

PRESENZE MONCALVESCHE IN LOMELLINA

Antonella Chiodo

La presenza di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625) in Lomellina si apre con i prestigiosi lavori in San Michele a Candia Lomellina, per la nobile famiglia Confalonieri: l'artista firma e data, nel 1593, gli affreschi della cappella della Madonna del Rosario (1).

L'anno 1593 è un anno frenetico per la carriera dell'artista, ma anche per noi che ne seguiamo il percorso, in quanto è documentato in diversi cantieri, oltre a quello di Candia: porta a termine gli affreschi della cappella della Natività della Vergine al Sacro Monte di Crea per il duca Vincenzo Gonzaga, esegue la pala d'altare raffigurante la *Crocifissione* della parrocchiale di Calliano e, ancora, è coinvolto nella realizzazione dell'*Allegoria Francescana* per la chiesa di San Francesco a Moncalvo (2). Soltanto l'anno prima veniva pagato per “accomodar delle figure all'altare della Croce” nell'oratorio di San Pietro Martire a Casale Monferrato dove, nella stessa tornata di anni, esegue gli affreschi con episodi della vita del Santo (3) che mostrano già una parlata “extrapiemontese” (4).

Il ciclo di San Pietro Martire, destinato ad ornare la sede di una compagnia laicale composta dal cetto artigiano, che proprio in quel periodo stava conoscendo una significativa ascesa sociale in città, costituisce il prologo del pittore nella capitale del Monferrato. Guglielmo era, infatti, giunto nel casalese intorno al 1589, data nella quale prende in moglie Laura, figlia del pittore Ambrogio Oliva. Il Moncalvo agli esordi trova a Casale i suoi interlocutori privilegiati nei personaggi appartenenti al mondo della classe “media”, legata ad una devozione semplice e diretta. Per rivedere il Caccia nella città di Casale bisognerà attendere dieci anni circa, per ritrovarlo in una commissione di tutt'altro respiro, che segna non soltanto il cambiamento stilistico intercorso fra le due opere ma soprattutto il successo e l'ascesa della sua maniera fra i ceti nobili della città, quasi certamente dettati da committenze ora perdute: si tratta dei cicli ad affresco di San Nicola da

Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, San Michele arcangelo. Mortara, parrocchiale di Santa Croce.

Si ringraziano Daniele Cassinelli, Germana Mazza, Giovanni Romano e Paola Strada.

(1) Sugli affreschi si veda G. Romano, *La tradizione gaudenziana nella seconda metà del Cinquecento*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», NS, XVIII, 1964, pp. 87-94; G. Castelli, *Regesto delle opere*, in *Iconografia sacra. Affreschi Cinquecenteschi nella chiesa di san Michele a Candia*, Candia 2001, pp. 56-71.

(2) G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970, pp. 78-88; A.M. Bava, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Una biografia*, in *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625). Dipinti e disegni*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, C.E. Spantigati, Casale Monferrato 1997, p. 17 (per un aggiornamento A. M. Bava, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo*, in “I tascabili di Palazzo Lascaris n. 34”, Torino 2009, pp. 6-7); A.M. Bava, *Pittori e scultori per il “Teatro della vita della Vergine”*, in *Sacro Monte di Crea*, a cura di A. Barbero, C.E. Spantigati, Alessandria 1998, p. 109; sugli inizi di Moncalvo si veda inoltre A. Chiodo, *Problemi aperti sul rapporto fra il giovane Guglielmo Caccia detto il Moncalvo e la realtà artistica del Piemonte orientale sul finire del Cinquecento*, in «Monferrato. Arte e Storia», 20, 2008, pp. 81-115 con bibliografia precedente.

(3) A.M. Bava, *La pittura a Casale prima della peste manzoniana*, in *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, C.E. Spantigati, Savigliano 1999, pp. 17, 61 nota 1.

(4) G. Romano, in *Guglielmo Caccia*, cit., p. 48, n. 1.

(5) Sul dibattito della datazione e sulle vicende degli affreschi di Santa Croce: A.M. Bava, in *Guglielmo Caccia*, cit., pp. 72-75, n. 13; C.E. Spantigati, *Gli affreschi del chiostro grande di santa Croce: storia dei restauri*, in *Guglielmo Caccia*, cit., pp. 39-46. La conferma della datazione proposta da Romano è giunta inequivocabilmente con il parziale restauro del chiostro piccolo con storie del beato Giovanni Bono e con la pubblicazione del ritrovamento della data, riportata su una delle lunette, da parte di G. Mazza, *Una conferma per gli affreschi di Santa Croce a Casale Monferrato: 1607*, in *Per Giovanni Romano: scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, Savigliano 2009, pp. 120-121.

(6) Molte sono le casate mantovane che ottennero incarichi di rilievo e feudi in Monferrato da parte dei Gonzaga (cft. B.A. Raviola, *Il Monferrato gonzaghesco. Istituzioni, élites di un micro-stato (1536-1708)*, Firenze 2003). Una delle figure chiave per le vicende casalesi della fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, fu certamente il ministro Tullio Petrozzani, fedelissimo del duca Vincenzo I: su questo personaggio e sui rapporti con Mantova in quegli anni, in campo artistico si ritornerà in altra occasione.

(7) Su questi temi si veda G. Romano, *La tradizione gaudenziana nella seconda metà del Cinquecento*, cit.; per una ripresa di tali argomenti A. Chiodo, *Problemi aperti*, cit.

(8) P. Cozzo, *Il confine fra geografia politica e geografia ecclesiastica nel Piemonte di età moderna: una complessa evoluzione*, in *Lo spazio sabauda. Intersezioni, frontiere e confini in età moderna*, a cura di B.A. Raviola, Milano 2007, pp. 195-206.

(9) J. Stoppa, *Cerano giovane, in il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, Milano 2005, pp. 98-101; V. Zani, in *Maestri lombardi in Piemonte nel primo Seicento*, catalogo della mostra, a

Tolentino e del beato Giovanni Bono per i chiostri del convento degli agostiniani di Santa Croce, databili al 1607 (5). Alla commissione parteciparono le casate più in vista della capitale del Monferrato, sia casalesi sia mantovane, come quelle dei Petrozzani e dei Pendasi (6).

Il Moncalvo negli anni di esordio nel Monferrato, quindi, sembra muovere i primi passi non già in Casale bensì nei territori limitrofi, prediligendo un territorio “liquido”, dove le trame, tessute dalle botteghe cittadine dei centri vicini di Vercelli e di Casale, sono allentate e permettono al giovane artista di trovare uno spazio per proporre la sua maniera e farla germogliare; ben presto, però, tale *ductus* scanderà il contesto artistico del Monferrato (7). La Lomellina, per esempio, era un territorio di confine, dove, allora come ora, i fiumi Po e Sesia si incontrano ed oggi segnano lo spartiacque fra la Lombardia e il Piemonte. Un tempo i confini erano un po' diversi dagli attuali: sul finire del Cinquecento e l'inizio del Seicento quelle terre erano il crocevia dello Stato di Milano, del ducato del Monferrato e di quello sabauda; sul fronte religioso, poi, i confini erano ancora più difficili da individuare: la diocesi di Vercelli si insinuava in una porzione abbastanza consistente della Lomellina, quella milanese invece giungeva fino a lambire la città di Casale, ben oltre il Po (8).

In questo contesto operava il Moncalvo, ma un altro maestro, più giovane di cinque anni appena, e che avrebbe dominato la scena milanese nei primi decenni del Seicento, stava muovendo anche lui i primi passi in queste terre: Giovan Battista Crespi detto il Cerano (1573-1632). Costituiscono infatti due dei capisaldi del giovane Cerano gli affreschi e le statue in Santa Maria del Campo (*post* 1592-1593) e l'*Adorazione dei pastori* (oggi alla Galleria Sabauda, inv. 155), entrambe eseguite per il territorio di Mortara (9). In queste zone, quindi, il dominio culturale, esercitato dalle officine artistiche dei differenti centri, da Vercelli a Pavia, da



1. Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, Decollazione del Battista. Palestro, Confraternita di san Giovanni Battista.



1

cura di A.M. Bava, C. E. Spantigati, Torino 2003, pp. 82-83, n. 30.
(10) Si rimanda a A. Chiodo, *Problemi aperti*, cit., pp. 109-111.
(11) *Ibid.*, p. 110 nota 101. Va aggiunto inoltre che Bernardino Campi fu maestro del padre di Cerano, Raffaele, operante nella seconda metà del Cinquecento nel novarese e milanese, personalità messa a fuoco soltanto recentemente in M. Dell’Omo, *Giovan Battista Crespi: i rapporti col padre Raffaele e con i francescani*, in *il Cerano*, cit., pp. 47-49; G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2011, pp. 31-32.

Novara a Casale, si faceva più labile e permetteva alle giovani generazioni di sperimentare un nuovo linguaggio figurativo. Proprio nel territorio soggetto alla diocesi eusebiana e controllato ancora dalla tradizione pittorica vercellese si trova l’imponente pala della *Decollazione di san Giovanni Battista* collocata nell’omonima confraternita di Palestro (fig. 1) (10). L’enigmatico dipinto dimostra di essere stilisticamente affine alle opere degli anni novanta del Cinquecento del Caccia, un Moncalvo che ha già virato la sua pittura verso le scene compassate e le figure ingentilite della pittura cremonese di Bernardino Campi (1521-1591); quest’ultimo lasciò testimonianza della sua maniera a Gambolò con l’*Adorazione del Bambino e san Bartolomeo* (11). Si tratta di una tavola di notevoli dimensioni che reca una data, in basso a sinistra, oggi di difficile lettura ma che trent’anni fa Zambelli interpretava come 1597; soltanto un restauro futuro potrà aiutarci a rendere interamente leggibile il quadro e comprendere se questo dipinto sia davvero autografo del Moncalvo o di un artista prossimo alla sua maniera (12). Negli anni finali del Cinquecento e gli inizi del Seicento, sul fronte lombardo, Cerano riuscirà a conquistare l’importante piazza di Milano, mentre su quello piemontese il Caccia diventerà il punto di riferimento per la committenza del Monferrato oltre che per il Sacro Monte, ma anche per la nobiltà, per gli ordini religiosi, per le confraternite e compagnie laicali, abbellendo dimore private e chiese con le sue opere caratterizzate da equilibrate composizioni, dalla messa in scena di affetti e di sentimenti sinceri. Il Moncalvo, comunque, non disdegnò mai quelle espressioni di devozione più popolari, più vicine alla gente semplice. Pur avendo modelli aulici, riusciva infatti a mettere in opera una divinità vicina al fedele, a rendere il divino quasi umano “con lode massima de’ devoti, avendo una gratia, che facilmente ferisce nel loro genio”, come ebbe a dire di lui Girolamo

(12) A. Chiodo, *Problemi aperti*, cit., pp. 109-111.
(13) G. Borsieri, *Il Supplemento della nobiltà di Milano*, Milano 1619, p. 25.
(14) G. Romano, *Guglielmo Caccia detto “il Moncalvo”. Elenco dei dipinti*, in A. Truffa, G. Romano, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo nel quarto centenario della nascita, 1568-1625*, Asti 1968, p. 76; G. Castelli, *Iconografia sacra*, cit., pp. 26-29.
(15) G. Romano, in *Guglielmo Caccia*, cit., p. 52, n. 3; Id., in *Realismo caravaggesco e prodigio barocco. Da Molineri a Taricco nella Grande Provincia*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Savignano 1998, p. 148, n. 6.
(16) A.M. Bava, *Guglielmo Caccia*, cit., p. 21 nota 10.

Borsieri nel *Supplemento della nobiltà di Milano* (1619) (13). A Candia Lomellina il pittore tornerà, in anni più tardi, per lasciare proprio due di queste testimonianze: l’una è conservata ancora in loco, l’altra, in precarie condizioni, è stata strappata dal muro nel 1974 e sottoposta ad un delicato intervento di restauro nel 1993. In una cappella campestre, alle porte del centro abitato, un intimo ed affettuoso affresco con la *Madonna con il Bambino e sant’Anna* accoglie il fedele che giunge nella chiesetta dedicata alla madre di Maria, un dipinto destinato ad un culto popolare, popolare e diretto come si mostra il *ductus* di Guglielmo in quest’opera (14), una divinità tanto vicina ai devoti da trovarsi immersa nei campi. Proprio l’essere a contatto con il mondo rurale permetterà all’artista di avere lungo la carriera successo presso le piccole comunità del Monferrato e non solo; siamo infatti a conoscenza di altri suoi esiti in tale forma devozionale: a Chieri si sono conservati gli affreschi della *Madonna con il Bambino* di via Tana 22 (datata 1605) e di quella di vicolo Mozzo dell’Annunziata (con doppia datazione 1605-1606) (15). Il Moncalvo stesso partecipa a questo modo di “sentire la religione”: Guglielmo Baldessano ci rende nota la devozione alla Vergine Maria che il maestro aveva in seguito a due episodi occorsigli nell’anno 1606, a Chieri mentre disegnava “alcune figure [...] in un luogo alto”, ed ancora quando “stava il medesimo sopra un alto ponte dipingendo una fi-



(17) L’iscrizione, posta sul dipinto raffigurante un miracolo del santo, recava queste parole: “Guilielmus Caccia/Depinxit/Donoque Ex Voto/Laurae Cacciae Olivae/Suae Uxoris/Obtulit/MDCXVI”, in G.M. Campini, *Chiese di Monza, del suo territorio e della sua corte (1773)*, a cura di R. Cara, Milano 2011, pp. 83-84, 240.
(18) G. Castelli, *Iconografia sacra*, cit., pp. 22-24.
(19) G. Romano, *Guglielmo Caccia detto “il Moncalvo”. Elenco dei dipinti*, cit., p. 85; Id., *ad vocem Caccia Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, Roma 1972, p. 760.
(20) G. Romano, in *Guglielmo Caccia*, cit., pp. 126-127, n. 41.

2

2. Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, San Francesco sorretto dagli angeli. Rosasco, parrocchiale di santa Maria e san Valentino.

prova del successo della sua maniera in tale località, per affrescare sul muro esterno dell’ospedale locale, dedicato a Maria Santissima, un’immagine raffigurante la *Madonna con il Bambino e angeli*, affresco trasportato su tela e ora ricoverato presso il Comune di Candia Lomellina (18). Nella vicina località di Rosasco invece si trova il poco noto *San Francesco sorretto dagli angeli*, anch’esso bisognoso di restauro, scoperto da Romano e ricondotto agli anni 1608-1613 circa (19), mostra l’assisiate sorretto da due angeli dalle eleganti forme (fig. 2). Su questo tema il Moncalvo ritornerà negli anni finali della sua carriera, attingendo, però, da un modello comune, nelle *Stigmati di san Francesco*, ora presso la Galleria Sabauda di Torino (Vesme n. 71) (20). La sua presenza in area pavese si rafforzò nel corso del secondo decennio del Seicento inizialmente attraverso l’ordine barnabita: sappiamo infatti che nel 1614 licenziò i due perduti dipinti raffiguranti *San Carlo Borromeo* e *Alessandro Sauli* per Santa Maria di Canepanova di Pavia, commissionati direttamente dal preposito generale dell’ordine Giovanni Ambrogio Mazenta, per poi partecipare all’esecuzione degli affreschi della cupola, delle eroine veterotestamentarie ed infine chiamato a realizzare le due pale d’altare con *Davide e Abigail* e *Giaele e Sisara*, messe in opera a Milano e fatte giungere a Pavia nell’autunno del 1616. Il suo rapporto con l’ordine barnabita è ormai stato chiarito dalla

(21) E. De Filippis, *Alcuni episodi della committenza artistica del vescovo Carlo Bascapè*, in “Barnabiti studi”, 10, 1993, pp. 247-268; A.M. Bava, *Note sui rapporti tra il Moncalvo e l’ordine dei Barnabiti*, in *Per Giovanni Romano*, cit., pp. 22-23.

(22) G. Romano, *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1990, n. 12; sull’abitazione del Caccia a Pavia: F. Negri, *Il Moncalvo. Notizie su Documenti. II*, in “Rivista di Storia, Arte, Archeologia della provincia di Alessandria”, anno V, fasc. 13, gennaio-marzo, 1896, p. 112; alcune notizie, dell’inizio del Seicento, sul convento di Sant’Aureliano e la chiesa (già oratorio dei Disciplinanti, dedicata a Santa Maria) si possono trovare in ASTo (Archivio di Stato di Torino), sezione corte, Materie Ecclesiastiche, Regolari da inventariare, Montù Beccaria, Chierici di San Paolo del convento di Sant’Aureliano, mazzo 1-2 in particolare mazzo 1. Scarse sono le informazioni relative agli arredi.

(23) M.A. Donzelli, U. Bocchi, *I dipinti della chiesa di Santo Stefano in Casalmaggiore*, Casalmaggiore 1998, pp. 33-35;

critica, possiamo infatti seguire passo passo le tappe dei suoi lavori nelle chiese della congregazione di San Paolo a partire dagli anni intorno al 1613 (21). Alle committenze dell’ordine deve essere ricondotta inoltre l’*Annunciazione* di Montù Beccaria (fig. 3), ora conservata presso la parrocchiale, ma un tempo collocata quasi certamente nella chiesa dedicata a Sant’Aureliano del convento dei Barnabiti, soppresso durante il periodo napoleonico, posto sulla sommità della collina, oggi abitazione privata. L’*Annunciazione* ascrivibile al biennio 1618-1619 circa, prossima ai lavori in San Vittore a Milano come suggerisce Romano, è da ritenersi con tutta probabilità eseguita a Pavia, dove l’artista aveva preso casa, ed inviata nella vicina Montù (22), rappresentando un caso singolare nell’attività del Caccia nel territorio dell’Oltrepo. I confronti più stringenti sembrano potersi istituire con l’*Annuncio ad Anna* e a *Gioacchino* della chiesa del Carmine di Pavia e le eleganti *Virtù Cardinali* di Casalmaggiore, in provincia di Cremona, per le metalliche e vibranti cromie, l’uso diffuso delle lacche e di solenni modellati (23). Gli arcangeli di Montù e Pavia fanno parte di quella schiera di messaggeri divini che osservano la scena dall’alto con un compassato, quasi altero, distacco che in quegli anni il Caccia mette in opera come nell’*Annuncio ad Anna*, oggi nella sacrestia di Sant’Eustorgio a Milano (24). Nello stesso lasso di tempo, quando i suoi contatti con l’ambiente milanese erano costanti e ben aggiornati, Moncalvo concepì altresì figure dell’arcangelo Gabriele così calorosamente vicine alla giovane Madonna, che arrivano a toccare terra, e a porsi dinnanzi, ad un soffio da lei. Fanno parte di quel drappello l’arcangelo dell’*Annuciazione* passata presso Antichi Maestri Pittori di Torino (1990) e l’*Angelo annunziante* della Fondazione Longhi di Firenze (25). Questi riferimenti dimostrano i difforni registri impiegati dal pittore e, nello stesso tempo, le sperimentazioni formali che stava

A.M. Bava, in *Barocco nella Bassa. Pittori del Seicento e del Settecento in una terra di confine*, catalogo della mostra, a cura di M. Tanzi, Milano 1999, pp. 90-93, n. 15, la studiosa propone una datazione più tarda per il ciclo. Potrebbe trattarsi di un disegno preparatorio per la figura della *Temperanza* il foglio passato in asta (New York, asta Sotheby’s, 21 gennaio 2004, lotto n. 2), attribuito a Peter Candid (1548 circa – 1628), riconducibile agli anni milanesi (cft. G. Romano, in *Guglielmo Caccia*, cit., pp. 86-89, n. 20-21).

(24) G. Romano, in *La Collezione di Roberto Longhi dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, G. Romano, p. 148, n. 46.

(25) Id., in *Da Biduino ad Algardi*, cit., n. 12; Id., *La Collezione di Roberto Longhi*, cit., pp. 148-149, n. 46.

(26) A.M. Bava, *Guglielmo Caccia*, cit., pp. 18-19; M. Gregori, *La pittura della Controriforma*, in *Pittura a Pavia dal Rinamico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1988, pp. 255-256, 303-304.

mettendo in atto sotto l’influenza degli artisti che dominavano la Milano di quegli anni, da Cerano a Morazzone (1573-1626), da Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) a Daniele Crespi (1597/1598-1630). Lo scenario dell’*Annunciazione* – derivante da modelli già impiegati dal Caccia in altre composizioni – è caratterizzato da una stanza spoglia, quasi in penombra, accanto ai due protagonisti, Moncalvo aggiunge uno splendido brano di natura morta, che rimanda alla vita intima e domestica condotta dalla giovane Maria, archetipo di un universo tutto al femminile. L’arcangelo giunge infatti all’improvviso e la Vergine ha appena fatto in tempo ad adagiare, su di una seggiola, il cuscino sul quale è appuntato l’ago con il quale era intenta a cucire il merletto su un bianco drappo, abbandonato sulla spalliera della sedia. Se la committenza dell’*Annunciazione* di Montù Beccaria spetta all’ambito barnabítico, il pittore nella città di Pavia ottenne altre importanti commissioni che ne accrebbero la fama (26) anche nell’area circostante, dando modo altresì ad artisti gravitanti intorno alla sua bottega di ottenere lavori ben oltre i territori del Monferrato: ne è esempio la pala d’altare della *Madonna del Rosario* di Ferrera Erbo-gnone, presentata, per la prima volta, in questa occasione, a seguito del restauro condotto nel 2010 da Giusi Cattaneo, Paola Milani e Barbara Ronchetti, sotto la direzione di Paola Strada (fig. 4) (27). Uscita dalla bottega del Caccia, intorno agli anni 1610-1615 circa, caratterizzata da un’eleganza formale, da squillanti tonalità e da un’attenta resa dei particolari, mostra una condotta tipicamente moncalvesca. I punti più alti sono da rintracciarsi nella figura femminile in primo piano – quello splendido abito, di singolare foggia e colore, è forse l’esito migliore di tutta la produzione cacciana –, nel giglio tenuto in mano da santa Caterina e nella donna in età matura – che rivolge lo sguardo al fedele – che pare essere quasi un ritratto. La composizione rimanda direttamente ai modelli del mae-

(27) Sulle vicende del dipinto si rimanda al contributo di Paola Strada in questa sede.

(28) V. Natale, *Per un repertorio alessandrino*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra, a cura di C.E. Spantigati, G. Ieni, Alessandria 1985, pp. 437-443 in particolare p. 439; G. Romano, in *Guglielmo Caccia*, cit., p. 80, n. 17.

(29) A. Chiodo, “*Forestieri*” a *Vercelli allo schiudersi del nuovo secolo*, in *La civiltà figurativa nel Seicento e nel Settecento*, a cura di M. Caldera, G. Spione, in *Storia di Vercelli in età moderna e contemporanea*, a cura di E. Tortarolo, I, Torino 2011, p. 460.

(30) Per i riferimenti bibliografici sulla personalità di Giorgio Alberini: A.M. Bava, *Intorno al Moncalvo: appunti sullo stile e sull’iconografia del nucleo di dipinti della donazione don Cesare Falaguerra nel Museo Civico di Casale Monferrato*, in *Intorno al Moncalvo: la donazione don Cesare Falaguerra*, a cura di A. M. Bava, F. Cervini, Casale Monferrato 2003, p. 17 nota 22.

stro, la giovane Vergine con il velo mosso dal vento intenta a porgere il Rosario a san Domenico è simile alla *Madonna del Rosario* di Melazzo, firmata e datata 1611 (28). In quest’opera si scorge, però, la mano del suo collaboratore e comprimario, in ambito casalese: l’alessandrino di nascita Giorgio Alberini (1578-1625/1626). Dopo i suoi esordi filogaudentiani (andò a bottega nel 1592 da Giuseppe Giovnone il giovane e ne sposò la nipote Barbara) (29) lo ritroviamo ben presto sulla scena casalese, a Crea, in compagnia di Moncalvo, con il quale condividerà buona parte del suo percorso artistico che lo porterà, sul finire del secondo decennio, ad avvicinarsi alla pittura caravaggesca del giovane Niccolò Musso (1590/1595-post 1622) stemperandola con quella moncalvesca (30). Sembrano spettare all’Alberini alcune realizzazioni dei putti e dei volti dei devoti, come quello di santa Caterina, il confronto corre subito alla *Madonna con il Bambino e i santi Bernardino e Carlo* di Santa Maria di Piazza, ora ricoverato nella sacrestia del duomo di Casale Monferrato (1610) (31). L’opera di Ferrera Erbo-gnone pare essere un’esecuzione a più mani sotto la regia del Caccia: si notano infatti delle cadute di stile, non imputabili al maestro, nei volti delle figure maschili, nelle mani di san Pio V, opera di un’artista che potrebbe essere l’autore di un’altra, più modesta, *Madonna del Rosario* conservata presso il santuario di Oropa (32). Conosciamo ancora poco come era gestita la bottega cacciana e ciò che avveniva al suo interno e chi avesse accesso a quest’ultima; risultati eterogenei, riconducibili alla maniera moncalvesca, si possono rintracciare ancora oggi in molte località del Piemonte ma non solo, come mostrano i casi della *Madonna del Rosario* e della *Madonna con il Bambino con san Domenico* di Villa d’Adda. Ascrivibile all’Alberini è il *Martirio di santo* presso la parrocchia di Valle Lomellina (fig. 5). La pala, riadattata per essere ospitata sull’altare di San Giovanni Battista, è databile intorno

3





3. Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, *Annunciazione*. Montù Beccaria, parrocchiale di san Michele.

4. Bottega di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, *Madonna del Rosario*. Ferrera Erbognone, parrocchiale di san Giovanni Battista.

5. Giorgio Alberini, *Martirio di santo*. Valle Lomellina, parrocchiale di san Michele arcangelo.



(31) A.M. Bava, *La pittura a Casale*, cit., p. 19; riprodotto in *Itinerari nella Cattedrale di Sant'Evasio*, a cura di L. Palmeri, Casale Monferrato 2008, p. 22; per la decorazione della cappella di Sant'Alberto in Santa Maria di Piazza che precede di poco la pala della *Madonna con il Bambino e i santi Bernardino e Carlo* si veda A.M. Bava, in *Da Musso a Guala*, cit., pp. 130-131, n. 3; A.M. Bava, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Marco Tanzi, Milano 2009, pp. 105-106, cat. III. 3-4.
(32) A. Chiodo, in *Santuari alpini. Oropa e l'Assunta di Va-*

rallo, a cura di V. Natale, Candelò 2009, p. 133.
(33) Ead., *Problemi aperti*, cit., p. 111 nota 102. Come mi suggerisce Paolo Vanoli la figura con l'elmo, posta in primo piano a destra, deriva da una incisione di Raphael Sadeler, stampata a Venezia nel 1598, dall'*Ecce Homo* di Jacopo Ligozzi.
(34) *Ibid.* Per le differenti redazioni di *San Michele* e per i disegni a loro accostabili: G. Romano, in *Le arti del disegno all'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di F. Dalmaso, G. Galante Garrone, G. Romano, Torino 1995, p. 46, conclusioni riprese in A.M. Bava, in *Cantieri e documenti del Barocco. Cuneo e le sue valli*, catalogo della mostra, a cura di

G. Romano, G. Spione, Savigliano 2003, pp. 248-249, n. 7. Alla serie di disegni va aggiunto il bel foglio, che Romano ritiene essere risultato prossimo al nostro di Mortara, conservato presso il Musée des Beaux-Arts d'Orléans (inv. 1622.B) in *Dessins italiens de Venise à Palerme du Musée des Beaux-Arts d'Orléans*, catalogo della mostra, a cura di E. Pagliano, Parigi 2003, pp. 303-304, n. 185).
(35) A.M. Bava, in *Acquisizioni e restauri 1992-2000*, catalogo della mostra, a cura di E. Ragusa, Asti 2000 (II ed., Torino 2004) pp. 24-25; A. Chiodo, *La collezione Dal Pozzo di Moncalvo: alcune opere cacciane*, in *L'avventura intellettuale*

di Giuseppe Maria Ferdinando Dal Pozzo, in "Annali di Storia Moderna e Contemporanea", 18, 2012, Atti del convegno (Moncalvo, 24 settembre 2011), in corso di stampa.
(36) G. Romano, in *Guglielmo Caccia*, cit., pp. 126-127, n. 41.
(37) A. Guerrini, *Un "San Michele" di Giorgio Soleri a San Salvatore Monferrato*, in *Per Giovanni Romano*, cit., pp. 98-99.
(38) J. Bober, *Cerano e la cultura dell'incisione del tardo Cinquecento*, in *il Cerano*, cit., pp. 67, 69 fig. 14b.
(39) G. Romano, *Guglielmo Caccia detto "il Moncalvo. Elenco dei dipinti*, cit., p. 83.
(40) A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia. Note in margine al-*

la vita e alle opere di una monaca pittrice, in "Archivi e Storia", 21-22, 2003 [2004], pp. 153-202; Ead., *La produzione artistica di Orsola Maddalena Caccia nel vercellese*, in "Bollettino Storico Vercellese", 68, fasc. 1, 2007, pp. 13-46 con bibliografia precedente.
(41) F. Negri, *Il Moncalvo. Notizie su Documenti. II*, cit., p. 121; G. Romano, *ad vocem Caccia, Orsola Maddalena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, Roma 1972, p. 763; A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia*, cit., pp. 184-185 con bibliografia precedente.

6. Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, San Michele arcangelo. Mortara, parrocchiale di Santa Croce.

7. Orsola Maddalena Caccia, Andata al Calvario. Mortara, parrocchiale di Santa Croce.



al 1615 (33), quando le caratteristiche del suo stile sono ormai fissate e ben riconoscibili in questo episodio. All'ultima fase, invece, della carriera di Guglielmo si colloca il *San Michele arcangelo* della chiesa di Santa Croce di Mortara (fig. 6) (34), che ben si confronta con la *Madonna con il Bambino e san Giorgio* della Fondazione Cassa di Risparmio di Asti (35), le *Stigmate di san Francesco* della Galleria Sabauda, quest'ultima già citata in precedenza, con quelle opere, quindi, nelle quali l'aspetto "serotino" si fa strada (36), dove le ombre e le luci si fanno più taglienti; il pittore in questa fase sembra attratto da questo gioco di contrasti netti fra zone d'ombra e di luce. Interessato alla ricerca in questo ambito, l'anziano maestro pare quasi sentire che in quella direzione stava andando la pittura; egli trae ispirazione dal mondo caravaggesco di Niccolò Musso ma anche dalla pittura milanese di quel periodo, quei cangiantismi delle vesti, quei guizzi di rosso lacca sulle ali dell'arcangelo, quel dare forza senza movimento del San Michele, sono ormai spie di quegli elementi, di cui portavoce singolare in terra lombarda fu Giulio Cesare Procaccini, senza dimenticare Daniele Crespi che fu allievo del Caccia, i quali costituiranno i prodromi della pittura barocca, di cui, però, Moncalvo non arriverà a vederne gli esiti.
A segnare il passaggio del tempo e delle differenti sollecitazioni che animavano la ricerca espressiva dell'artista su di un analogo tema è il confronto fra la pala di Mortara e il *San Michele arcangelo* di Pontestura, databile al primo decennio del Seicento. Nel dipinto di Pontestura si avvertono la frenesia e la concitazione del momento, il virile e irruente giovane arcangelo arriva con impeto, brandendo spada, scudo, e con il capo coperto da un luccicante elmo adornato da un vaporoso e vezzoso cimiero, pronto per la battaglia, avvolto da un drappo rosa squadernato dal vento. Molto distante dal pacato e assorto san Michele di Mortara, quella calma deriva dalla matu-

rità dell'esperienza delle tante battaglie affrontate, consapevole della vittoria finale. Alla spada lasciata nel fodero preferisce una semplice lancia per punzecchiare il diavolo, e agli angioletti ha addirittura affidato il cartiglio con la scritta QVIS VT DEVS, e la bilancia, quest'ultima strumento quotidiano del suo agire. Il san Michele di Pontestura è sfrontatamente manierista, il riferimento all'omonimo santo della parrocchiale di San Salvatore Monferrato di Giorgio Soleri (37) non basta a spiegare questo risultato, va ancora una volta ricercato nell'incisione il modello di questa vigorosa figura. Moncalvo potrebbe aver preso ispirazione da una prova grafica, dalle "figure agilmente contorte", come l'*Allegoria della Sapienza* di Aegidius Sadeler, tratta da Bartholomaeus Spanger (1600 circa), esiti appartenenti a quella cultura rudolfina tanto cara negli stessi anni a quell'artista che aveva percorso con lui un tratto della strada che porta alla Lomellina: il Cerano (38).
La parabola del moncalvismo in Lomellina si chiude con l'*Andata al Calvario* (39) (fig. 7), anch'essa conservata presso la chiesa di Santa Croce a Mortara, appartenente alla cappella della Crocifissione; restaurata nel 2010 da Giusi Cattaneo, Paola Milani e Barbara Ronchetti, sotto la direzione di Paola Strada, venne probabilmente commissionata al Caccia ma eseguita oramai dalla figlia Orsola Maddalena Caccia (1596-1676), ideale continuatrice e strenua propugnatrice della maniera paterna (40). La pala, prima del restauro, si trovava in precarie condizioni che non permettevano una corretta lettura. Alla preparazione a mestica bruna, che ritroviamo nelle ultime opere del Caccia, si è sovrapposta una stesura diligente e composta da brillanti cromie tipiche della pittrice in questa fase, nel tentativo di imitare, seppur con già una propria cifra stilistica, la maniera paterna, come si può notare ad esempio nel *Martirio di san Maurizio* della parrocchiale di Moncalvo, opera iniziata dal padre e portata a termine da Orsola, come ci informa l'ultimo codicillo del Caccia (41).

