensioni esterne del corpo di fabbrica rilevate sono 25,5 m (lunghezza), 7,2 m (larghezza) e 8,3 m (altezza sul fronte sud alla quota al di sotto del cornicione), per uno spessore murario perimetrale al piano terra di ca. 0,50 m.

²⁵ Da est a ovest le tre partizioni corrispondono a: primo nucleo abitativo, vecchia stalla con fienile (coeva al primo nucleo abitativo e poi riadattata), nuova stalla con fienile (successiva al resto del fabbricato).

²⁶ Il paramento, compreso fra due file verticali di aperture, largo ca. 1,6 m e alto ca. 3 m, è risultato pressoché coincidere con quello a est sia per la tipologia di pietra sia per gli altri parametri materici. La parete si imposta su di una base in mattoni alta ca. 70 cm, concepita per limitare l'avanzamento dell'umidità di risalita.

²⁷ Nel caso della sopraelevazione degli anni 1942-1943, il prof. Caprioglio rimarca che erano già disponibili molti blocchi di *Pietra da cantoni* accumulati, provenienti da piccole costruzioni nelle campagne di possedimento della famiglia.

²⁸ Considerando l'approssimazione per la posa in opera, per giunti e conci si possono ipotizzare dei valori medi: i primi sono ca. 2 cm, i secondi misurano 50 x 25 x 15 cm (lu x la x h), con uno scarto di +/- 2 cm.

²⁹ Il quadro dei siti attivi delineato non è esaustivo: in realtà molti devono essere gli affioramenti, magari sfruttati in modo occasionale per piccole forniture, di cui non è rimasta alcuna traccia documentale. In prospettiva potrebbe risultare opportuno estendere i confini del polo estrattivo di Rosignano sino a comprendere il comune di Cella Monte a ovest e quello di Teruggia a est.

³⁰ G. DE ALESSANDRI, *La pietra da cantoni di Rosignano e di Vignale (Basso Monferrato). Studi stratigrafici e paleontologici*, in «MCSNM», VI/1, 1897.

³¹ *Ibidem*, p. 89-90. Durante l'evento, organizzato nel 2008 dall'Associazione Amis d'la Curma (attiva, fra l'altro, nella raccolta e nel censimento di materiale di interesse storico sulle cave locali), di apertura straordinaria di tre delle cave in sotterraneo in località Colma, fra gli sfridi di materiale ancora *in loco* si notava la presenza di *cantoni*. L'uso da ornamento della pietra di Rosignano, allo stato attuale degli studi, va circoscritto alla fase più recente, di cui rappresenta un'importante deroga all'attività estrattiva di blocchi da costruzione.

³² AP, Famiglia Campagnola, fatt. n. 20 (21 giugno 1949), alle voci *mattoni per volta, tambelloni 68 x 68, tambelloni 34 x 68*. Si ringrazia la signora Anita Rosso, presidente dell'Associazione Amis d'la Curma, per aver agevolato la consultazione dell'archivio. Si veda anche la tab. 3: *Verifiche nel periodo 1951-1953 attuate dai referenti del Distretto minerario del Piemonte sull'attività delle cave in Rosignano Monferrato (Alessandria)*. C. CAPPELLARO, *Rosignano Monferrato. Delle cose sulla storia*, Alessandria 1984, p. 383. Nella sua corrispondenza da Rosignano (1917), don Porato scrive: «Alla nostra stazione c'è movimentata spedizione di tambelloni per fornire delle cave della Colma e dintorni».

³³ DE ALESSANDRI, *La pietra da cantoni di Rosignano e di Vignale* cit., p. 90. È probabile che il trasporto verso Torino avvenisse sulla linea ferroviaria Chivasso-Casale (1875). I progetti di San Gaetano sono pubblicati in *La chiesa parrocchiale per il Regio Parco presso Torino*, in «L'ingegneria civile e le arti industriali», s.n. (1891). Riguardo alla Galleria nazionale, forse la realizzazione in *Pietra da cantoni* riguarda l'edificio nei pressi di via Roma, progettato da C. Riccio e inaugurato nel 1889, poi demolito nel XX secolo per l'ampliamento della stessa via; i dati sono ricavabili dal necrologio dell'architetto – *Commemorazione dell'architetto Camillo Riccio detta dal socio prof. Crescentino Caselli. La sera del 31 marzo 1899*, in «Atti della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», LXXXI (1899). M.C. VISCONTI CHERASCO, *Gli interventi ottocenteschi nella cattedrale*, in *Il duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, Atti del convegno (Casale Monferrato, 16-18 aprile 1999), Novara 2000, p. 229, pp. 237-238; CAPPELLARO, *Rosignano Monferrato* cit., p. 269. Cappellaro, riportando le parole di don Porato per la costruzione della nuova facciata (1907) della parrocchiale di Santa Maria del Carmine, scrive: «i materiali di quest'ultimo lavoro sono di Rosignano (mattoni fornace Mombelli, pietra delle cave locali che già fornirono i pezzi per il Duomo di Casale, per la chiesa di San Gaetano a Torino, per cimitero di Occimiano ecc.)». Si può allora dedurre che il Mella conoscesse bene Rosignano e le sue cave di pietra.

³⁴ V. BARELLI, *Cenni di statistica mineralogica degli Stati di S. M. il Re di Sardegna ovvero Catalogo ragionato della raccolta formatasi presso l'azienda generale dell'interno*, Torino 1835, p. 34.

³⁵ Si ringrazia ancora la signora Anita Rosso per la solerzia e le proficue segnalazioni.

³⁶ DE ALESSANDRI, *La pietra da cantoni di Rosignano e di Vignale* cit., pp. 1-7, 89-90, tavola con lo *Schizzo geologico di Rosignano e dintorni*.

³⁷ Con l'entrata in vigore del R.D. 30 marzo 1893, n. 184, art. 1, diventa obbligatorio, anche per gli esercenti proprietari dei terreni, redarre la dichiarazione di inizio attività.

³⁸ AST, *Distretto minerario del Piemonte*, inv. 311/1, inv. 311/2. Le date sugli atti non indicano certo l'inizio effettivo dell'attività, ma solo il momento in cui viene deciso di stipularli.

³⁹ *Ibidem*. Per la cava del castello di Uviglie si veda il «Rapporto sui sopralluoghi effettuati nei giorni 27 e 28 agosto 1969 alle cave di Rosignano, Cella Monte e Ozzano in provincia di Alessandria» (doc. 357): dal documento si apprende che la Società Fratelli Bargero sarebbe esercente anche di una cava in località Colma, ma non è indicato quale essa sia e in ogni caso risulta già inattiva. Della cava di cascina del Bric (Roveto) non si hanno altre notizie, tuttavia non si può escludere che sia passata di proprietà alla Fratelli Bargero (già esercente del sito sottostante presso il castello di Uviglie). Per la cava Caprioglio le informazioni sono fornite dalla signora Anita Rosso e dall'Associazione Amis d'la Curma: l'attività estrattiva per ottenere marna da cemento ha inizio nel 1953 e termina nel 1963; in precedenza l'escavazione avveniva in galleria, per ottenere *cantoni* e pietre da forno. Anche la cava in cascina Lucchina (1931) in seguito non è più documentata: è verosimile che il sito sia stato inglobato in quello adiacente della cava Caprioglio. Il prof. Damaso Caprioglio ricorda che, all'epoca, i terreni di cava cascina Lucchina erano di proprietà della nonna Ida Caprioglio.

⁴⁰ *Ibidem*. Nel 1943 la Società Eternit riceve la concessione *Madonna e Carcarana*, poi prorogata, per la ricerca di marna da cemento nei territori di Rosignano, Ozzano e Cella Monte, mentre nel 1948 la stessa società è autorizzata a operare su Terruggia, con il permesso *Torre Veglia*.

⁴¹ *Ibidem*. La cava forse è una nuova escavazione su di un terreno di proprietà del signor Luigi Bossi; nel 1912 risulta già inattiva. Essendo il sito inaccessibile, non è possibile confermare se i prodotti fossero con certezza blocchi da costruzione.

⁴² P. SASSONE, *La "Pietra da cantoni" del Monferrato Casalese (AL): ipotesi di ripresa produttiva per la conservazione della tradizione edilizia locale*, in «GEAM», CXV (2005), pp. 67-76. Nella premessa dello studio sulla possibilità, per alcune cave di *Pietra da cantoni*, di una ripresa produttiva a sostegno del restauro nell'edilizia privata locale, l'autore reputa verosimile un'attività estrattiva della pietra molto intensa e diffusa tra il 1600-1700 e il 1950; tale ipotesi non troverebbe conferma nelle riflessioni affrontate ora. Di recente il tema della riapertura delle cave è stato riproposto nell'articolo di P. SASSONE, C. NATTA, *Vuoti sconosciuti nella Pietra da cantoni del Casalese: riscoperta e prospettive*, in «GEAM», CXXIV (2008), pp. 77-84.

⁴³ DE ALESSANDRI, *La pietra da cantoni di Rosignano e di Vignale* cit., pp. 1-7.

⁴⁴ ALETTO, *Chiese extraurbane della diocesi di Casale* cit., pp. 208-209; CAPPELLARO, *Rosignano Monferrato* cit., pp. 268-269. Si veda anche sopra, nota 33.

⁴⁵ *Statuta Ruxignani. Statuti trecenteschi del Comune e della Società del popolo di Rosignano Monferrato*, a cura di A. BARBATO, P.L. MUGGIATI, Rosignano Monferrato 2002, pp. 77-78, cap. 271.

⁴⁶ Per il periodo dal rinascimento al XVIII secolo la coltivazione sistematica della pietra va ancora ve-

rificata; pare però più probabile lo sfruttamento occasionale di affioramenti facilmente accessibili.

⁴⁷ L. FINCO, M. GOMEZ, *I signori della pietra. Sulle tracce dei cantieri monferrini tra XI e XII secolo*. Oltre all'analisi del materiale lapideo, si affrontano i temi di inquadramento architettonico, storico, politico e viario cui in questa sede si è necessariamente solo accennato. Si rimanda al testo per gli approfondimenti e i relativi riferimenti bibliografici.

⁴⁸ In merito alle architetture permane come punto di riferimento il volume *Le chiese romaniche* cit., anche per l'approccio metodologico, con struttura a schede derivata dall'ICCD. Per un compendio aggiornato sul tema storiografico, invece, si veda il capitolo introduttivo *La "scuola" del Monferrato. Un problema storiografico* di VESCOVI, *Monferrato medievale*, cit., pp. 7-24. Al tempo Tanaro e Po hanno una molteplice valenza, essendo limiti naturali, politici e diocesani, e fornendo anche la direzione di tracciati viari; anche i torrenti Grana e Versa, con un po' di approssimazione, fungono da confine, fra le diocesi di Asti e Vercelli.

⁴⁹ PORTER, *Lombard architecture* cit., I, New Haven 1917, pp. 142-155. Il concetto di scuola in riferimento alle maestranze monferrine è ripreso, e ulteriormente approfondito anche con maggiore estensione sul territorio in *Piemonte romanico*, a cura di G. ROMANO, Torino 1994 e nel saggio di ID., *Asti e la «scuola del Monferrato»*, pp. 199-214.

⁵⁰ G. BERA, *Asti. Edifici e palazzi nel Medioevo*, Savigliano 2004, p. 549, nota 130. Sull'impiego della *Pietra da cantoni* del basso Monferrato casalese in Asti l'autore propone una visione in parte contrastante con i risultati riportati in questo studio, associando alla *Pietra da cantoni* medievale caratteristiche proprie del *cantone* ottocentesco: il vantaggio economico della pietra rispetto al mattone vale se trattasi di materiale reperibile nelle immediate vicinanze del cantiere (in pratica se non ci sono aggravi di costo imputabili al trasporto). Si reputa utile riproporre alcuni passaggi chiave del testo. Sulle decorazioni murarie degli edifici medievali cittadini l'autore scrive: «Non è improbabile che anche nella nostra città, verso la fine del XII secolo, l'edilizia civile più qualificata utilizzasse paramenti murari a filari alternati di cotto e di arenaria conformi alle realizzazioni prodotte in gran numero dall'architettura religiosa nelle cosiddette "pieve romaniche" delle campagne astigiane. Simili soluzioni, nate da esigenze tecniche ed economiche, diventano anche un duttile strumento per la connotazione dell'edificato». In nota 130 precisa: «Ancora nel XII secolo l'arenaria, o "pietra da cantone" era un materiale localmente reperibile a basso costo, assai più conveniente del laterizio, la cui produzione richiedeva un'organizzazione tecnologica molto più impegnativa. Alternare il costoso mattone a inserti più o meno abbondanti di economica arenaria voleva dire ridurre in modo sensibile i costi di fabbricazione».

⁵¹ A. CROSETTO, *Indagini archeologiche nel medioevo astigiano. IV. La cattedrale di S. Maria*, in «QSAP», XIII

(1995), pp. 261-263. Le date della consacrazione della cattedrale e della nascita del comune di Asti sono prossime al 1095.

⁵² RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia* cit., pp. 59-62. Nella voce dedicata al capoluogo, l'autore parla di un cospicuo numero di edifici medievali, ecclesiastici e signorili, in cui è impiegato il tufo monferrino e indica la presenza di più litotipi, dovuti forse anche alle sostituzioni successive operate nei restauri: fra di essi si ritrova il pregiato calcare. Si sottolinea che Rodolico, utilizzando l'unica fonte disponibile del testo del De Alessandri, non collega l'attività delle cave di Rosignano, Vignale e Grazzano alle pietre, da scultura o meno, usate nelle architetture medievali. Tema nel tema è poi il momento del passaggio della pietra dall'architettura religiosa a quella civile, aspetto non ancora del tutto chiaro. C. TOSCO, *Le dinamiche architettoniche: dal santo Sepolcro all'ospedale*, in *L'antico San Pietro in Asti. Storia, architettura, archeologia*, a cura di R. BORDONE, A. CROSETTO, C. Tosco, Asti 2000, pp. 127-150.

⁵³ A. LONGHI, *Erudizione, tutela e restauro: Nicola Gabiani e l'architettura di San Pietro*, in *L'antico San Pietro in Asti* cit., pp. 211-212.

⁵⁴ P. ROCKWELL, *La decorazione plastica. Le tecniche di intaglio*, in *Battistero di Parma*, I, Parma 1993, pp. 219 sgg. Di rilievo sono le osservazioni dell'autore in merito alla differenziazione d'uso delle pietre. In particolare, quella di Vicenza pare essere scelta dall'Antelami per l'apparato scultoreo anche in base alla rapidità di lavorazione.

⁵⁵ A. SAMARITANI, *Società, cultura e istituzioni sulle vie di Nicholaus*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del seminario (Ferrara, 21-24 settembre 1981), a cura di A.M. ROMANINI, II, Ferrara 1985, pp. 647-665.

⁵⁶ W. HABERSTUMPF, *Regesti dei marchesi di Monferrato (secoli IX-XVI)*, Alessandria 2009, p. 13, doc. 29. Sino all'arrivo di Federico I (1154) sembrano essere positive le relazioni fra il comune di Asti e i marchesi di Monferrato, per esempio Ranieri di Monferrato nel 1113 soggiorna in città per un lascito a favore del monastero di San Secondo della Torre Rossa; dopo tale data si affermeranno nuovi scenari e conflitti. A.A. SETTIA, *Santa Maria di Lucedio e l'identità dinastica dei marchesi di Monferrato*, in *L'abbazia di Lucedio e l'ordine cistercense nell'Italia occidentale nei secoli XII e XIII*, Atti del III Congresso storico vercellese (Vercelli, 24-26 ottobre 1997), Vercelli 1999, pp. 45-57. L'autore indica un possibile scontro, forse avvenuto nel 1123, fra astigiani e monferrini, dovuto allo sconfinamento dei primi, poi costretti a retrocedere.

⁵⁷ L'area in cui si sono ottenuti i riscontri per il calcare, anche nella varietà più arenacea, confina a nord con il torrente Grana e a sud con il Tanaro; rientrano nel caso anche le ecclesie di Casorzo, citata come esempio, Vignale, Moletto e Occimiano, tutte in diocesi di Vercelli.

⁵⁸ Su Santa Maria di Vezzolano è in corso uno studio, con risvolti anche petrografici, curato dalla

Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Piemonte. Riguardo al sarcofago proveniente da San Paolo, oggi conservato al Museo Leoni di Vercelli, si veda il saggio di F. CERVINI, *Scultura a Vercelli nel XIII secolo, in Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Duecento e il Trecento*, a cura di V. NATALE, A. QUAZZA, Biella 2007, pp. 80-82. Per la chiesa albese si veda A. BUCCOLO, *Alba, chiesa di San Domenico*, Alba 1995.

⁵⁹ La bibliografia sul tema di Sant' Evasio a Casale è molto ampia, ma questa non è la sede adatta per analizzarla. Si reputano di interesse N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Villanova Monferrato 1981 (1^a ed. 1935, BSSS, 157), pp. 3-19, per le vicende dei restauri ottocenteschi, ripercorsi dall'autrice tramite il manoscritto *Memorie intorno ai restauri della chiesa cattedrale di Casale* del canonico Giovanni Rho, poi ripresi e approfonditi in M.C. VISCONTI CHERASCO, *Gli interventi ottocenteschi nella cattedrale*, in *Il duomo di Casale Monferrato* cit., e in contributi di altri autori nello stesso volume.

⁶⁰ VESCOVI, *Monferrato medievale* cit., pp. 203-205. ALETTTO, *Chiese extraurbane della diocesi di Casale* cit., pp. 210-211.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 211-212; A. ANGELINO, *Castello di Uviglie*, in *Da Alessandria da Casale tutto intorno, a cura di G. SERGI*, Torino 1986 (Andar per castelli), p. 485.

⁶² *Statuta Ruxignani* cit., pp. 77-78, cap. 271.

⁶³ A.A. SETTIA, *Casale e il duomo fra XI e XII secolo: autonomia locale e poteri universali*, in *Il duomo di Casale Monferrato* cit., pp. 20-25. Il precario stato dell'area casalese può aver condizionato la stessa edificazione del Sant'Evasio di Casale, con ricadute anche sulle forniture dei materiali da costruzione. Sul conflitto fra i marchesi di Monferrato e il comune di Asti si veda per esempio L. VERGANO, *Storia di Asti*, a cura di G. Crosa, Asti 1990 (1^a ed. 1951), II, pp. 13, 30, 46; III, pp. 7, 9, 13.

⁶⁴ FINCO, GOMEZ, *I signori della pietra* cit. La strada franca di Felizzano fra Fubine e Bergamasco viene istituita da un magistrato milanese nella seconda metà del XVI secolo: si veda C. CUNEO, *Attraversare il territorio. Strade di passo, strade di costa, strade di guerra, in Monferrato, identità di un territorio*, a cura di V. COMOLI, E. LUSSO, Alessandria 2005, pp. 94-99. Si ringrazia il prof. Enrico Lusso per la fiducia accordata in occasione della pubblicazione di questo contributo. Si ringrazia inoltre Giorgia Ghirardo per il costante confronto, lavoro e sostegno.

I progetti del «piemontese Valperga» per le fortificazioni di Nizza nel XVII secolo

JENNY MELANO

Nel Seicento, i Savoia incaricarono i migliori architetti piemontesi e nizzardi per ampliare l'area urbana di Nizza (fig.1)¹, attualmente territorio francese, e creare un nuovo porto, ritenuto indispensabile per lo sviluppo economico della città². Tra gli architetti e gli ingegneri italiani impegnati nei progetti, oltre a Carlo Morello, Amedeo di Castellamonte, Pietro Arduzzi e il figlio Domenico, compare il nome del *piemontese Valperga*³, con un progetto che, come sottolinea lo storico francese Philippe Graff: «attire l'attention par son bassin elliptique»⁴. Altri importanti tecnici nizzardi⁵ che presentarono nell'occasione le proprie proposte furono: Jean André Guibert⁶, i suoi figli Honoré e Louis Maurice, l'avvocato Jean Michel Costa, il conte Jean Baptiste Galléan. Nel corso del secolo, questi tecnici di poliedrica professionalità diedero vita a un interessante dibattito, confrontando gli imperativi strategici e urbanistici con i vincoli del sito. Le esigenze di difesa, imponevano che qualsiasi progetto di ampliamento urbano fosse preceduto dall'allestimento di una nuova cinta fortificata. Alcuni progetti militari proposero mura bastionate a completamento della difesa di Nizza e del suo porto; altri una linea continua di bastioni, dall'insenatura di Lympia fino alle alture di Villefranche⁷.

I «Pareri del Sig. Conte Valperga»

Nel *Memoriale autografo di Carlo Emanuele II Duca di Savoia* pubblicato da Gaudenzio Cla-

retta nel 1878, all'anno 1668 si legge: «Nizza: dare ordine al Valperga per l'ingrandimento di Nizza [...]», e ancora «Nizza: Mandare lettere a Roma, Gienova, Ligorno per l'ingegnere Valperga, prendere la strada di Niza per visitare li forti e la strada da la quale qui come per facilitare la condotta»⁸.

Gli interventi di Valperga per le fortificazioni di Nizza sono poco documentati e gli storici che hanno rintracciato i disegni dell'ingegnere non ne hanno precisato le date. I pareri sulle fortificazioni di Nizza⁹ sono conservati presso gli Archivi di Torino (figg. 2, 3 e 4) e Nizza, (figg. 5 e 6) mentre il progetto complessivo della *Comté de Nice*, a lui attribuito dagli storici, è custodito presso la Bibliothèque Nationale di Parigi (fig. 7). La Biblioteca Reale di Torino conserva due noti atlanti militari denominati *Parere sopra le fortificazioni di S.R.M.*¹⁰ e *Avvertimenti sopra le fortezze di S.A.R.*¹¹ del capitano Carlo Morello, in cui si trovano i due primi pareri di Valperga. Presso l'Archives Départementales des Alpes-Maritimes di Nizza è custodito un altro *Parere del Conte Maurizio Valperga*; il disegno, pubblicato nel 2007 da Maria Grazia Vinardi¹², è inserito nella collezione della famiglia Guibert. Ma il progetto per Nizza che gli storici attribuiscono all'ingegnere è conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi.

Nel 2000, lo storico francese Philippe Graff, rintracciava il disegno e lo pubblicava¹³. Graff, nello stesso libro, riproduceva anche un progetto anonimo inserito in un'altra raccolta Guibert che raffigura un porto ellittico, delle

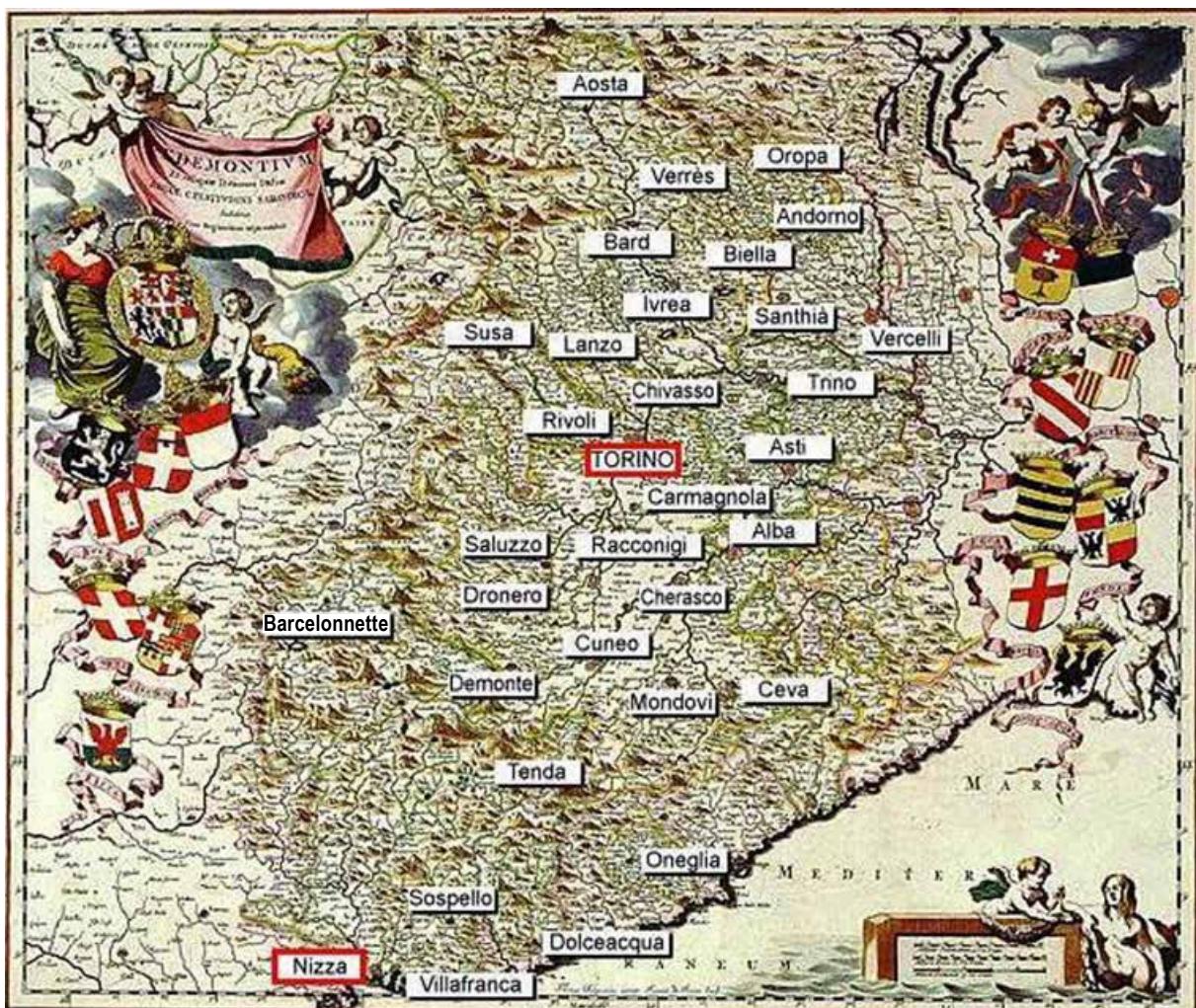


Fig. 1. Il Piemonte sabaudo nella tavola disegnata negli anni 1675-1676 per il *Theatrum Sabaudiae*, 1682, I, tav. 7.

stesse dimensioni e nella stessa ubicazione di quello visualizzato nel progetto Valperga. Ricostruire la cronologia e la sequenza dei disegni rinvenuti non è stato facile: essi non riportano né il nome dell'autore, né la data. Sui progetti, finora poco studiati nonostante si possano riferire all'attività di illustri famiglie di ingegneri quali furono gli Arduzzi¹⁴ e i Guibert¹⁵, è stato pertanto necessario eseguire un'attenta analisi stilistica e calligrafica, affiancata allo studio dei catasti coevi. La lettura degli atlanti di architettura militare dei Morello¹⁶ ha poi richiesto ulteriori approfondimenti per via di alcuni disegni in essi contenuti, relativi sia a elaborati più antichi sia al *Parere sopra le fortificazioni di S.R.M.*, che Micaela Viglino ha dimostrato

essere «copie di disegni dell'Arduzzi utilizzati in successione dai due Morello»¹⁷. Negli *Avvertimenti* di Carlo Morello, datati 1656, dov'è menzionato un parere di Valperga, alcuni disegni, infatti, «documentano assetti antecedenti di oltre sessant'anni alla loro data ufficiale!»¹⁸. La raccolta del figlio Michel Angelo, a quasi trent'anni di distanza, «ripropone nella struttura generale quello paterno» e «molti disegni di fortezze o cinte urbane bastionate sono redatti *ex novo*, aggiornati agli anni ottanta, mentre altri, in specie quelli dei castelli nizzardi, copiano integralmente le tavole degli *Avvertimenti*»¹⁹. Alcune tavole delle due raccolte di disegni militari citate in precedenza, eseguite da Pietro Arduzzi e Carlo Morello, sono incen-

trate sul castello di Nizza e sono accompagnate da una lunga leggenda dove compare il nome di Valperga.

Il disegno di Pietro Arduzzi sembra anticipare di poco quella di Carlo Morello: essa è infatti datata 1645-1647²⁰, mentre la seconda risale al 1656²¹. È tuttavia da osservare come quest'ultima data coincida con quella di completamento dell'atlante e non con il periodo in cui Morello padre stava lavorando al progetto sulle fortificazioni di Nizza. A questo proposito, Maria Grazia Vinardi afferma che «Carlo Morello si occupò delle fortificazioni di Nizza nel 1648 e dell'ingrandimento della città nel 1650»²². Ne consegue che Morello ha eseguito la tavola fra il 1648 e il 1650 e l'ha successivamente inserita nel proprio atlante. La credibilità di questa datazione trova conferma nel periodo di collaborazione con Valperga, che dal 1650 fu, per quasi dieci anni,

imprigionato dagli spagnoli nella fortezza di Castel Sant'Elmo di Napoli.

Seguendo l'ordine cronologico degli interventi alle fortificazioni di Nizza, esaminiamo dunque ora la tavola inserita all'interno del *Parere sopra le fortificazioni di S.R.M.*, autografa di Pietro Arduzzi.

Pietro e il figlio Domenico Arduzzi dedicano sei tavole alla riplasmazione delle fortificazioni di Nizza²³. I disegni illustrano pianta, prospetti, sezioni e particolari costruttivi, e due tavole a firma, semplicemente, Arduzzi dettagliano le proposte di Valperga. La prima tavola, che riporta il numero 33 ed è finemente acquerellata (fig. 8), raffigura, al centro, la pianta del castello di Nizza, circondato da una lunga leggenda accompagnata, in alto a sinistra, dallo spaccato del profilo della «torre di mezo del Castello». Arduzzi così spiega il progetto: «Piazza del castel-

Fig. 2. [Pietro] Arduzzi, *Castello di Nizza* (BRTo, *Manoscritti*, Militari 177, tav. 33).





Fig. 3. Carlo Morello, *Castello di Nizza*, in *Avvertimenti sopra le fortezze di S.A.R.*, 1656 (BRTTo, *Manoscritti, Militari* 178, tav. 87).

lo di Nizza fortificata nella maniera qual si vede colorita di rosso», la quale «si deve ridurre nella forma colorita di gialdo». Per delineare i contorni della «Cittadella qual occupa un sito molto necessario da tenersi con fortificationi», l'ingegnere utilizza un segno fine tratteggiato a china nera. Nella lunga relazione si individua il nome di *Valperga* in alto a destra. Probabilmente è con Pietro Arduzzi, «ingegnere ducale per la città e la contea di Nizza Marittima»²⁴, che egli affronta i primi studi per questa città. Alla lettera B si legge infatti «Baloardo conforme [come] lo voleva il Valperga per maggior diffesa della fronte, qual non puo esser battuta, e gli resta ancora più di venti trabuchi di fianco basso». L'apporto di Valperga, non sostanziale ma significativo, è individuabile sulla tavola, tratteggiato a china nera: sul lato sud del castello l'ingegnere propone un bastione di dimensioni più ridotte rispetto a quello proposto dall'Arduzzi, il quale, in altre due tavole autografe, continuerà a proporre un baluardo identico nella forma.

Il progetto dell'Arduzzi per la difesa del castello di Nizza è parzialmente ripreso da Valperga e Morello nella tavola inserita negli *Avvertimenti sopra le fortezze di S.A.R.* Carlo Morello dedica molto spazio al *Contado di Nizza* nella raccolta e fornisce preziose vedute del territorio della Provenza e della baia di Villafranca²⁵. Gli stessi disegni sarebbero stati ripresi e precisati nel *Theatrum Sabaudie* mentre, come abbiamo visto, il figlio Michel Angelo avrebbe eseguito alcune copie delle proposte paterne.

La tavola dedicata al *Castello di Nizza* (fig. 9) è accompagnata da una lunga relazione nella quale si intuisce il rapporto di stretta collaborazione fra Carlo Morello e Antonio Maurizio Valperga: «Volendo riparare ad alcuni mancamenti che sono attorno il Castello di Nizza come hò accennato qui avanti, et assicurarlo meglio di quello che al presente si ritrova, dico, che bisognerebbe ridurre detto Castello come qui appresso si vedrà. Et ancorchè ne siano da molti stati fatti diversi pareri, tuttavia io mi tengo a questo

che io hò fatto di compagnia del Sig[no]re Maurizio Valperga il quale è colorito di giallo. Persuadendomi che sia il più a proposito [...]. Come nella planimetria dell'Arduzzi prima analizzata, anche Morello delinea il perimetro della cittadella con un tratto fine continuo. Se messi a confronto, i due progetti appaiono molto simili sul lato ovest. Morello e Valperga propongono di abbattere la cittadella in quanto: «troppo facile da importare» e «non può essere sostenuta dalla fortificatione del Castello, ma solo quello che può fare essa medesima». Gli ingegneri consigliano poi di erigere un nuovo sistema fortificato composto da due bastioni (B e C) con grandi fossati e una mezzaluna (D) al posto della cittadella. Verso la conurbazione di Lympia, a est, il castello viene difeso da due semibastioni (G e H), mentre a sud la difesa sul lato del mare è costituita da un parapetto (I) e un bastione (F). Se si esamina la dimensione di quest'ultimo, si nota che ha lo stesso impianto di quello che Arduzzi nel suo progetto attribuisce a Valperga; ne consegue che la pianta di Arduzzi deve essere precedente rispetto a quella di Morello.

A conclusione della relazione, Carlo Morello asserisce quanto segue: «Facendo tutte queste cose, credo, che questo Castello sarà molto più avvantaggiato di quello che è al presente. In occasione di attacco [...]. Dal 1639 al 1690, la contea di Nizza attraversò un periodo di pace²⁶. Tuttavia, proprio in questo periodo furono eseguiti lavori di restauro e ampliamento che prelusero al completamento delle difese della città.

Come detto, il nome del S[igno]r Cap[itano] Maurizio Valperga compare anche in un'altra tavola autografa di Arduzzi nella raccolta *Parere sopra le fortificazioni di S.R.M.* In essa, segnata con il numero 30 (fig. 10), è raffigurata la pianta del castello di Nizza con il progetto d'ingrandimento della città verso ovest, sul sito del Prato delle oche e oltre il Paillon, ed est, fino al forte di Mont Alban. Il progetto autografo non ha ricevuto l'attenzione che merita. È ipotizzabile che questo disegno faccia parte dei primi studi per l'ingrandimento di Nizza, da collocare *a latere* del gruppo di progetti per il castello presentati nella prima metà del Seicento. Tale ipotesi trova conferma implicita sia nel contributo

Fig. 4. [Domenico] Arduzzi, *Ingrandimento di Nizza* (BRT, *Manoscritti, Militari 177, tav. 30*).



di Valperga che, come si è detto, trascorse quasi dieci anni di carcere a partire dal 1650, sia nel nome di *Ser[enissimo] Prencipe Tommaso* in esso citato, il quale morì nel 1656.

Anche se il disegno numero 30 è tradizionalmente attribuito a Pietro Arduzzi, va osservato che il confronto con qualunque disegno autografo mette in luce evidenti differenze. Nello stesso atlante *Parere sopra le fortificazioni di S.R.M.* è, per esempio, inserito un disegno della piazzaforte di Trino, autografo di Pietro Arduzzi²⁷. La tavola contiene una lunga relazione manoscritta, la cui analisi calligrafica rivela un tratto di penna deciso e marcato, tipico di un pennino a punta larga (le lettere curve sono dense d'inchiostro, le parole sono ben delineate, pressoché inesistenti le abbreviazioni). La rappresentazione grafica del disegno numero 30 non è, viceversa, quella rigorosa dell'Arduzzi, e lo si nota immediatamente confrontandola con le scritte in *Città e Castello*, dove anche la grafia del nome Arduzzi è diversa. Siccome è noto che ai progetti di Nizza lavorò anche il figlio di Pietro, Domenico, si può supporre che questo disegno corrisponda al progetto del padre, ma eseguito dal figlio.

A completamento di quanto esposto, vale la pena aggiungere che, data la collaborazione di Valperga ai progetti, i riferimenti nelle tavole risultano essere diversi. Ricordiamo che Valperga fu promosso al grado di capitano nel 1638, e successivamente collaborò con Carlo Morello e Pietro Arduzzi, i quali nei rispetti progetti citano solo il cognome del collega, mentre nella tavola che ritengo eseguita da Domenico Arduzzi si legge *S[igno]r Cap[itano] Maurizio Valperga*, presumibilmente in segno di rispetto.

Nella lunga legenda a inchiostro nero del disegno, in alto a sinistra si legge: «Il colore di verde è pensiero del *S[igno]r Cap[itano] Maurizio Valperga*». Egli propose una cinta fortificata verso est «accomodandosi al sito montuoso, si porta anch'egli al medesimo forte di Montalbano» e collegò il castello al forte di Mont Alban con una linea di bastioni. Il fronte difensivo pensato da Valperga ha un

andamento del tutto irregolare e risulta innovativo nella combinazione di diversi elementi. La cortina è composta da un semibastione iniziale, due speroni a forma di «V», un bastione, un altro semibastione e un'opera a corno che si collega al forte di Mont Alban. La linea bastionata di Arduzzi, raffigurata accanto a quella di Valperga, è più simile a quella proposta da Carlo Morello, con un tratto di cortina bastionata a limitare il possibile ampliamento a un'unica area, individuata sulle pendici di Mont Boron e Mont Alban. La collaborazione con Carlo Morello e Pietro Arduzzi sfocerà nel progetto che Valperga proporrà negli anni settanta (fig. 11). Si tratta di un progetto del tutto innovativo, incentrato sul porto e sull'ampliamento della città, ma pensato probabilmente anche in funzione dei collegamenti stradali transalpini attraverso la contea di Tenda. A tal proposito, Philippe Graff osserva: «Aucun dessin de rues ne vient stayer cette hypothèse; pourtant, le projet de Valperga pour Cospicua, à Malte, montre qu'on ne peut l'exclure. Dans un site maltais escarpé comparable au cap de Nice, Valperga a projeté en effet une ligne bastionnée de 5 km, les Cottonera Lines, englobant une trame de rues dessinée avec précision. Seul élément réalisé, la ligne bastionnée demeure un ouvrage imposant qui évoque ce qu'auraient pu donner les projets précédents»²⁸.

Una lettera inedita del novembre del 1666, firmata *Gio. Andrea Guiberto*, parla dei disegni eseguiti per «accrescim[en]to della Città nova, che si deve accrescere per quella parte conforme molti disegni che vi sono tanto dell'Arducci che Valperga»²⁹. Sappiamo che Valperga e Arduzzi eseguirono «molti disegni» per la *Città nova* di Nizza, ma finora ne è stato rintracciato uno soltanto, a firma di Valperga. Il disegno è anonimo ed è conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi³⁰; l'attribuzione a Valperga è confermata sia da Philippe Graff³¹ e Maria Grazia Vinardi³², sia da numerosi documenti d'archivio, che attestano il suo contributo all'elaborazione dei progetti.

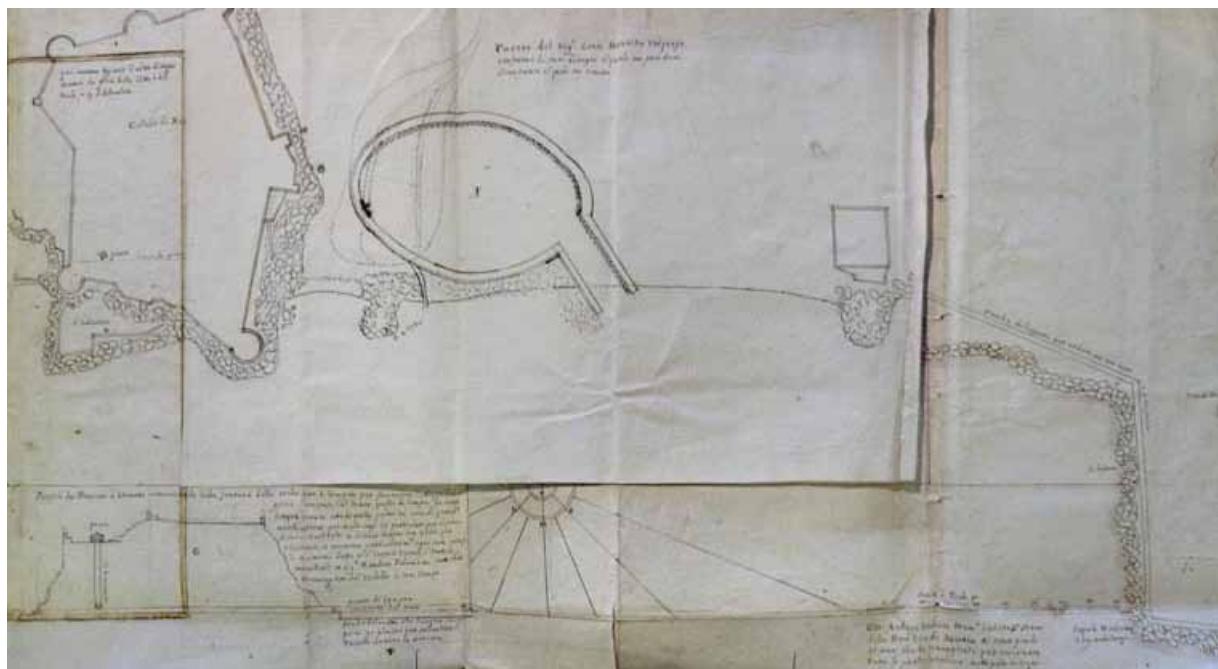
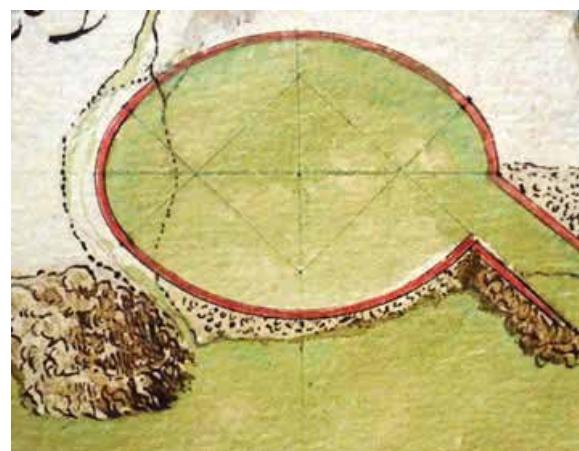


Fig. 5. Guibert, *Parere del Sig. Conte Maurizio Valperga* (ADAM, *Città Contado di Nizza*, m. 3, n. 31). A destra, Fig. 6. Guibert, *Porto di Lympia* (ADAM, *Città contado di Nizza*, m. 3, n. 31).

È da sottolineare che l'analisi calligrafica rivela la stessa tecnica di esecuzione degli altri disegni attribuiti a Valperga. Tale progetto potrebbe dunque essere datato dopo il 1670, poiché alcuni documenti conservati presso il registro delle *Patenti controllo finanze* informano che il 2 marzo 1672 *Maurizio Valperga* era pagato per le spese sostenute in occasione del suo viaggio a Nizza in data 8 ottobre 1671. Oltre alle spese di viaggio, l'ingegnere annota il disagiabile e faticoso attraversamento del colle di Tenda a dorso di mulo, e si legge: «*Lista della spesa da me sottos.a fatta nel viaggio di Nizza d'ordine di A.S.R. come segue: anno e giorno sud.o P.mo per due mulli da sella da Torino à Nizza accordato in quattro doppie, et altre quattro pè l'intorno che sono doppie otto £ 108. Più per passare et ripassare la montagna di Tenda alli maroni che vi hanno portato £ 15. Più la spesa due bocche giorni venti quattro, trà andare à zone di £ 4 al g.no £ 96», per un totale di spesa di 219 lire³³.*



Nel disegno conservato a Parigi sono raffigurati l'ingrandimento di Nizza e il nuovo porto di Lympia, con il sistema di fortificazioni da realizzare a protezione del lato est della città. L'esecuzione del disegno è, però, poco accurata e non conforme al consueto rigore di Valperga³⁴. Annotazioni e ripensamenti a matita sono ancora visibili su tutta la superficie del foglio; il rilievo delle mura esistenti è colorato di rosso, mentre le opere previste nel progetto sono tracciate con inchiostro nero e acquerello giallo. Il disegno non riporta scritte coeve e non vi è alcun riferimento a una relazione, che quasi certamen-



Fig. 7. [Antonio Maurizio Valperga], *Ingrandimento della città di Nizza* (BNF, *Estampes*, Va 401).

te accompagnava il disegno per spiegare nel dettaglio le scelte del progettista. Vale poi la pena di aggiungere che Valperga deve aver realizzato una prima carta con la rappresentazione di tutto il circuito che si estendeva da Nizza a Villefranche, poiché non sarebbe stato possibile interessarsi solo dell'abitato principale trascurando il vicino insediamento (fig. 13).

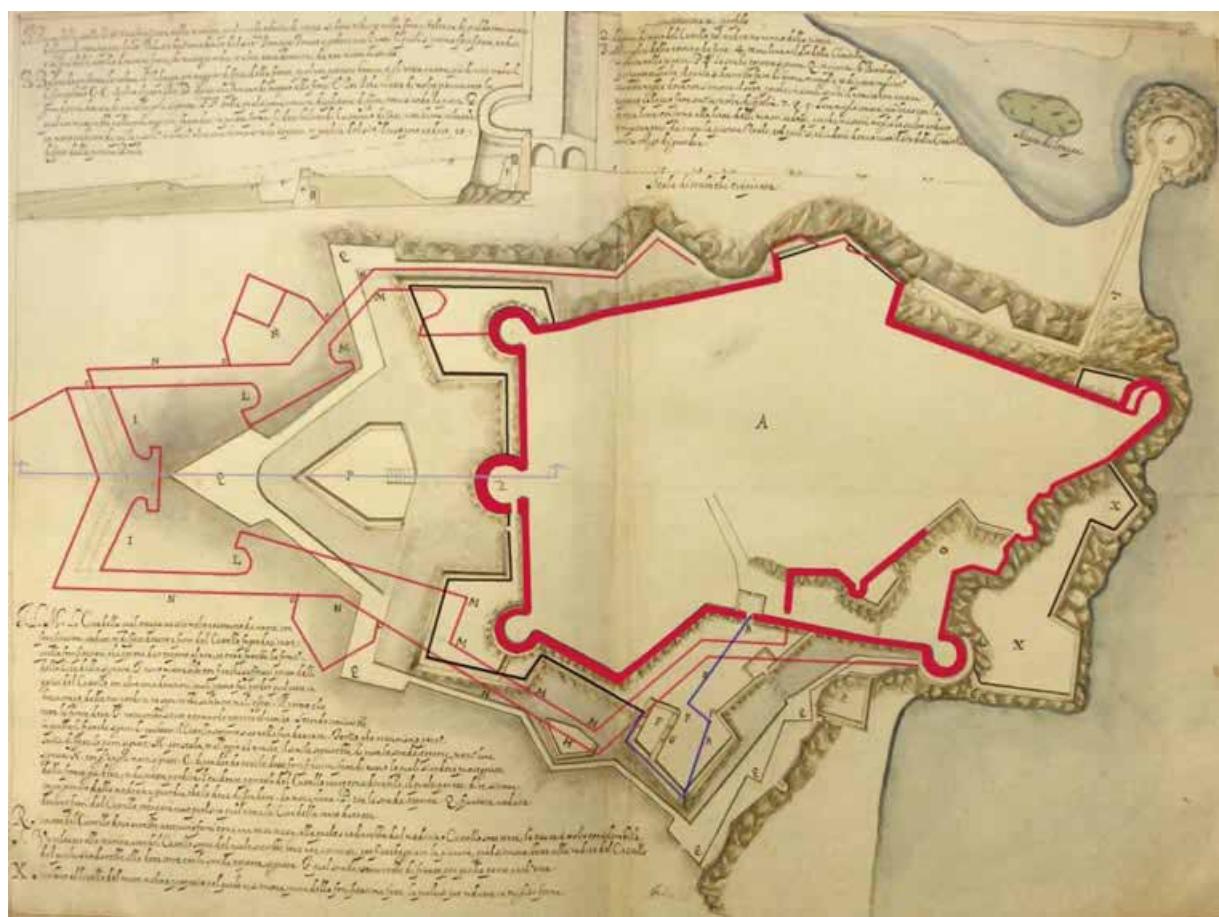
Ma il progetto di Arduzzi e quello anonimo attribuito a Valperga differiscono per le varie opere previste. Valperga nel suo progetto propone:

- una città nuova, collocata su entrambe le sponde del Paillon e non unita al castello;
- un nuovo porto;
- un sistema difensivo a est composto da una cinta bastionata, due fortini e il porto ellittico;
- alcune modifiche alle strutture difensive della città vecchia e del castello, queste ultime già studiate con Carlo Morello.

La città nuova, nel progetto di Valperga, è protetta da un perimetro con quattro bastio-

ni a fianchi rettilinei e due semibastioni. Se si esamina la dimensione della città nuova, si nota come i bastioni siano molto più grandi rispetto a quelli presenti lungo la cinta della

Nella pagina accanto: Fig. 8. Arduzzi per delineare i contorni della cittadella utilizza un segno fine tratteggiato a china nera (evidenziato di rosso). Nella lunga relazione, in alto a destra, alla lettera B, si legge: «Baloardo conforme [come] lo voleva il Valperga per maggior diffesa della fronte, qual non puo esser battuta, e gli resta ancora più di venti trabuchi di fianco basso». Nella tavola, il contributo di Valperga figura tratteggiato a china nera (evidenziato di blu). L'ingegnere propone sul lato sud del castello, un bastione di dimensioni più ridotte rispetto a quello proposto dell'Arduzzi (elaborazione grafica dell'autore sull'originale di [Pietro] Arduzzi, *Castello di Nizza*, BRT, *Manoscritti*, Militari 177, tav. 33). In basso: Fig. 9. Come nella carta dell'Arduzzi, anche il Morello segna con un tratto fine continuo il perimetro della cittadella (evidenziato di rosso), i due progetti, se messi a confronto, sul lato ovest appaiono molto simili. Nel progetto, Morello e Valperga (evidenziato di blu), propongono di abbattere la cittadella poiché: «troppo facile da importare» e consigliano di erigere un nuovo sistema fortificato (elaborazione grafica dell'autore sull'originale di Carlo Morello, *Carlo Morello, Castello di Nizza, in Avvertimenti sopra le fortezze di S.A.R.*, 1656 (BRT, *Manoscritti*, Militari 178, tav. 87).



CASTELLO DI NIZZA

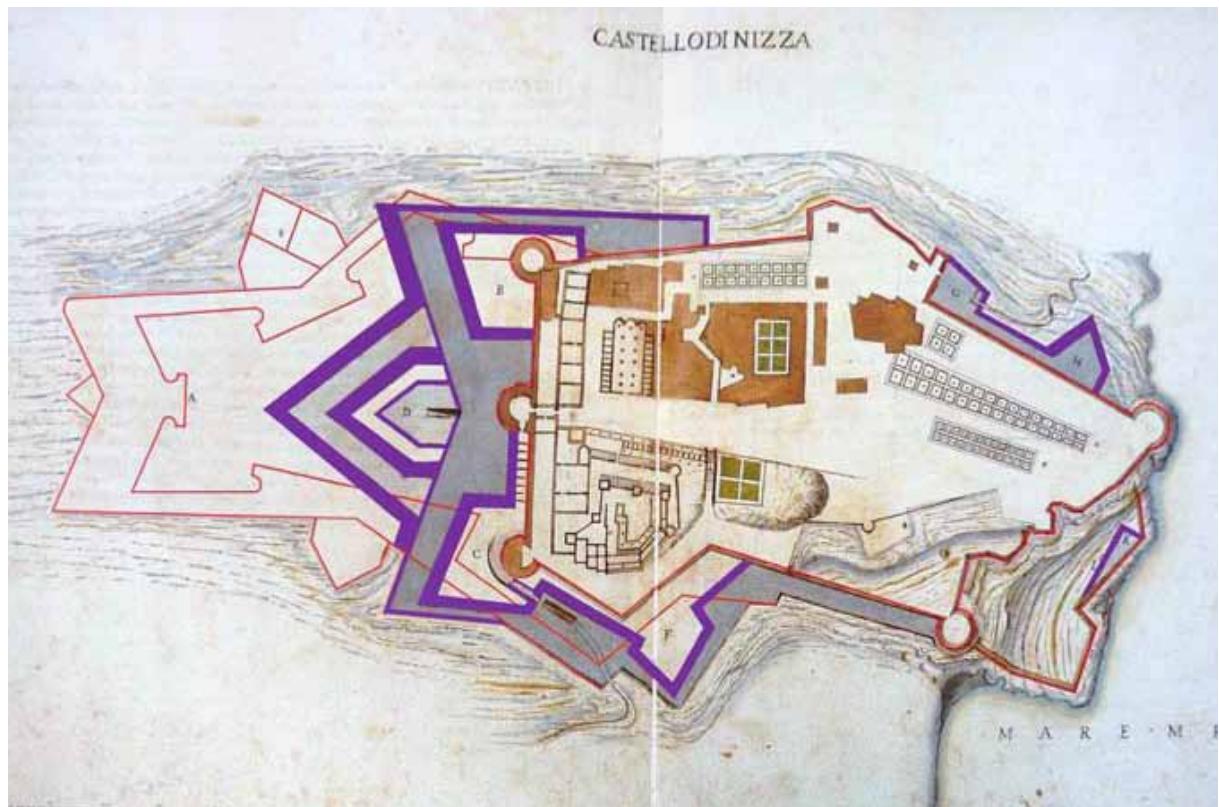




Fig. 10. La linea difensiva pensata da Valperga (evidenziata di blu), ha un andamento del tutto irregolare, e risulta innovativa nella combinazione di diversi elementi di difesa (elaborazione grafica dell'autore sull'originale di [Domenico] Arduzzi, *Ingrandimento di Nizza*, BRTo, Manoscritti, Militari 177, tav. 30). Elaborazione di J. M.

città e della cittadella, poiché realizzati “alla moderna”, in modo da aumentare lo spazio utile per i cannoni lungo il perimetro bastionato e stabilire così una maggior potenza di fuoco rispetto ai baluardi cinquecenteschi. I bastioni, inoltre, si affacciano su un grande fossato delimitato dalla strada coperta e dallo spalto, che comprende anche quattro rivellini. Il progetto visualizza due ipotesi diverse: una proposta per il passaggio del torrente Paillon in mezzo alla città nuova e una per la deviazione del torrente in un alveo scavato lungo il fronte bastionato a ovest della città nuova. Questa seconda ipotesi prevedeva a sud il congiungimento della città nuova con le preesistenze e una linea continua di fortificazioni anche sul fronte marittimo. Proposta, questa, presente anche nel progetto di Arduzzi. La deviazione del torrente fu effettivamente realizzata come suggerito da entrambi i tecnici e nelle mappe la *couverture du Paillon* è tuttora leggibile. Al centro della tavola è raffigurato il castello, così come presentato nella cartografia antica. Le proposte per il suo potenziamento dife-

sivo sono le stesse pensate insieme a Carlo Morello, fatta eccezione per l’assenza del bastione settentrionale e l’aggiunta di un semibastione a est, nei pressi del porto di Lympia. Per la cittadella di Nizza, Valperga ipotizzava poi l’inserimento di due grandi bastioni a difesa del settore nord, posti fra le vecchie mura della città e la cittadella stessa.

Ma l’elemento senz’altro più significativo è il nuovo porto di Lympia. Il progetto propone un porto ellittico, simile a quello presentato nel 1680 dal Sig. Conte Maurizio Valperga nella raccolta Guibert. Questa analogia, peraltro, conferma la validità dell’attribuzione. La forma ellittica del porto rimanda infatti a una caratteristica peculiare dei progetti realizzati dal Valperga, che amava la composizione e la giustapposizione di geometrie elementari come il cerchio.

L’inserimento di questo porto a Lympia avrebbe reso l’attività portuale di Nizza indipendente da Villefranche. L’imboccatura appare stretta e orientata sul fianco est, pensata per agevolare l’accostamento dei natanti. Il porto risulta innalzato di alcuni



Fig. 11. [Antonio Maurizio Valperga], *Ingrandimento della città di Nizza* (BNF, *Estampes*, Va 401).

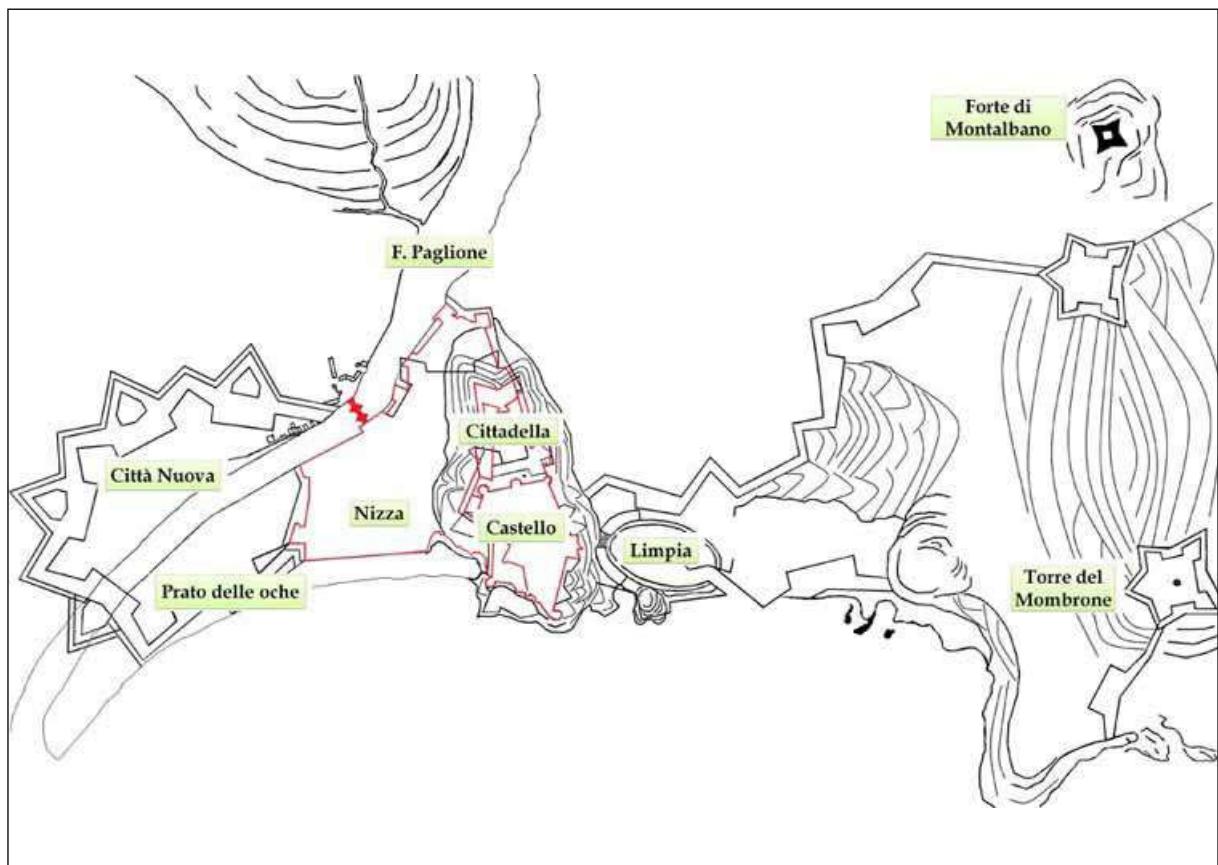


Fig. 12. Nel disegno il rilievo delle mura esistenti è colorato di rosso, l'inchiostro nero e l'acquerello giallo sono utilizzati per le opere previste dal progetto (elaborazione grafica dell'autore).

metri dal livello del mare, poiché dal disegno si riconoscono due livelli distinti di piani utili. All'interno, al livello più basso, è collocata la banchina per l'attracco dei natanti; più in alto una strada percorre tutto il perimetro del bacino. Sul lato opposto dell'immboccatura, una scalinata immette alla strada di collegamento della banchina con la città. La scalinata è fiancheggiata da due grandi padiglioni semicircolari, soluzione probabilmente pensata per gli scambi commerciali. Due semibastioni racchiudono il porto inserito fra la rocca del castello e il nuovo bacino di Lympia e lo proteggono verso il mare e verso la terraferma. Bisogna però osservare che l'interramento del Paillon avrebbe provocato una separazione fisica tra quartieri residenziali e la zona portuale.

È possibile che Valperga, dopo aver visto i porti di Atene³⁵, tuttora in servizio, e in particolare quello di Munichia, abbia studiato l'efficienza del porto ellittico. D'altra parte le conoscenze da lui acquisite nel corso dei numerosi viaggi fra Italia e resto d'Europa alimentarono sicuramente la sua capacità di osservazione e di approfondimento.

Ultima opera progettata da Valperga è la linea di difesa orientale, verso il forte di Mont Alban, che delimitava una fascia costiera di larghezza crescente, dall'insenatura di Lympia al cap de Nice. Il fronte bastionato progettato da Valperga è di grande interesse tipologico: esso appare infatti molto diverso dalla linea da lui stesso elaborata per il progetto Arduzzi, e si discosta completamente anche dalle difese proposte negli stessi anni da Carlo Morello. Il progetto di quest'ultimo era caratterizzato da una cintura bastionata che si estendeva tra il «Castello et il Forte di Montalbano» (come nel progetto di Arduzzi). Nella relazione si legge che a «Lempia si potrebbe fare l'abitazione de' marinari, et poco più alto per gli artigiani, e mercanti, et nella sommità per i Nobili».

Nel suo progetto, Valperga traccia a matita un primo pensiero, il cui andamento ricorda la linea bastionata di Arduzzi, con un semibastione iniziale e due speroni. Il fronte

difeso terminava però ai piedi del forte di Mont Alban: l'ingegnere immaginava infatti una linea fortificata con andamento irregolare, che terminava con un'elaborata opera a corno e un prolungamento obliquo verso un nuovo forte. Il fronte seguiva così un andamento crescente, quasi a formare un anello difensivo e di protezione fra Mont Boron, cap de Nice e il porto di Lympia. Come opera d'appoggio alla fortificazione Valperga disponeva poi due nuovi forti collocati alle pendici del Mont Alban, ideati sul modello geometrico perfetto del quadrato bastionato. I forti in progetto, di dimensioni simili a quello di Mont Alban, erano studiati con una forma geometrica pensata in funzione dell'orografia del terreno e mostravano uguali dimensioni. Entrambi dovevano essere circondati da un fossato e svilupparsi secondo una forma pentagonale irregolare, con due bastioni a est e due semibastioni uniti da uno sperone a ovest. All'interno del forte verso il mare doveva poi essere inserita la torre di Mont Boron³⁶. Una traccia di questo forte è giunta fino a noi, ma i contorni oggi visibili non hanno alcuna similitudine con quelli ipotizzati da Valperga nel suo progetto.

Nel 1680 il presidente del Senato di Nizza Balbis, su ordine di Madama reale Maria Giovanna Battista, incaricava Giovanni Andrea Guibert di raccogliere tutti i progetti relativi al porto di Nizza³⁷. Essi prevedevano l'inserimento di un porto o a Ponchettes o a Lympia, sito dell'attuale bacino. Fra i paremi espressi da Amedeo di Castellamonte, da Valperga e dallo stesso Guibert, compaiono anche quelli di altri ingegneri olandesi, inglesi e francesi³⁸.

Nel 2000 Philippe Graff pubblicava una serie di disegni dai «Projets de port à Lympia: figurines cartonnées représentant les projets, jointes au recueil de Jean-André Guibert 1680»³⁹. I progetti sono attualmente conservati a Nizza, presso l'Archives Départementales des Alpes-Maritimes⁴⁰. Essi avevano in comune l'ubicazione del nuovo porto ricavato nel bacino di Lympia, con la rocca del castello situata sul lato ovest. Fra questi si



Fig. 13. Valperga deve aver realizzato una prima carta con la rappresentazione di tutto il circuito che si estende da Nizza a Villefranche, poiché non era possibile solo interessarsi alla città di Nizza senza intervenire anche in funzione della vicina Villefranche. Nella foto aerea: (1) Nice, (2) Copertura del Paillon, (3) castello, (4) Ponchettes, (5) Lympia, (6) forte di Mont Alban, (7) Mont Boron, (8) cap de Nice, (9) Villefranche (elaborazione grafica dell'autore).

inserisce la rappresentazione del porto ellittico, con le stesse dimensioni e la stessa ubicazione del progetto di Valperga conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi e prima analizzato. Si può supporre che il disegno inserito nella raccolta Giubert sia stato elaborato in conformità con il progetto di Valperga. L'attribuzione trova peraltro conferma in un disegno molto simile pubblicato da Maria Grazia Vinardi nel 2007⁴¹.

Vinardi così spiega le tavole da lei rinvenute a Nizza, dov'è anche conservata la raccolta Guibert: «Il documento è corredata da una duplice serie di disegni che raggruppano le proposte in ragione alla scelta del sito. Il confronto avviene collocando i cartoncini dove sono delineate le diverse soluzioni su due supporti planimetrici generali, l'uno della zona di Lympia con il castello, l'altro della spiaggia di fronte all'abitato». I Guibert segnano: «Pareri di Guiberto e figliolo che non interferisce con l'ingrandimento di questa città»⁴². La studiosa spiega poi che «a questo supporto si sovrappongono in sequenza i progetti dalla parte di Lympia,

contrassegnati da D a F». Il primo parere (D) è di Laugier di Tolosa, il secondo, segnato con la lettera (E), illustra la proposta di Amedeo di Castellamonte «in relazione all'ingrandimento a ponente della città approvato da Carlo Emanuele II». Il parere (F) è del «Sig.r Conte Maurizio Valperga conforme ai suoi Disegni il quale ne puol dare il parere al quale mi rimetto»⁴³. Vinardi scrive: «nel manoscritto dei pareri si afferma che questa collocazione è frutto di un ripensamento rispetto a una prima proposta, quando si era pensato di ampliare la città verso Montalbano, ma avendo scelta l'espansione a ponente verso il prato delle oche, si era variato anche il sito della darsena»⁴⁴. Quanto riportato conferma la datazione al 1671 del progetto custodito presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, ovvero a un'epoca precedente rispetto a quella della raccolta dei pareri di Guibert.

I progetti proposti da Castellamonte e Valperga, osserva ancora Vinardi: «implicavano una prima difficoltà circa il pozzo del Castello, non perché si potesse temere che



Fig. 14. La tavola *Nicea ad Varum cum novo urbis incremento*, raffigurante la veduta a volo d'uccello della città nel 1675, realizzata su disegno di Tommaso Borgonio per il *Theatrum Sabaudiae*, II, 1682, tav. 63.

fosse invaso dalla salsedine in quanto era posto più in alto, ma poiché l'acqua di falda avrebbe allargato la darsena»⁴⁵.

Nessuno di questi progetti sarebbe stato realizzato e nessuno dei progetti riuniti da Guibert sarebbe stato preso in considerazione quando, nel XVIII secolo, avrebbe visto la luce il progetto per il nuovo porto di Lymphaia⁴⁶. Ma anche se la scelta cadde su una diversa soluzione, i progetti della raccolta Guibert aprirono di certo un lungo dibattito con scambi di opinioni, valutazione dei pro e dei contro fino alla scelta definitiva.

Nel *Theatrum Sabaudie*, la tavola *Nicea ad Varum cum novo urbis incremento* (fig. 14)⁴⁷ raffigura la veduta a volo d'uccello di Nizza come essa si presentava nel 1675. Questo progetto di compromesso, realizzato su disegno di Tommaso Borgonio, costituisce

una sintesi utopica, come osservano gli storici francesi Dominique Foussard e Georges Barbier: «entre les nécessités locales partiellement assumées et l'abstraction des théories urbanistiques de l'époque trop souvent plus soucieuses de calquer sur une réalité contraignante des schémas formels réducteurs (régularité, symétrie, prestige) que d'en sublimer les données concrètes»⁴⁸. Nel progetto del Borgonio, il fiume Paillon è interrato fino all'estremità ovest della città, mentre il porto è raffigurato nella zona di Ponchettes, sito che non è parte dell'attuale porto di Lymphaia. In base alle osservazioni esposte, si può supporre che i due pareri di Valperga, ricoppiati da Guibert, siano parte integrante del progetto per la Comté de Nice conservato a Parigi, dove l'estensione urbana prevedeva un nuovo porto, con una soluzione in grado di

garantire alla città la massima difendibilità possibile e di dotarla di un porto moderno, cercando nel contempo di risolvere i problemi legati al governo del territorio.

Dopo l'esperienza di Nizza, Valperga si sarebbe trattenuto più stabilmente in Piemonte, dove avrebbe finalmente lavorato per la "sua" Torino.

¹ Nizza è annessa al ducato di Carlo Emanuele I con ordine del 12 gennaio 1624, secondo il quale le dodici province sabaude istituite nel 1622, sono aumentate con l'aggiunta delle province di Nizza e di Aosta. Il contado di Nizza, da sempre considerato territorio di collegamento, attraverso il colle di Tenda, tra la Francia e il Piemonte, non è più presente nei territori dei Savoia dal 1697. Il governo decide di separare il contado di Nizza e altre comunità, per annetterli ai territori posti al di qua delle Alpi. Sulla storia di Nizza e del Nizzardo si vedano in particolare: D. FOUSSAR, G. BARBIER, *Baroque Niçois et Monégasque*, Paris 1988; M. VIGLINO DAVICO, *Fortezze sulle Alpi dei duchi di Savoia, in Fortezze d'Europa: forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo*, Atti del convegno internazionale (l'Aquila 6-7-8 marzo 2002), a cura di A. MARINO, Roma 2003, pp. 73-82; *Fortezze "alla moderna" e ingegneri militari del ducato sabaudo*, a cura di M. VIGLINO DAVICO, Torino 2005; M. G. VINARDI, *Gli ingegneri Guiberto e il dibattito per le fortificazioni e il porto di Nizza nel XVII secolo*, in *Gli ingegneri militari attivi nelle terre dei Savoia e nel Piemonte orientale (XVI-XVIII secolo)*, a cura di M. VIGLINO DAVICO, A. BRUNO jr., Firenze 2007, pp. 161-178.

² Il commercio è principalmente costituito dal traffico marittimo per compensare scarsa una produzione agricola. Intorno alla metà del Seicento iniziano i lavori per la realizzazione del nuovo porto di Lympia, sotto il promontorio della roccaforte di Nizza, poiché tutto il traffico marittimo è obbligato a passare dal porto di Villafranca, città principale del contado, situata a poca distanza. Per i progetti relativi al porto di Lympia si rimanda agli studi di P. GRAFF, *L'exception urbaine: Nice de la Renaissance au Consiglio d'Ornato*, Marseille 2000; VINARDI, *Gli ingegneri Guiberto* cit., pp. 161-178.

³ L'appellativo di «piemontese Valperga» è riportato in un disegno e in diversi documenti d'archivio rintracciati a Malta, presso la National Library of Malta di Valletta.

⁴ GRAFF, *L'exception urbaine* cit., p. 92.

⁵ FOUSSAR, BARBIER, *Baroque Niçois* cit., p. 40.

⁶ La famiglia di architetti-ingegneri Guibert o Guiberto non è stata ancora sufficientemente studiata e poco si conosce della loro opera. Capostipite sembra essere Giovanni Andrea (1609-1684), cui seguono i figli: Francesco Tommaso (XVII secolo-post 1680), Lu-

dovico Maurizio (1641-1688), Onorato (1641-1700) e il nipote, figlio di Ludovico Maurizio, Luigi Ludovico Andrea (1686-1730/1731). Per un primo studio sulla loro biografia: M. VIGLINO DAVICO, E. CHIODI, C. FRANCHINI, A. PERIN, *Architetti e ingegneri militari tra '500 e '700: un repertorio biografico*, Torino 2008, pp. 143-148.

⁷ GRAFF, *L'exception urbaine* cit., p. 42.

⁸ G. CLARETTA, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II, duca di Savoia*, Genova 1878, pp. 76 e 108 rispettivamente.

⁹ Alcuni pareri di Valperga, come vedremo, sono ricopiatati da Giovanni Andrea Guiberto, poiché al fondo delle tavole è riportata la firma *Gio. Andrea Giuberto*.

¹⁰ Il codice è conservato presso la Biblioteca Reale di Torino (d'ora in poi BRT), *Manoscritti, Militari* 177, e contiene disegni datati fra 1660 e 1681 di *Piante di Fortezze*, dunque pressoché coeve agli *Avvertimenti* di Carlo Morello. Il volume non raccoglie disegni di una sola mano; le tavole, redatte da più autori, documentano infatti attività o progetti relativi alle piazzeforti sabaude. Delle 57 tavole eseguite con estrema cura, una trentina portano la firma autografa di Pietro Arduzzi. Sei tavole sono dedicate alla riplasmazione della piazzaforte di Nizza.

¹¹ L'opera di Carlo Morello è conservata presso BRT, *Manoscritti, Militari* 178.

¹² VINARDI, *Gli ingegneri Guiberto* cit., p. 165. Il disegno è custodito presso gli Archives Départementales des Alpes-Maritimes (d'ora in poi ADAM), *Città contado di Nizza*, m. 3, n. 31.

¹³ GRAFF, *L'exception urbaine* cit., p. 43. Il disegno è pubblicato in colore seppia, forse per una scelta editoriale o forse perché fotografato direttamente dal microfilm e non dall'originale.

¹⁴ La famiglia di architetti-ingegneri militari Arduzzi o Arducci non è ancora sufficientemente studiata e poco si conosce della loro opera. Pietro (fine XVI secolo-1668) e il figlio Domenico (prima metà del XVII secolo-1674), suo stretto collaboratore, hanno prodotto numerosi disegni, perlopiù raccolti nell'atlante citato (BRT, *Manoscritti, Militari* 177). Per un primo studio sulla loro biografia cfr. VIGLINO DAVICO, CHIODI, FRANCHINI, PERIN, *Architetti e ingegneri militari* cit. pp. 143-148, da cui si evince come Pietro soprattutto abbia occupato un posto di non secondaria importanza rispetto ad architetti coevi più noti a servizio della corte sabauda.

¹⁵ I Guibert, come gli Arduzzi, entrano a contatto con Valperga proprio nel corso delle fasi di studio per i progetti delle fortificazioni di Nizza.

¹⁶ I Morello sono una famiglia di architetti-ingegneri militari, composta da Carlo (XVII secolo-1665), il capostipite, e dai figli Pietro Paolo (*post 1622-post 1674*) e Michel Angelo (*?-post 1685*). Carlo e Michel Angelo redigono a quasi trent'anni di distanza due importanti opere. Carlo Morello conclude nel 1656 gli *Avvertimenti sopra le fortezze di S.R.A.*, Michel Angelo redice l'atlante ritrovato a Roma e pubblicato da M. VIGLINO DAVICO, C. BONARDI, *Città munite, fortezze, castelli nel tardo Seicento. La raccolta di disegni "militari" di Michel Angelo Morello*, Roma 2001.

¹⁷ M. VIGLINO DAVICO, *Autenticità e copia nei disegni di architettura militare*, in *L'architettura degli ingegneri: fortificazioni in Italia tra '500 e '600*, a cura di A. MARINO, Roma 2005, pp. 9-26: 19.

¹⁸ *Ibidem*, p. 15.

¹⁹ *Ibidem*, p. 19.

²⁰ VIGLINO DAVICO, CHIODI, FRANCHINI, PERIN, *Architetti e ingegneri militari* cit., p. 29.

²¹ VINARDI, *Gli ingegneri Guiberto* cit., p. 162.

²² *Ibidem*, p. 175, nota 13.

²³ Dalla tavola 29 alla 34. Nel dettaglio: tav. 30, *Pianta del castello di Nizza progetto d'ingrandimento della città a ovest* [Prato delle oche e oltre Paglione] e a est fino al forte di Montalbano, con legenda, firmato [Pietro] Arduzzi; tavo. 31 e 34, due piante di dettaglio delle fortificazioni del *Castello di Nizza*, con spaccato, firmate [Pietro] Arduzzi; tav. 32, tre piante del *Castello di Nizza*, firmate [Pietro] Arduzzi; tavv. 29 e 33, due piante del *Castello di Nizza*, con spaccato e legenda, firmate [Pietro] Arduzzi; tav. 35, *Pianta d'un progetto per il forte di Sant'Hospitio*, non firmata; tav. 36, darsena e cittadella di Villafranca con una lettera in cui si cita l'«ingeniere Gio. Andrea Guiberto» (1664).

²⁴ Da una patente del 1624, citata in VIGLINO DAVICO, CHIODI, FRANCHINI, PERIN, *Architetti e ingegneri militari* cit., p. 28.

²⁵ Sono in tutto sei tavole: tav. 87, con particolari del *Castello di Nizza*; tav. 89, *Ingrandimento della città di*

Nizza; tav. 91, *Nizza marittima*; tav. 93, forte di *Montalbano*; tav. 95, *Castello S'Elmo*, e infine tav. 97, rilievo di *Nizza con il Porto di Villifranca*.

²⁶ FOUSSAR, BARBIER, *Baroque Niçois* cit., p. 40.

²⁷ BRT, *Manoscritti, Militari* 177, n. 8.

²⁸ GRAFF, *L'exception urbaine* cit., p. 42.

²⁹ VINARDI, *Gli ingegneri Guiberto* cit., p. 162.

³⁰ Bibliothèque Nationale de Paris (d'ora in poi BNF), *Estampes*, Va 401.

³¹ GRAFF, *L'exception urbaine* cit., p. 42.

³² VINARDI, *Gli ingegneri Guiberto* cit., p. 161.

³³ Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi ASTO), Patenti controllo finanze, *Anni 1671 in 1672*, f. 104.

³⁴ Probabilmente la tavola conservata presso la Bibliothèque Nationale non è stata usata come disegno di presentazione del progetto, poiché si presenta con alcuni ripensamenti e non appare ben definita. Dai documenti d'archivio risulta peraltro che Valperga ha fatto «molti disegni» per le fortificazioni di Nizza, per ora non ancora rintracciati.

³⁵ Atene, nel promontorio del Pireo, ha tre porti: porto del Cantaro, porto di Zea e porto di Munichia. Quest'ultimo presenta una forma ellittica, ed è attualmente in uso.

³⁶ La torre è visibile nel rilievo eseguito da Carlo Morello: *Avvertimenti* cit., n. 89.

³⁷ VINARDI, *Gli ingegneri Guiberto* cit., p. 164.

³⁸ FOUSSAR, BARBIER, *Baroque Niçois* cit., p. 40.

³⁹ GRAFF, *L'exception urbaine* cit., p. 42.

⁴⁰ ADAM, 1J 151, *Dossier Port de Nice XVIII^e siècle*.

⁴¹ VINARDI, *Gli ingegneri Guiberto* cit., p. 165.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ VINARDI, *Gli ingegneri Guiberto* cit., p. 171.

⁴⁶ FOUSSAR, BARBIER, *Baroque Niçois* cit., p. 41.

⁴⁷ *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis, Pedemontii principis, Cypri regis*, I, Amstelodami 1682, tav. 63. Edizione critica in *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del duca di Savoia*, a cura di R. ROCCIA, Torino 2000.

⁴⁸ FOUSSAR, BARBIER, *Baroque Niçois* cit., p. 45.

Revello: un palazzo per il presidente del Senato

Comittenza ed episodi decorativi*

LORENZO LONGO

Alcune difficoltà nel determinare le vicende legate alla storia e alla proprietà dell’edificio e alle motivazioni economiche, sociali e politiche che hanno spinto a realizzarlo sono principalmente derivate dalla mancanza di documenti. A ciò è stato parzialmente in grado di sopperire l’analisi del blasone affrescato sulla volta al secondo piano della manica tardocinquecentesca, la cui identificazione con quello della famiglia Piscina ha consentito di dedurre utili informazioni su chi all’inizio del XVII secolo fosse stato proprietario o comodatario di questo edificio, e la lettura di due documenti cartacei, utile riscontro alle supposizioni suggerite dalla decifrazione dello stemma¹.

Per l’identificazione del proprietario del palazzo: due documenti e uno stemma

Il più antico dei due documenti è una concessione di arma gentilizia da parte di Carlo Emanuele I a Giovanni Giacomo Piscina, originario di Carmagnola e vissuto a Saluzzo, dove svolse l’incarico di giudice². Si tratta di una bolla, datata 1 agosto 1623, nella quale il duca conferisce a Giovanni Giacomo e ai suoi figli e futuri discendenti l’arma, ovvero il blasone, descrivendone gli elementi costitutivi³.

La trascrizione del documento riporta: «Carlo Emanuel per gratia di Dio Duca di Savoia Chablais Auosta Genneuese e Monferrato. Principe di Piemonte Marchese di Saluzzo

Conte di Genneua Remoir Nizza Asti e Tenda, Barone di Vaus e Faugigni Sig di Vercelli del Marchesato di Ceva Oneglia Marro Marchese in Italia ecc Prencipe e Vicario del Sacro Romano Impero ecc Re di Cipro, ecc. Ad ognuno sia manifesto che venendosi col mezo de privilegii dell’uso dell’Insegne et Armi da Principi supremi concessi à quelli che fanno vera profession d’onore a distinguere li meriti loro da gl’altri meno degni di simili preheminenze, sendo che con l’acquisto d’essi si vendono piu riguardevoli con far palesi al mondo essi loro meriti e virtu, e lasciar à posteri viva memoria dell’honorate operationi loro Onde noi volere hora gratificare il M.D. [...] Giovanni Giacomo Piscina di Revello avendo esse sempre dimostrato singolar affetto al nostro servitio in tutte le occasioni in quali è stato impiegato, e per dargli anco maggiormente animo di seguitare et ad altri d’immirarlo nelle virtuose operationi condiscendere all’humile supplicatione – fattaci per la confirmation dell’Arma di sua Casata. In conformità perciò dell’Editto general sovra l’uso dell’Insegne, et Armi ultimamente pubblicato nel quale fra gl’altri capi viene stabilito che si debba rapportare la confirmatione di quelle che da sessantta anni in qua sono state usate senza particolar concessione e privileggio, e Venendo Noi informati ch’esso Piscina et i suoi Antenati hanno sempre vivuto onoratamente, et usato per loro Arma un scudo caricato in [...] d’azurro à due spade d’oro a punta d’argento ad’ un elmo di ferro aper-

to in fascia ornato d'un pennachio [...] a[zu] rr[o] timbrato al di fuori d'un elmo chiuso in profilo [...] d'un tortiglio in capo, e di festoni pendenti, e volanti dai lati del color del blasonne con Cimiere d'un basilisco armato di coda marina, e motto consilio et celeritate Ci siamo compiaciute di confirmarla ad esso, e suoi discendenti acciò altri al loro esempio restino animati d'andar avanti nella via della virtù, e per le sudette, et altre degne considerationi d'animo nostro moventi. Come per le presenti di nostra certa scienza, piena possanza, et autorità assoluta, e col pare del nostro Consiglio in forza di privilegio perpetuo confirmiamo, et in quanto sia spediente concediamo al sudetto Gio. Giacomo Piscina, à suoi figliuoli, e discendenti in infinito l'Arma sovra specificata, e qui figurata e dipinta. Dando loro piena possanza, auctorità e facoltà di poterla con ogni libertà usare e portare scolpita, e dipinta in anelli, sigilli, monumenti, edificij, muraglie, funerali, honoranze, depositi, et in tutti gl'altri luoghi atti, e documenti, come meglio à loro parerà, e tornerà comodo senza incenso di pena, ne controventione alcuna, meno che loro sia mai in alcun tempo data alcuna molestia disturbo, fastidio, ne impedimenti [...] per averla usata per il passato quanto per usarla per l'avvenire,

Fig. 1. Dettaglio della concessione di arma gentilizia da parte del duca Carlo Emanuele I a Giovanni Giacomo Piscina (Archivio Storico del Comune di Carmagnola, serie C06, *Governo*, fald. 69, fasc. 3).



non ostante ogn'ordine, legge, edditto, decreto, uso, stile, consuetudine, et ogn'altra cosa contrariante. Mandiamo pertanto, et espressamente commandiamo à Nostri Magistrati Ministri, Officiali Vassalli, sudditi, et ad'ogn'altro che sia spediente d'osservare e far intieramente osservare a Gio. Giacomo Piscina et suoi predetti in perpetuo questa nostra confirmatione, ò sia concessione d'Arma senza veruna difficoltà, o contradditione, per quanto si stima cara la nostra gratia che tanto precisamente vogliamo, e commandiamo. Datte in Torino il primo d'Agosto millesicentoventitre. Emanuel».

«Io Gio. Giacomo Piscina prometto e giuro in mano di V.A. Ser.ma et sopra li sacri S.ti evangeli di Dio mio Redentori, essere fedele a V.A. et al Ser.mo Principe suo successore dopo lei, chi piaccia al Sig.re conservar per molti anni, et di esercitare sinceramente l'ufficio di Primo Presidente del suo Senato di quadamonti del quale glié piaciuto d'honorarmi, et che consigliano sempre V.A. Realmente, secondo la mia coscienza, verità et giustizia. Gl'affari che le piacerà comunicarmi, et amministrare giustizia sinche riguardo, ne eccezioni di persona, et con tutta la diligenza à mè possibili, havrò sempre Iddio avanti gl occhi, in servizio di V.A. et del pubblico, astinendomi da ogni illecito guadagno, storsione, et concussione, et haverò a cuor di sollevare gl oppressi, gli orfani, et le vedoue, et di castigare li rei et colpevoli, et finalmente osserverò tutto quello che si conviene et spetta a detto ufficio, et così di nuovo io giuro et prometto, le volontà et privileggi delle Ser.me V.A. Gio. Giacomo Piscina».

Verosimilmente correlato a quest'ultimo documento, un ulteriore elemento in grado di fornire informazioni sull'edificio è la datazione riportata sulla volta affrescata al primo piano dell'edificio: 15 settembre

1623. Un anno, questo, particolarmente significativo per il giureconsulto piemontese, che nello stesso 1623 ottenne diverse gratifiche da parte del duca Carlo Emanuele I, dal conferimento di un blasone per sé e la sua famiglia alla propria nomina professionale a presidente. Ne consegue un'ovvia volontà di autocelebrazione attraverso un ciclo pittorico nella sua proprietà in Revello, che ricordasse ai posteri quella data e quel periodo importante della sua carriera e che fungesse da *captatio benevolentiae* nei confronti del duca, nel caso di un suo eventuale soggiorno durante il viaggio da Torino all'epoca delle sue varie pretese sul territorio del Monferrato.

Per ciò che riguarda infine lo stemma, trovare la famiglia a cui apparteneva è stato complesso. Agli inizi delle ricerche l'ipotesi più plausibile era che contenesse una brisura, ovvero un particolare elemento aggiunto per designare l'appartenenza di un ramo cadetto a un altro più importante. Restava una perplessità: perché, pur mantenendo il titolo e la coscienza di una comune origine, si sarebbe dovuto rinunciare alle insegne avite se queste erano cariche di prestigio?

Non è chiaro se si debba parlare di brisura, variante semplificata o versione originaria dell'arma. Si era per caso avvertita la necessità di differenziare le proprie armi da quelle degli altri membri della stessa famiglia, oppure a seguito di recenti fortune di Giovanni Giacomo si cominciò ad adottare le insegne di altre omonime ma più antiche? O le famiglie alle quali era riconducibile lo stesso stemma, nonostante gli stretti rapporti, non erano legate da alcun nesso parentelare, o lo erano ma usavano scudi differenti, legati al rispettivo feudo. Nel caso di alcuni gruppi parentali, infatti, l'arma funge da mezzo visivo di unificazione; al contempo emerge però l'esigenza di differenziare le varie linee, e si possono così ottenere delle brisure mutando i colori o le figure, variandone il numero o aggiungendo altri elementi nel campo. Nell'area corrispondente all'attuale Piemonte, nel XV secolo solo i Savoia e i

Saluzzo continuano a fare uso delle brisure. Nel caso in esame, il campo non è partito o troncato e le armi decussate non sono considerabili una brisura in quanto occupano l'intero scudo. La scelta del colore può apparentemente fare nascere delle perplessità in quanto sembra avere precisi riferimenti al marchesato di Saluzzo (ma anche alla città natia del giudice Piscina, ovvero Carmagnola), d'argento al capo d'azzurro. Questo fatto viene smentito se si fa riferimento ad altre famiglie piemontesi, anche più titolate dei Piscina, che portavano il colore azzurro nel campo della propria arma, per esempio i Broglia di Chieri, i Falletti (linea di Asti, Fossano e Barolo) oppure i Solaro⁵.

Per quanto riguarda la forma del blasone, l'illustrazione restituisce l'uso dello scudo sagomato che conobbe una fortuna particolare in Italia e Germania a partire dal XVII secolo⁶.

Fig. 2. Particolare del blasone nella volta affrescata al secondo piano dell'edificio.





Fig. 3. Dipinto rinvenuto su una parete del primo piano dell'edificio raffigurante un mercenario svizzero, databile alle fine del XVI-inizio del XVII secolo circa.

Nell'elmo che lo sormonta, denominato graticolato o torneario, il numero di barre o affibbiature costituenti la ventaglia – ossia la visiera mobile a copertura del volto – identifica il rango del cavaliere o del nobile; quello affrescato riporta cinque barre, che è il numero attribuito ai gentiluomini oppure ai cavalieri antichi⁷. L'elmo descritto è accompagnato da lambrecchini – evoluzione araldica della mantellina con la quale lo si copriva per evitarne il surriscaldamento al sole – azzurri, in ottemperanza alla norma che in questi anni li voleva dello stesso colore dell'arma, e da un cimiero. Non è da escludere che il titolare del blasone, ponendo sull'elmo un'a-

quila con la variazione di una coda di drago verde, volesse richiamare le pretese origini imperiali della propria dinastia. Sembra quasi, più che una variazione, una reinterpretazione in chiave chimerica del nostro volatile, secondo un procedimento cui andò incontro anche la vipera-drago che costituiva il cimiero dei Visconti. In ogni caso l'aquila nera, insegna imperiale per eccellenza, voleva ricordare ad amici e nemici la diretta dipendenza della famiglia all'impero, anche se ormai si trattava di una dipendenza teorica: da mezzo secolo il marchesato prestava omaggio prima al delfino, poi al re di Francia, nel tentativo di trovare appoggio con-

tro le aggressioni dei Savoia, anche loro con pretese di discendenza diretta dall'impero. E nel periodo trattato, Revello era oramai sotto la corona ducale dei Savoia.

Altro elemento che si ritrova è l'inclusione all'interno della composizione araldica di un motto, o impresa, in un cartiglio. Se le imprese o divise dovevano il loro favore alla capacità di esprimere tratti della personalità dell'individuo o i suoi propositi, anche temporanei, che le armi non avevano, qui il motto *consilio et celeritate* esplicita le tipiche caratteristiche che un cavaliere o uomo d'armi o di legge avrebbe dovuto possedere: saggezza e rapidità.

Un mercenario svizzero a Revello: un affresco ritrovato

All'interno di una nicchia al primo piano dell'edificio, nascosto da una contro-parete in aderenza eretta in un periodo non meglio precisato, è stato ritrovato un affresco policromo su fondo bianco che rappresenta, seppure deturpato da lacune e abrasioni della pellicola pittorica, un soldato con una spada cinta a mancina, una coppa di vino rosso nella mano destra e un'alabarda in quella sinistra.

Forse, durante le fasi seicentesche di collegamento tra la manica centrale e quella a sud con l'inserimento del vano scala, si era optato per chiudere l'accesso diretto che portava dal piano terra al primo e all'accesso che dal cortile cieco portava alla manica a sud. Il dipinto venne pesantemente danneggiato all'inizio del secolo scorso, quando, nel corso dei lavori di adeguamento dell'impianto sanitario, si fecero passare le tubature da un ambiente all'altro. Ciò causò la perdita di parti importanti della figura, all'epoca ancora occultata, rendendone difficoltosa la leggibilità. Su due lati, quello superiore e quello sinistro, l'affresco piegava sullo spessore della nicchia con dei motivi decorativi a girali d'acanto.

Un dato che emerge immediatamente è l'uso dei colori della divisa, che potrebbe-

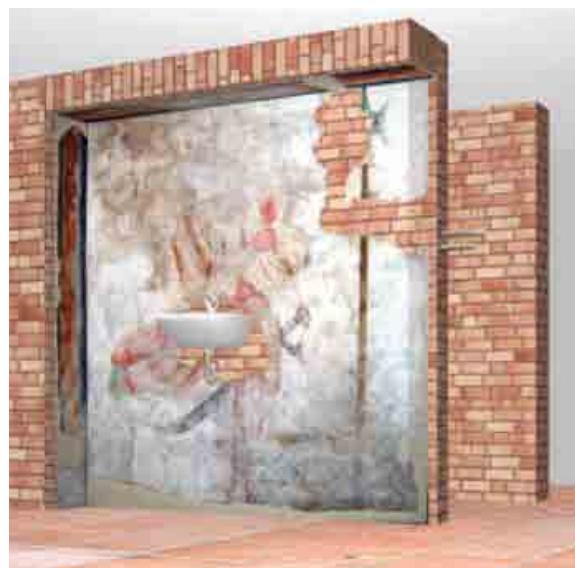


Fig. 4. Simulazione grafica in cui è ricostruita la posizione originale dell'affresco. In evidenza la presenza di un lavabo e della traccia per le tubature verso il locale caldaia posto sul retro, frutto dei lavori all'impianto idraulico di inizio XX secolo che hanno portato alla perdita di parti del dipinto (elaborazione grafica L.L.).

ro sottintendere qualcosa d'altro: sono stati scelti a caso, ovvero poteva esserci il blu giustapposto al rosso e al nero, oppure rappresentano qualcosa di preciso? Hanno un significato emblematico oppure un significato araldico?

Sin dal medioevo esisteva una complessa letteratura che assegnava a ogni colore un preciso significato simbolico, ben noto e riconoscibile, estendendo il repertorio alla tradizione araldica⁸. Negli stessi anni comincia inoltre la diffusione di colori personali, non araldici, come mezzo di identificazione; inizialmente scelti dal singolo, con il loro ripetuto uso nel corso del tempo potevano diventare ereditari e designare specificamente un individuo, una famiglia, un partito.

L'uso di questi colori emblematici non araldici sarebbe ricomparso più tardi in uniformi e livree, utilizzando generalmente i colori dello scudo⁹.

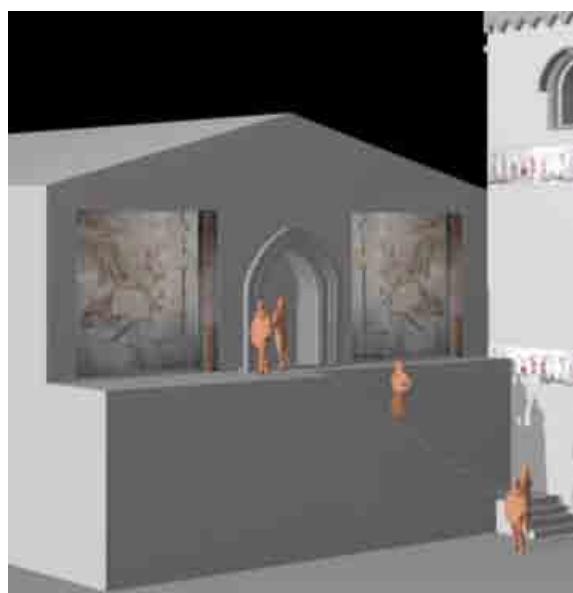
Ciò tende a evidenziare un fatto: la livrea del soldato affrescato non porta i colori del casato dei Piscina, che, originario di Carmagnola (terra del marchesato di Saluzzo) e trasferitosi a Saluzzo, utilizzerà nel proprio

scudo il colore azzurro che connota la capitale del marchesato.

Un valido aiuto per lo studio e la datazione del dipinto viene dall'analisi della spada, del cappello e dell'uniforme, o comunque del vestito, connotato da un taglio sartoriale preciso.

Si può evincere da subito che non si tratta di un cavaliere ma di un uomo d'arme appiedato, quasi certamente un ufficiale o un capitano di milizia. Questo perché impugna l'alabarda, usata esclusivamente da alcuni reparti di fanteria (specie le truppe lanzichenecche) oppure dai corpi di guardia, dalle guardie civiche, dalle scorte e nelle corti. L'alabarda in questione è del tipo detto alla tedesca¹⁰, in quanto, come si vede chiaramente dal lacerto di affresco, la mezzaluna è lavorata a traforo e seghetto, e lo spiedo della lama sembra essere a sezione triangolare o quadrangolare e non piatta. Inoltre, la nappa frangiata posta immediatamente sotto la base della lama richiama le stesse tinte degli abiti: ora, questo dettaglio suggerisce che il pittore abbia voluto enfatizzare un *continuum* di colore, indicando proprio un'uniforme, una ben precisa livrea.

Fig. 5. Simulazione in cui è ipotizzata la struttura originale della parete sulla quale è dipinto il mercenario, con gli affreschi simmetricamente disposti a sinistra e a destra dell'accesso (elaborazione grafica L.L.).



Che si tratti di un alto graduato lo rivela il dettaglio dell'arma appesa al fianco: non si tratta infatti di una spada vera e propria, che l'opologia intende come un'arma bianca affilata da entrambi i lati (i fili) in modo uguale, ma di una cosiddetta storta. La storta è tecnicamente una mezza spada, in quanto è affilata solo dal lato convesso (che si chiama filo dritto) oppure, al massimo, fino al terzo inferiore, detto debole di lama, cioè la parte della punta del filo concavo, chiamato filo falso.

Ora, qualcosa di molto simile alla storta nasce come arma già alla fine del Trecento, ma era molto grezza, una sorta di falcione, e utilizzata dai popolani. Una maggiore diffusione la ebbe a partire dal Quattrocento, quando iniziò a modificarsi e ad alleggerirsi fino a diventare, nel Cinquecento, un'arma usata anche dal ceto abbiente o perfino dai nobili. Il motivo della sua evoluzione e del relativo ingentilimento è da vedere principalmente nella rivalutazione dei miti classici avvenuta nel corso del rinascimento. Gli antichi opliti greci usavano infatti una spada dalle fattezze molto simili alla storta: si chiamava spada falcata, ed è legata anche a figure di eroi come Aiace ed Ettore o addirittura a semidei. Come ulteriore conferma, se guardiamo la statua di Donatello con Giuditta che uccide Oloferne, risalente al 1460 circa, vediamo che Giuditta usa già una storta, così come nel caso della tela Barberini di analogo soggetto dipinta intorno al 1598 da Caravaggio.

La storta che cinge l'uomo dell'affresco è tipica di un comandante, di un capitano o di un alto ufficiale, perché ha l'elsa finemente decorata. Intanto l'impugnatura è lavorata a tortiglione, e pare di materiale pregiato (in bianco) come osso, avorio, o madreperla. Poi il pomolo ha forma di leone ed è laminato d'oro, così come sempre d'oro è la guardia. Guardia asimmetrica proprio perché si tratta di una storta. Dettagli, insomma, troppo ricchi per un soldato comune o per un semplice uomo d'arme.

È poi evidente la mancanza di scudo. In questo periodo gli scudi, chiamati parme

(targhe se quadrati), tendono a essere rotondi e non troppo grandi. Molto diffusi erano i brocchieri, o broccolieri, scudi da pugno piccoli e tondi, talmente maneggevoli da essere portati appesi alla cintura all'altezza del rene, subito dietro l'aggancio della spada. Ora, se nell'affresco non si vede, la cosa non deve destare meraviglia in quanto può essere celato dietro l'uomo, per via della prospettiva, oppure, trattandosi di un alto ufficiale, potrebbe anche essere verosimile che non portasse affatto lo scudo.

Infine, va detto che si vede abbastanza bene dall'affresco un elmo di tipo alla borgognotta, tipico del XVI secolo e di parte del XVII. Nella fattispecie si nota anche una parte di buffa a visiera (portata alzata), cioè una parte aggiunta che serviva come celatina per la protezione del viso. L'elmo alla borgognotta, difatti, era aperto sul davanti, ma poteva poi essere accessoriato con delle buffe (dei pezzi aggiunti) a protezione delle guance, del volto o degli occhi. A volte aveva una piccola cresta sulla calotta, altre volte (come nel caso dell'affresco) non l'aveva. Comunque, ne esistevano di ricchi e decorati per le parate, e di più semplici per il vero esercizio delle armi. Quasi sempre si portava con un pennacchio. Per farsi un'idea di come sia un elmo alla borgognotta, basta vedere il ritratto di Carlo V a cavallo eseguito intorno alla metà del Cinquecento da Tiziano: anche se è decorato e ha una piccola cresta, è molto simile a quello che si intravede nell'affresco. Ora veniamo all'abbigliamento: interessanti sono le maniche e i pantaloni a sbuffo, realizzati a strisce di tessuto di due colori, o molto più probabilmente (almeno per le maniche) a strisce di tessuto alternate a tagli dai quali esce la camicia sottostante. Il farsetto è abbottonato frontalmente e ha i classici tagli sulle maniche. Mancano i ricchi pizzi e ricami allo sparato della camicia e ai polsi della stessa, che saranno più tipici del Seicento. I pantaloni a sbuffo sembrano tardo cinquecenteschi, per il fatto che sono al ginocchio, mentre nel primo e pieno Cinquecento erano solitamente a metà coscia.

Inoltre, un dettaglio interessantissimo è dato dalla presenza della calzabraga (volgarmente detta calzamaglia) alle gambe, di due colori. Infatti è solo nel Seicento che si iniziano a portare gli stivali alti, fino al ginocchio, e di morbida pelle.

Sarebbe interessante, ma purtroppo nell'affresco sono perdute, poter vedere le calzature. Probabilmente sarebbero state a pè d'orso, cioè piuttosto scollate sul dorso, fermate con una cinghietta, e larghe a zampa d'orso sulla punta. Per un raffronto, si veda la tela del Cavaliere in rosa dipinta nella prima metà del Cinquecento dal bergamasco Giovanni Battista Moroni. Qui si nota una calzatura ancora a pantofola, e il pantalone a sbuffo corto a metà coscia, elementi tipici del primo e pieno Cinquecento, ma per il resto vi è grande somiglianza con l'abbigliamento usato dal personaggio nell'affresco.

Infine il bicchiere: si tratta di un calice in vetro trasparente, dal quale si vede del vino rosso. Ebbene, calici in vetro già esistevano dal primo Cinquecento, ma raramente erano trasparenti, e principalmente blu o verdi¹¹: il colore rosso era particolarmente costoso, forse inavvicinabile anche per un graduato. Già all'epoca, però, ci sono testimonianze di calici trasparenti e lisci, molto semplici: quando, per esempio, Caterina de Medici va in sposa al re di Francia (nel 1553), alla corte francese impone la regola che per bere il latte di Venere (altro non è che la vernaccia, un vino rosso del centro Italia) bisognasse usare solo calici trasparenti e lineari, per apprezzarne bene le sfumature. A parte il colore o la forma del calice, particolare se non singolare è il suo ruolo in rapporto alla figura. È curioso che non sia appoggiato in secondo piano, ma posto al centro della scena, in mano al mercenario. La sua presenza ritorna in una tavola dell'opera del du Pérac di metà Cinquecento, nella quale si osserva l'effigie minuscola, ma netta, di una guardia svizzera e in evidenza, in primo piano, un alabardiere della stessa nazionalità che porta ai suoi camerati un bel boccale di vino¹². Dunque già nel rinascimento

si amava scherzare sui vizi nazionali degli svizzeri e sulla loro presunta inclinazione al bere, come se ciò potesse essere una loro prerogativa. Bernardo Navagero, ambasciatore veneto, nel rapporto che indirizzava nel 1558 al suo governo loda ironicamente i mercenari svizzeri, dopo aver con brutti colori dipinto i mercenari di altra origine: «Di queste genti [...] la guascona, siccome non si può negare, ch'era agile e pronta alle fazioni, così era tanto insolente contro l'onore delle donne e nel torre la roba di quelli che potevano manco. La gente svizzera, siccome era assai modesta, così era disarmata; l'armi sue erano fiaschi e boccali, ch'ognuno ne portava quattro, e molti sei».

La zona del volto purtroppo è molto sbiadita e presenta delle lacune che non permettono di riconoscere i tratti somatici del soldato; si riescono a scorgere una barba folta bionda e i capelli, sempre biondi, raccolti ai lati in due trecce.

Gli elementi del vestiario e dell'armamento sono concordi nel ricondurre l'affresco grossomodo alla seconda metà del Cinquecento. Resta da capire chi sia il personaggio rappresentato, per quale esercito fosse al soldo e come fosse organizzato lo schema compositivo dell'intero affresco.

Per quanto riguarda il primo e il secondo aspetto, si osservi che il Piemonte non utilizzò forze armate proprie per gran parte della sua storia: le guerre venivano mosse con mercenari, mentre a difesa della casa regnante c'era una milizia di guardie svizzere. Mercenari e guardie erano infatti spesso provenienti dai cantoni svizzeri.

È pur vero che già dai tempi di Amedeo VIII ogni comune piemontese doveva arruolare i soldati di fanteria fra i cittadini in grado di poter sopportare una guerra, ma si trattava di milizie scarsamente preparate, spesso associate ai mercenari più esperti. Chi volle la creazione di un esercito piemontese fu Emanuele Filiberto, che ne aveva bisogno per risollevare lo stato dopo la dominazione straniera¹³. Le guardie di palazzo, con Carlo Emanuele I, vengono riformate e strutturate

in una compagnia di archibugieri, una di arcieri e una di alabardieri¹⁴.

Per quanto riguarda la composizione dell'affresco, è da sottolineare l'insolita posizione del mercenario, non solo per l'atteggiamento poco ortodosso, ma perché sembra essere defilato sulla sinistra dello spazio disponibile, come se alla sua destra dovesse essere rappresentato qualcosa d'altro ed egli appartenesse a una composizione più ampia, della quale oggi si è persa memoria.

Se fosse stato lui il soggetto principale, sarebbe stato posto al centro della composizione. Come si vede nella simulazione grafica realizzata, l'affresco doveva essere contenuto in una nicchia a sinistra dell'ingresso alla manica nord del complesso; simmetricamente una seconda nicchia avrebbe potuto contenere un secondo soldato, forse speculare al primo come postura. Un esempio di tale disposizione si può vedere presso l'accesso alla fortezza Hohenwerfen, in Austria. Nello spazio tra la testa del mercenario e l'alabarda, contenute tra due le linee guida tracciate per fare in modo che le parole mantenessero la stessa altezza, si leggono le seguenti lettere in capitale latina: *ggi vin arist*, e forse una *o* oppure un *ii*. Guardando la figura e ipotizzando l'ingombro della punta dell'alabarda si capisce come non ci sia spazio per una frase particolarmente lunga, e a destra dell'alabarda, così come a sinistra del personaggio, non c'è nessun altro segno.

Con questi elementi, è possibile collocare l'affresco in un periodo compreso tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, soprattutto grazie alla ricchezza di particolari del vestiario del soldato.

Il marchesato era stato occupato dai Savoia nel settembre del 1588 e solo dopo il trattato di Lione del 17 gennaio del 1601 si concretizzò il passaggio dei territori del marchesato al duca Carlo Emanuele I¹⁵. In questo periodo di tempo ostentare i colori e le armi degli occupanti poteva essere poco prudente, quindi la postura del personaggio potrebbe essere interpretabile come una con-

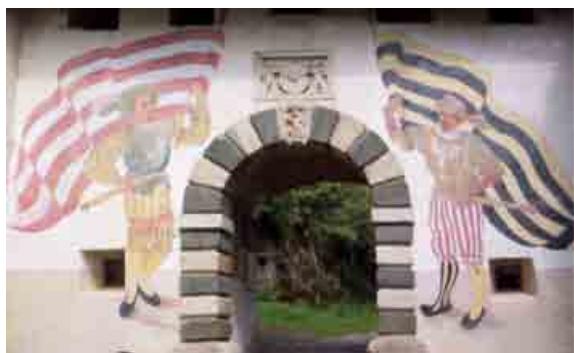
creta volontà di farsi gioco del luogo e dei vinti, da parte del committente dell'affresco. Altri esempi di dipinti conservati *in loco* raffiguranti soldati sono inutili ai fini di un confronto poiché o sono antecedenti di circa un secolo, come nel caso degli affreschi nella cappella presso il palazzo marchionale di Revello (inizio del XVI secolo)¹⁶, o sono posteriori, come nell'aula regia di palazzo Tafini d'Acceglio a Savigliano (primo trentennio del XVII secolo)¹⁷. Un ciclo di affreschi presso il Salone della Giustizia nel castello di Lagnasco, databile alla seconda metà del XVI secolo e attribuito alla mano di Cesare Arbasia e Giacomo Rossignolo, è molto distante rispetto al mercenario svizzero. Altri esempi si possono trovare nel castello di Malpaga (Bergamo), negli affreschi di fine Quattrocento attribuiti al Romanino: nella Visita di Cristiano I di Danimarca oppure nella scena in cui Bartolomeo Colleoni concede udienza sono raffigurati soldati con un abbigliamento e un armamentario simili a quelli del mercenario svizzero di Revello¹⁸. Affrescare ambienti destinati a soldati o guarnigioni non è fatto insolito¹⁹; ovviamente il risultato non è dei più alti, poiché sovente frutto dell'opera di pittori secondari oppure degli stessi soldati abili tanto con la spada quanto con strumenti più consoni alla pittura.

Un'impostazione molto simile della raffigurazione, invece, anche se con una tecnica diversa, si può ritrovare nell'arte d'Oltralpe, in particolare in area tedesca. La rappresentazione del Giovane guerriero svizzero in costume blu-giallo di Niklaus Manuel Deutsch, della seconda metà del XVI secolo, ne è un esempio²⁰. Qui il guerriero ha circa la stessa postura, un braccio appoggiato a un'alabarda (anche questa alla tedesca), mentre l'altro al farsetto vicino allo stiletto. Originale è il movimento delle gambe, non irriverenti come quelle del mercenario svizzero di Revello, ma che accennano comunque a un movimento in cui la sinistra tende come ad avanzare e a sollevarsi.

Sul fianco ha uno spadone da stocco che

passa dietro la schiena del personaggio, come la storta del mercenario, e, dietro la testa e tra questa e l'alabarda, un cartiglio riportante il nome. Deutsch partecipò a ben due campagne militari in Italia nel primo ventennio del XVI secolo: un pittore abile nell'arte dell'affresco come in quella dell'incisione e della pittura che sapeva usare anche la spada.

Dall'alto: Fig. 6. Niklaus Manuel Deutsch, *Giovane guerriero svizzero in costume blu-giallo*, 1553 (Berna, Kunstmuseum). Fig. 7. Ingresso alla fortezza Hohenwerfen (Austria), XVII secolo.





Da sinistra: Fig. 8. Volta affrescata del salone al primo piano. Fig. 9. Particolare delle C intrecciate al nodo Savoia nella volta affrescata al primo piano.

Alla possibilità che si tratti di un semplice stereotipo di mercenario svizzero o di un ritratto eseguito da una mano locale ignota, aggiungo dunque la possibilità che a realizzarlo possa essere stato un soldato svizzero di stanza a Revello²¹.

La volta affrescata del salone al primo piano

Questa interpretazione “militare” dell’intero affresco è confermata anche dalla ripetuta presenza di vari strumenti bellici agli angoli della volta. Nell’ordine, infatti, a sud-est sono dipinti un elmo con cimiero azzurro, una tromba e un vessillo; a sud-ovest una lorica, una torcia e un roncone; a nord-est uno scudo con ambone a chiodo, una scimitarra e una picca; a nord-ovest una faretra con frecce, arco e una mazza chiodata. Sull’asse sagittale nord-sud ci sono inoltre due conchiglie che racchiudono due centauri armati di arco e freccia²².

L’elemento chiave per la corretta interpretazione dell’affresco è la datazione. Essa è posta sull’asse mediano est-ovest ed è suddivisa come segue: a est l’anno 1623, le cui cifre sono state dipinte prima in modo ravvicinato e successivamente ripetute in maniera più distanziata per occupare tutto il lato superiore del trapezoide su cui sono poste; a ovest la frase *alli 15 septembbris*. Questo mese tuttavia copre parzialmente uno sbiadito *di*, forse un pentimento che corregge un errore di datazione, *dixembris*? Interpretazione che comunque non sconvolgerebbe la *consecutio* cronologica tra il conferimento dell’arma e la nomina a presidente del Senato di Torino. Ora, posto che un’indicazione così puntuale (giorno, mese, anno) non è stata sicuramente dipinta a caso, se ne deduce che il committente voleva assolutamente richiamare una data precisa, evocare un evento felice da celebrare e ricordare con orgoglio: non si ricordano certo così sconfitte, disgrazie o calamità. In questo caso il proprietario potrebbe essere stato protagonista di qualche memorabile e vittorioso fatto d’armi da ricordare con precisione di data e opulenza decorativa, si veda l’angelo dipinto al centro della volta con tromba per annunciare la vittoria e serto di lauro nella mano destra per incoronare il vincitore, a memoria e vanto dei posteri. Posto alla base della volta, sia sul lato nord che su quello sud, in una conchiglia è riportato il nodo Savoia sormontato da una corona ducale su campo azzurro²³. Intrecciato al

nodo sabaudo si vedono due «C» contrapposte, che potrebbero richiamare le iniziali del motto presente nella sala affrescata al piano superiore, *consilio et celeritate* (cioè con saggezza e rapidità), tipici requisiti comportamentali dell'uomo d'azione, dipinto sopra lo stemma con le spade decussate, manicate d'oro, che campeggia al centro della volta. Spade decussate che ritroviamo anche dietro le due celate con visiera, una frontale e una di profilo, raffigurate alla base della volta lungo i lati est e ovest.

Una più plausibile interpretazione suggerisce di intendere le due «C» contrapposte, essendo collocate sotto lo scudo sabaudo sorretto dalla figura tricefala, come le iniziali di Carlo Emanuele I (duca dal 1580 al 1630) e di Caterina Micaela d'Austria, infanta di Spagna, consorte del duca; ne costituirebbe ulteriore conferma la corona ducale posta dietro le due lettere. A riprova di ciò, su un falcione del 1585 utilizzato dalle guardie di palazzo del duca di Savoia Carlo Emanuele I oggi nelle collezioni dell'Armeria Reale di Torino (num. inv. J138) compare la cifra composta da due «C» accollate. Lo stesso su di uno spuntone, conservato nella stessa Armeria torinese (num. inv. J120), delle guardie ducali sabaude sotto la reggenza di Madama reale Cristina di Francia (1638-1648). In campo numismatico comprova l'ipotesi la moneta da mezzo soldo della zecca di Chambéry (1597-1628) riportante al dritto *Carolus Emanuel* e due «C» opposte e intrecciate con un nodo Savoia o laccio d'amore. Sulla stessa volta c'è inoltre una raffigurazione di Gerione nel cui volto si possono riscontrare molte analogie con quello del duca Carlo Emanuele I reso dalla ritrattistica di corte. In particolare si veda il volto del duca con la gran croce dell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro nella tela di Giovanni Caracca presso casa Cavassa a Saluzzo, o le numerose incisioni che lo ritraggono. Fisicamente, il duca è raffigurato non alto in statura, asciutto nel fisico, occhi vivi, i lunghi baffi all'insù sopra una barba ben curata, i capelli pettinati all'indietro per evidenzia-



Fig. 10. Volta affrescata del salone al secondo piano.

re l'ampiezza della fronte. Difficile tentare di precisare la destinazione originale degli ambienti decorati appena descritti, poiché in proposito non vi sono documenti né citazioni antiche. Diversamente mi è stato possibile soffermarmi sull'iconografia e sulle sue fonti. Premesso che gli assunti simbolici della decorazione pittorica sono estesi, e che una lettura iconografica dell'intero ciclo e delle sue singole parti non è stata affrontata, la fonte letteraria presa a riferimento è riconoscibile negli *Emblemati* di Andrea Alciati.

L'impianto decorativo delle volte affrescate al primo e al secondo piano

Trattando dell'impianto compositivo di entrambe le volte ai due piani, è facile rilevarne la loro somiglianza. Tutte e due presentano uno sfondato alla sommità, da cui si intravede un cielo azzurro. Si tratta di un'applicazione della prospettiva lineare del rinasci-



Dall'alto: Fig. 11. Particolare del medaglione ovest della volta del salone al primo piano. Fig. 12. Particolare del medaglione est della volta del salone al primo piano.

mento a un soffitto. Precedentemente essa era stata impiegata sulle pareti, allo scopo di creare, con sfondi di finta architettura, l'effetto di una profondità e di uno spazio che ampliano quello reale.

Nel caso in esame è impiegata per dare l'illusione di un'apertura in uno splendido giardino, di cui vediamo soltanto una balaustra al di sopra della quale si libra un angelo su un cielo azzurro per la volta al primo piano e le armi gentilizie del proprietario per la volta al secondo piano. All'interno dello spaccato definito dalla balaustra il pittore fissa il punto di fuga delle linee prospettiche, soluzione indispensabile per dare l'effetto di un arretramento, non in profondità ma in altezza. Cambia il perimetro della balaustra: se al primo piano è rettangolare e contornata da una siepe fiorita con fiori bianchi, quella del secondo piano ha l'aggiunta, sui due lati

corti, di un elemento curvilineo ed è contornata da un roseto. Tutto il resto dell'impianto è simile, con quattro cartigli di forma complessa appoggiati sulla base di imposta della volta, a sbalzo, legate alla balaustra con un drappo rosso al primo piano; fisso al secondo piano.

In ambedue, tutte le altre figure occupano il restante spazio. Si avverte un sovraffollamento, una sorta di *horror vacui*, i singoli elementi sono difficilmente individuabili; questo appare tuttavia inevitabile, dal momento che la decorazione non obbedisce a un programma, ma affastella eroi dell'antichità accanto a figure mitologiche e altro ancora.

Lungo le intersezioni delle teste di padiglione con la volta a botte sono disegnate dei *totem*, composti da un'arpia alla base e una serie di armi o armature al primo piano, su cui una teoria di putti, quattro per lato, sorregge delle ghirlande di frutti e drappi tramite un cordone. È possibile una decodificazione della cornice botanica delle pitture: dalla quercia, all'alloro e alla palma (trionfi del duca), ai simboli della fedeltà (edera, prugne), dell'amore (rose, arance), della castità (gigli), del matrimonio (limoni), della fertilità (papaveri, meloni, fichi).

Al secondo piano la composizione resta invariata per tutte e quattro le diagonali delle teste dei padiglioni, ma i putti e le armi del primo piano sono sostituiti da una coppia di leoni, affrontati e caricati di una corona d'oro, e le arpia da sfingi.

Nei cartigli della volta del secondo piano sono dipinte non delle immagini emblematiche con relativa impresa, ma dei paesaggi. Sui cartigli a nord e a sud è disegnato un albero in primo piano e, sul fondo, un paesaggio campestre. In particolare, a sud è rappresentata una città adagiata sulle pendici di una collina con delle montagne alle spalle, che per morfologia del terreno e similitudine dello *skyline* potrebbe essere la vicina città di Saluzzo.

Nei cartigli sui lati a est e a ovest, invece, sono disegnate delle città, forse immaginarie, forse osservate dal vero. Per esempio nel

cartiglio a ovest è stato disegnato un edificio che in tutto potrebbe assomigliare alla Basilica di Massenzio a Roma, o più propriamente di Costantino; sul fondo un fiume navigabile attraversato da un ponte a tre arcate e una serie di edifici religiosi con tanto di tamburo e cupola.

Sul lato est un paesaggio di fantasia con, sullo sfondo, delle città arroccate sulle montagne e, in primo piano, sulla cima di uno sperone roccioso, forse un eremo. Ricorda molto San Michele della Chiusa all'imbocco della valle di Susa, sulla via del Moncenisio. Gli spaziosi e pittoreschi sfondi paesaggistici, così come le vedute delle città, esprimono l'interesse per una resa atmosferica ottenuta anche con il ricorso allo sfumato, ovvero velando sempre di più i piani della composizione²⁴.

Riassumendo, sulla superficie integralmente affrescata della volta della sala al piano nobile si vedono imprese, stemmi, allegorie, un dettagliato inventario dipinto di armi bianche, corazze, tamburi, bandiere e trofei, nodi di Savoia intessuti di palme vittoriose, e arazzi stesi lungo gli elementi architettonici a *trompe d'oeil*. Domina un putto con tromba e serto di lauro al primo piano e insegne dinastiche e figure allegoriche al secondo piano. Protagonista principale delle gesta dipinte al primo piano è indirettamente il duca Carlo Emanuele I, con le iniziali sue e quelle della sua consorte; al secondo piano, invece, il giudice Piscina.

*La volta affrescata del salone al primo piano:
Giovanni Francesco Serponte*

Se non si accetta, coerentemente, l'ipotesi di una diretta committenza ducale, resta da chiarire a quale ragione e funzione sociale corrisponda una tale rappresentazione: pitture che definiscono uno spazio ufficiale in una residenza privata. A quale bisogno di rappresentazione risponde il programma iconografico, quale spazio sociale si è inteso connotare, in base al ruolo dei committenti e



Dall'alto: Fig. 13. Cesare Arbasia (e aiuti), autoritratto, 1602 (Saluzzo, casa del pittore, particolare). Fig. 14. Francesco Serponte, medaglione est della volta del salone al primo piano, 1632 (Revello, palazzo Piscina, particolare).

al contesto di quegli anni. Si è trattato di un semplice tentativo del committente di accattivarsi le simpatie del monarca?

Se il primo presidente del Senato sabaudo non ospitò il monarca nel 1623 o comunque in quel periodo, che senso aveva predisporre l'intero primo piano alla celebrazione della sua persona e accontentarsi di un ambiente singolo al piano superiore? Per semplice carattere di intrattenimento riservato, per il loro linguaggio allusivo e simbolico? Nella sala, infatti, non appare l'esaltazione



Fig. 15. *Concordia insuperabilis*, particolare della volta affrescata al primo piano; medaglione nord.

del committente, secondo il concetto umanistico per cui la nobiltà deriva dalla virtù personale; egli non fa ricorso, per tramandare ai posteri il suo ricordo, alla raffigurazione di temi attinti dalla cultura classica e connessi con la sua carica e con le sue doti morali, ma con riferimenti alla figura del duca. Nel tardo Cinquecento ogni persona erudita conosceva a fondo le regole fondamentali della retorica e dell'uso di questa a fini celebrativi; possiamo quindi vedere in Piscina l'ideatore di questo ciclo e, in artisti aggiornati sulle più recenti esperienze figurative romane, i realizzatori.

La volta è stata affrescata, come vedremo meglio in seguito, con temi tratti dagli *Emblematum* dell'Alciati; sotto il piano di imposta corre, per tutto il perimetro dell'ambiente, un fregio a girali d'acanto, intramezzato sui quattro punti cardinali da quattro cartigli: due riportanti un elmo graticolato con due

spade decussate sul retro, uno posto a tre quarti e uno in maestà. Probabilmente un richiamo al blasone del committente, anche se qui non sono disegnati secondo le regole dell'araldica (il numero dei pezzi della graticola oppure la posizione assunta dall'elmo non corrisponde al titolo del presidente Piscina). Gli altri due, invece, riportano la corona ducale e le due lettere «C» intrecciate con il nodo Savoia.

Tutti i cartigli sono stati riportati fedelmente così come si presentano nell'opera dell'Alciati, ovviamente interpretati dalla mano del pittore, e non hanno particolari differenze, a parte il cartiglio con la palma e il putto che vi si aggrappa che è stato disegnato ribaltato rispetto all'immagine cartacea²⁵.

Se tre immagini emblematiche rispecchiano fedelmente l'opera letteraria presa a riferimento, una di queste, quella che illustra *unum nihil duos plurimum posse*, presenta un

particolare a prima vista, forse, ininfluente alla comprensione dell'intero ciclo ma, in realtà, foriero di notizie. Se si osserva la composizione, si nota Ulisse che con la sua mano sinistra indica Diomede e con la mano destra sorregge un libro voluminoso. È proprio questa mano un elemento fuori dallo schema. Confrontato l'emblema con gli altri nelle varie edizioni, si vede come questa sorregga il libro e nulla altro. Quella affrescata, invece, presenta l'indice rivolto verso il basso. Sotto l'indice, a parte i suoi piedi e il terreno, il cartiglio termina su una cornice che corre in aggetto per tutto il perimetro dell'ambiente. Da prove di pulitura effettuate sulla volta, è stato accertato che il colore ocra della cornice e la falsa modanatura disegnata sono un'aggiunta successiva; in origine erano dipinte a imitazione del marmo, con una venatura tendente alla tonalità della volta, ovvero verde. Oltre ad accettare un rimaneggiamento di questo elemento, nella superficie non a vista della cornice, eliminato lo spesso strato di polvere e sporco depositatosi nei secoli e la scialbatura aggiunta in un'epoca imprecisa, sulla perpendicolare dall'indice di Ulisse, è stata rinvenuta un'iscrizione, parzialmente integra, che riporta:

[hoc] op[us] fec[it] I[ohannes] Franc[iscus]
S[er]pon[tu]s a[nno] M[D]CXXIII

Così come l'indicazione nel centro della volta ricordava con precisione la data di nomina a primo presidente del Senato, così questa seconda iscrizione attribuisce il nome all'esecutore degli affreschi. Se per la data è stato semplice rilevarne la concordanza con il periodo, ovvero il 1623, è stato più complesso trovare notizie su questo pittore, il Serponte²⁶.

Il tardo manierismo nel saluzzese

Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento il marchesato di Saluzzo sembra partecipare all'elaborazione di una nuova tradizione figurativa direttamente legata ai



Fig. 16. Andrea Alciati, *Emblema XL* (in Id., *Emblema*, Parigi 1584).

gusti della committenza ducale: lo dimostra la parabola artistica di un pittore come Cesare Arbasia e le vicende di un gruppo di artisti saluzzesi che, dagli ultimi decenni del XVI secolo, risultano impegnati non soltanto per il luogo di origine, ma anche per altri centri piemontesi, per esempio per Savigliano²⁷. Sono stati infatti da più parti sottolineati i profondi legami che emergono in questi anni tra le due città grazie alla presenza di pittori che lavorano spesso in stretta collaborazione e sono uniti da rapporti di amicizia e parentela, documentati a dipingere, tra l'altro, emblemi e stemmi²⁸. Una prova di questi profondi legami è la chiamata a Savigliano nel 1585 dei pittori saluzzesi Francesco Serponte e Giovanni Angelo Finella per dipingere le armi ducali da porre sul palazzo dei Muratori che doveva ospitare Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria



Fig. 17. *Aminimis quvoque timendum*, particolare della volta affrescata al primo piano; medaglione sud.

durante il loro soggiorno in città²⁹. Per il 3 giugno 1590, data di ingresso del duca in Saluzzo, Finella verrà pagato per «argentar et far morali li numero 6 bastoni del palio e per far le arme»³⁰ che dovevano essere collocate sul castello, incarico simile a quello svolto non solo per Savigliano, ma anche per Pinerolo. Dalle fonti finora reperite si deduce una specializzazione dell'artista nella pittura encomiastica di stemmi ed emblemi, che gli procura le commissioni più importanti fino a oggi note.

Francesco Serponte compare nel 1567 con Cesare Arbasia in una serie di pagamenti a carico del Comune per l'acquisto di oro, di argento, di colori e di carta presso uno speziale della città³¹. La prossimità con l'Arbasia è attestata dal fatto che quest'ultimo lo nomina tutore di un proprio figlio in un testamento, redatto a Malaga nel 1587, di

cui Giovanni Angelo Dolce è esecutore³². Se ne deduce che, qualora il pittore Dolce fosse stato coetaneo dell'Arbasia, quest'ultimo non avrebbe nominato per tutore una persona di cui non prospettava un'aspettativa di vita compatibile con il raggiungimento della maggior età del figlio. Quindi il Serponte doveva essere ragionevolmente più giovane dell'Arbasia ed essere stato un suo allievo. Pochi dati documentari finora emersi mostrano Serponte radicato sul territorio saluzzese e sempre impegnato in lavori da comprimario, come avviene a Savigliano e prima ancora a Carmagnola, con Giovanni Angelo Dolce, per la decorazione (perduta) della facciata della chiesa di Sant'Agostino in occasione dell'arrivo di Ludovico Gonzaga³³; gli incarichi che riceve dal comune sembrano dimostrare anche per lui una specializzazione nella pittura emblematica.

La possibilità che il Piscina abbia incaricato il Serponte di realizzare il ciclo ad affresco presso la sua proprietà in Revello può essere accreditata dal fatto che il pittore lavorò a Carmagnola, città di origine del giudice, e visse stabilmente a Saluzzo, dove il Piscina esercitava la propria professione³⁴.

È possibile riscontrare alcune analogie tecniche e iconografiche tra la bottega di Arbasia e gli affreschi di Revello; le coppie di due putti nudi che sorreggono dei festoni di verzura e frutti sono inoltre simili, nell'idea, a quelli di mano di Vasari nelle Sale della Cancelleria, e a quelli di Salviati e Zuccari a Palazzo Farnese a Roma, negli anni a cavallo della metà del Cinquecento.

Il personaggio tricefalo associato alla massima *concordia insuperabilis* richiama inoltre quello sorreggente lo scudo sabaudo che rappresenta la *gratia* sulla facciata dell'antico palazzo comunale di Saluzzo³⁵. I festoni con frutti e fiori che discendono sul cornicione sono pressoché identici a quelli dipinti da Arbasia nella volta del salone della sua dimora in Saluzzo e a quelli che compaiono, intercalati agli stemmi vescovili, nella cosiddetta Sala del Vescovo al secondo piano del castello di ponente di Lagnasco³⁶. Queste considerazioni portano a individuare gli autori di queste decorazioni in artisti di notevole mestiere, oltre che aggiornati sui contemporanei fatti artistici romani di maggior rilievo.

La fonte dell'Alciati

Come anticipato, furono proprio gli *Emblemata* di Andrea Alciati nell'edizione parigina del 1584 a essere adottati come riferimento per i soggetti presenti sulla volta affrescata al piano nobile dell'edificio di Revello.

Personale convinzione è che il palazzo sia stato anticamente dimora di un uomo d'arme della nobiltà oppure di un uomo di legge appartenente all'ambiente ducale. Un militare o un funzionario di Stato, che, viste la ricchezza dell'iconografia militare utilizzata



Fig. 18. Andrea Alciati, *Emblema CLXIX* (in *Id., Emblemata*, Parigi 1584)

zata, le massime inscritte nei cartigli e la diffusa simbologia sabauda, fece affrescare la volta con richiami mitologici inneggianti le qualità di un uomo d'arme in occasione di un soggiorno temporaneo del duca o per esprimergli gratitudine personale per un fatto politico. Di certo il committente era un erudito conoscitore dei testi classici, tanto che scelse quegli emblemi più pertinenti alle qualità di Carlo Emanuele in riferimento alle imprese politiche e militari da lui compiute. Il carattere emblematico, soggettivo e privato delle massime ha comportato una difficoltà oggettiva nel decifrarne i collegamenti logici con episodi e personaggi della letteratura classica. Sovente solo il committente, destinatario dell'opera, riusciva a cogliere i riferimenti dotti contenuti negli emblemi. Esaminando in dettaglio l'affresco, si chiarirà qui di seguito il nesso logico che lega gli



Fig. 19. *Obdurandum adversus urgentia*, particolare della volta affrescata al primo piano; medaglione ovest

emblemi presenti al il duca Carlo Emanuele I di Savoia.

Ai quattro punti cardinali sono riportate le seguenti massime: a nord *concordia insuperabilis*, a sud *aminimis quoque timendum*, a ovest *obdurandum adversus urgentia* e a est *unum nihil duos plurimum posse*. Da un punto di vista sintattico le massime sono espresse in forma ellittica, ossia senza predicato verbale, la più efficace per fare un'affermazione diretta e assertiva secondo lo stile tipico dei militari.

Concordia insuperabilis

La frase nel cartiglio afferma che la concordia è insuperabile. Qui l'aggettivo insuperabile, sinonimo di invincibile, ha una chiara accezione bellica del tutto compatibile e complementare con l'armamentario del legionario tricefalo, e può significare che la condivisione di una strategia e l'unione del-

le forze (le tre armi) sotto un unico comando (lo scudo sabaudo) garantiscono la vittoria. Negli *Emblemata* dell'Alciati risulta essere il XL, contenuto nella sezione della *Concordia*; tradotto dal latino: «Tra tre gemelli c'era concordia e nello stesso tempo tanta devozione reciproca e un solo legame d'amore: per reggere invitti con forze umane il loro ampio regno, si chiamarono con l'unico nome di Gerione». Quest'ultimo è identificabile nell'uomo con la corona e l'abito regale, con tre teste, sei piedi e altrettante mani, di cui le tre sinistre reggono insieme un solo scudo e le tre destre reggono rispettivamente una spada, una lancia e uno scettro. Immagine appropriata della concordia, alla quale non devono mancare la prudenza, le capacità di difendersi, di comandare, di vendicarsi delle offese, la velocità, la forza. L'emblema deriva dall'ultimo libro dello storico Giustino,

dove si leggono queste parole: «In un'altra parte della Spagna, formata da isole, c'era un regno governato da Gerione. Si dice che non avesse una natura triplice, ma che si trattasse in realtà di tre fratelli, tra i quali c'era tanta concordia che il regno sembrava essere governato da una sola mente. E pare anche che essi non avessero mosso guerra ad Ercole per primi, ma che, essendosi visti portar via i loro armenti, avessero chiesto indietro il bestiame rubato»³⁷. A Gerione, infatti, Ercole rubò gli armenti per ordine del re di Micene Euristeo, come risulta dall'*Encomio di Elena* di Isocrate.

Questa necessità di trovare la concordia può riferirsi al tentativo di conciliare i due consiglieri del duca, il conte Bernardino Racconigi e Andrea Provana di Leini, ognuno dei quali optava per una propria linea di condotta: il primo sosteneva l'alleanza con Enrico III di Francia e l'opportunità di espandere ulteriormente il ducato sul territorio italiano, il secondo, invece, l'utilità di un'intesa stretta con Filippo II di Spagna e di allargare i confini al di là delle Alpi³⁸.

Il riferimento al "vasto regno" allude ai possedimenti al di qua e al di là dei monti di Carlo Emanuele I, così come quello a Ercole richiama l'episodio il cui l'eroe mitologico venne sconfitto del centauro Nesso, in cui il duca si identificò dopo aver avuto la meglio sul re di Francia entrando in possesso dei territori marchionali.

Aminimis quoque timendum

Sul lato opposto, a sud, troviamo un rapace con le ali dispiegate che sta per catturare un insetto, accompagnato dalla massima secondo la quale bisogna temere anche (e stare in guardia contro) le cose minori.

Negli *Emblemati* dell'Alciati è il CLXIX, contenuto nella sezione della *Hostilitas*, la cui didascalia, tradotta qui di seguito, riporta che «lo scarabeo muove guerra e sfida il nemico; è inferiore quanto a forza, ma lo supera in astuzia. Infatti, di nascosto e senza che l'aquila se ne accorga, si cela tra le sue penne, in modo da raggiungere attraverso



Fig. 20. Andrea Alciati, *Emblema XXXVI* (in Id., *Emblematum liber*, Parigi 1584).

i cieli il nido del nemico. Bucando le uova, distrugge ogni speranza di crescita della prole: in questo modo riesce a vendicarsi dell'offesa subita».

All'aquila, regina degli uccelli, si oppone audacemente uno scarabeo. L'emblema è desunto dal I libro degli *Hieroglyphica* di Orapollo o più probabilmente dalla favola di Esopo, che sembra derivare dalla perpetua controversia sul rapporto tra l'aquila, regina degli uccelli, e lo scarabeo, insetto della specie più vile.

Quest'ultimo, per vendicarsi di un'offesa arrecatagli dall'aquila, sapendo di non poterla uguagliare nella forza, ricorre all'inganno: si nasconde infatti furtivamente tra le sue piume, in modo da poter arrivare al suo nido e poi, durante l'assenza dell'uccello, bucare tutte le sue uova³⁹.

Questa lunetta, nuovamente, ricorda l'im-



Fig. 21. *Unum nihil, duos plurimus posse*, particolare della volta affrescata al primo piano, medaglione est.

presa del duca Carlo Emanuele I nella conquista delle terre del marchesato ed evidenzia la condizione politica, economica e militare dei Savoia contro una potenza quale era la Francia.

Collegato al significato del primo emblema, sottintende che, pur essendo "piccolo" come pretendente, sapendo aspettare il momento più opportuno (ovvero i dissidi interni allo stato di Francia) riuscì a ottenere quello che voleva.

Questa strategia fu vincente anche durante la prima guerra del Monferrato: il momento opportuno in questo caso fu la morte di Francesco IV Gonzaga, duca di Mantova e di Monferrato e marito di sua figlia Margherita; a seguito di ciò, l'unica erede divenne dunque la nipote, consentendo a Carlo Emanuele I di succedere al defunto genero rivendicandone il ducato⁴⁰.

Obdurandum adversus urgenter

A ovest, un putto sospeso in aria vicino a un albero simile a una palma si accompagna alla massima: è necessario resistere a ciò che ci angustia. Questa esortazione alla resistenza è raffigurata con la singolare immagine di un delicato putto che, a mani nude, rimane impavidamente appeso alle pungenti estremità della pianta. Le gocce di sangue visibili sui rami testimoniano che la resistenza costa sangue e dolore, ma, nonostante questo, il putto non ha ceduto.

Negli *Emblematum* dell'Alciati risulta essere il XXXVI, contenuto nella sezione della *Fortitudo*, e riporta, tradotto: «La palma lotta contro il peso e si innalza ad arco; tanto più è gravata dal peso, tanto più lo solleva. Produce anche frutti profumati, dolci leccornie, grazie ai quali si consegue grande onore nelle mense. Vai fanciullo e arrampicandoti

sui rami raccogli i frutti: colui che avrà costanza d'animo riporterà degni premi». La raffigurazione vuole significare che nessuno può conseguire la virtù se non con molte fatiche protratte a lungo nel tempo. L'esempio della palma, che non si piega quando è caricata dal peso e i cui dolcissimi frutti, ovvero i datteri, si mangiano con piacere dopo l'altra frutta, fornisce l'occasione per un'esortazione alla fatica e alla sopportazione delle difficoltà, così come sottintende che non si può conseguire la massima lode in fatto di erudizione o di fama senza aver affrontato e sopportato numerose fatiche.

Ancora una volta il riferimento è alle vicende personali di Carlo Emanuele I: fin dal 30 agosto del 1580, con la morte del suo predecessore Emanuele Filiberto, cercò di ampliare i suoi territori rinserrati tra Spagna e Francia, perennemente in lotta, schierandosi con l'una o con l'altra a seconda delle circostanze e delle convenienze politiche. Già Emanuele Filiberto rivendicava i diritti sul marchesato di Saluzzo, e il figlio, fino al trattato di Lione del 1601, perseguitò lo stesso scopo. La fama, raggiunta dopo innumerevoli fatiche rappresentate dal piegarsi senza spezzarsi della palma, si riassume con le varie vicissitudini che il duca dovette affrontare per ottenere Saluzzo e il marchesato⁴¹.

Unum nihil, duos plurimum posse

A est abbiamo la massima apparentemente più sibillina, il cui significato varia completamente a seconda di come viene letto. Se infatti leggiamo: (*memento*) *unum nihil, duos plurimum posse*, il significato è: ricordati che il singolo vale nulla, la coppia moltissimo, mentre se anticipiamo la virgola davanti a *nihil* il significato è l'opposto: (*memento*) *unum, nihil duos plurimum posse*, ossia ricordati che vale moltissimo il singolo, nulla la coppia.

Considerando le figure che accompagnano la massima in questione, un soldato e un vecchio con un libro, sembra più verosimile la prima versione, ossia quella che afferma il valore della coppia, che fa da *pendant* con la massima precedente: *concordia insuperabilis*.



Fig. 22. Andrea Alciati, *Emblema XLI* (in Id., *Emblematum Libri*, Parigi 1584).

Negli *Emblematum Libri* dell'Alciati è il numero XLI, contenuto nella sezione della *Concordia*. Riporta, tradotto, che «in questa tavoletta cerata la mano abile di Zenale raffigura insieme il figlio di Laerte (Ulisse) e il figlio di Tideo (Diomede). L'uno eccelle per forza, l'altro per acume d'ingegno, tuttavia l'uno ha bisogno dell'aiuto dell'altro. Quando sono tutti e due insieme, la vittoria è assicurata: la mente o la mano da sole non sostengono l'uomo». Si tratta di un'immagine in cui sono stati rappresentati, insieme, Ulisse, raffigurato nell'atto di parlare, e Diomede; entrambi sono vestiti da condottieri e armati di elmo, lancia e scudo. L'uno è degno di lode per la saggezza e l'avvedutezza, l'altro per il vigore e la forza. L'edizione di Parigi del 1584 mette di fronte all'uomo armato un vecchio filosofo, con barba e tunica e con un codice in mano.

La fonte di questo emblema è in Omero, in quel passo dell'*Iliade* dove Nestore, Agamennone e Menelao decidono di mandare degli esploratori all'accampamento troiano. Se ne assume l'incarico Diomede, purché gli sia dato un compagno che parta con lui, poiché in due ci si sostiene a vicenda. La saggezza priva di forza conduce a poco, ma, d'altro canto, la forza fisica priva di saggezza porta alla rovina.

L'emblema insegna che nulla di egregio e nulla di grande può essere compiuto efficacemente, specialmente nel campo delle attività belliche, se alla saggezza e alla maturità non si coniuga la forza fisica, e se la vivacità dei giovani non è governata dal comando degli anziani o di chi ha esperienza. Infatti le grandi imprese non si compiono solo con la forza o la prontezza di riflessi, ma anche con la saggezza, la ragione, il pensiero.

Questo emblema è forse l'unico che in qualche modo valuta la figura del committente assieme a quella del duca. Nelle verbenze per il Monferrato, scoppiate con la morte del genero del duca, il Piscina venne mandato a Venezia come consigliere nel tentativo di riportarla come alleata contro la Spagna⁴². Quindi nella scelta dell'amico

da portarsi in battaglia si intende quella del giudice saluzzese, evidentemente abile nel tessere alleanze e accordi politici. La forza del duca si accompagnava alla saggezza del Piscina, mandato in missione.

L'apparato decorativo a stucco

Presso l'Archivio Storico del Comune di Revello sono conservati alcuni atti di lite intercorsi tra la comunità e delle maestranze originarie di Lugano, operanti nel primo ventennio del Seicento. Questi dimostrerebbero come in zona fossero operative squadre di architetti, carpentieri, marmorari e pittori originari del Ticino⁴³.

È possibile che di questi artisti si sia servito anche il giudice Giovanni Giacomo Piscina per la realizzazione degli apparati decorativi a stucco che decorano il suo edificio, limitati al primo piano della manica principale verso la pubblica via: un camino monumentale, un rosone nel centro della volta a padiglione e una serie di amorini, portanti in capo una cornucopia, ai quattro angoli del salone nel punto di incontro tra la parete e il soffitto. Le concordanze che legano l'apparato plastico

Fig. 23. Salone e camino monumentale.



del camino a quello del centrovolta sono così numerose da confermare, con un buon margine di sicurezza e in assenza di documenti probanti, che essi siano stati realizzati da un'unica maestranza.

Il centrovolta seicentesco

Il centrovolta è costituito da una cornice rettangolare formata da quattro differenti ghiere; la più esterna è costituita da una serie di listelli che hanno la funzione di portare in piano la cornice, visto il suo sviluppo su di una superficie curvilinea qual è la volta a padiglione. Segue la seconda cornice, che riporta il motivo geometrico a denti in rilievo già presente sulla cappa del camino, sopra le ali spiegate delle due arpìe. Una terza fascia, bipartita, contiene nel primo terzo un motivo ripetuto formato da due semicerchi che racchiudono all'interno un fiore a quattro petali stilizzati, e nei restanti due terzi dei fiori e foglie d'acanto su fondo verde, analoghi alla fascia perimetrale del camino. L'ultima ghiera, in origine probabilmente di colore ocra, ha una modanatura mista. All'interno presenta una specchiatura che probabilmente doveva contenere una raffigurazione dipinta, così come in tanti altri casi

coevi. La cornice è interrotta a metà di ognuno dei quattro lati da volti d'angelo alati.

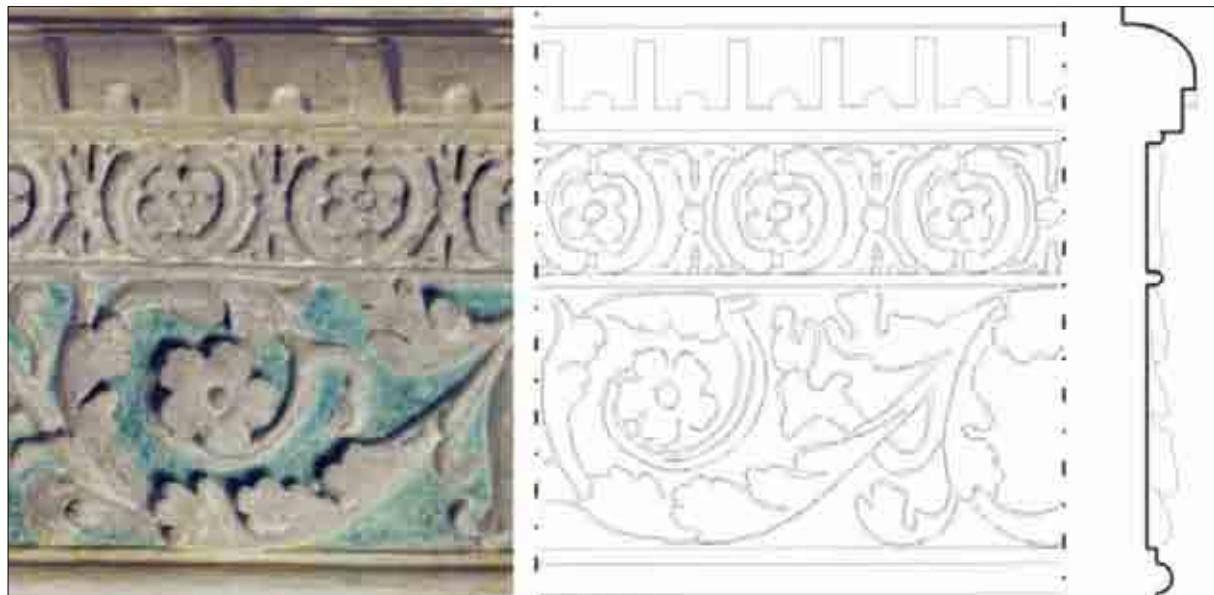
Il camino monumentale

Il camino è largo alla base 2,70 metri, con una profondità di un metro. La cappa ha il piano di imposta a 2,40 metri e il punto più alto della composizione supera i 3,80 metri. È costituito per la parte bassa da marmi di recupero; lo si deduce dal differente tipo di materiale impiegato per i due pilastrini a sezione rettangolare e per le due mensole: bianco, di Carrara, per i primi, a pasta vivante al grigio per le seconde. A conferma dell'utilizzo di pezzi di reimpiego occorre l'osservazione dei disegni, differenti tra loro: i due pilastri hanno un motivo geometrico a rombo scolpito sulle quattro facce, mentre sulle due mensole sono scolpiti due mascheroni con gli occhi spalancati.

L'altezza a cui sono poste, ovvero a un metro e mezzo circa dal pavimento, non consente di vedere i volti scolpiti; se ne deduce che in origine potevano essere delle mensole, dei modiglioni di qualche balcone andato demolito.

Sopra questa ossatura i mastri luganesi hanno realizzato un apparato decorativo in

Fig. 24. Particolare della cornice del centrovolta. Rilievo e sezione (elaborazione grafica di L.L.).



stucco nel quale ciascun elemento aggettante (cornici principali, statue, ghirlande ecc.) è strutturalmente indipendente rispetto agli altri e autonomamente ancorato alla volta; pertanto, ognuno di essi è stato probabilmente costruito in parte a terra e munito di una struttura portante capace di sorreggerne il peso e di predisposizioni per l'ancoraggio. Lo scheletro interno della statua è costituito da un tondino di ferro del diametro di 6 mm circa, che, per esempio, nel braccio della figura saggiata è necessario per sorreggere l'arto. Questo tipo di anima permetteva grande libertà all'artista, che poteva in questo modo dare ogni tipo di postura alla statua semplicemente piegando il ferro. L'anima metallica è ricoperta di cordino arrotolato, che assicurava la connessione fra i ferri e migliorava la presa della malta. I volumi plastici sono realizzati in malta di calce mista a polvere di marmo nella quale sono sta-

Fig. 25. Il camino.



ti individuati anche grossi frammenti di laterizio, utilizzati per alleggerire la struttura. La superficie era poi finita con stucco bianco finissimo.

I fregi e numerosi elementi costitutivi della decorazione, come i serti e le ghirlande a tutto tondo, risultano essere composti da parti eseguite a stampo: sono stati individuati, ai margini di taluni elementi decorativi, dei solchi che dimostrano l'utilizzo di controforme. In altre zone, per esempio nelle cornici eseguite serialmente, si individuano i punti di giunzione delle parti contigue. Indubbiamente più complicate e polimateriche sono le armature che costituiscono l'anima delle opere figurative. Per gli arti e i particolari sono stati utilizzati fili di ferro, bacchette in metallo e rametti di salice collegati mediante filo metallico, il tutto accuratamente rivestito con tela in modo da evitare il contatto diretto con lo strato di corpo della statua che conteneva gesso⁴⁴.

Sotto la cappa corre un fregio di girali d'acanto terminanti con due putti che impugnano due spade decussate e intervallati da un elmo con graticola posto di profilo, a richiamo dell'arma del giudice saluzzese. Sopra la cornice sono collocate due arpie con le ali spiegate, agli angoli della cappa, e due leoni in maestà affrontati che sorreggono un blasone, al centro. Al di sopra del blasone c'è un volto d'angelo il cui capo è sovrastato da una conchiglia terminante con un pinnacchio. Dietro al blasone corre una cornice orizzontale il cui motivo è lo stesso di quella del medaglione sulla parte sommitale della volta del salone.

Interessano gli stucchi depositi e incrostazioni di sporco, nerofumo, residui di grassi organici e polvere, assorbiti in modo differenziato dalle superfici e addensate in particolare lungo i piani orizzontali, gli incavi e le rientranze del modellato. Il descialbo ha permesso di scoprire un elemento originale policromo, ovvero l'uso dell'ardesia incastonata come pupilla negli occhi delle figure con la funzione di animarne l'espressione. A seguito del descialbo è inoltre emersa la

zona di aggancio degli elementi a stampo, quali i nodi Savoia che costituiscono il collarre dell'ordine della Santissima Annunziata, intervallata da cinque rose e dalle due zampe dei leoni, e il relativo medaglione, in cui si distingue chiaramente la scena dell'Annunciazione. Sono inoltre tornati in luce gli ornati dei drappi e le piume delle ali delle due arpìe, l'originale colore a calce sulle specchiature, ovvero un verde smeraldo con funzione di far risaltare maggiormente le figure della composizione, e il modellato delle criniere dei due leoni, formate da riccioli singoli evidenziati da una cromia color seppia. Considerando separatamente i vari elementi del blasone, la presenza del collarre dell'Annunziata può significare l'appartenenza del proprietario all'ordine, anche se dagli elenchi degli insigniti non risulta⁴⁵.

Lo stemma emerso una volta descialbata la cappa del camino non riporta le armi del giudice Piscina di Saluzzo, che forse si era riservato semplicemente uno spazio nel fregio della cornice, ma gli elementi araldici del duca Carlo Emanuele I, similmente a quanto già riscontrato per la decorazione pittorica della sala attigua. Al di sopra è presente un inserto in metallo, quanto rimane dell'armatura di sostegno della corona ducale oggi perduta⁴⁶.

Un simile camino è presente in dimore che ospitarono il duca nei suoi soggiorni: nel salone della Giustizia del castello di Lagnasco, sul quale è riportata l'arma dei proprietari (i Tapparelli), nel salone ducale del palazzo Muratori-Cravetta di Savigliano, oppure nel castello di Barolo, con l'arma della famiglia proprietaria dell'edificio, i Falletti.

Questa presenza può significare l'intento di ospitare il sovrano, e quindi la necessità di creare uno spazio di rappresentanza che doveva servire solo in alcune occasioni di apparato. Le vicissitudini politiche e militari del duca nell'ultimo periodo della sua vita e la necessità di disporre in tempi brevi di abitazioni in cui soggiornare potrebbero giustificare l'utilizzo di materiali di spoglio e dello stucco nella realizzazione del cam-

ino. Anche il successivo, parziale smontaggio di alcuni elementi del blasone, del collarre e della corona può essere avvenuto nel periodo successivo alla morte del duca, nel 1630, con l'assedio di Revello da parte dei francesi⁴⁷, oppure con lo scoppio della guerra civile tra principisti e madamisti a seguito di una possibile *damnatio memoriae* da parte della prima delle due fazioni, essendo i Piscina attivi sostenitori della duchessa Cristina.

Il blasone di Carlo Emanuele I riporta solo i quarti di origine del suo casato e non le pretese sul reame di Gerusalemme, di Cipro e dell'Armenia, insieme a Ginevra e al Monferrato⁴⁸. Mentre Ginevra è appartenuta ai Savoia, e sia Gerusalemme che il Lusignano erano pretesi dal 1474 con Filippo

Dall'alto: Fig. 26. Rilievo metrico del camino monumentale con indicate le dimensioni principali (elaborazioni grafica di L.L.). Fig. 27. Camino, mensola destra, superficie intradossale scolpita con ornato evidenziato. Fig. 28. Camino, mensola sinistra, superficie intradossale scolpita con ornato evidenziato.



senza Terra, il Monferrato è divenuto pretesa del duca a partire dal 25 aprile del 1610 con il trattato di Bruzolo⁴⁹, stipulato con la Francia di Enrico IV, e successivamente nel 1612 con la morte di Francesco IV Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato, genero di Carlo Emanuele I⁵⁰. Questo periodo costituisce perciò un riferimento valido per la datazione del camino; i lavori non possono dunque essere iniziati prima del 1612 e non possono essere terminati oltre il 1630, arco di tempo che possiamo restringere ulteriormente al 1623, data della nomina a primo presidente del Senato di Torino del giudice Piscina.

Conclusioni

Parlare di questo edificio non è stato facile, innanzitutto per la scarsità di documenti che lo concernono. Soltanto all'inizio dell'Ottocento un viceintendente della provincia di Saluzzo ne annotava l'esistenza: «come pure è notevole la costruzione situata lungo la via principale allo sbocco sulla piazza S. Rocco, che, per la maggiore raffinatezza rispetto alle altre circostanti, si suppone appartenesse ai Marchesi e che fosse destinata come residenza degli ufficiali della guarnigione marchionale in *sito*»⁵¹.

L'analisi ha coperto un arco cronologico che va dal tardo Trecento, possibile data di edificazione, al finire del Settecento. Chi sono stati i committenti dell'edificio? Perché un cittadino revellese ha voluto, al momento di edificare la facciata della propria dimora privata, seguire un repertorio ripreso da modelli antichi? Chi erano gli artisti che si sono avvicendati nella decorazione? A che cosa erano destinati i locali in cui lavorarono? Si è trattato di semplice *captatio benevolentiae* del committente nei confronti del monarca?

Resta da chiarire a quale ragione e funzione sociale corrisponda una tale rappresentazione: pitture che definiscono uno spazio ufficiale in una residenza privata? A quale bisogno di rappresentazione risponde il

programma iconografico, quale spazio sociale si è inteso connotare?

Per quasi tutti questi interrogativi è stata trovata una risposta, talora soltanto a livello di ipotesi, grazie anche al supporto di documenti. Fonti archivistiche, manoscritti e disegni che hanno consentito di capire i risultati più vistosi degli interventi, riconducibili con certezza al XVII secolo, che portarono all'unione di una cellula preesistente con una manica di nuovo impianto, a chiusura di una traversa e una seconda manica a loggiati. Alle nuove modalità d'uso allude, appunto, la facciata unitaria e il corpo a loggiati sovrapposti fino alla sommità dove fu costruita la loggia affacciata sulla *platea* medievale⁵². La ragione di una certa disrasia rispetto alle altre facciate revellesi è stata quindi ricercata ponendo l'accento sulla formazione culturale della committenza, sul particolare rilievo ideologico da essa attribuito all'architettura, alle sue forme, a quelle "pubbliche" per eccellenza.

La ricostruzione grafica della facciata seicentesca accentua la singolarità del motivo geometrico della decorazione e lo stile antico, in controtendenza con il periodo in cui è stata realizzata. Anche come modelli, non se ne riscontrano in Piemonte, ovvero non se ne riscontrano considerando il secolo. La forma quadrata esatta, la ricerca della simmetria nelle aperture e il motivo geometrico a imitazione delle bugne a diamante probabilmente sono riprese da un'altra area geografica, quale per esempio il Veneto, in particolare Venezia. È verosimile che modelli, forme e proporzioni possano essere stati osservati direttamente nella città lagunare dal committente, nel viaggio che fece come ambasciatore nel 1613 e durante il suo soggiorno nel 1623⁵³. Committente con una formazione culturale di un certo spessore, se si considerano le fonti impiegate per gli affreschi.

Nel tardo Cinquecento ogni persona erudita conosceva a fondo le regole fondamentali della retorica e dell'uso di questa a fini celebrativi; pertanto è possibile vedere in Giovanni Giacomo Piscina l'ideatore di questo



Da sinistra: Fig. 29. Camino: particolare del volto dell'arpia all'angolo destro della cappa. In evidenza, le pupille in ardesia. Fig. 30. Camino, particolare della testa di uno dei due leoni in maestà affrontati (quello di destra) registratema al centro della cappa.

ciclo, e in artisti aggiornati sulle più recenti esperienze figurative romane i realizzatori. Manca l'esaltazione del committente, secondo il concetto umanistico per cui la nobiltà deriva dalla virtù personale, e trova posto invece l'altro mezzo usato per tramandare ai posteri il suo ricordo: la raffigurazione di temi attinti dalla cultura classica e connessi con la sua carica e con le sue doti morali. Ricostruire e raccontare le origini, il succedersi degli eventi, dei progetti e degli interventi ha consentito di verificare e descrivere l'identità della parte più antica dell'edificio, che, pur non presentando elementi di particolare rilievo, è ancora riconoscibile nella ricomposizione unitaria delle parti e nella sua relazione con l'abitato circostante. Senza la ricerca storica e l'interpretazione dei documenti antichi, inoltre, non si sa-

rebbe potuto ricostruire la *facies* originale dell'edificio e le sue trasformazioni nel corso del tempo, i cambiamenti di destinazione d'uso, le relazioni tra le parti e i diversi elementi, riscoprendone i contenuti e i significati originari.

I restauri hanno permesso di individuare con una certa approssimazione l'origine dell'edificio e le vicende da esso subite, chiedendone la storia, cogliendone gli elementi caratteristici ed evidenziando morfologia strutturale e condizioni statiche.

Questo lavoro non ha la pretesa di essere stato esaustivo, né di aver risolto tutti i problemi affrontati; si è voluto, in particolare, portare un contributo alla conoscenza di questa architettura finora ignorata o trascurata, fornendo una serie di spunti dai quali partire per ulteriori studi.

⁺ Il presente lavoro costituisce una sintesi della mia tesi di Laurea in Architettura, *Revello: un palazzo per il presidente del Senato. Dalle fonti documentali all'anastilosi virtuale*, rel. C. Bonardi, II Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, a.a. 2008-2009. Costituisce la continuazione del saggio comparso sullo scorso numero della rivista, dal titolo *Revello: un palazzo per il presidente del Senato. Dalle fonti documentarie all'anastilosi virtuale* (pp. 65-73).

¹ Per lo studio e l'interpretazione dell'araldica locale si vedano il *Charneto* di Giovanni Andrea Saluzzo di Castellar, nel *Memoriale di Gio. Andrea Saluzzo di Castellar dal 1482 al 1528*, a cura di V. PROMIS, Torino 1869 (Miscellanea di storia italiana, 8), pp. 409-625; F.A. DELLA CHIESA, *Fiori di blasoneria per ornar la Corona di Savoia con i freggi della nobiltà*, Torino 1655; L.C. GENTILE, *Araldica Saluzzese. Il Medioevo*, Cuneo 2004.

² Giovanni Giacomo Piscina (famiglia originaria di Carmagnola), morto il 15 ottobre 1651; testò il 14 aprile del 1639. Statista e magistrato, venne inviato in Francia il 5 marzo 1615, a Milano il 29 novembre 1618 e nuovamente in Francia il 18 luglio 1620. Fu prefetto di Saluzzo dal 19 dicembre 1606 e senatore dal 1608 al 1610; venne nominato secondo presidente del Senato il 25 giugno del 1617, primo presidente il 15 dicembre 1623 e gran cancelliere l'8 settembre 1625. Madamista, era stato armato cavaliere dal duca Francesco Giacinto, nipote di Carlo Emanuele I, nel 1637. Venne infeudato della Costa della Valle d'Oneglia il 4 giugno del 1643. Sposò Marietta, figlia di Pietro Vacca da Saluzzo, dalla quale ebbe tre figli maschi, Francesco, Benedetto e Carlo, e altrettante femmine, Margherita, Giulia Eleonora e Eleonora (cfr. A. MANNO, *Il Patriziato Subalpino*, Firenze 1859-1906).

³ Archivio Storico del Comune di Carmagnola, Serie C06, *Governo*, fald. 69, fasc. 3, «Patente gentilizia accordata alla casa dei Piscina (cioè a Giovanni Giacomo Piscina) in grande pergamena miniata di Carlo

Emanuele I, più firma autografa del duca, sigillo in ceralacca in bussolotto di ottone, più firme autografe dello stesso Piscina e dei notabili di casa Savoia».

⁴ ASTO, Corte, *Materie giuridiche. Senato di Piemonte*, m. 1, fasc. 13, «Giuramento del signor Piscina per la carica di primo presidente del Senato di Piemonte» (15 settembre 1623), f. 69.

⁵ Per un approfondimento sull'analisi dell'araldica: D.L. GALBREATH, L. JÉQUIER, *Manuel du blason*, Lausanne 1977; H.G. ZUG TUCCI, *Un linguaggio feudale: l'araldica*, in *Storia d'Italia. Annali*, I, *Dal feudalesimo al capitalismo*, Torino 1978, pp. 809-873. Si vedano inoltre gli studi di M. PASTOUREAU, *Traité d'Heraldique*, Paris 1979; Id., *Figures et couleurs*, Paris 1986; Id., *Du masque au totem: le cimier héréditaire et la mythologie de la parenté à la fin du Moyen Age*, Paris 1986; Id., *L'emblématique princière à la fin du Moyen Age. Essai de lexique et de typologie*, in *Héraldique et emblématique de la Maison de Savoie (XI-XVI s.)*, Lausanne 1994. Sui termini araldici impiegati in testo cfr. *Vocabolario araldico ufficiale*, a cura di A. MANNO, Roma 1907.

⁶ O. NEUBECKER, *Heraldik. Wappen, ihr Ursprung, Sinn und Wert*, Frankfurt am Main 1977, pp. 76-77.

⁷ L. JÉQUIER, *Casques armoriaux*, Milano 1992, p. 99.

⁸ Si vedano, tra gli altri, B. GOTTIFREDI, *Specchio d'Amore*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di M. POZZI, Milano 1975; T. GARZONI, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1585.

⁹ Cfr. C. PADIGLIONE, *Delle livree, del modo di comporre*, Napoli 1889.

¹⁰ Come esempio si veda l'alabarda da sergente della Guardia svizzera dei duchi di Savoia conservata presso l'Armeria Reale Torino (num. inv. 17771, J40).

¹¹ «Cadmio, selenio oppure oro in percentuali dello 0,01% erano i coloranti colloidali più utilizzati nell'arte vetraria del Cinquecento»; C. FIORI, *I colori del vetro antico*, Padova 2004, p. 34.

¹² Cfr. la tav. 38 dell'opera di du Perac.

¹³ «La guardia svizzera veniva introdotta sotto il regno di Emanuele Filiberto nel 1557 e ne era creata una compagnia forte di 100 uomini, a cui sin d'allora si affidava la guardia all'interno del palazzo. La compagnia degli svizzeri, forte di 100 uomini scelti tra i vecchi sott'uffiziali, ed anche soldati, era creata da Carlo Emanuele I nel 1607»; G. CASALIS, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di S.M. il re di Sardegna*, XXI, Torino 1852, p. 281.

¹⁴ S. BERTELLI, *L'universo cortigiano*, Milano 1981, p. 328.

¹⁵ Sull'argomento: C.A. DENTIS, *Compendio istorico dell'origine de Marchesi in Italia, e de Marchesi di Saluzzo, con loro Genealogia*, Torino 1704, p. 157; C. DENINA, *Delle Rivoluzioni d'Italia*, Venezia 1793, p. 207.

¹⁶ Cfr. E. PIANEA, *La Cappella Marchionale di Revello*, Savigliano 2003.

¹⁷ Cfr. C.G. COLUCCIA, *Palazzo Taffini d'Acceglie a Savigliano. Il cantiere seicentesco: committenti, decorazioni, modelli*, Torino 2006.

¹⁸ M.E. MALLET, *Signori e mercenari. La guerra nell'Italia del Rinascimento*, Bologna 1983.



¹⁹ Per esempio si veda la casa delle Guardie presso il castello di Sabbionara di Avio in Trentino Alto Adige, ciclo di affreschi trecenteschi con scene di guerra. Si tratta di raffigurazioni di armigeri, di autore ignoto, che celebrano le glorie militari dei Castelbarco.

²⁰ Niklaus Manuel Deutsch è stato pittore, incisore e disegnatore bernese del XVI secolo; partecipò, come soldato, a diverse campagne militari. Dopo una lunga attività sia nel campo del disegno che dell'affresco, Manuel riverstì alte cariche nella città di Berna e scrisse alcune opere contro la Chiesa cattolica e la vendita delle indulgenze. Suo figlio, Hans Rudolf, realizzò molte xilografie sul tema della guerra e della vita dei soldati prendendo a modello i disegni paterni. Cfr. H. WAGNER, *Niklaus Mananuel Deutsch: Maler, Dichter, Staatsmann*, Berna 1979.

²¹ È nota, d'altra parte, la presenza di truppe accuartierate in zona: «La riuscita avanzata sabauda del 1588 aveva consentito l'uso della prima fortezza espugnata, ossia quella di Carmagnola. Tutta l'area intorno al marchesato aveva intanto visto crescere la presenza di truppe. A Cavour erano stanziati 140 fanti. A Revello 60 militari, mentre ben 175 soldati erano ospitati nel complesso di forti di Demonte»; *Il marchesato di Saluzzo. Da stato di confine, a confine di stato, a Europa*, Atti del convegno (Saluzzo, 30 novembre-1 dicembre 2001), a cura di A.A. MOLA, Foggia 2003, p. 140.

²² Quella del centauro è la figura mitologica che il duca Carlo Emanuele I utilizzò per celebrare la sua impresa con l'occupazione del marchesato di Saluzzo, aggiungendo il motto *opportune*, ossia al momento buono (a tale proposito si veda *Il marchesato di Saluzzo* cit.).

²³ La corona è riconoscibile come tale poiché sormontata da otto fioroni d'oro o foglie di acanto (cinque visibili) sostenuti da punte, bottonati da una perla, alternate a otto perle (4 visibili). Aiuta nell'identificazione l'elmo d'oro arabescato, posto di fronte, semiaperto, e il manto di velluto porpora. Cfr. P. GUELFI CAVAJANI, *Dizionario araldico*, Milano 1940 [Bologna 2000], *ad vocem*.

²⁴ L.G. GENTILE, *Il Cuneese nella cartografia e nei documenti topografici sino alla metà dell'800*, in *Radiografia di un territorio. Beni culturali a Cuneo e nel Cuneese*, Cuneo 1980, p. 104.

²⁵ Questo fatto dipende dalla tecnica adottata dall'incisore nella preparazione della lastra. Se sulla lastra vergine si incide l'immagine dell'edizione precedente senza ribaltarla, la stampa che ne segue risulta specchiata rispetto l'originale. Questo inconveniente può essere utile all'individuazione dell'edizione utilizzata dal pittore, forse fornita dal giudice Piscina, nell'esecuzione dei cartoni preparatori, in quanto si trovano delle edizioni con il putto a destra della palma e delle edizioni con il medesimo a sinistra della palma. Si conservano sessantasei edizioni dell'opera di Alciati, ma quella adoperata dal pittore a Revello risulta essere quella del 1584 di Parigi. Eseguendo lo stesso confronto per le altre tre massime affrescate, infatti, solo quella del 1584 di

Parigi riporta i disegni con i medesimi orientamenti delle figure.

²⁶ A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, III, Torino 196, p. 985.

²⁷ Cfr. G. ROMANO, *Artisti alla corte di Carlo Emanuele I: la costruzione di una nuova tradizione figurativa*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Id., Torino 1995.

²⁸ Cfr. *Da Molineri a Taricco nella Grande Provincia*, a cura di G. ROMANO, Saviglano 1998. Vero e proprio genere pittorico, la pittura di emblemi, imprese e stemmi ebbe d'altronde molta importanza nella cultura manierista, che li utilizzò soprattutto in occasione della costruzione di apparati decorativi effimeri; cfr. Id., *La famiglia Tesauro e la civiltà degli emblemi*, in *Il castello e le fortificazioni nella storia di Fossano*, a cura di G. CARITÀ, Fossano 1985, pp. 214-217.

²⁹ Negli archivi saluzzesi si rintracciano diverse testimonianze relative ai pittori Finella e Serponte. Cfr. G. GALANTE GARRONE, M. LEONE, Cuneo, in *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi*, Torino 1979.

³⁰ C.F. SAVIO, *Saluzzo. Marchesato e diocesi nel secolo XVII*, Saluzzo 1915, p. 5.

³¹ Cfr. *Una gloriosa sfida. Opere d'arte a Fossano, Saluzzo, Saviglano. 1550-1750*, a cura di G. ROMANO, G. SPIONE, Cuneo 2004; si veda anche SAVIO, *Saluzzo* cit., p. 175.

³² M. BRESSY, *Cesare Arbasia pittore saluzzese del '500*, «L'Arte» (1960), p. 7; Id., *Giunte a Cesare Arbasia pittore saluzzese del '500*, *ibidem* (1963).

Fig. 32. Camino, particolare del medaglione con l'angelo annunciatore e la Vergine Annunciata nel medaglione del collare dell'ordine della Santissima Annunziata al di sotto dello stemma.



³³ GALANTE GARRONE, LEONE, *Cuneo cit.*, pp. 45-46; A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Torino 1963, pp. 415-416; G. RODOLFO, *L'architettura barocca in Carignano*, Torino 1954, p. 12.

³⁴ Savio annotava che «nel palazzo già appartenuto alla famiglia Piscina, sono dell'Arbasia le decorazioni della volta di un camerino, nel centro del quale è dipinto il Ratto di Europa»; SAVIO, *Saluzzo cit.*, p. 177.

³⁵ *Saluzzo. Intinerari nell'arte del Seicento e Settecento*, a cura di G. ROMANO, G. SPIONE, Caraglio 2004, p. 9.

³⁶ O. SANTANERA, *Le scene di storia classica della Sala di Giustizia del Castello di Lagnasco*, «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 91 (1984), pp. 149 sgg.; sull'Arbasia si veda inoltre E.M. BLAZQUEZ, *La morada filosòfica y el programa mitológico-temporal de la casa del pintor Cesare Arbasia en Saluzzo. El autorretrato como síntesis y emblema de los géneros*, «Boletín del Museo e istituto Camón Aznar», LXXIV (1998), pp. 85-100.

³⁷ Cfr. *Historiarum Philippicarum in epitomen redacti a M. Iuniano Iustino*, lib. XIII.

³⁸ Cfr. N. BIANCHI, *Le materie politiche relative all'estero degli archivi di stato piemontesi*, Bologna 1876.

³⁹ *Orapollo. Hieroglyphica, introduzione, traduzione e note*, a cura di M.A. RIGONI, E. ZANCO, Milano 2001.

⁴⁰ Cfr. I. RAULICH, *Storia di Carlo Emanuele I duca di Savoia*, Milano 1896-1902.

⁴¹ Cfr. M. MINOLA, *Carlo Emanuele I, un guerriero tormentato*, Dronero 2000.

⁴² «Mandò a Venezia Gian Giacomo Piscina, uno de' suoi consiglieri, e gli ordinò di procurarsi col mezzo dell'ambasciatore d'Inghilterra un'udienza, per cui entrarne a trattato. L'invia potè presentarsi al collegio, ove parlò eloquentemente a fine di ristabilire l'antica amicizia tra la Repubblica e il signore» (G. CAPPELLUTTI, *Storia della Repubblica di Venezia, dal suo principio al suo fine*, Venezia 1853, p. 437). Venezia veniva a dimenticare l'affronto fatto dal duca al suo ambasciatori Gussoni e a mostrarsi propensa a favorire le ragioni di Carlo Emanuele: deliberarono di accrescere il numero delle loro truppe in aiuto e trattarono con la Svizzera per avere nuove leve di soldati svizzeri dai cantoni di Berna e Zurigo.

⁴³ L'emigrazione artistica ticinese è documentata dagli inizi del Cinquecento (e soprattutto in epoca barocca) in tutte le regioni italiane presentandosi con maggiore densità nei centri urbani e nelle capitali, siano queste geograficamente prossime al Canton Ticino, oppure situate all'altro capo della Penisola. Cfr. A. GILI, *Le famiglie d'arte di Nazione Luganese a Torino e in Piemonte dal Seicento all'Ottocento*, in *Luganesium artistarum Universitas*, Bellinzona 1992, e G. ROMANO, *Artisti alla corte di Carlo Emanuele I: la costruzione di una nuova tradizione figurativa*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, a cura di EIUSD., Torino 1995, p. 28.

⁴⁴ Nel caso delle armature lo stuccatore utilizzava i materiali che aveva a disposizione e che riteneva più idonei allo scopo: dalla cartapesta alle ossa animali, dal legno alle barre metalliche.

⁴⁵ Cfr. L. CIBRARIO, D. PROMIS, *Sigilli dei Principi di Savoia*, Torino 1834; G. DI CROLLALANZA, «Giornale araldico genealogico diplomatico», I (1873).

⁴⁶ Esistono molti casi simili, per esempio nel blasone presente presso l'accesso al palazzo Antonio Doria di Genova oppure le armi presenti nella galleria di Diana alla Venaria Reale, dove sopra il blasone del marchese, il primo, e del re, il secondo, è presente, appunto una corona a tutto tondo in aggetto.

⁴⁷ MINOLA, *Carlo Emanuele I cit.*, p. 85.

⁴⁸ A sinistra, il blasone di Carlo Emanuele I di Savoia, duca di Savoia e principe di Piemonte con i soli quarti di origine. È il blasone usato prima dell'inserimento delle pretese su Cipro, Ginevra e il Monferrato. Al primo quarto e al quarto, partito e innestato in punta Vestfalia (di rosso al cavallo allegro e rivolto d'argento), al secondo Sassonia (fasciato d'oro e di nero di otto pezzi, al crancellino di verde posto in banda centrata), al terzo Angria (d'argento a tre puntali di spada di rosso male ordianti). Al secondo quarto Chablais (d'argento seminato di plinti di nero, al leone del secondo armato e lampassato di rosso). Al terzo quarto Aosta (di nero al leone d'argento armato e lampassato di rosso). Innestato di punta tra il terzo e il quarto uno scudetto di Savoia moderna (di rosso alla croce d'argento). Cfr. GUELFI CAMAJANI, *Dizionario cit.* In centro, i quarti di pretesa, ovvero Gerusalemme, Lusingano, Armenia e Cipro, il Monferrato e Ginevra. A destra, il blasone aggiornato. J.H. MARIÉJOL, *Charles-Emmanuel de Savoie duc de Nemours Gouverneur du Lyonnais, Beaujolais et Forez (1567-1595)*, Parigi 1938, p. 287.

⁴⁹ L'espansione dell'influenza spagnola nella penisola, specie nella Lombardia e nel Napoletano, rappresentava un pericolo per la sopravvivenza del Ducato di Savoia e rendeva urgente un ravvicinamento con la Francia, visto i rapporti sempre più fievoli con la Spagna. Enrico IV ventilò a Carlo Emanuele I, quindi, l'opportunità di ottenere la Lombardia con il titolo regale se avesse aderito a un'alleanza contro Madrid (MINOLA, *Carlo Emanuele I cit.*, pp. 45-47).

⁵⁰ Carlo Emanuele I intendeva rivendicare i diritti di successione della nipote Maria reclamando presso la corte di Torino la piccola principessa trattenuta in Mantova. La pretesa era legata alla sicurezza del proprio ducato, poiché la regione monferrina si estendeva come un cuneo, a cavallo del Po, fino nel cuore dei territori di Chivasso e Chieri, minacciando la capitale stessa del ducato (MINOLA, *Carlo Emanuele I cit.*, p. 49).

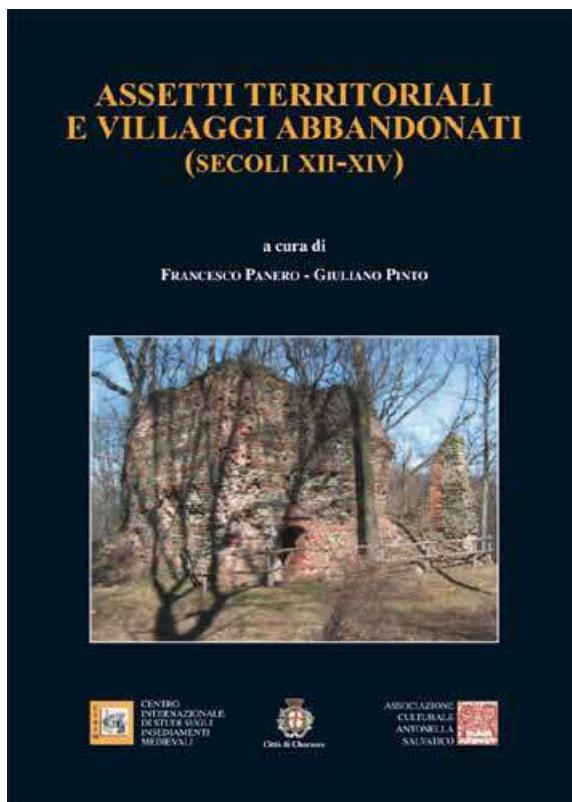
⁵¹ G. EANDI, *Statistica della Provincia di Saluzzo. Opera compilata dal viceintendente Giovanni Eandi saluzzese*, I, Saluzzo 1833.

⁵² P. CHIERICI, *L'architettura privata sulla platea: case, palazzi, botteghe nel Piemonte medievale*, in *La torre, la piazza e il mercato. Luoghi del potere nei borghi nuovi del basso medioevo*, a cura di C. BONARDI, Cherasco-Cuneo 2003, pp. 115-159.

⁵³ S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Venezia 1858, p. 590.

Recensioni

FRANCESCO PANERO e GIULIANO PINTO (a cura di), *Assetti territoriali e villaggi abbandonati (secoli XII-XIV)*, Atti del Convegno (Cherasco, 18-20 novembre 2011), Centro Internazionale di Studi sugli Insediamenti Medievali, Cherasco 2012, pp. 408, ill. b.n.



Le ricerche sui villaggi abbandonati condotte negli anni quaranta e cinquanta del Novecento da Wilhelm Abel e da Maurice W. Beresford avevano messo in luce come negli abbandoni fossero spesso presenti fattori demografici ed economici: secondo questi autori sarebbero state soprattutto le crisi di mortalità del tardo medioevo a determinare

lo spopolamento di tanti villaggi fino a causarne la scomparsa definitiva. Tuttavia, in occasione del convegno di Monaco di Baviera del 1965, dedicato al tema *Villages désertés et histoire économique*, essi ebbero anche a rilevare che in Germania e in Inghilterra molti villaggi furono abbandonati pure nei secoli della crescita economico-demografica, aprendo così nuove prospettive di ricerca. Ciò nonostante, durante lo stesso convegno, molti studiosi sottolineavano come le attestazioni di villaggi scomparsi emergessero in particolare durante le crisi del Trecento e si potessero osservare soprattutto fra XIV e XVII secolo, come del resto, per l'Italia, sembravano confermare le ricerche di Christiane Klapisch-Zuber e di John Day.

Nel 1975, nel pubblicare un ampio studio sugli insediamenti umani fra Mosella e Reno, Walter Janssen formulava nuove considerazioni che andavano oltre l'interpretazione tradizionale. Analizzando infatti tanti casi di insediamenti accentuati e di strutture produttive intercalari (fattorie, miniere, siti industriali, mulini), l'autore metteva in luce anche il notevole numero di abbandoni di siti durante le fasi di crescita demografica.

In Italia, sempre a partire dagli anni settanta del Novecento, archeologi, geografi e storici sono tornati più volte ad affrontare queste tematiche, soprattutto in relazione alla riorganizzazione bassomedievale delle campagne, alla nascita di borghi nuovi o all'incastellamento.

Il convegno organizzato dal Centro Internazionale di Studi sugli Insediamenti Medievali a Cherasco nel 2011 ha permesso di riprendere il dibattito storiografico confrontando i risultati di alcune ricerche che si

stanno svolgendo in alcune regioni italiane e di osservare la problematica complessiva partendo dai riassetti territoriali di età comunale, nonché «i processi di abbandono di insediamenti accentrati, policentrici e intercalari (declinati nelle varie forme dello spopolamento e dell'abbandono parziale, temporaneo, completo e definitivo)».

Al tema delle cause degli abbandoni sono state dedicate le relazioni di Aldo A. Settia e di Riccardo Rao, i quali si sono soffermati sui punti di vista di storici, geografi e archeologi, senza tralasciare i problemi connessi con l'incastellamento e con le variazioni delle condizioni economiche generali.

Sulle trasformazioni dei territori locali nel medioevo centrale si sono soffermati Francesco Panero, Paolo Pirillo, Angela Lanzonelli, Enrico Basso, i quali hanno rivolto la propria attenzione ai riassetti territoriali, alla riorganizzazione dell'insediamento rurale e alla scomparsa di antichi villaggi in occasione della fondazione di villenove signorili, di borghi franchi e di terre nuove comunali.

Jean-Marie Martin e Francesco Paolo Tocco hanno affrontato i temi del popolamento, del riassetto dell'habitat e degli abbandoni nel Mezzogiorno dell'Italia continentale e in Sicilia.

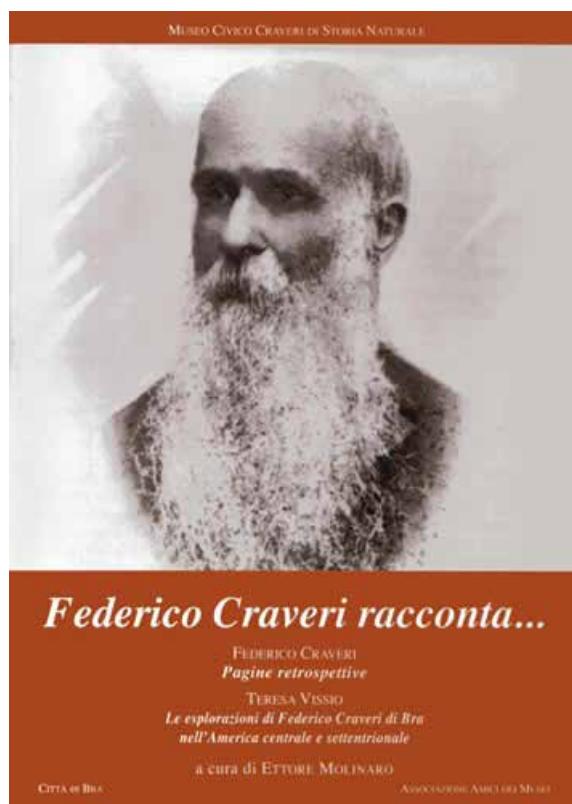
Al lungo periodo delle crisi tardomedievali si rivolgono invece i saggi di Giuseppe Albertoni e di Enrico Lusso, mentre i rapporti fra ricerca storica e ricerca archeologica sono oggetto di riflessione da parte di Paola Galetti per l'area emiliano-romagnola, Fabio Saggioro e Gian Maria Varanini per il territorio veronese.

Il volume si conclude con alcuni rapporti su riconoscimenti territoriali e analisi di storia locale, a cura di Franco Gianotti, Cesare Comina, Giancarlo Chiarle, Davide Caffù, Anna Giretti, Giacomo Ravinale, Diego Lanzardo, Francesco Panero e Giuseppe Gullino e con le osservazioni conclusive presentate da Giuliano Pinto, Alfio Cortonesi e Sauro Gelichi. Le relazioni e le comunicazioni presentate al convegno consentono, in conclusione, una riflessione molto articolata sulla realtà

italiana poiché se le crisi del tardomedievale hanno sicuramente contribuito allo spopolamento e alla scomparsa di tanti abitati accentrati, molti degli abbandoni si devono collocare nei secoli centrali del medioevo e sono direttamente o indirettamente collegati al periodo della crescita demografica e ai diversi momenti del riordino dell'*habitat* bassomedievale.

ALBERTO SCIASCIA

ETTORE MOLINARO (a cura di), *Federico Craveri racconta..., Città di Bra - Associazione Amici dei Musei, Bra 2013, pp. 317, ill. a colori.*



Federico Craveri, fondatore con il fratello Ettore del museo braidese, sorto nella propria abitazione, ideatore dell'Associazione Meteorologica Italiana, è da annoverare tra i grandi viaggiatori dell'Ottocento. Approdò venticinque anni nel continente americano nel 1840, per rimanervi ben diciannove

anni, proprio mentre dal Piemonte sabaudo aveva inizio l'unificazione italiana. Seguirono trent'anni di intensa attività in ogni settore del sapere scientifico. Alla sua morte, gli eredi donarono l'abitazione di famiglia al comune con tutte le collezioni raccolte in ogni parte del mondo. I viaggi annotati nei suoi diari si concentrano in quattro anni, dal 1855 al 1859, dal Messico ai Laghi del Nord, poco prima del rientro in patria. Già oggetto di studio da parte di Euclide Milano nel volume *Fra Indios e Yankees* del 1928, i diari sono stati pubblicati a cura di Domenico Brizio nel 1990 con il titolo *Giornale di viaggio di Federico Craveri*.

Lo stesso Craveri trent'anni dopo presentò sul settimanale locale «Eco della Zizzola», un periodico di ispirazione liberale, una sintesi divulgativa dei propri itinerari oltre Oceano. I quasi cinquanta lunghi articoli, pubblicati tra 1885 e 1886, assai difficili da reperire, sono ora raccolti in un volume curato da Ettore Molinaro, promosso dal Comune, dal Museo Civico di Storia Naturale e dagli Amici dei Musei, *Federico Craveri racconta...*, che permette di cogliere un ulteriore aspetto della poliedrica figura dello scienziato.

Craveri racconta fatti di trent'anni prima

come se fossero un resoconto in presa diretta, partendo dall'analisi delle grandi sequoie del continente americano, per passare di puntata in puntata ad animali di ogni genere, mari, monti, laghi, sempre con la stessa competenza e precisione. Non manca la descrizione di un'avventurosa visita alle cascate del Niagara, allora meta di un turismo d'élite. L'*incipit* del primo articolo dà l'idea dello stile e della scrittura di Federico: «Volere o non volere l'America è il paese delle cose grandi. Grande è la sua estensione, grandi gli Oceani che la fiancheggiano, le cordigliere che per lungo la dividono, i fiumi che scendono dai colossi montuosi, i laghi che stagnano nelle immense pianure». La seconda parte del libro riprende la tesi di Laurea, rimasta sinora inedita, di Teresa Vissio, risalente al secondo dopoguerra che, opportunamente aggiornata con la successiva bibliografia costituisce ancora oggi un punto di riferimento per lo studio della figura del Craveri. Ancora oggi il museo braiedese rende omaggio allo scienziato con un'apposita sala che sintetizza la molteplicità di interessi del Craveri.

EMANUELE FORZINETTI

Riviste per la storia del territorio

rassegna a cura di
VIVIANA MORETTI e SHANTI VATTAKUNNEL

Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo

Semestrale, numero 149, fascicolo II, 2° semestre 2013, Cuneo 2013.

Contiene gli Atti del Convegno *Saluzzo, città e diocesi, cinquecento anni di Storia*, organizzato con la collaborazione scientifica del Dipartimento di Scienze della Storia e della Documentazione storica, Università degli Studi di Milano (Saluzzo, 28-30 ottobre 2011) a cura di R. COMBA e R. RAO.

Langhe, cultura e territorio

Semestrale, anno V, n. 10, autunno-inverno 2013, Bra 2013.

Pubblica racconti di memorie partigiane e ricordi della seconda guerra mondiale (pp. 8-19; 52-55; 81; 87; 110-111); segnalazioni su mostre, musei, turismo, letteratura, eventi ed editoria locali (pp. 24-25; 67-72; 90-92; 106; 108-109; 115-125; 138-142).

Monferrato arte e storia

Associazione Casalese Arte e Storia
Semestrale, numero 25, dicembre 2013, Casale Monferrato 2013.

In evidenza:

E. DI MAJO, *Un altare "assai plausibile e di gusto". Altari lapidei in Monferrato nel XVIII secolo*, pp. 5-22; C. DEVOTI, *Documenti per una storia delle proprietà di famiglie casalesi dal fondo "Commende" dell'Archivio dell'Ordine Mauriziano*, pp. 23-38; E. SORACI, *Materiali per una ricostruzione della cartografia storica del Monferrato dal XVI al XIX secolo*, pp. 39-58; M. V. GATTTONI, *"...per il finimento della facciata della Chiesa di San Paolo..." dei padri Barnabiti di Casale Monferrato*, pp. 85-90; C. ALETTA e A. ANGELINO, *Un frammento di epigrafe rinascimentale a Casale*, pp. 97-100.

Studi piemontesi

Centro studi piemontesi

Semestrale, anno XLII, fascicolo II, dicembre 2013, Torino 2013.

In evidenza:

R. RISSO, *"Come un'umanità privilegiata, come una Torino ideale". La carrozza di tutti di Edmondo De Amicis tra studio e narrazione*, pp. 401-414; A.A. CIGNA, *Cronaca astigiana del primo Cinquecento: un documento*, pp. 495-498.

Bollettino storico-bibliografico subalpino

Semestrale, anno CXI, 2° semestre 2013, Torino 2013.