

## *La plus brillante conquête*

BRUNO CILIENTO

Non sempre ciò che accade segue la linea apparentemente più logica, o le parole sono pronunciate da chi penseremmo pronto a farlo.

«Se le nostre armate vittoriose penetrassero in Italia, l'asportazione dell'Apollone del Belvedere e dell'Ercole Farnese sarebbe la più brillante conquista. È la Grecia che ha decorato Roma: ma i capolavori delle repubbliche greche devono decorare il paese degli schiavi? La Repubblica francese dovrebbe essere la loro sede definitiva»<sup>1</sup>.

Così si esprimeva il 31 agosto 1794 Henri Grégoire, abate e vescovo, figura tra le più nobili – insieme lineare e contraddittoria – del periodo della Rivoluzione, nel mentre presentava davanti alla Convenzione il suo *Rapporto sulle distruzioni operate dal vandalismo*, espressione, come ben si sa, destinata a entrare stabilmente nel vocabolario non solo francese.

Questa non è la sede per un'analisi di vicende storiche di estrema complessità e sulle quali si sono pronunciate nel corso di due secoli valutazioni anche molto divergenti<sup>2</sup>. Ma prima di tentare, in estrema sintesi, un quadro delle vicende del patrimonio culturale piemontese sottoposto alla tempesta degli anni napoleonici, è parso giusto almeno evocare come intorno a quelle che passarono alla storia come «spoliazioni napoleoniche» o, per dirla brutalmente con Wescher, «furti di opere d'arte», potessero intrecciarsi diverse sensibilità, dalla più squallida avidità all'anticlericalismo becero per arrivare, attraverso desideri di innovazione e di riforma anche religiosa, a considerazioni di elevato contenuto culturale e civile.

Il saccheggio e la dispersione del ricco e brillante retaggio artistico e di cultura degli Ordini religiosi (e non solo) non nascevano, in Piemonte come altrove, dal

nulla. È significativo come quegli eventi, pur incontrando dimostrate e talvolta forti resistenze, in svariati casi non risultassero offensivi per la pubblica opinione quanto potrebbe immaginarsi, così come è rilevante il fatto che alla Restaurazione solo una parte – importante certo, ma minoritaria – delle istituzioni soppresse pochi anni prima riuscisse a ricostituirsi. Una consistente ala del clero diocesano, superati gli iniziali timori di scristianizzazione rivoluzionaria, forse non fu aliena dal considerare anche un proprio successo la scomparsa di centri religiosi con i quali i rapporti erano tradizionalmente improntati a frequenti contrasti. Gli acquirenti dei beni confiscati spesso erano e rimasero classe dirigente prima, durante e dopo la parentesi francese. Né può essere dimenticato che l'attacco agli Ordini era precedente al 1789: la soppressione dei Gesuiti ne è tipico esempio, ma vanno ricordate altre politiche "eversive", come quella svolta in Austria da Giuseppe II. E nel 1798 Carlo Emanuele IV di Sardegna, pressato dalle esigenze finanziarie, otteneva da papa Pio VI la soppressione dei Canonici Lateranensi, dei Trinitari e dei Ministri degli infermi per poterne incamerare i beni<sup>3</sup>.

Pure l'enorme impatto che la sistematica azione degli occupanti francesi ebbe in Piemonte come in tutti i paesi conquistati fu impressionante. Dall'ampia ricerca bibliografica e d'archivio condotta in occasione di questa mostra (e senza dubbio non completa, considerata l'immensa mole di materiale da verificare) risultano colpiti dai provvedimenti di soppressione circa cinquecento conventi e monasteri, molti di eccezionale rilevanza storica e di grande peso economico, affiancati peraltro a una miriade di istituzioni povere e fragili, anche sul piano culturale e probabilmente ecclesiale, la cui esistenza sollevava da tempo dubbi e dibattiti.

Quanto vasto fosse il patrimonio artistico coinvolto può facilmente essere compreso, pur nella lacunosità e imprecisione dei dati, e nella contraddittoria stesura, nell'attenzione volta agli aspetti più immediatamente economici, ma anche nell'interesse – di evidente valenza culturale – alle biblioteche conventuali più che alle quadre delle chiese, rivelano modi e situazioni di una vicenda di drammatica trasformazione forse mai vissuta in precedenza e mai ripetutasi in seguito, tanto più se la si pensa durata appena una quindicina d'anni.

Di recente, sull'onda dei bicentenni, sono state pubblicate importanti ricerche sul tema delle dispersioni napoleoniche, e talvolta organizzate mostre di rilievo: oltre a quella su Vivant Denon, si possono citare gli ampi studi sulla Germania, e in Italia i volumi sull'Umbria, su Urbino, sulla Romagna pontificia. Anche in Spagna vi sono state iniziative di studio, ma su tutto va ricordata la grande ricerca che il Getty Institute conduce da anni, e cui ha dedicato due convegni nel 2003 e 2004<sup>4</sup>.

Tuttavia gli studi accennati riguardano essenzialmente il prelievo, eseguito dall'autorità francese a favore dei musei parigini attraverso uno spoglio coordinato e documentato, effettuato prima come vera e propria confisca di guerra e in seguito, con scelte non meno dirompenti ma più attente ad aspetti specificamente culturali, da parte di Vivant Denon. Tale attività, tragica già agli occhi di molti contemporanei, fu però precisamente registrata, e ciò rese possibile il recupero dopo il 1815, e oggi è la base di importanti ricerche mirate. Una situazione del genere si verificò anche in Piemonte, riguardando peraltro in maniera pressoché

esclusiva i palazzi reali, pur inizialmente poco considerati da Bonaparte, che nulla pretese dal Re di Sardegna in sede armistiziale, nella probabile convinzione che il Piemonte avesse importanza sul piano militare, non su quello culturale. Significativamente anche i «commissari alle arti» del Direttorio non prelevarono opere fuori dal contesto torinese-sabaudo, salvo la grande pala astigiana del Subleyras (peraltro trasportata a Superga, e quindi ricompresa fra i beni già reali), celebrata anche in Francia e rimasta al Louvre (fig. 1)<sup>5</sup>. Questo fenomeno è sottolineato dal mancato, o scarsissimo, interesse che sia il cardinale Fesch, sia Vivant Denon manifestarono verso l'arte del Piemonte, sebbene il secondo si mostrasse attento a un pittore come Giovanni Mazzone, di cui prelevava importanti opere a Savona (si veda il contributo di Maddalena Vazzoler). È possibile che il direttore del Musée Napoléon fosse impedito in ulteriori verifiche dal crollo dell'Impero, tanto più che dalla documentazione qua e là emergono timori di confische di opere da portare a Parigi, o la convinzione che ciò fosse avvenuto, insieme anche a segnalazioni di zelanti autorità locali circa dipinti che «potevano interessare». Ma chiaramente la scarsa informazione sul patrimonio artistico piemontese nelle guide all'epoca più diffuse, la mancanza di un equivalente alle vite degli artisti pubblicate in altre zone d'Italia, forse la stessa presunta marginalità rispetto ai grandi centri artistici del classicismo rinascimentale ebbero conseguenze evidenti che – paradossalmente – evitando nel territorio l'intervento di prelievo dell'autorità parigina causarono danni più gravi e definitivi.

Privato ben presto di una propria sia pur formal-



Fig. 1. Pierre Subleyras, *Cristo in casa di Simone il fariseo* (dalla chiesa dei Carmelitani di Asti), Parigi, Louvre.

mente autonoma struttura statale, il Piemonte napoleonico conobbe un drastico allineamento all'amministrazione transalpina sotto la guida di incaricati militari, non di rado essi stessi protagonisti di consistenti ritiri di opere d'arte dai palazzi ex-reali e, soprattutto, di una sistematica opera di chiusura, confisca e dispersione dell'enorme patrimonio immobiliare e di beni culturali detenuto dagli Ordini. Rimando all'ampia ed esemplare trattazione di Guido Gentile per un'analisi specifica dei provvedimenti adottati dall'autorità francese a partire dal 1800, ma comunque si possono in questo contesto individuare alcune linee principali, che accompagnarono la vasta azione di dispersione e successiva messa in vendita (oltre ai diffusi fenomeni di saccheggio e distruzione, operati non di rado da pubblici funzionari e in taluni casi dai religiosi stessi):

- il recupero di oggetti e arredi da parte di frati e monaci, più spesso peraltro interessati a beni concretamente utilizzabili per garantire un qualche reddito a persone costrette sovente a un radicale cambio di vita;

- il ritiro di quadri da parte di patroni di cappelle, comunità ecc., sempre consentito dalle autorità francesi, normalmente attente a non colpire le proprietà private, ma di rado documentato e spesso primo passo verso la vendita;

- la consegna di arredi (soprattutto mobili, marmi d'altare, paramenti) a chiese parrocchiali, su impulso dei prefetti nel momento del generale *rappel à l'ordre* conseguente alla normalizzazione successiva al Concordato. Meno frequente, in questa fase, il trasporto di quadri da una ad altra chiesa, verificatosi più spesso in seguito, o con la ricollocazione delle opere in chiese riaperte, o con la loro sistemazione in complessi dello stesso Ordine o nelle locali parrocchie (ma non mancarono spostamenti ripetuti e in sedi lontane dall'iniziale)<sup>6</sup>;

- il prelievo, raramente ordinato e (dopo la Restaurazione) variamente giudicato e presentato dagli incaricati, di opere considerate di pregio per la costituzione di musei dipartimentali, mai concretamente attivati (diversa la vicenda relativa alle biblioteche), e che successivamente portò a ulteriori dispersioni, ma anche al deposito – anch'esso quasi mai documentato in maniera efficace – nei seminari, negli ospedali e nelle curie, da cui molte confluirono nei futuri musei civici o nella Galleria Sabauda. In taluni casi (ad esempio Alessan-

dria e Tortona) furono le cattedrali a svolgere un ruolo importante nel raccogliere opere d'arte di rilievo;

- a tutti questi fenomeni ovviamente seguiva e si accompagnava l'accaparramento da parte di collezionisti e antiquari, spinti a operare dalle più diverse ragioni, ma le cui raccolte frequentemente andarono poi disperse senza lasciare valide tracce. Va rilevato in questo settore l'intervento, che in vari casi parrebbe espressamente sollecitato, specie per argenterie e arredi, di commercianti ebrei, grati al governo francese per la conquistata libertà e meno frenati da scrupoli religiosi<sup>7</sup>;

- infine il riutilizzo di marmi e oggetti d'arte per le residenze imperiali durante gli anni del governatorato di Camillo Borghese. Tale operazione, peraltro, riguardò in specie beni prelevati dai palazzi sabaudi e non riuscì che in minima misura a recuperare le opere sottratte da alti ufficiali e funzionari nel periodo precedente (pur se un Napoleone ormai vinto e teso a costruire il suo mito per la posterità ricordasse fra le sue benemerienze anche i milioni spesi per il palazzo della corona di Torino)<sup>8</sup>.

Sotto taluni punti di vista, si può forse affermare che gli avvenimenti del periodo napoleonico, nella loro tragica grandiosità, costituirono un momento di drammatica accelerazione di un fenomeno già avviato e che doveva largamente ripetersi mezzo secolo dopo, lasciando fortissime e ancora visibili tracce. In questa prospettiva, non stupisce che mentre il trasporto delle opere d'arte in Francia fu sentito come un esecrabile episodio da cancellare (ma va ricordato che solo i Cento Giorni indussero le potenze vincitrici a operare in questo senso: l'armistizio del 1814 pretendeva la restituzione soltanto degli archivi)<sup>9</sup>, i colpi durissimi inflitti al complesso dei beni ecclesiastici venivano risarciti parzialmente, e si faceva strada – con criteri tutto sommato “napoleonici” – l'ipotesi della musealizzazione di quanto paresse meritarlo. La fruizione pubblica dell'arte diveniva da religiosa, laica, anche se a promuoverla erano gli eredi del mondo feudale e non della repubblica.

L'amplessima varietà di documenti che consente di seguire le vicende delle soppressioni e delle confische non permette un altrettanto chiaro giudizio sui possibili criteri culturali cui si attenevano gli incaricati delle operazioni, spesso sindaci o giudici di pace, che pure –

passata la prima buriana – ricevevano dall’amministrazione francese precise indicazioni sulle cautele da seguire a fronte di opere ritenute di valore artistico. Si può francamente riconoscere che in molti casi tali cautele dovevano essere ignorate o quasi per incapacità o indifferenza dei funzionari, che paiono mossi da criteri soprattutto contabili e amministrativi. D’altra parte è difficile capire il tipo di collaborazione (se così può dirsi) che essi trovavano nella controparte: a volte i religiosi paiono disponibili, o rassegnati, ed è probabile che talune notazioni e indicazioni di qualità derivino da informazioni da essi fornite, in altre situazioni tutto sembra più vago. Comunque nella maggioranza dei casi gli inventari vengono redatti con criteri sbrigativi, le opere d’arte elencate sommariamente con qualche generica indicazione qualitativa, talvolta mancano addirittura, e le rivendicazioni delle famiglie e delle associazioni di mestiere patrono delle cappelle sono verosimilmente alla base di queste lacune, laddove gli elenchi si fermano alle sacrestie, alle celle dei frati e alle cantine. Colpisce in questo senso il drammatico calo d’attenzione fra le precise relazioni contenute in molte visite pastorali settecentesche, attente ai valori culturali e artistici (su impulso romano, specie durante il pontificato di Benedetto XIV, ma anche per il generale elevato livello di ampi settori del clero del tempo) e le povere elencazioni dei commissari repubblicani. Non mancano tuttavia eccezioni, e sarebbe interessante una verifica sistematica sugli incaricati degli inventari, per comprendere meglio come venissero scelti dalle diverse amministrazioni.

Purtroppo anche meno noto è l’operare successivo dei delegati delle prefetture per il ritiro di opere (quasi sempre dipinti) destinate ai futuri musei. Le informazioni sono vaghe e spesso mancanti, ricavabili più da diari e memoriali che da atti precisi. Certo manca totalmente nella fase della chiusura dei conventi e del sequestro dei beni, e largamente in quella delle verifiche ordinate dai prefetti, l’apporto di studiosi ed eruditi locali, di solito freddi nei confronti degli eventi rivoluzionari, e semmai “recuperati” in seguito dal governo imperiale, in situazioni e con incarichi diversi. La vicenda di Vernazza ne è tipico esempio. In sostanza larga parte del mondo culturale più attento al patrimonio artistico venne nei fatti esclusa, affidando così una fase delicatissima a chi in genere non disponeva dei

mezzi – culturali o pratici – per documentarla con serietà: e forse può pensarsi che i molti interessi scatenati dalle confische potessero trovare preferibile che non tutto fosse registrato. Come già ho accennato, quando l’autorità francese aveva preciso e concreto interesse a che determinati beni fossero rilevati con cura – è il caso dei libri, oltre che naturalmente delle argenterie e degli altri oggetti di evidente valore venale – gli inventari sono dettagliati<sup>10</sup>.

Manca anche una ricerca adeguata sulle figure che nei vari Dipartimenti furono impegnate nel recupero di opere d’arte giudicate importanti e nella loro conservazione. Solo per i tentativi torinesi esistono studi di adeguata ampiezza, soprattutto grazie a Lucetta Levi Momi<sup>11</sup>, ma il fenomeno fu diffuso e andrebbe meglio indagato. In molti casi gli incaricati, colpiti da forti critiche in periodo di Restaurazione per le loro scelte politiche, non ebbero parte significativa nella successiva politica culturale, come testimonia il caso di Filippo Sotteri ad Alba, che in altra sede ho cercato di illustrare. Peraltro proprio il periodo rivoluzionario e napoleonico vide l’azione, spesso rimasta a livello di memorialismo manoscritto, di studiosi attenti e angosciati, che di fronte alla tragedia delle dispersioni tentarono di raccogliere a volte opere, ma più spesso documenti e informazioni su quanto vedevano quotidianamente scomparire. I nomi sono molti, talora oggetto di successivi studi locali, sarebbe importante un giorno vederli raccolti in una serie omogenea di ricerche. Per citarne solo alcuni, penso a figure fra loro spesso diverse, a volte operose nei decenni successivi, come Guido Biorci ad Acqui, l’abate Stefano Giuseppe Incisa, Pietro Giovanni Boatteri e Giovanni Secondo De Canis ad Asti, Giuseppe De Conti a Casale, Giovanni Francesco Damillano a Cherasco, Antonio Bosio a Chieri, Giuseppe Borla a Chivasso, padre Vittorio Zugano a Mondovì, Carlo Francesco Frascioni e Pietro Francesco Prina a Novara, Carlo Denina e Carlo Muletti a Saluzzo, padre Luigi Galateri a Savigliano, don Pompeo Stramesi a Sale, Francesco Braida a Susa. E non si possono dimenticare personalità che seppero agire in modo contrastante con il più diffuso andamento dei fatti, dal casalese Mossi di Morano al conte Cavalcini Garofoli, che salvava in San Francesco di Tortona le pale del Procaccini esaltate dal Bartoli<sup>12</sup>, al benedettino dom Jean Claude Gabet, legato allo stesso Bona-

parte, che otteneva dal Louvre – con fenomeno opposto a quello prevalente, anche se ai nostri occhi comunque discutibile – dipinti di varia provenienza per la chiesa del Moncenisio, oggi nella parrocchiale di Novalesa (e ancora rimando alle molte notazioni del contributo di Guido Gentile)<sup>13</sup>. Né mancarono istituzioni culturali ufficiali che tentarono di segnalare e impedire troppo gravi scempi: si veda per esempio la torinese Accademia delle Scienze, che invitava il prefetto della Stura a conservare opere preziose delle certose di Casotto e Chiusa Pesio<sup>14</sup>.

Tornando alle vicende più direttamente legate alla soppressione dei conventi, va detto che anche laddove ci si trova di fronte a elenchi redatti con maggiore precisione, i giudizi di qualità sulle opere d'arte sono di solito vaghi, abbondando espressioni come «grande», «vecchio», «in cattivo stato», «mediocre». Rari i riferimenti attributivi, spesso generiche o assenti le stesse indicazioni dei soggetti. Pure l'enorme massa di dati che si ricava dai verbali di verifica e apposizione dei sigilli e dai documenti annessi rimane un imprescindibile elemento di conoscenza e di valutazione. In fondo la stessa carenza di giudizi (con la riserva già accennata sulle molte opere, anche importanti, di proprietà non conventuale), è un elemento che fa pensare. Molto probabilmente il “comune sentire” non attribuiva eccessivo rilievo a tante opere d'arte delle chiese, e forse in certi casi trovava conforto nella stessa valutazione dei religiosi. Di fatto, e nonostante le eccezioni prima accennate, la cultura artistica piemontese era patrimonio di studio di una ristretta cerchia soprattutto aristocratica o ecclesiastica, che non era riuscita a farne partecipe i gruppi che, in un modo o nell'altro, tale patrimonio si trovavano a gestire e amministrare dopo l'arrivo di Napoleone. Pure se non pochi fossero stati e fossero gli scrittori attenti alle vicende patrie, e sebbene almeno una parte della classe dirigente locale si ponesse culturalmente alla pari con i grandi centri italiani ed europei, sembra emergere – dall'insieme della vicenda delle soppressioni – un giudizio sconsigliato. Mancanza di “grandi” nomi, a eccezione di qualche gloria più o meno municipale, scarsa attenzione degli storici famosi, una cultura religiosa giudicata superata o superstiziosa, vecchie tavole dipinte rose dai tarli e dalle scritte sovente illeggibili, soggetti oscuri con improbabili miracoli di santi leggendari, era meglio

vendere tutto ai rigattieri o a qualche balzano appassionato e occuparsi di cose più importanti. In fondo anche ai francesi quei quadri non erano interessati...<sup>15</sup>.

Che questa interpretazione non sia frutto di una valutazione eccessivamente negativa può desumersi da un testo ufficiale successivo, ma di grande significato. Il Casalis<sup>16</sup> riporta un passo – definite «giudiziose considerazioni» – che trae alla lettera (senza precisarlo) dal *Calendario Generale pe' Regii Stati*, dove queste affermazioni ogni anno precedevano, insieme ad altre notizie, le pagine dedicate alla Galleria Sabauda. Si trattava, come ancora ricorda Casalis, di parole scritte «da Lodovico Costa, caldo promotore della statistica in Piemonte», cioè dall'incaricato del recupero delle opere d'arte piemontesi e liguri a Parigi. Ed ecco l'opinione di Costa:

«Se per rispetto alle scienze ed alle lettere non è il paese nostro da meno di alcun altro, egli è vero altresì che per ciò che spetta alle arti del disegno, è forza che si conceda sopra di noi agli altri popoli d'Italia il primato. Avemmo Gaudenzio Ferrari, ma egli è figliuolo della scuola romana: avemmo eziandio altri, e non volgari dipintori, come furono a cagion d'esempio Macrino da Alba, e Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, ma eglino sono appena conosciuti fuori del Piemonte né ebbero tanto valore da poter essere posti al paragone coi luminari dell'arte».

Non stupisce quindi che a funzionari mossi da ben diversi intenti e di ben minore spessore culturale del Costa poco potesse sembrare meritevole d'attenzione, e che fra i nomi citati (e le opere ritirate per i costituenti musei) comparissero in genere i veri o presunti Gaudenzio, Moncalvo, Macrino, e talora qualche Molineri, oltre magari a supposti Maratta e Veronese, mentre i collezionisti trasformavano gli Spanzotti in Giotto e gli Ottaviano Cane in Bruno di Giovanni.

Un altro aspetto che va almeno accennato è la diversa situazione che si riscontra nelle città piemontesi e, in certa misura, le vicende caratteristiche di questo o quell'Ordine. A parte il caso particolare del Novarese, unito alla Repubblica Cisalpina e poi al Regno d'Italia come Dipartimento dell'Agogna, e le cui opere d'arte – in un territorio che poteva tra l'altro vantare i nomi di Gaudenzio e Tanzio, molto considerati anche nelle “fonti” – presero non di rado la via di Milano, sia con la musealizzazione a Brera (e la mostra



SU CONCESSIONE DEL MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Fig. 2. Gerolamo Giovenone, *Madonna col Bambino, i santi Marta, Giacomo e Giuseppe e donatore* (dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Novara), Milano, Pinacoteca di Brera.

la ricorda con l'impressionante *Martirio dei Santi francescani a Nagasaki* (scheda n. 40) la cui vicenda è per certi versi esemplare, mentre pressanti ragioni conservative hanno impedito l'esposizione della *Madonna e Santi* della bottega di Gerolamo Giovenone, ritirata nel 1808 dalla novarese chiesa di Santa Maria delle Grazie; fig. 2)<sup>17</sup> sia con la svendita, ricordata dalla drammatica frammentazione, per la prima volta dopo oltre duecento anni recuperata, della *Pala di san Silano*

(scheda n. 38): i fatti si svolsero in maniere spesso legate a situazioni e interessi locali.

Ad esempio mentre la città di Saluzzo, rimasta sede vescovile e meno colpita da pressioni di tipo militare o abitativo, pur nell'allontanamento dei religiosi conservava chiese insigni integre o comunque abbastanza preservate, come San Giovanni e San Nicola, le vicine vallate assistevano alla cacciata dei Cappuccini, insediati in funzione antic Calvinista tra fine Cinque e metà Seicento e i cui conventi non si ripresero più, segnale di una sotterranea e mai sopita ostilità delle popolazioni (ma anche in altre zone i conventi cappuccini furono pesantemente colpiti). Se le vicende di Alessandria furono tra le più drammatiche per il peso fortissimo delle richieste delle autorità militari, portando al caso inaudito della distruzione della Cattedrale e della sua sostituzione con la chiesa domenicana di San Marco, una sorta di filo rosso di rovina sembra spesso accomunare i grandi complessi dei Francescani Conventuali, monumenti non di rado fra i più insigni per ricchezza di opere d'arte e antichità. Distrutti o rovinosamente alterati da Alba a Casale a Fossano, da Cuneo ad Acqui a Pinerolo, da Cavallermaggiore a Domodossola a Tortona a Ivrea a Susa, i conventi francescani conobbero una sorte che è indizio probabile della caduta del prestigio dell'Ordine e delle sue più grandi tradizioni. Meno tragica la vicenda delle chiese domenicane, più frequentemente sopravvissute, talvolta grazie proprio alla loro riconosciuta importanza culturale, che attirò l'interesse – spesso velleitario – delle autorità civili, come nel caso di Bosco Marengo. Non sempre però ciò accadde, come a Bra, ove le opere più importanti furono però salvate, e la «pulchra icona» marmorea dell'altare maggiore, ricordata già a tardo Cinquecento, finita in una cappelletta, è stata oggetto di un recente restauro che restituisce un raro esempio di complessa iconografia mariana e di elegante produzione artistica di seconda metà secolo XVI (fig. 3)<sup>18</sup>. A Savigliano mentre l'insigne complesso benedettino di San Pietro sopravviveva grazie alla destinazione a parrocchia, il non meno importante San Domenico conosceva sorte disastrosa, proseguita nel tempo con la dispersione, circa cinquant'anni dopo, di ben 200 dipinti inizialmente conservati e con altre rovinose vicende a noi assai più vicine (ai Musei Civici torinesi perveniva nel 1877 la quattrocentesca tomba di Pietro



Fig. 3. Ignoto scultore del XVI secolo, *Madonna in gloria* (dalla chiesa dei Domenicani di Bra), Bra, chiesa di Sant'Andrea (deposito).



Fig. 4. Scultore piemontese, c. 1436, Sarcofago di Pietro Beggiami (dalla chiesa di San Domenico a Savigliano), Torino, Musei Civici di Arte Antica e Palazzo Madama.

Beggiami; fig. 4)<sup>19</sup>. Se la Valle di Susa pare in qualche misura avere salvato elementi importanti del suo patrimonio, altre aree contermini alla capitale vedevano la rovina dell'Eremo di Pecetto e le impressionanti devastazioni di Chieri, alcune delle cui «sparse membra» fanno oggi bella mostra di sé in importanti collezioni europee, come il *Polittico di Giobbe* al Wallraff-Richartz Museum di Colonia e l'*Adorazione del Bambino* di Defendente alla svizzera Fondazione Abegg (figg. 5 e 6)<sup>20</sup>. Ma in fondo proprio Torino, dove prevalse largamente l'ipotesi della conservazione a fini di riutilizzo di chiese e conventi, che pure il diretto rapporto con l'ex-casa regnante rendeva a prima battuta odiosi agli ambienti estremisti (si pensi all'evitato scempio di Superga), segnala come un più immediato controllo dell'amministrazione francese e una presenza culturale importante finivano per limitare il danno che altrove veniva più o meno impunemente arrecato.

Tuttavia sia per le opere d'arte, sia per gli edifici appare generale la povertà operativa e di mezzi delle amministrazioni prefettizie e locali, che mentre non riuscivano né a organizzare i proposti musei né a impedire la diffusa dispersione del patrimonio artistico, neppure ebbero la capacità d'impostare efficacemente il riuso dei complessi, al di là di progetti talvolta degni di nota. L'utilizzo a fini occasionali come ospedali militari e ricoveri per truppe, o sovente come magazzini per il sale, tutti comunque distruttivi sul piano culturale, ne è tipico esempio. Fu l'amministrazione sabauda a ereditare progetti e problemi e a portarli avanti, insieme ad altre pesanti distruzioni e tra incertezze e contraddizioni, fino al drastico operare cavourriano e successivo, teso a costruire non poca parte della struttura militare, scolastica e amministrativa (col tempo anche museale) italiana sui beni espropriati agli Ordini.

L'insieme delle opere presenti in mostra, che per una precisa scelta di metodo sono state individuate nell'ambito della produzione artistica in Piemonte tra Quattro e Cinquecento, e di quelle che per varie ragioni non hanno potuto essere esposte, consente una analisi abbastanza esauriente – almeno come esemplificazione – delle vicende cui si è fatto fin qui cenno.

Sembra opportuno precisare che l'aver simbolicamente individuato nella figura di Giuseppe Vernazza il punto di partenza ideale della ricerca ha evidente-



Fig. 5. Maestro della leggenda di Santa Caterina, *Storie di Giobbe* (da Sant'Agostino a Chieri), Colonia, Wallraff-Richartz Museum.

mente indotto a concentrarla su quell'epoca di "primitivismo" cara allo studioso, e che proprio negli anni napoleonici veniva prepotentemente alla ribalta nelle stesse vicende delle spoliazioni, quando alla prima fase – concentrata sull'arte antica, sulle grandi figure del Rinascimento e del classicismo seicentesco, sui fiamminghi – seguiva l'opera mirata di acquisizione al Musée Napoléon di molte testimonianze della cultura artistica "prima di Raffaello".

D'altra parte l'impostazione della mostra, la cui tematica si lega a una vicenda storica letta attraverso fatti storico-artistici, impone di non considerare la scelta delle opere (comprese quelle solo accennate in catalogo) come una ricerca sull'arte piemontese di un determinato periodo, ma piuttosto il tentativo di illustrare lo strazio di un mondo di memorie e la sua successiva ricomposizione in contesti e situazioni diverse. In questo senso è evidente come la devastazione insen-



Fig. 6. Defendente Ferrari, *Adorazione del Bambino* (dalla chiesa di Sant'Agostino di Chieri), Riggisberg, Fondazione Abegg.

sata che colpì anche opere celebri (si veda il bel dipinto di Pietro Fea con la *Distruzione della chiesa di Sant'Andrea a Chieri*; scheda n. 14) finisse in qualche modo per far maturare sensibilità più attente, come è stato scritto, «a stimolare la curiosità per il passato e a risvegliare il culto della tradizione nazionale»<sup>21</sup>.

Il percorso espositivo (non il catalogo) quindi non segue il più abituale criterio della ricomposizione cronologica dell'attività di un artista o di una fase culturale, ma vuole allusivamente guidare il visitatore a una riflessione storica, rifacendosi volutamente a modelli in parte oggi desueti, ma tipici dei primi decenni dell'Ottocento, come il parigino Museo dei monumenti francesi di Alexandre Lenoir.

In mostra (anche per suggerimento di Massimiliano Caldera) quattro dipinti di illustre provenienza – Metropolitan, Sabauda, Uffizi, Brera – e di particolare

significato presentano il mondo culturale religioso del Piemonte di tardo Settecento, come poté trovarlo Napoleone, ma cercando di coglierlo con lo sguardo dei Della Valle, dei Lanzi, dei Vernazza, attento anche agli angoli più oscuri delle chiese conventuali. La splendida piccola pala di Donato de' Bardi con la *Madonna e i santi Agnese e Filippo* (scheda n. 16) le cui precise vicende antiche non ci sono note, evoca nella forma e nella firma «Opus Donati», oggetto di antichi rimandi al più celebre Donatello, un dipinto del tutto analogo del monastero albese della Maddalena, fulcro della presenza sabauda in città grazie alle memorie della beata Margherita, pertanto colpito fra i primi dalle soppressioni e mai ricostituito, almeno nella sede storica.

Il trittico della *Crocifissione* (scheda n. 36) del fiammingo Maestro delle Mezze Figure esemplifica il gusto per la pittura “nordica” diffuso in Piemonte, ma nel contempo ricorda la costituzione della Galleria Sabauda attraverso la storia del dipinto, messa in qualche modo in dubbio dalle ultime ricerche, che hanno sostenuto la possibilità di una provenienza del quadro non direttamente dalle collezioni reali seicentesche, ma dalla Certosa di Chiusa Pesio, cui peraltro il trittico – sottratto fortunatamente alle svendite di primo Ottocento – sarebbe pervenuto per tramite di un antico dono del cardinale Maurizio.

La *Madonna Contini* (scheda n. 28) di Defendente Ferrari rimanda all'arte di ispirazione in parte lombardeggiante, in parte fiamminga del primo Cinquecento, in un Piemonte capace di recepire impulsi diversi e di rielaborarli in una coerente rimediazione, che la cultura locale del tempo, diversamente da quanto fece la critica successiva, non sentiva davvero inferiore ai modelli.

Infine il *Martirio dei francescani a Nagasaki* di Tanzio, già accennato, nella sua fascinosa cupezza esemplifica il mondo controriformistico influenzato dalla Milano dei Borromeo e documenta una vicenda dai tratti mediocrementemente affaristici, tipica delle dispersioni – ma anche la capacità di recupero dimostrata in alcuni casi delle nuove istituzioni culturali pubbliche.

Non è stato purtroppo possibile inserire in questo contesto – per ragioni conservative e di indisponibilità – una delle *Madonne* di Barnaba da Modena (Galleria Sabauda e collezione privata albese) che – provenienti entrambe da chiese soppresse, i Domenicani di Rivoli

la prima, forse San Domenico di Alba la seconda – avrebbero potuto esemplificare le testimonianze, conservate fino a tardo Settecento, della pittura devozionale gotica trecentesca in Piemonte<sup>22</sup>.

Ci si è un poco dilungati su questa sezione (che ragioni di corretta conservazione dei dipinti non permettono di collocare all'ingresso del percorso di visita della mostra) sia per il particolare interesse delle opere, sia per sottolineare la scelta “non filologica” dell'allestimento, che peraltro non può essere valutato nella sua impostazione se non considerando gli esiti delle ricerche bibliografiche e d'archivio, illustrati in altra parte del catalogo da Guido Gentile e Barbara Fioravanti, e dai vari ricercatori e che dell'iniziativa sono elemento determinante quanto l'esposizione<sup>23</sup>.

La sezione introduttiva della mostra presenta invece immagini di personaggi e fatti delle dispersioni in Piemonte, da Napoleone a varie figure che ebbero importanti ruoli in quegli anni. Non occorre qui darne più particolare notizia, ma va precisato che non compaiono, fra i ritratti degli amministratori francesi, quello del maresciallo Jourdan, di cui non si è ottenuto il prestito (fig. 7) e quello del corso generale Fiorella, davvero non ultimo nel prelievo di arredi e oggetti dal Palazzo Reale torinese: non se ne è rintracciata un'immagine di dignitosa qualità. Le scelte sono state comunque di rimando alle vicende storiche locali, per cui al suggestivo suggerimento di Michela di Macco, che proponeva d' esporre il bozzetto della testa di Paolina Borghese, è parso preferibile il calco della statua, essendo il primo non collegato direttamente alla presenza torinese del celebre gruppo canoviano<sup>24</sup>.

Analoghi criteri hanno guidato la scelta delle opere per la sezione sul recupero, condotto da Lodovico Costa con il fondamentale apporto dell'ambasciatore sardo a Parigi Alfieri di Sostegno, figura centrale nella politica culturale del regno sabauda anche negli anni successivi. Rimando in proposito ai contributi di Paola Astrua e Michela di Macco, oltre a quanto scrivono Egle Micheletto sulle vicende degli oggetti archeologici e Maddalena Vazzoler sul recupero delle opere liguri. Andrà tuttavia precisato che la ricerca e la mostra non hanno volutamente toccato gli aspetti relativi al patrimonio librario e archivistico, non per disattenzione ma proprio per la loro estrema importanza, che necessita di una ricerca specifica (non a caso inviato a rintracciare



Fig. 7. Eugène Charpentier (copia da J.-M. Vian), *Ritratto del maresciallo J.-B. Jourdan*, Versailles, Musée du Château.

quanto sottratto dai francesi fu un archivista e non un artista). Ci si è quindi limitati a esporre, simbolicamente, un codice quattrocentesco (scheda n. 17).

Le opere ricomposte (in tutto o in parte) intendono invece ricordare il drammatico fenomeno della scomposizione dei grandi polittici medievali e cinquecenteschi a favore di frettolosi interessi antiquariali e collezionistici, spintisi non di rado fino alla vera e propria frantumazione delle tavole. Se per il polittico di *San Silano* di Gaudenzio la celebrità dell'artista e dell'opera ha consentito di seguire fino a oggi gli spostamenti dei vari elementi dispersi, non altrettanto può dirsi di numerosissimi altri dipinti, di cui non si riesce più a riconoscere l'originaria struttura. Della *Sant'Elena*, magnifica testi-

monianza di un raffinato artista di inizio Cinquecento (scheda n. 34) neppure la musealizzazione ha permesso di salvare l'integra conoscenza dei tre frammenti, la cui vicenda è ricostruita con la consueta rigorosa sensibilità da Giovanni Romano. Quanto al gruppo di dipinti di Antoine de Lonhy (schede n. 18 e 19) divisi fra tre diverse sedi, occorre rilevarne l'estrema importanza non solo per la comprensione della cultura artistica in area piemontese-alpina nel Quattrocento (la semi sconosciuta pala con *Sant'Antonio abate e donatrice*, giunta in mostra per la cortese disponibilità della collezione svizzera che la conserva, apre problematiche suggestive d'indagine in quanto evidentemente connessa a un polittico dedicato a Sant'Anna, diverso, parrebbe, da quello già noto dell'artista), ma come esemplare testimonianza della dispersione culturale avvenuta in Piemonte nell'Ottocento. L'antica attribuzione a Macrino, la possibile collocazione in una chiesa domenicana torinese, il mistero sulla sorte di due altre pale pur note per vecchie fotografie, indicano la complessità del fenomeno storico e le lacune informative che rallentano – al di là delle ricerche sui singoli oggetti – una più chiara comprensione della qualità e imponenza del patrimonio artistico andato perduto.

Sembra qui opportuno almeno accennare a tutta una serie di opere che compaiono nelle più diverse raccolte, pubbliche e private, con evidente provenienza piemontese, a seguito della scomposizione dei polittici. Ovviamente se ne dà solo qualche indicazione, in parte perché opere prese in considerazione per la mostra e per varie ragioni poi non esposte. Non si può dimenticare, ad esempio, l'evidente interesse che il collezionismo mitteleuropeo manifestava per l'arte piemontese, specie se legata alla più nota cultura lombarda, e di cui sono testimonianza le splendide quanto chiaramente frammentarie tavole del museo di Budapest, come la *Pietà* di Giovanni Martino Spanzotti, già ricordata da Giovanni Romano nel catalogo della mostra albese del 2003<sup>25</sup> o la *Deposizione* di Gaudenzio Ferrari nel 1832 ancora conservata nella Cattedrale di Novara<sup>26</sup>. Più nota, almeno in parte, la vicenda delle tavole con i *Santi Giovanni Battista, Giacomo Maggiore, Ambrogio e il beato Matteo Carreri* di Defendente, da Vigevano transitate per Bosco Marengo e oggi in una illustre collezione milanese, stranamente non concesse per questa mostra<sup>27</sup>, mentre restano enigmatiche le due belle pale,

con la *Nascita di San Giovanni Battista* e la *Deposizione*, testimonianze fra le più alte dell'opera di Defendente Ferrari – in origine probabili parti di un complesso unitario – che si conservano al Musée de Brou a Bourg-en-Bresse<sup>28</sup> e delle quali con non comune scrupolo filologico quel museo non ha ritenuto di consentire il prestito, non essendo dimostrato il certo legame con le vicende napoleoniche. Fatto che qui si cita per ricordare ancora quanto grande sia l'oscurità intorno a un patrimonio la cui «minore importanza» nasce essenzialmente dalla insufficiente conoscenza. Non è evidentemente qui possibile una ricostruzione anche minima della lunga serie di opere disperse, come le molte conservate in numerosi musei francesi e americani, ma a segnalare i singolari percorsi del collezionismo possono servire – per l'Italia – almeno la *Santa Lucia* di Gerolamo Giovenone, oggi esposta nel Museo Sanna di Sassari<sup>29</sup>, e per gli altri Paesi le due tavole dello stesso artista con i *Santi Gervasio e Protasio*, un tempo parti di trittico il cui scomparto centrale tuttora si conserva in San Francesco a Vercelli, e che già nell'Ottocento furono donate al museo di Auckland in Nuova Zelanda<sup>30</sup>. È d'altra parte abbastanza significativa, invece, in un contesto di limitati trasferimenti, anche la vicenda del trittico (tradizionalmente attribuito a Defendente ma da assegnare piuttosto a Giovenone) con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina*, oggi nella parrocchiale di Cavour, ma proveniente da San Giovanni di Avigliana e precedentemente nella locale chiesa degli Umiliati, le cui pale laterali sono opere ottocentesche del Buccinelli, mentre gli originali sono rimasti ad Avigliana. Del trittico nella forma antica resta testimonianza in una foto Pia, dalla lastra purtroppo in cattivo stato (fig. 8)<sup>31</sup>.

Il settore quantitativamente più corposo della mostra è infine quello in cui si espongono una serie di opere che esemplificano le vicende del patrimonio culturale disperso ma conservatosi essenzialmente in territorio piemontese o in importanti raccolte pubbliche dell'Italia centro-settentrionale. Le diverse schede illustrano adeguatamente i dipinti, e a esse si fa rimando. È solo opportuno indicare come i quadri esposti (e ancora una volta va ricordato come la scelta sia stata condizionata, come sempre accade, dalla minore o maggiore disponibilità dei pezzi, e da esigenze legate alla necessità di non replicare fatti espositivi recenti, in



Fig. 8. Gerolamo Giovenone, *Sposalizio mistico di santa Caterina e i santi Lorenzo e Giovanni Battista con donatore* (foto Pia). La pala centrale, già in San Giovanni di Avigliana, è ora nella parrocchiale di Cavour, le laterali sono ad Avigliana.

*primis* la mostra albese su Macrino del 2001) consentano di fissare alcuni percorsi tipici legati alle dispersioni. A opere rimaste abbastanza eccezionalmente sul luogo e in certa misura nell'edificio di origine, come la bella *Madonna "del Popolo"* dell'ambito Spanzotti-Defendente, già nella chiesa dei Serviti di Caselle Torinese e ivi conservata dopo la trasformazione dell'edificio a sede municipale (scheda n. 29), o la *Circoncisione* vicina ai modi di Defendente del Museo Civico di Cuneo, collocato nella antica sede conventuale dei Francescani (scheda n. 31), se ne affiancano altre dalle vicende più complesse, quali l'*Adorazione e Santi* attribuita al Maestro della Madonna dell'Olmo (scheda n. 23), da Cuneo pervenuta al Museo di Alessandria, o il grande trittico della *Madonna e Santi* di Defendente, ancora da Cuneo giunta al Museo Borgogna di Vercelli



© BPK, BERLIN 2005

Fig. 9. Maestro di Crea, *Adorazione del Bambino* (dalla chiesa di San Domenico a Casale?), Berlino, Staatliche Museen.

(scheda n. 32). La frequente conservazione in contesti ecclesiastici è ricordata da dipinti come la splendida *Madonna* del Grammorseo dal Vescovado di Vercelli (scheda n. 37) – che custodisce anche l'*Assunzione della Vergine* del Lanino, un tempo in San Francesco a Novara<sup>32</sup> – mentre altri dipinti dalle vicende analoghe non hanno potuto trovare posto in mostra. Ovviamente a queste opere si aggiungono quelle confluite nelle grandi raccolte pubbliche torinesi, fra le quali mi piace ricordare in modo particolare la straordinaria pala di Muleggio, oggi ai Civici, analizzata in catalogo da Giovanni Romano (scheda n. 33), e il non comune dipinto con l'*Adorazione del Bambino* e l'*Orazione nell'orto* (scheda n. 25), anch'esso dei Civici, di cui Massimiliano Caldera, su indicazione di Giovanni Romano, ipotizza la provenienza dalla Maddalena di Alba. Ma un elenco potrebbe comprenderne numerose altre, non esposte per motivi conservativi od organizzativi, come l'*Adorazione del Bambino* del Maestro di Crea, giunta infine ai musei berlinesi (fig. 9)<sup>33</sup>, delle cui collezioni la mostra può però presentare la *Natività* di Defendente, con la scheda di Roberto Contini (scheda n. 30). A titolo di esempio, testimonianza delle tante vicende seguite agli anni napoleonici fino a tempi ben più vicini a noi, possiamo ricordare in Galleria Sabauda la

*Deposizione del Francia*, giunta da Casale come presunto Raffaello<sup>34</sup>, e le due tavole con *Santi e Sante* di Spanzotti, forse in origine a Santa Maria Maggiore in Val Vigizzo, le cui traversie sono state davvero intricate<sup>35</sup>, o in Palazzo Madama l'imponente *Incoronazione della Vergine* di Defendente<sup>36</sup>, già in Santa Maria degli Angeli di Avigliana, o le pale dei musei di Digione e Nancy. Ma i grandi musei italiani e stranieri vantano straordinari polittici di provenienza piemontese, specie vercellese e biellese, come i Musei Civici di Milano (da San Domenico di Biella)<sup>37</sup>, l'Accademia Carrara o la londinese National Gallery (fig. 10), da cui non è stato possibile ottenere il prestito della *Madonna con i santi*



© NG, PICTURE LIBRARY

Fig. 10. Bernardino Lanino, *Madonna col Bambino e i santi Maddalena, Gregorio, Giuseppe e Paolo* (già nella chiesa di San Paolo a Vercelli), Londra, National Gallery.



SU CONCESSIONE DELL'ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, ROMA

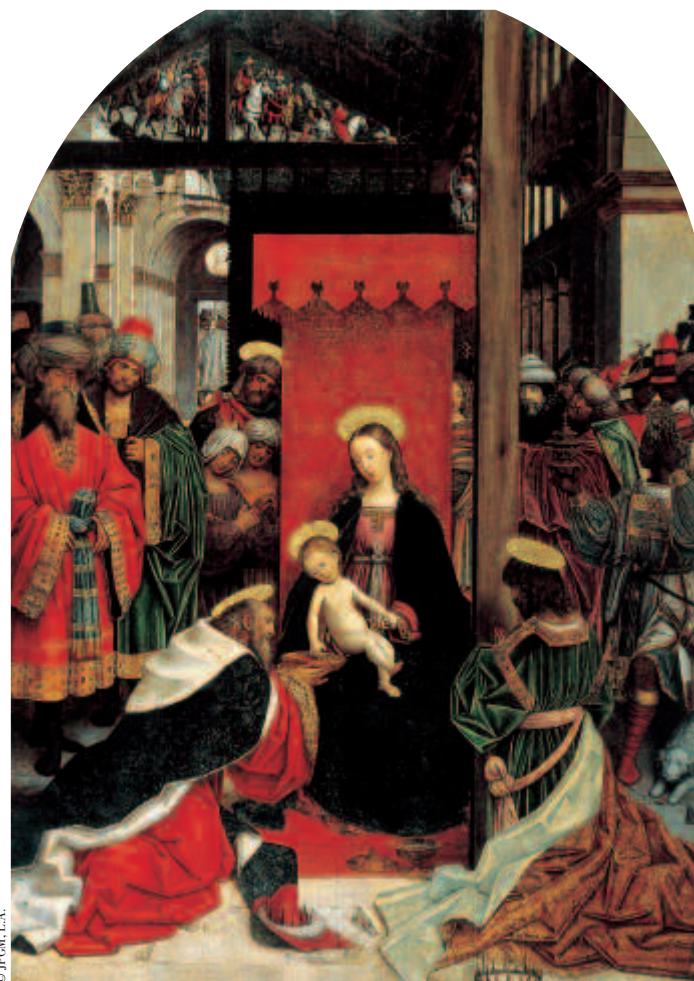
Fig. 11. Defendente Ferrari, *Madonna in gloria (o "del Popolo")*, ubicazione ignota.

*Francesco e Bonaventura dello Pseudo-Giovenone*, forse un tempo a Biella, e della *Madonna col Bambino e Santi di Lanino*, già in San Paolo di Vercelli<sup>38</sup>.

Vanno infine segnalate tre opere particolarmente importanti e i cui tortuosi percorsi storici sembrano significativi. La grande pala della *Madonna in gloria (o "del Popolo")* di Defendente, in antico in qualche chiesa carmelitana ed estremamente simile a quella nella parrocchiale di Cirié (proveniente da una chiesa agostiniana soppressa), che tramite la raccolta parigina Spiridon giunse al grande collezionista catalano Cambò, per finire invenduta in un'asta londinese del 1995 (fig. 11)<sup>39</sup>; l'*Adorazione dei Magi* ancora di Defendente

(fig. 12), forse un tempo presente in area albese, collocata nell'Ottocento nel sabauda castello di Sommariva Perno per approdare infine, per la suddivisione della collezione Contini, alle raccolte del Getty, in tempi in cui simili passaggi all'estero sarebbero parsi non più ammissibili<sup>40</sup>; e la *Natività* di scuola casalese-vercellese, non presente in mostra per ragioni conservative, depositata agli Uffizi dopo essere stata recuperata in Germania dal ministro Siviero<sup>41</sup>.

La completa ricostruzione delle vicende del patrimonio artistico piemontese durante e dopo le dispersioni napoleoniche sarebbe impresa forse impossibile, tanto più che sovente si intreccia a fatti anteriori, che già vedevano perdite e manomissioni specie proprio nell'area culturale più antica, e a successivi, con le leggi eversive di metà Ottocento e le diffuse svendite a fini commerciali e collezionistici. Di molte opere im-



© JPCOM, L.A.

Fig. 12. Defendente Ferrari, *Adorazione dei Magi* (dal castello di Sommariva Perno), Malibu, Getty Museum.



Fig. 13. Ortensio Crespi, copia da Gaudenzio Ferrari, *Madonna "degli aranci"* (dalla chiesa dei Serviti di Novara), Novara, Musei Civici.

portanti sembra persa ogni traccia, mentre di altre, conservate, sono vaghe e labili le notizie storiche. Pure quanto fin qui in grande sintesi si è cercato di dire mostra l'importanza della ricerca eseguita e le prospettive che apre. Sarebbe interessante documentare meglio anche la situazione delle molte opere d'arte settecentesche, di cui non mancano testimonianze di notevole interesse, oltre a quelle pubblicate anche di recente (si pensi alla curiosa vicenda dei due prestigiosi dipinti di Franceschini già nell'Eremo di Cherasco e da inizio Ottocento nella vicina parrocchiale di Narzole, che importanti studi sull'artista segnalano come irrimediabilmente perduti in età napoleonica,

indizio di una preoccupante carenza nella diffusione di pur autorevolissimi studi sull'arte in Piemonte)<sup>42</sup>. E poco si sa dell'eccezionale patrimonio d'arredo ligneo, sovente vera grande testimonianza d'arte, più che le quadrerie e le sculture, conservato anche nelle più umili chiese del territorio piemontese, e di cui fu frequentissimo il riuso dopo la distruzione o l'abbandono dei complessi conventuali. L'argomento non può essere illustrato in questa sede anche se ovviamente ne sarebbe auspicabile un serio approfondimento.

Così come la vicenda napoleonica aprì la strada alla costituzione di un sistema museale pubblico e alla moderna ricerca storico-artistica, sarebbe forse opportuno partire da quei fatti ormai lontani per una nuova sistematizzazione delle vicende del patrimonio culturale piemontese, forse ancora troppo disperse sul piano della critica. Una banca dati che raccolga l'immensa mole di informazioni disponibili, dai cataloghi museali alla pubblicitica locale, fino alla catalogazione e alla messe di notizie derivata da una secolare presenza sul territorio delle Soprintendenze, dell'Università, delle istituzioni culturali ecclesiastiche e locali, potrebbe verosimilmente porre la basi di un nuovo approccio alla vicenda artistica piemontese. Il brillante esito di indagine che Giovanni Romano e la sua scuola (insieme ad altri validi ricercatori) ha saputo portare in tanti settori è un esempio dei risultati che possono essere raggiunti. Non spetta a chi scrive formulare proposte specifiche per una storia dell'arte in Piemonte, pare però giusto pensare a un futuro obiettivo "alto", nella fiducia che altri possano raggiungerlo.

Potrebbe essere corretto concludere queste pagine con le memorabili parole scritte nel 1796 da Auguste Quatremère de Quincy nelle sue *Lettres à Miranda*. Celebrate e incomprese (e all'inizio appoggiate da Denon), esse mantengono, oggi quanto allora, la loro colta forza polemica, nel mentre ricordano che il patrimonio di una civiltà è un intero paese in tutte le sue manifestazioni, anche quelle "minori".

Preferisco tuttavia concludere ricordando un testo di Roberto d'Azeglio, pubblicato nel 1857 in tre puntate su una rivista, e teso a rievocare i saccheggi dell'età napoleonica visti in una prospettiva di grande ampiezza storica.

Sono pagine amare, percorse di sdegno civile e sor-

rette da una ricerca archivistica e documentaria che ne fa uno dei primi saggi completi sulla vicenda. Rievocando gli eventi dell'invasione francese (presentata in un'ottica pesantemente negativa) d'Azeglio ricollega furti e devastazioni a fatti antichi, fino alle memorabili arringhe di Cicerone contro Verre saccheggiatore delle città siciliane. Ma la conclusione dello studioso è tristissima: non solo il patrimonio culturale piemontese rimane trascurato, con stupore e indignazione degli stranieri colti, ma gli anni trascorsi hanno visto addirittura peggiorare le cose. Nella (allora) recente guerra di Crimea i soldati dei civilissimi eserciti inglese e fran-

cese avevano depredata il museo archeologico di Kerc senza che nessuno intervenisse. Così l'auspicio conclusivo si faceva quasi sommo, ma sempre accorato: «Porgiam voti al Cielo affinché sorgano finalmente al governo della cosa pubblica uomini, se non dotti delle arti, consci almeno di loro alto grado»<sup>43</sup>.

Larga parte di questo testo trae notizie fondamentali dalla consultazione dell'imponente ricerca che numerosi studiosi hanno condotto nei mesi precedenti la mostra sulle fonti archivistiche e bibliografiche, e di cui si dà – per ora breve – notizia in altra parte del catalogo. Nell'impossibilità di singole citazioni, è doverosa una sincera gratitudine verso tutti.

<sup>1</sup> Traggo la frase da E. POMMIER, *La liberté en Italie. La saisie des oeuvres d'art*, in [http://www.napoleon.org/fr/hors\\_serie/1\\_campagne-italie/lesecrits/colloques/art.html](http://www.napoleon.org/fr/hors_serie/1_campagne-italie/lesecrits/colloques/art.html).

<sup>2</sup> Si veda ad esempio Backzo, 1988, pp. 819-827.

<sup>3</sup> *Traité...*, 1868, pp. 909-911.

<sup>4</sup> Fra i testi ricordiamo: *Dominique-Vivant...*, 1999; Savoy, 2003 (notevolissima ricerca sulle confische in Germania); Camurri, 2003; *L'arte conquistata...*, 2003; Galassi, 2004. I convegni del Getty, svoltisi in collaborazione con l'INHA a Parigi nel dicembre 2003 e 2004, hanno riguardato *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848 e Redistribution: Revolution, Politics, War and the Movement of Art, 1789-1848*.

<sup>5</sup> Inv. 8000. *Catalogue...*, 1986, p. 22. Vedi anche la scheda in *Subleyras...*, 1987, pp. 196-200.

<sup>6</sup> Quali canali condussero un'immagine devozionale della Madonna dal convento francescano di Busca all'importante chiesa milanese degli Angeli, dove a quanto pare è tuttora oggetto di particolare culto? (Fino, 1992, p. 509).

<sup>7</sup> ASTo, Sezioni Riunite, Governo Francese, 285, 1, 3, C, per la torinese chiesa di San Salvatoro.

<sup>8</sup> Malraux, 1995, pp. 320-321, alla data del 29 settembre 1816.

<sup>9</sup> Armistizio del 30 maggio 1814, capo XXXI.

<sup>10</sup> Questo aspetto particolare ricorre di frequente nell'operato dei commissari governativi ed è notoriamente alla base della costituzione di molte biblioteche pubbliche. Non mancano episodi che meriterebbero approfondimenti sul piano culturale, come la scoperta – dopo che i Minori Conventuali di San Tommaso a Torino l'avevano nascosta per evitarne la confisca – di una copia dei volumi dell'*Encyclopédie*, indizio di attenzioni e interessi che possono sorprendere (ASTo, Sezioni Riunite, Governo Francese, 285, 1, 3, C).

<sup>11</sup> Resta sempre valido il testo Levi Momigliano, 1980, pp. 190-192, oltre ai successivi studi raccolti nel recente volume su Vernazza. Cfr. anche *La memoria...*, 2003.

<sup>12</sup> Sulla collezione Mossi, Gaglia, 1982b, pp. 123-130; Sanguineti, 2005, pp. 4-5. Sulle tele di Procaccini (portate a Torre Garofoli nel 1880) vedi Spantigati, 1993, pp. 94-97 e A. Guerrini, in *Maestri...*, 2003, p. 42.

<sup>13</sup> Ruffino, 2000, pp. 73-89. Ho avuto modo di accennare verbalmente in altra sede alla singolare vicenda di un altro dipinto inviato da Vivant Denon al Moncenisio, una pregevolissima pala di Caspar de Crayer con *Santa Rosalia incoronata dalla Madonna*, proveniente dalla chiesa dei Gesuiti di Ypres, che venne restituita al Regno dei Paesi Bassi nel 1815 su richiesta di quel Governo ed è oggi conservata nel museo di Gand (ASTo, Materie Politiche per Rapporto con l'Estero, Negoziazioni, Olanda, 1,

Prima Addizione, 94). Ringrazio vivamente Guus Sluiter per le preziose notizie fornite a questo proposito, e con lui Donald Bull del Rijksmuseum di Amsterdam per la cortese disponibilità.

<sup>14</sup> ASCn, Dipartimento della Stura, Ordini monastici soppressi, Istruzione, 165, 31

<sup>15</sup> Un significativo esempio della logica sottesa a molte soppressioni è la proposta – ricordata da Vittorio Natale nel suo contributo – del sindaco di Gattinara che suggeriva di vendere quadri a compratori locali abbastanza ignoranti da pagarli «a caro prezzo» (Archivio di Stato di Vercelli – d'ora in poi ASVc –, Dipartimento della Sesia, m. 504).

<sup>16</sup> *Dizionario...*, XXI, Torino 1851, pp. 786-787.

<sup>17</sup> Inv. 621. M. Dell'Omo, in *Pinacoteca...*, 1989, pp. 66-68. Fra le opere rimaste a Novara non è stato possibile esporre nella mostra, per l'imponenza delle dimensioni, la spettacolare copia (dovuta forse a Ortensio Crespi) della *Madonna degli aranci* di Gaudenzio (fig. 13), dalla chiesa dei Serviti pervenuta ai Musei Civici della città (inv. MC 15).

<sup>18</sup> Cfr. Mathis, 1888, pp. 70-71 e Burzio, 1924, pp. 102-103. La complessa iconografia dell'immagine – attualmente oggetto di studio da parte di ricercatrici locali – potrebbe rivelare l'influsso del dottissimo padre domenicano Angelo Cigala.

<sup>19</sup> Inv. 700. Cfr. Mallé, 1965, pp. 117-118.

<sup>20</sup> Per il politico (inv. 409-412), scheda in *Katalog...*, 1969, pp. 82-86. Per la pala Abegg (inv. 14.128.75), VIALE, 1959, p. 231.

<sup>21</sup> Backzo, 1988, p. 826.

<sup>22</sup> Rossetti Brezzi, 1996, pp. 15-38 (in particolare pp. 16-21).

<sup>23</sup> Per una piena definizione della ricerca sarebbe necessario integrarla con i dati degli archivi parigini e di quelli centrali dei diversi ordini religiosi.

<sup>24</sup> Non è stato possibile inserire in questa sezione a causa delle precarie condizioni conservative un raro esempio di «albero della libertà», ritrovato negli ultimi mesi a Bra dove era stato fatto a pezzi e riutilizzato come sostegno per una grondaia. Ora depositato al locale museo è sperabile possa venire presto restaurato e adeguatamente esposto.

<sup>25</sup> G. Romano, in *Tesori...*, 2003, pp. 68-69.

<sup>26</sup> P. Gaglia, in *Gaudenzio...*, 1982, p. 76-78.

<sup>27</sup> Sulle vicende del patrimonio artistico di Bosco Marengo, uno dei complessi indagati in maniera più esaustiva, fondamentale *Pio V...*, 1985 (cfr. in specifico le pp. 240-242), e *Santa Croce...*, 2002. Vedi anche Viale, 1947, pp. 54-56 e Romano, 2003, pp. 9-41 (p. 37).

<sup>28</sup> Inv. 968.1 e 968.2. Vedi *La Renaissance...*, 2002, pp. 107-108.

<sup>29</sup> Mallé, 1971, p. 162, con rimando a Romano, 1970, p. 20n.

<sup>30</sup> S. Ghisotti, in *Gaudenzio...*, 1982, pp. 104-107.

<sup>31</sup> Alessio, 1913, p. 115 e Baudi di Vesme, 1963-1982, IV, pp. 1276-1277. Debbo varie notizie su questo dipinto alla cortesia di Paola Manchinu.

<sup>32</sup> A. Quazza, in *Bernardino...*, 1986, pp. 275-276 e Albertario, in c.s.

<sup>33</sup> Cat. III, 148. Scheda in *Gemäldegalerie...*, 1996, pp. 78-79.

<sup>34</sup> Cat. 155. Gabrielli, 1971, pp. 125-126.

<sup>35</sup> Viale, 1939, pp. 61-62. Oggi Galleria Sabauda inv. 1038-1039, cfr. *Guide brevi...*, 1997, p. 32.

<sup>36</sup> Inv. 486. Malle, *I dipinti...*, 1965, p. 69.

<sup>37</sup> Inv. 399-400. Cfr. Romano, 1990c, pp. 263-338 (p. 284).

<sup>38</sup> Inv. 1295 e 700. Cfr. *National...*, 1986, pp. 242 e 308; A. Quazza, in *Bernardino...*, 1986, p. 252; P. Pivotto, 1989, pp. 247-260.

<sup>39</sup> Frizzoni, 1906a, pp. 400-422 (p. 421); Viale, 1939, p. 88; Sureda I Pons, 1991, pp. 80-82 e 108-109; *Old Master...*, 1995, pp. 124-126; Romano, 1996b, pp. 537-541 (p. 539).

<sup>40</sup> Viale, 1939, pp. 80-81. Inv. Getty Museum 74.PB.31; Mancusi Ungaro - Pinaquy, 1977, pp. 155-160.

<sup>41</sup> Cfr. scheda di G. Gentilini, in *L'opera...*, 1984, pp. 138-9.

<sup>42</sup> D. Benati, in *Tesori...*, 2003, pp. 144-147.

<sup>43</sup> d'Azeglio, 1857, p. 367.