

ARCHIVI e STORIA

DIRETTORE: MAURIZIO CASSETTI

21-22

GENNAIO - DICEMBRE 2003

ANTONELLA CHIODO

ORSOLA MADDALENA CACCIA
NOTE IN MARGINE ALLA VITA E ALLE OPERE
DI UNA MONACA PITTRICE

La pittrice Orsola Maddalena Caccia finora non ha mai goduto di una sua autonoma fortuna critica, restando nell'ombra del padre, Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625),¹ principale interprete del Manierismo in terra piemontese a cavallo fra il '500 e il '600. Considerata spesso come stanca riproduttrice dei modelli paterni, ai quali era stata istruita sin dalla tenera età, continuò, anche dopo la morte del padre, a esercitare la sua vena artistica all'interno del monastero di clausura dell'ordine delle Orsoline di Moncalvo, fatto erigere dal Caccia a ridosso della sua abitazione, appositamente per le sue numerose figlie. Dall'interno del monastero, nel quale Orsola trovò uno spazio adeguato per esprimere la sua arte lungo tutta la sua vita, presero forma numerosissime opere destinate per la maggior parte ad adornare altari di chiese del nativo Monferrato e non solo (fatto alquanto insolito per quell'epoca nella produzione artistica femminile). La sua vasta produzione, tuttavia, non si limita soltanto a concepire opere di carattere religioso, poiché diversi e di eccellente fattura sono i risultati ottenuti nel genere della natura morta.²

153

¹ Vasta è la bibliografia sul Moncalvo. Il contributo più recente e proficuo è rintracciabile in GIOVANNI ROMANO - CARLENRICA SPANTIGATI (a cura di), *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625). Dipinti e disegni*, Casale Monferrato 1997, dove si può ritrovare la bibliografia più completa sull'artista.

² La produzione di Orsola Maddalena Caccia nell'ambito della natura morta è finora circoscritta a una decina di opere, ma tutte di elevata qualità. La riscoperta di questo genere praticato dalla pittrice si deve a Romano con le prime tre nature morte conservate all'interno del Municipio di Moncalvo (G. ROMANO, *Nature morte in Piemonte*, in "Arte antica e moderna", 1964, n. 28, pp. 428-432).

Essendo vasta la bibliografia sull'argomento, si riportano di seguito i contributi principali: G. ROMANO, *Nicolò Musso a Roma e a Casale*, in "Paragone", 1971, anno XXII, n. 255, pp. 44-60; ANDREINA GRISERI, *La natura morta in Piemonte*, in *La natura morta in Italia*, diretta da FEDERICO ZERI e curata da FRANCESCO PORZIO, Milano 1989, tomo I, p. 153.

In questa sede si cercherà di far conoscere l'artista – sulla base di nuovi documenti emersi durante la mia ricerca,³ di nuovi spunti d'indagine e di nuove opere – sotto due prospettive, l'una che concerne l'aspetto biografico e l'altra che riguarda una prima e sintetica ricostruzione – poiché vasto l'argomento – del suo lungo percorso artistico attraverso le opere più esplicative dell'evoluzione stilistica di Orsola, cercando di mettere in evidenza, per quanto possibile, la sua autonoma personalità stilistica rispetto al padre e conferendole una maggior individualità critica che finora è rimasta pressoché ferma alla fondamentale voce sull'artista contenuta nel *Dizionario Biografico degli Italiani* scritta da Giovanni Romano nel 1972. Attraverso l'analisi stilistica delle opere più significative ho cercato di dimostrare l'evoluzione della pittrice attraverso varie tappe che partono dal momento in cui Orsola imita lo stile del padre fino a giungere a un lavoro autonomo e personale.

Ma sono stati i contributi degli ultimi anni a offrire nuove opere di Orsola, in particolar modo oggetto di analisi da parte di Cottino (ALBERTO COTTINO, *La natura morta in Piemonte tra Seicento e Settecento*, in GIOVANNI GODI (a cura di), *Fasto e rigore. La Natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII*, Milano 2000, catalogo della mostra, pp. 28-30 e 118-119; ALBERTO COTTINO, *La seduzione della Natura. Natura morta in Piemonte nel '600 e nel '700*, Torino 2000, pp. 18-23, nei quali è contenuta la bibliografia precedente; ALBERTO COTTINO (a cura di), *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia*, catalogo della mostra, pp. 22 e 186-188). L'opera più recente è apparsa in MINA GREGORI - JOHANN GEORG PRINZ VON HOENZOLLERN (a cura di), *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, Milano 2003, catalogo della mostra, pp. 102-103 e 464-465.

³ Questo studio specifico su Orsola Maddalena Caccia è frutto delle ricerche effettuate per la mia tesi di laurea (ANTONELLA CHIDO, "La pia virtù del dipingere": *Orsola Maddalena Caccia. Aspetti di ricerca sulla vita e sulle opere della monaca pittrice*, Università di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, a. a. 2002/2003, relatrice professoressa Maria Giulia Aurigemma).

La vita di Orsola Maddalena Caccia (1596-1676)

Dal matrimonio fra il pittore Guglielmo Caccia e Laura Oliva, figlia di Ambrogio (notizie 1569-1601),⁴ avvenuto il 6 novembre 1589, nella parrocchia di Sant'Ilario di Casale dove il pittore risiedette per alcuni anni,⁵ nacquero sei femmine e tre maschi. Non si è a conoscenza della data precisa del definitivo trasferimento del Caccia nel luogo di Moncalvo (AT), da cui prese l'omonimo soprannome, proprio per aver scelto come dimora perpetua questa località, ma si suppone che il suo arrivo coincida con l'inizio dei lavori al Santuario di Crea, promossi da Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato, a partire dal 1590.⁶

Guglielmo Caccia e la moglie Laura ebbero probabilmente nove figli a partire dall'anno 1595, come ho potuto riscontrare nei registri di battesimo di Moncalvo, dove, ricercando la data di nascita della

⁴ Ambrogio Oliva, pittore originario di Trino (VC), operò soprattutto in ambito casalese, lasciando sul territorio diverse sue opere; si veda GIOVANNI ROMANO, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970, pp. 71-72, in cui è riportata la bibliografia precedente. Recentemente è stata esposta in mostra una sua opera conservata nella cattedrale di San Lorenzo di Alba, rappresentante un *Sant'Antonio Abate* (vedi BRUNO CILIENTO - ALESSANDRA GUERRINI (a cura di), *Tesori dal marchesato paleologo*, catalogo della mostra, Savigliano 2003, pp. 94-95).

⁵ FRANCESCO NEGRI, *Il Moncalvo. Notizie sui documenti*. I, in "Rivista di Storia, Arte, Archeologia della provincia di Alessandria", 1895, anno IV, fasc. 12, ottobre-dicembre, pp. 272-273.

⁶ Il Caccia fu chiamato ad affrescare diverse cappelle del Sacro Monte di Crea e, per questa ragione, scelse Moncalvo come residenza, proprio per la vicinanza con il luogo di lavoro; si pensa che, per i primi tempi e per ovvi motivi, abbia preso una casa in affitto. Sappiamo, però, che dal 1593 il Moncalvo vi risiedette stabilmente, dal momento che acquistò una abitazione proprio in quell'anno, come testimonia un atto del notaio Giovanni Boneria, datato 10 dicembre 1593 (F. NEGRI, *op. cit.*, fasc. 12, p. 277). Relativamente alle ultime scoperte sull'opera del Moncalvo al Sacro Monte di Crea si vedano CLAUDIA BONARDI, *La realizzazione del Sacro Monte tra Cinque e Seicento*, pp. 93-105, e ANNA MARIA BAVA, *Pittori e scultori per il "teatro della vita della Vergine"*, pp. 107-121, in AMILCARE BARBERO - CARLENRICA SPANTIGATI (a cura di), *Sacro Monte di Crea*, Alessandria 1998. Sull'attività del Moncalvo a Crea bisogna prendere in considerazione soprattutto il saggio di A.M. Bava, dove vengono proposte nuove indagini sulla permanenza a Crea del pittore che dovette lavorare nella prima metà degli anni Novanta del Cinquecento; la studiosa riduce di molto il numero delle attribuzioni degli affreschi in favore dell'Alberini che operò successivamente al Moncalvo, intorno agli anni 1605.

pittrice, sono annotati alcuni dei figli avuti dal Caccia; la primogenita fu Margherita, battezzata nel giorno 3 di ottobre,⁷ che fu la prima a entrare nel convento delle Orsoline nel luogo di Bianzè (VC).

A poco più di un anno dalla nascita di Margherita, veniva battezzata il 4 dicembre del 1596,⁸ con il nome di Theodora, la pittrice che noi tutti conosciamo come Orsola Maddalena, nome acquisito con l'entrata nel convento delle Orsoline.

La data di nascita della pittrice è sempre stata dedotta dalla data della sua morte avvenuta il giorno 26 luglio del 1676, all'età di 80 anni, come riporta Francesco Negri che, alla fine dell'800, aveva potuto visionare il libro delle vestizioni, professioni e morti del monastero delle Orsoline di Moncalvo, che si trovava nell'Archivio Parrocchiale del luogo, poiché nel 1825 suor Maria Crocefissa Vercellino, ultima delle monache dalla fondazione alla soppressione napoleonica del 1802, lo aveva consegnato al parroco di allora.⁹ Per più di un secolo tutti gli studiosi che si occuparono di Orsola Maddalena Caccia deducevano la data di nascita semplicemente sottraendo dalla data di morte riportata dal Negri l'età della pittrice, senza accertarsi della effettiva data di nascita; ancora nel catalogo della recente mostra tenutasi al Museo della Fondazione Accorsi, Alberto Cottino nelle schede delle opere della pittrice fa cadere la data di nascita fra il 1596 e il 1600.¹⁰ Oltre alla data di nascita di Orsola, negli atti di battesimo sono contenute le date del battesimo degli altri figli che, in ordine di nascita, sono Agata,

⁷ Archivio Parrocchiale di Moncalvo (APM), *Atti di Battesimo dal 1561 al 1601*: «Alli 3 di ottobre, Margherita figlia di m. Gulielmo Cazza, et di M.a Laura Oliva, jugali hista batezzata da mi prete Perrino grapio vicecurato il compadre hè stato m. Battista Natei di Nizza, la comadre Anna Olapia».

⁸ APM, *Atti di Battesimo dal 1589 al 1602*, f. 170: «Alli 4 di Dicembre, Theodora figlia di m. Gulielmo Cazza, et di M. Laura Oliva jugali è stata battezzata da mi prete Perrino grapio, il compadre è stato m. Pietro Tescotto la commadre Anna Olapia». Nel lavoro di ricerca biografica sono partita proprio dallo stabilire con certezza la data di nascita di Orsola Maddalena Caccia, fino a quel momento incerta, importante in seguito per determinare la sua entrata e permanenza nella bottega paterna.

⁹ F. NEGRI, *Il Moncalvo. Notizie sui documenti*. III, in "Rivista di Storia, Arte, Archeologia della provincia di Alessandria", 1896, anno V, fasc. 14, aprile-giugno, pp. 211-212.

¹⁰ A. COTTINO, *La donna nella pittura italiana* cit., pp. 186-188.

battezzata il 6 marzo del 1598,¹¹ Caterina, nel giorno 12 agosto 1599¹² e infine Giovanni Battista, il 12 giugno del 1600.¹³ Quest'ultimo deve essere morto in giovane età poiché l'unico erede maschio che viene nominato nei testamenti del Moncalvo è Gerolamo ed è proprio per questo che Negri non credeva nell'esistenza di un altro figlio nato prima di Gerolamo: questo mi porta a pensare che lo studioso non abbia visto gli atti di battesimo dal 1589 al 1602, che ho potuto consultare durante la mia ricerca.

Non si è riusciti invece a conoscere la data di nascita dell'altra figlia pittrice, Francesca, che già il Negri nel suo saggio, citandone l'atto di monacazione, rogato l'8 marzo del 1626, la diceva maggiore di 18 e minore di 25 non precisando l'età; lo stesso dicasi per il fratello Gerolamo.¹⁴

Essendo Orsola figlia di un pittore, non è difficile immaginare che, a partire dalla tenera età, insieme con la sorella Francesca, abbia espresso e sviluppato doti artistiche alle quali il Moncalvo diede sicuramente un contributo per migliorarne le capacità, oltre all'istruzione di base che fu una prerogativa per lei e alcune delle sorelle. La pittura dunque nella vita della giovane artista ricopriva certamente un ruolo fondamentale anche perché aveva a disposizione il modello paterno e quello della sua bottega che rappresentava, nel territorio del Monferrato, il laboratorio più fecondo negli anni intorno al 1610.

¹¹ APM, *Atti di battesimo dal 1589 al 1602*: «Alli 6 di Marzo, Agata figlia di m. Gulielmo Cazza, et di Madonna Laura Oliva jugali è stata batezata da mi prete Perrino grapio, il compadre è stato il G. Giacomo Cantino e la comadre Laura».

¹² *Ibidem*: «Alli 12 di Agosto, Caterina figlia di m. Gulielmo Cazza, et di M.a Laura Oliva jugali è stato batezato da mi prete Petrino grapio il compadre è stato m. Horatio Firetta, la comadre Madonna Caterina Vicua».

¹³ *Ibidem*: «1600 Alli 12 di giugno Giovanni Battista figlio di m. Guglielmo Cazza, et di Madonna Laura Oliva jugali è stato batezato da me prete Perrino grapio vicecurato il compadre è stato M. Bernardi grapio di Trino, la comadre Madonna Caterina».

¹⁴ F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 14, p. 211. Quest'assenza di informazioni è suffragata dal fatto che già il vescovo Caravadossi, nella visita pastorale del 1738 nel luogo di Moncalvo, rilevava che nell'Archivio Parrocchiale non vi erano più presenti gli atti di battesimo degli anni dal 1601 al 1625 (Archivio Storico Diocesano di Casale - ASDC, *Visita Pastorale di M. Pietro Gerolamo Caravadossi (1728-1746)*, Atti e Decreti, vol. 2, f. non numerato).

Nella bottega del Caccia lavorarono artisti, come Giorgio Alberini che ricopriva la mansione di collaboratore, o come Giovanni Crosio; e forse ancora altri furono gli artisti che frequentavano la bottega dei quali non si è ancora riusciti a identificare con certezza né l'identità né tanto meno le opere realizzate.¹⁵

Ritornando all'apprendistato di Orsola, lo si può solo immaginare comune a tanti artisti che, partendo da un primo rudimento alle arti, hanno affinato la propria tecnica per adottare infine un proprio stile personale ma che, nella fase iniziale, si sono dovuti "piegare" a quello del maestro e sostituirlo nella realizzazione delle opere qualora il lavoro lo esigesse. Il caso di Orsola è però per certi versi singolare; essendo la figlia del maestro, poteva avere con lui uno strettissimo legame affettivo che probabilmente incideva anche sulla sfera professionale che la portò nella fase iniziale di apprendistato a conformarsi allo stile pittorico del Moncalvo, anzi, a riprodurlo fedelmente, ancora di più degli altri artisti che ruotavano intorno alla figura dell'artista monferrino.

Giovanni Romano, che a distanza di trent'anni dalla redazione della voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* su Orsola Maddalena Caccia¹⁶ rimane l'unico studioso ad aver avviato una prima ricostruzione artistica e biografica della pittrice – cui tutti fecero poi riferimento senza approfondirne le conoscenze –, proponeva l'inizio dell'apprendistato della pittrice all'incirca intorno al 1615, anni in cui il padre era occupato in grandi committenze a Milano in Sant'Alessandro e a Novara per il vescovo Bascapè per affrescare grandi cicli pittorici, e che quindi lo impegnavano quotidianamente e di persona.

¹⁵ Gli artisti che lavoravano all'interno della bottega o che conoscevano i risultati in essa conseguiti, hanno contribuito alla capillarizzazione del moncalvismo su tutto il territorio piemontese; nella maggioranza dei casi gli studiosi non sono riusciti a identificare l'autore viste le scarse notizie a riguardo e solitamente questi utilizzano l'appellativo generico di «scuola del Moncalvo» oppure «pittore di ambito moncalvesco». Porto come esempio, per la maggior visibilità ottenuta, le opere presenti nella recente mostra (B. CILIENTO - A. GUERRINI (a cura di) *op. cit.*, pp. 104-109), in cui vengono presentate tre opere di «ambito del Moncalvo» provenienti dalla zona di Alba e delle Langhe, zona in cui il Moncalvo non operò con frequenza nel corso della sua carriera ma nella quale i risultati del pittore dovevano essere ben presenti.

¹⁶ GIOVANNI ROMANO, voce *Caccia Orsola Maddalena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1972, vol. XV, pp. 762-763.

Questa sua attività di frescante negli anni che vanno dal 1613 al 1619 portò il Moncalvo a essere impegnato per lunghi periodi lontano da casa e dalla sua bottega che continuava ad avere richieste non solo per affreschi ma anche per pale d'altare, destinate a chiese o conventi del casalese (ma non solo); per la realizzazioni di queste opere c'era l'esigenza di un aiuto da parte di altri artisti che dovevano sostituirlo nei periodi della sua assenza.

È in questi anni che la personalità artistica di Orsola, grazie alla sua versatilità, viene messa alla prova come collaboratrice dal padre, nel riprodurre all'occorrenza i suoi modi di dipingere.

Probabilmente il Moncalvo si è avvalso della collaborazione della figlia già a partire dagli anni intorno al 1611 anticipando di un po' di anni la presunta datazione dell'entrata in bottega di Orsola, formulata da Romano: questa mia ipotesi parte dalla considerazione delle opere che il Caccia realizza in quegli anni quando è al vertice della sua fama,¹⁷ accresciuta dal fatto di aver lavorato fianco a fianco in veste di collaboratore con Federico Zuccari per Carlo Emanuele I nella realizzazione della decorazione della Galleria Grande di Palazzo Reale a Torino, che lo vide impegnato dal 1605 al 1607. Per questi lavori divenne ricercatissimo da illustri committenti che richiedevano opere che lo impegnavano molto, per cui Orsola, che allora aveva circa quindici anni, poteva aver concluso la fase del puro apprendistato per entrare di diritto a collaborare con il padre. Questa mia affermazione è suffragata dal fatto che Romano stabiliva l'inizio della collaborazione di Orsola con il padre intorno al 1615, ponendo la data di nascita negli ultimissimi anni del '500¹⁸ deducendola approssimativamente dalla

¹⁷ La mia proposta pone un interrogativo sui diversi stili del Moncalvo, a partire in particolare dall'anno 1610, in cui vengono concepite opere con modi completamente differenti: mi riferisco, come esempio, alla *Natività* della chiesa di San Michele a Casale Monferrato che Romano data intorno al 1613 e all'*Adorazione del Bambino con i santi Giacomo e Stefano*, conservata nella chiesa di Sant'Agata a Pontestura (AL), quest'ultima riferimento certo delle opere del Moncalvo per la data 1610 che si legge in basso nel centro della composizione riportata alla luce nel restauro del 1993; per altro alcune perplessità erano già state avanzate da Romano proprio in occasione della mostra monografica del 1997 (G. ROMANO - C. SPANTIGATI (a cura di), *op. cit.*, pp. 35 e 84-85).

¹⁸ G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 762.

data della morte e non confermando la data indicata dal Negri. Questa affermazione farebbe slittare l'inizio dell'attività di Orsola Maddalena Caccia proprio intorno al 1615, come affermato da Romano, all'incirca all'età di quindici anni, stessa età che io propongo con la certezza questa volta della data di nascita della pittrice che anticiperebbe di circa 3-4 anni l'inizio della sua attività in campo artistico: proposta che vede, a partire da quegli anni, i primi interventi dell'artista su opere del padre non ancora in veste di collaboratrice. Sicuramente la pittrice, all'inizio della carriera artistica, avrà contribuito solamente alla realizzazioni di elementi di riempimento, come i paesaggi, i panneggi, in particolar modo nell'esecuzione della natura – qualità che sviluppò nel tempo fino a farne diventare il soggetto stesso delle sue composizioni che rappresentano i suoi risultati nella sperimentazione del neonato genere della natura morta – e per questo motivo non è possibile individuare gli interventi della pittrice in questa primissima fase della sua attività. Orsola a partire dalla metà degli anni dieci del '600 vedeva gradualmente accrescere il proprio ruolo nella bottega paterna, soprattutto nei periodi di lunga assenza da casa del pittore, come i soggiorni milanese e pavese. Per questa ragione, ancora una volta l'aiuto della bottega poteva rappresentare per l'artista la certezza che avrebbe affrontato i lavori con impeccabile diligenza esecutiva rispettando quelli che erano gli stilemi del Caccia.

Questa sua pratica all'ombra del padre si protrasse fino a quando Theodora¹⁹ entrò nel monastero delle Orsoline di Bianzè, non si sa se per una sua sentita vocazione oppure per volere del padre, uomo molto pio come conferma la stragrande maggioranza delle sue opere di carattere squisitamente devozionale, nelle quali diede prova di possedere un suo modo personalissimo di interpretare la religiosità.

¹⁹ Ho voluto utilizzare il nome di battesimo della pittrice proprio per demarcare la differenza fra due fasi della vita della pittrice: la fase "adolescenziale", se così si può dire, durante la quale lavorava nella bottega paterna, dove viene conosciuta come Theodora, e la seconda fase che cambiò radicalmente la sua vita, non solo personale ma anche artistica, con l'entrata nel monastero delle Orsoline di Bianzè, dove lei viene conosciuta e stimata come Orsola Maddalena.

Le prime sorelle Caccia che entrarono nel monastero delle Orsoline di Bianzè furono la primogenita Margherita e Agata che presero rispettivamente il nome di Laura Margherita e Agata Rosanna, e probabilmente si monacarono nello stesso anno, da individuarsi intorno al 1614-1615. A causa della dispersione dell'Archivio del monastero, che subì la stessa sorte di molti altri conventi durante la campagna di soppressioni perpetrata dal governo napoleonico all'inizio dell'Ottocento, si hanno ben poche informazioni sul monastero dove si monacò Orsola. L'unica testimonianza che è stata utile al fine di questa ricerca è rappresentata dal «Ristretto delle Ragioni principali del monastero di Sant'Orsola di Bianzè» composto a partire dall'anno 1623 a opera del rettore D. Della Porta che si conserva presso l'Archivio di Stato di Vercelli; questo volume contiene numerosi atti, doti, donazioni e testamenti riguardanti le Orsoline di Bianzè.²⁰

Come già accennato precedentemente, Margherita e Agata entrarono nel monastero prima di Orsola Maddalena e dell'altra sorella Cristina Serafina. In merito alla questione dell'arrivo nel convento della pittrice, già nel 1932 il Vesme, ricostruendo la vita di Orsola Maddalena Caccia, partiva proprio dall'inizio della vita monastica della pittrice che era da collocare intorno al 1620. Inoltre, sempre secondo lo studioso, l'atto relativo alla dote consegnata dal Caccia per le figlie era stato rogato dal notaio Fulgheri di Bianzè;²¹ ricavò questo nome dalla

²⁰ Archivio di Stato di Vercelli (ASV), *Corporazioni religiose*, m. 218, *Ristretto delle Ragioni principali del Monastero di Sant'Orsola di Bianzè*.

Di questo «Ristretto» è stato redatto un saggio nel quale viene presentata una trattazione sommaria di tutta la storia del monastero dalla fondazione alla soppressione; per la sua consultazione si veda STEFANO NEGRI - GIOVANNI ROSSO, *Il Monastero delle Orsoline di Bianzè*, in «Archivi e Storia», 1995, n. 13-14, gennaio-dicembre, pp. 107-127. Per una corretta consultazione sottolineo il fatto che il «Ristretto» consultato da Negri e Rosso ha attualmente un'altra collocazione rispetto a quella riportata nel saggio: non più *Corporazioni religiose*, m. 216, ma m. 218. In appendice al «Ristretto» è presente un «Inventario di tutte le scritture spettanti al presente monistero eretto in Bianzè fatto fare nel tempo di regime d'esso in qualità di superiora da Suor Angela Catterina Rajnera per il suo confessore ordinario D. Giovanni Antonio Terrabugia professore di Sagra Teologia», datato 9 settembre 1728.

²¹ ALESSANDRO BAUDI DI VESME, voce *Caccia Orsola Maddalena e Francesca*, in *L'Arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della Reggenza di Cristina di Francia (in 12 parti)*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 1932,

citazione del documento del 29 agosto 1622 che riportava nella voce da lui dedicata a Guglielmo Caccia, aggiungendo «essendo state soddisfatte e pagate di lor dotti nel modo convenuto nel istrumento rogato per il signor nodaro Folgheri di esso luogo». ²² La stessa notizia viene ripresa da Romano nel 1972. ²³ A distanza di anni, l'unico ad aver cercato il documento rogato dal Folgheri (o Fulgheri) rimane ancora Vesme, il quale, in nota al testo citato, affermava quanto segue: «questo istrumento fu da me attivamente cercato, ma senza risultato»; ²⁴ attualmente questo atto è ancora introvabile.

La conferma dell'entrata di Orsola nel convento delle Orsoline di Bianzè si ha da documenti che sono contenuti nel «Ristretto», che ho avuto modo di nominare già precedentemente, in cui sono presenti, fra le altre, delle carte del 1620, più precisamente quelle del 29 ottobre del 1620, un istrumento di un censo della comunità di Bianzè a favore del monastero, un altro censo del notaio Bartolomeo Fulcheri (lo stesso Fulgheri o Folgheri prima citato) e infine un censo del 16 dicembre 1620.

Nel primo documento vengono nominate le monache presenti nel monastero nel momento in cui viene stilato l'atto e cioè suor Anna Maria Fulcheri badessa, Laura Margherita Caccia vicaria, Agata Rosanna Caccia, Angela Margherita Affiscis, Orsola Vernica, Deodata Maria di Palazzolo; in questo elenco mancano Orsola Maddalena e la sorella Cristina Serafina: questo fa pensare che in quella data non erano ancora monache. ²⁵ Questa mia deduzione ha avuto la conferma dal

vol. XIV, pp. 116 e 139. Le stesse notizie sono poi state ripubblicate in [ALESSANDRO BAUDI DI VESME], voce *Caccia Orsola-Maddalena e Francesca*, in *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963, I, p. 229.

²² ALESSANDRO BAUDI DI VESME, voce *Caccia Orsola Maddalena e Francesca*, in *L'Arte negli Stati Sabaudi* cit., pp. 115-117. Questo documento è il penultimo testamento redatto dal Moncalvo prima della sua morte; in esso si sottolinea il fatto che quattro sue figlie si trovavano presso il monastero delle Orsoline di Bianzè.

²³ G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 762.

²⁴ [A. BAUDI DI VESME], voce *Caccia Orsola Maddalena e Francesca*, in *Schede Vesme* cit., I, p. 222.

²⁵ ASV, *Corporazioni religiose*, m. 218, in «Ristretto», *Instrumentum Census annui redditus scuti viginti quattuor comunitatis Blanzati ad ammodum R.R.um monialium sante Ursula*.

secondo documento del 29 ottobre, poiché all'interno di un censo del notaio Bartolomeo Fulchieri che aveva tutta un'altra funzione, si legge «declamando detto Rettor pecunia ipsi et [...] DD. Theodora et Lucia filiare, m.m.d. Gullmi Caccia pictoris di Montecalvo, que nunc suscipiture sunt ordina monacalem in d.to Monastero»:²⁶ da questo atto si traggono delle ovvie conclusioni che confermano le ipotesi formulate dal Vesme, che poneva l'arrivo a Bianzè della pittrice intorno al 1620. Ora si può affermare con relativa certezza che Orsola si monacò proprio intorno al novembre del 1620, visto che viene detto «suscipiture sunt» cioè «saranno accolte» e inoltre sono menzionate con il loro nome di battesimo. La conferma ulteriore viene dal documento datato 16 dicembre 1620 in cui, in occasione di un censo a favore del monastero, sono nominate le monache presenti alla sottoscrizione dell'atto: oltre alle già citate Orsoline elencate nel documento del 29 ottobre 1620, suor Orsola Maddalena e suor Cristina Serafina,²⁷ già menzionate in questo documento come suore e con il nome in religione; ulteriore conferma è data dalla voce «dote delle sorelle Caccia di Moncalvo professe in Bianzè 1620», presente nell'Inventario in appendice al «Ristretto». Per questa questione si può concludere affermando quasi certamente che Orsola entrò nel monastero delle Orsoline di Bianzè poco dopo il 29 ottobre del 1620. Inoltre queste notizie possono ben supplire l'atto della dote di Orsola, rogato dal notaio Fulchieri, o Fulchieri, a seconda del documento.

Dopo l'entrata nel monastero di Bianzè, Orsola rimase in quel luogo per circa 5 anni, fino al 1625; questo periodo rimane forse il più oscuro nella ricostruzione biografica e artistica della pittrice, poiché

²⁶ ASV, *Corporazioni religiose*, m. 218, in «Ristretto», *Instrumentum Censu nobili Bartolomei Fulcherj Bernardini ad ammodum monasteri santa Ursula*.

²⁷ ASV, *Corporazioni religiose*, m. 218, in «Ristretto», *Instrumentum Censu annui redditus scutorum sexdecim [...] et admodum R. di D. Gulielmo a Portis proretore Apostolici, et M [...] Anti eius ad ammodum monasteri s.ta Ursula*: «Monastirio di S. Ursula eiusdem loci Blanzati presentibus ibidem R.R. suoribus Anna Maria Fulchieri Abbatissa, sor Laura Margherita Caccia Vicaria, sor Angela Margherita di Caluso, sor Agata Rosanna Caccia, sor Deodata Maria di Palazzuolo, sor Ursula Tannica de Mirolyis, sor Ursula Magdalena, et sor Cristina Serafina suoribus de Caccia presentibus Representantibus totu Monasterium Una cum RR Giovanni Antonio a Portis Canonico, casu Rettore».

non abbiamo nessuna documentazione a riguardo che possa accertare il proseguimento dell'attività pittorica in modo indipendente, lontano dal padre e dalla sua bottega non solo per quanto riguarda le opere ma anche, e soprattutto, per quanto riguarda la ricerca di uno stile più personale, più rispondente alle sue capacità pittoriche, stile che si evolse in modo particolare dopo la morte del padre.

Non conoscendo l'atto di monacazione di Orsola, non sappiamo se il vescovo avesse concesso alla pittrice la possibilità di proseguire la sua attività all'interno delle mura del monastero (come avrebbe fatto in seguito a Moncalvo), ciò che darebbe modo di ipotizzare una prosecuzione del sodalizio pittorico fra il padre e la figlia. Rimane quindi aperto per gli studiosi il problema di rintracciare la mano di Orsola nelle opere eseguite dal Moncalvo in questo quinquennio. Su questo punto non mi sento in grado di prendere posizioni, poiché molte sono le mie perplessità in merito che mi fanno pensare a una certa interruzione del lavoro dell'artista a favore del padre, come sarà puntualizzato nel paragrafo successivo. È possibile invece che la pittrice abbia realizzato delle opere pertinenti al convento, anche se al momento non se ne conoscono. L'unica opera, a mio avviso, riconducibile al monastero delle Orsoline, è rappresentata dalla *Madonna con il Bambino dormiente*, attualmente presso la casa parrocchiale di Bianzè e già annoverata da Romano fra le prime opere della pittrice.²⁸ Ritengo anche che possa essere opera di collaborazione di Orsola e del Moncalvo e che, per dimensioni e soggetto, fosse un quadro da camera destinato a essere collocato alla parete delle camere delle monache ospitate all'interno del monastero. Trascorsi i 5 anni a Bianzè, la pittrice e le sorelle vennero richiamate dal padre a Moncalvo, non solo a causa delle guerre diuturne che da decenni venivano perpetrate sul territorio del Monferrato, ma anche per la sempre più cagionevole salute del pittore, testimoniata anche dai frequenti testamenti che vennero redatti fino a pochi giorni dalla sua morte avvenuta il 13 novembre 1625; era quindi plausibile il suo desiderio di far ritornare le figlie a Moncalvo.

²⁸ G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763.

Nell'aprile del 1625 Guglielmo Caccia aveva iniziato, a proprie spese, le pratiche per l'erezione di un monastero delle Orsoline a Moncalvo per le quattro figlie già monache a Bianzè, in modo da averle più vicine.

La pratica di fondazione del monastero era iniziata con il decreto vescovile di monsignore Scipione Agnelli, di cui se ne conserva copia nell'Archivio Storico Diocesano di Casale, sigillato da Giovanni de Platea, segretario della mensa vescovile di Casale, in data 14 aprile 1625.²⁹ A questa copia segue un documento riportato dal Vesme (*Schede Vesme*, I, p. 229), e ripreso da Giovanni Minoglio (*Moncalvo*,

²⁹ La copia del Decreto Vescovile, datato 14 aprile 1625, è conservata presso ASDC, fald. *Moniales XCIII*, vol. IV, *Virgines S. Ursules, Tertiariae S. Dominici*, documento già nominato dal Negri (F. NEGRI, *Il Moncalvo. Notizie sui documenti*. II, in "Rivista di Storia, Arte, Archeologia della provincia di Alessandria", 1896, anno V, fasc. 13, gennaio-marzo, p. 116). Lo studioso affermava: «Poi nel 1625, alli 15 aprile con atto del notaio Giovanni Platea [Piazza] segretario della mensa vescovile di Casale, previo decreto del Vescovo del 4 dello stesso mese, Monsignor Scipione Agnello, il Caccia fondava in Moncalvo un monastero»; di conseguenza Negri pensava che il documento fosse stato redatto il 4 aprile dello stesso anno: questo mi sembra altamente improbabile visto che la copia da me consultata riporta la data del 14 aprile e inoltre questo era l'esemplare che rimaneva nell'Archivio Vescovile, come ulteriore conferma dell'avvenuta decisione del vescovo.

Inoltre il Negri affermava che esisteva un atto rogato dal notaio Giovanni de Platea in data 15 aprile 1625; sicuramente si tratta del già citato decreto che però è datato 14 aprile 1625, poiché nessun atto conservato all'Archivio Storico Diocesano di Casale risponde alle prerogative già esposte, oltre al fatto che De Platea non viene mai definito "notaio".

Dal momento della stesura del saggio di Negri, tutti coloro che hanno trattato l'argomento ripresero le stesse notizie; questo vale per il Vesme ([A. BAUDI DI VESME], voce *Caccia Orsola-Maddalena e Francesca*, in *Schede Vesme* cit., I, p. 229) e ancora per Romano (G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 762). Per quanto riguarda l'Archivio vero e proprio del monastero, questo ha subito la stessa sorte di quello del monastero di Bianzè, cioè se ne sono perse le tracce tra il secolo XIX e il XX.

Si ricorda che il Negri aveva consultato il libro delle vestizioni, professioni e morti di detto monastero, intorno agli anni Novanta dell'800; da lui si apprende che ebbe in visione detto libro, presso don Lupano, allora parroco di Moncalvo. Lo studioso sembra aver avuto la possibilità di consultare solamente questo testo e non altri documenti che componevano l'Archivio, forse perché non più presenti nella parrocchia di Moncalvo. Sappiamo, sempre da Negri, che il suddetto libro, dopo la soppressione del monastero, avvenuta nel 1802, era stato affidato dall'ultima delle monache – suor Maria Crocefissa Vercellino – poco prima della morte, avvenuta nel 1825, all'allora parroco di Moncalvo.

Sulla base dell'indicazione riportata nell'articolo del Negri (F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 14, p. 211), sembra che alla Vercellino fosse stato affidato soltanto questo libro mentre della restante parte dei documenti, sicuramente la più cospicua, non si fa menzione, come se gli stessi avessero seguito un'altra via. Dopo questa indicazione non si hanno più notizie di questo archivio. Ho condotto diverse ricerche al fine di far luce sulla sua possibile collocazione attuale. In primo luogo presso l'Archivio Parrocchiale di Moncalvo, ma senza successo;

Brevi cenni storici, Torino, 1877), il quale riportandolo interamente in appendice, afferma di averlo visionato presso il sacerdote Camagna in Moncalvo. L'atto fu rogato dal notaio Giovanni Battista Manacorda, la data non viene riportata sul documento e infatti non viene citata nemmeno dagli studiosi suddetti, anche se sono convinta che è da far risalire ai giorni intorno al 14 aprile, data della stesura del Decreto vescovile.³⁰

Nella supplica del Caccia si afferma «d'erigere una nuova congregazione o sia monastero sotto il titolo di Sant'Orsola nella suddetta terra, e tal effetto fare donazione d'una sua casa o sia parte d'essa in detto luogo conforme al disegno dato»;³¹ dalla stessa, inoltre, possiamo apprendere che «li dette sue quattro figlie siano levate dal detto luogo di Bianzati et colocate nella nuova congregazione di Moncalvo con la

in seguito, presso l'Archivio di Stato di Alessandria (ASAL), *Atti dei Notai del Monferrato*, m. 4000, in cui sono contenuti atti relativi al monastero e prima ancora alla famiglia Caccia. E ancora presso l'Archivio di Stato di Torino, sezione prima (AST, s.p.), *Monache di diversi paesi*, m. 12, dove si conservano soltanto pochissime carte riguardanti spese incorse negli ultimi anni di vita del monastero. Sempre nello stesso Archivio, sezioni riunite (AST, s.r.), *Archivio Governo Francese (1798-1814)*, m. 288, è conservato l'inventario dei beni contenuti all'interno del monastero all'atto della soppressione da parte del Governo Francese (segnalazione gentilmente fornitami dal prof. Giovanni Romano, che ringrazio); in esso è annotata la seguente notizia: «una piccola guardaroba, che serve per archivio di detto Collegio, in cui si trovano le Scritture, e documenti relativi alla fabbrica, e beni di detto collegio, ed altre memorie».

Visto l'esito negativo di dette ricerche, ho fatto un ultimo tentativo presso la Casa Madre cui il monastero apparteneva, nell'ipotesi che, dopo la soppressione, l'archivio fosse stato consegnato alla stessa. Bisogna però precisare che, sotto l'ordine delle Orsoline, vi sono diverse regole e, di conseguenza, non esiste un'unica Casa Madre cui fare riferimento. Appurato il fatto che il monastero delle Orsoline di Moncalvo seguiva la regola detta di San Carlo, ho cercato di mettermi in contatto con la Casa Madre di questa regola che si trova a Milano, ma ho appurato che anche nell'Archivio di quest'ultima non si conservano documenti riguardanti il monastero delle Orsoline di Bianzè e quello di Moncalvo.

Debbo quindi concludere che allo stato attuale, ammesso e non concesso che detto Archivio sia andato distrutto, rimane sconosciuta l'ubicazione dello stesso.

³⁰ ASDC, fald. *Moniales XCIII*, vol. IV, *Virgines S. Ursules, Tertiariae S. Dominici*.

³¹ *Ibidem*. Il disegno presenta sommariamente una pianta della costruzione con relativi vani, funzioni e misurazioni. Si ricorda che detta pianta, relativa a una parte dell'abitazione del Caccia, era destinata al vescovo al fine di esemplificare la struttura dell'edificio del futuro monastero di clausura; in essa venivano messe in risalto le modifiche architettoniche che dovevano essere apportate al fine di rispettare le norme della regola di San Carlo. Gli studiosi che si occuparono della famiglia Caccia non ne parlano probabilmente perché non ebbero modo di poter visionare i documenti conservati in quello che era l'Archivio Vescovile di Casale.

restituzione delle doti pagate, et altri loro accessori; et possi godere delle fatiche di sor Orsola Madalena una di dette figliuole istruita nella pittura senza impedimenti però delli soliti esercitij spirituali et in esecuzione di questa sua buona volontà, et bene che ne potrà seguire in detta terra con l'esempio, et comodità di tali congregazione ha richiesto il consiglio d'essa terra che li sia favorevole, il quale avendo molto bene considerati il comodo che di tali opera». ³²

Come veniva raccomandato dal vescovo, nello stesso documento da lui redatto di proprio pugno, in quanto doveva verificare di persona la situazione in cui si trovava l'edificio, si è ritrovata la descrizione del monastero, rilevata in occasione del sopralluogo effettuato da Pietro Francesco Sturzio per conto del vescovo; questa descrizione può costituire un valido supporto al disegno già citato.

Considerata l'importanza che riveste il documento, al fine di ricostruire non solo la disposizione interna del monastero ma soprattutto per l'aspetto che avrebbe rappresentato il detto edificio nella vita della pittrice Orsola Maddalena Caccia, si riporta interamente il documento:

Per issiguire quanto Vostra Signoria Illustrissima mi comanda nella sua, sono andato questa mattina a Moncalvo et ho visitato la casa, et oratorio destinato per le Madri Orsoline dal signor Guglielmo Caccia. Di che frutto se bene mi ha stato supposto havere Vostra Signoria Illustrissima disegno et in formatomi esattamente mi mano, giudico però convenermi il riferirle quello a me pare meritevole almeno in qualche parte e più importante di provisione.

La casa se bene è m. Gulielmo sito a mezzo giorno di quelli luoghi più necessarij, all'effitto supposto ha però tre solamente di dormitorio, una delle quali, et è quella verso un certo Berruto, rista soggetta, et dominata col giardino dalle finestre di detto vicino; a che però il suddetto Guglielmo provviederà alzando la muraglia del giardino a sufficienza, siche dalle finestre del vicino non si possa guardare in dette camere ne altrove. A mezzo giorno e sopra la strada pubblica, a terra, rista un disenio, la cui finestra parmi essere di necessità chiudersi per essere verso la strada, e farsi nella corte maggiore comodità. Non ancora aperto l'uschio mezzano dall'habitatione del signor Guglielmo alla casa donata; che però per hora, e sino habbi il signor Guglielmo provviederà alle cose di Maggiore necessità, parmi potervi da Vostra Signoria Illustrissima tolrare, e massime essendo le monache che vi saranno di presente tutte figliuole sue.

A Ponente la chiesa parmi possi patire ecceptione quando s'havisse ad ammittarsi per chiesa a tutti aperta; perché oltre l'uschio che per uno cortile serrato di

³² *Ibidem.*

muraglia di cinque o sei passi ha essito in strada, ha altri tre uschi, uno che v`a in una stanza contigua dove si lavora di pittura; l'altro che sbocca verso il dormitorio, et il terzo che per una scaletta al corno del Vangelo discende nel refettorio; a che per hora, e sino possi Vostra Signoria Illustrissimo visitare Moncalvo non trovo migliore riparo, che concedergli quella per oratorio privato, per le monache solamente e quelli di casa; e massime mi espondevi sin' hora luogo separato di dove possino le monache sentire la Messa che non siano vedute, e ristando la chiesa in alto sopra il refettorio, e sotto il refettorio essendoci la cantina; `e per`o vero che l'altare `e sopra il terrapieno: `e bellissimo luogo et ornato de quadri di molto valore, et l'altare per modo in proporzione sta benissimo avendo solamente bisogno d'una pietra sacrata; e conoscendo io il signor Guglielmo d'affettuosissimo cuore verso le sue figlie tengo per certissimo che andar`a provvedendo a tutto quello gli sar`a accennato doversi fare almeno per hora e per modo di provisione sino alla visita di Vostra Signoria Illustrissima [...].

Di Caliano, li 16 aprile 1625

Humili.ma Ser.re

Pietro Francesco Sturzio». ³³

Di questo documento la parte pi`u interessante `e sicuramente quella relativa alla collocazione della chiesa e della stanza che era destinata a diventare la bottega, dove Orsola avrebbe «lavorato di pittura». Dalla chiesa si poteva accedere a «una stanza contigua» in cui l'artista avrebbe realizzato le sue opere aiutando il padre nel suo lavoro, visto che aveva fatto ritornare la figlia a Moncalvo proprio per «goder delle fatiche di sor Orsola Maddalena istruita alla pittura».

168

Non si conosce la data precisa dell'arrivo di Orsola e delle sorelle al monastero di Moncalvo, anche se `e da supporre che sia avvenuto nel mese di maggio del 1625, visto che nel testamento di Guglielmo Caccia, datato 8 novembre 1625 e stilato pochi giorni prima della morte, viene riportata una lista delle spese a carico del Moncalvo a beneficio del monastero, tra le quali compare l'annotazione: «[al]le Reverende Madri `a conto di suddetto debito per le fatiche di mesi sei di Suor Ursula Maddalena della pittura prestata `a beneficio del suddetto Codicillante conforme alla convenzione scuti 50 valore fiorini 450». ³⁴ Da questa notizia si deduce che da circa sei mesi le sorelle Caccia avevano fatto

³³ *Ibidem.*

³⁴ ASAL, *Atti dei Notai del Monferrato*, m. 4000, f. 103; l'atto era gi`a stato riportato dal Negri (F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 13, p. 124).

ritorno a Moncalvo e inoltre che l'artista nell'ultimissimo periodo di vita non godeva più di ottima salute; in questi ultimi sei mesi Orsola deve aver avuto il compito di portar a termine i lavori che erano stati commissionati al padre e che, per le precarie condizioni di salute, non poteva più realizzare. Molte sono le informazioni che si possono trarre dall'ultimo testamento del Caccia, ma indubbiamente la parte fondamentale per la ricostruzione della vita e della attività di Orsola Maddalena è rappresentata dal copioso elenco degli oggetti lasciati in usufrutto dal Moncalvo alle uniche figlie che proseguivano l'attività paterna, mi riferisco a Orsola Maddalena e alla sorella Francesca, che era ancora nubile.³⁵

I termini dell'usufrutto erano molto chiari a riguardo; alle due sorelle pittrici andava tutto il materiale da lavoro del pittore che comprendeva moltissime tele soltanto sbazzate, in fase di completamento, altre concluse, disegni e infine colori e altri strumenti da lavoro che avrebbero potuto utilizzare fino alla loro morte, in seguito alla quale, tutto quello che era stato utilizzato sarebbe ritornato nelle mani dell'erede universale Gerolamo e della sua famiglia.

Dopo la morte del padre, Orsola e Francesca proseguirono all'interno del monastero la loro attività; a mio avviso, però, la sorella minore Francesca – per altro morta precocemente il 18 dicembre 1628 – come ci informa il Negri³⁶ non ha avuto modo di sviluppare appieno le sue capacità artistiche anche se bisogna sottolineare il fatto che la stessa doveva aver lavorato di riflesso alla sorella maggiore, prima ancora al padre, e che, nei due anni trascorsi all'interno del monastero, non aveva prodotto autonomamente nessuna opera.

Questo è spiegabile anche dalla disposizione testamentaria del padre che faceva sempre riferimento a Orsola per concludere le opere che non fosse riuscito a portare a termine, come ben lo dimostra il riferirsi alla

³⁵ Nel caso di Francesca viene specificato che era libera di scegliere se sposarsi oppure se monacarsi anch'ella. Sappiamo che essa scelse la seconda via, già seguita nel 1626, più precisamente l'8 marzo, unitamente alla sorella Caterina, che era rimasta vedova, con il nome rispettivo di Anna Guglielma e Paola Maria.

³⁶ F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 14, pp. 211-212.

pittrice per concludere l'ultima sua opera incompiuta, il *Martirio di San Maurizio*, ora conservato presso la chiesa parrocchiale di Moncalvo.

Nel 1627, a due anni di distanza dall'arrivo a Moncalvo delle quattro sorelle Caccia, vengono restituite le doti che erano state affidate al monastero delle Orsoline di Bianzè; le trattative per la restituzione iniziano il 24 febbraio di quell'anno, si fa riferimento alla somma di «scuti trecento settantacinque da grossi cento otto per scuto» che doveva essere trasferita al monastero di Moncalvo nel mese di maggio del 1627. Alla fine del documento le monache di questo monastero, insieme con il notaio Giovanni Battista Manacorda, che in quegli anni aveva assunto la carica di prorettore del suddetto monastero, e il vescovo di Casale Scipione Agnelli, sottoscrivono gli accordi pattuiti.

Le consorelle presenti erano: suor Laura Margherita Caccia che ricopriva la carica di Abbadessa, suor Orsola Maddalena Caccia, suor Anna Guglielma Caccia, suor Clara Hieronima Cantina, suor Paola Maria Caccia; la pittrice sottoscrive anche a nome delle sorelle suor Cristina Serafina e suor Agata Rosanna «perché non sapere loro scrivere».³⁷

Si apprende da un successivo documento che la restituzione delle doti non avvenne che l'8 settembre del 1627,³⁸ posteriormente alla data che era stata stabilita nell'atto del 24 febbraio; inoltre, attraverso questo atto, si viene a conoscenza di un dato che arricchisce ulteriormente le notizie sulla pittrice, la quale esordisce con «io sono segnata abbadessa della congregazione di Sant'Orsola», carica che aveva acquisito dopo la morte della sorella maggiore Laura Margherita avvenuta il 24 giugno di quell'anno, all'età di 32 anni,³⁹ badessa titolare fin dalla fondazione del monastero.⁴⁰

³⁷ ASDC, fald. *Moniales XCIII*, vol. IV, *Virgines S. Ursules, Tertiariae S. Dominici*. Lo stesso atto venne prodotto per il monastero delle Orsoline di Bianzè e sottoscritto dalle monache presenti, dal prorettore Giovanni Antonio de Portis e dal vescovo Scipione Agnelli.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 14, p. 212.

⁴⁰ Questo documento è interessante perché permette di fare un confronto calligrafico con le testimonianze scritte di nostra conoscenza, per altro di varia natura, al fine di capire quali

Questo incarico venne esercitato da Orsola Maddalena a partire dall'anno 1627 fino intorno alla metà degli anni Quaranta, epoca dell'arrivo di Angela Cecilia della Rovere, che fu la terza badessa del convento di Moncalvo e una delle monache che dimorò più a lungo in questa congregazione.

Orsola Maddalena era ancora badessa negli anni 1642-1643, in cui si possiedono dei documenti riguardanti la vendita di diverse case e botteghe del monastero danneggiate dall'attacco subito dalla città di Moncalvo, poiché in quegli anni la terra del Monferrato era attraversata da eserciti di diversi stati.

Il 21 novembre del 1642 venne fatta la richiesta al vescovo di Casale per la vendita delle suddette case e botteghe che erano in rovina, al fine di utilizzare il denaro guadagnato per ampliare il monastero con l'acquisto di altre case che si trovavano a ridosso di questo.⁴¹ La richiesta venne accettata, previo sopralluogo effettuato da un emissario del vescovo; il documento riguardante questo procedimento è datato 13 marzo 1643 e in esso viene affermato dal confessore delle monache che queste ultime avevano soltanto la necessità di vendere queste case. Ma l'aspetto più interessante di questo documento, che apparentemente non può aver nessun riferimento alla vita della pittrice, è da cogliersi fra le righe dello scritto in cui il confessore afferma «io sono informato del stato di esse monache et so che la fa bisogno tutto quello che hanno per il loro vivere e se non fosse la mia Abbadessa che ha la pia virtù del dipingere aggiunta a sostentare il monastero medesima la faverà bene».⁴²

Da questa affermazione si ricavano diverse informazioni: per prima cosa il monastero godeva di una buona rendita, in seconda battuta Orsola che, come avevo già anticipato precedentemente era ancora badessa,

sono autentiche; faccio riferimento in principal modo alla lettere che la pittrice spedì a Cristina di Francia, duchessa di Savoia, nell'anno 1643, al cartiglio presente sulla tela del *San Giovanni Battista* di Montemagno (AT) e ancora alla scritta riportata sul retro della tela, rappresentante il *Matrimonio mistico della beata Andreasi*, proveniente da Carbonarola (MN) e ora presso il Museo Diocesano di Mantova.

⁴¹ ASDC, fald. *Moniales XCIII*, vol. IV, *Virgines S. Ursules, Tertiariae S. Dominici*.

⁴² *Ibidem*.

esercitava a quanto pare la pittura in modo assiduo, tanto da ricavare un buon guadagno, utile addirittura in caso di bisogno della comunità delle Orsoline.

E infine possiamo avere quasi certamente la conferma del fatto che, fino a quegli anni, non esistesse una «scuola di pittura», come si ipotizzò, già a partire dalla fine dell'800, poiché si dice esplicitamente che Orsola era l'unica ad avere questa dote all'interno del monastero, altrimenti il confessore avrebbe sicuramente affermato che diverse erano le monache che esercitavano quell'arte a favore della comunità monastica.

La vita della pittrice fino a quel momento doveva essere molto simile nel tempo, scandita da una parte dagli esercizi religiosi che la impegnavano in quanto religiosa e dall'altra dall'attività pittorica che condusse dopo la morte del padre, riprendendone e proseguendone la maniera, facendosi conoscere come artista autonoma, grazie anche alla fama goduta dal genitore. Sicuramente quest'ultimo fattore ha influito sull'esercizio della sua arte, tanto da giungere ad avere come committente Cristina di Francia, moglie di Vittorio Amedeo I di Savoia che, successivamente alla morte del marito, avvenuta nel 1637, resse le sorti del ducato in favore del figlio minore Carlo Emanuele II fino al 1663. Risalgono infatti al 1643 due lettere che Orsola spedì alla duchessa Cristina, la prima datata 4 gennaio e la seconda 26 marzo, riportate già dal Vesme nel 1932.⁴³

La prima lettera è una promozione da parte della pittrice di eventuali commissioni e doveva probabilmente essere accompagnata da un quadro rappresentante una *Madonna con santa Cristina*, esplicativa del suo modo di dipingere.

La seconda missiva rappresenta la risposta della pittrice a una lettera inviatale dalla duchessa e ricevuta in data 2 febbraio 1643, in cui Madama Cristina doveva aver ordinato a Orsola di eseguire una

⁴³ A. BAUDI DI VESME, voce *Caccia Orsola Maddalena e Francesca*, in *L'Arte negli Stati Sabaudi* cit., pp. 143-145. Le lettere, ripubblicate in [A. BAUDI DI VESME], voce *Caccia Orsola Maddalena e Francesca*, in *Schede Vesme* cit., I, p. 230, sono attualmente conservate presso AST, s.p., *Gioie e mobili*, m. 5, fasc. 24.

Nascita di Gesù Cristo e un'altra opera raffigurante *San Giovanni Battista*. In questa seconda lettera, dalla quale emerge che la pittrice in quel periodo non godeva di ottima salute – non si sa a qual proposito –, la pittrice supplica la duchessa di fare un'offerta per il monastero di Moncalvo, in modo da poter acquistare dei buoni colori per realizzare le opere commissionate.

Sulla pittrice, successivamente all'anno 1643 non si hanno più notizie che possano contribuire a ricostruire la sua biografia fino agli anni Sessanta del '600, più precisamente fino al 1665, anno nel quale entra a far parte del monastero Laura Bottero. La Bottero, che in religione prenderà il nome di Candida Virginia il 17 aprile 1665, aveva come particolarità l'esercizio della pittura. Quest'ultimo fattore le permise di entrare nel monastero senza la consueta dote prevista per tutte le monache, come si può dedurre dall'atto che segue:

di monacarsi nel nostro monastero volentieri consentiamo accettarla senza la dote solita, e mantenerla al pari delle altre monache attesa la sua virtù della Pittura, nella quale essa signora sia tenuta esercitarsi a Comune beneficio del Monastero, restando però subordinata alla Molto Reverenda Madre suor Orsola Maddalena Caccia Pittrice [...] e lavori di Pittura, che giornalmente verranno da farsi [...] non obbligandola però a lavorare più in un quadro, che in un altro [...] e più acconsentiamo, che del denaro si caverà dalle Pitture, che ella anderà facendo, dedotto quanto farà di bisogno per provvedere li colori e ancora di più che essendoci alcuna delle sorelle o figlia, che inclinasse alla Pittura, essa signora sia tenuta insegnarli...

173

Seguono le firme delle monache presenti, tra le quali Orsola Maddalena che, a differenza delle altre, aggiunge: «affermo quanto da Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo è stato concesso dichiarato, et stabilito». ⁴⁴

Tre sono gli elementi che caratterizzano questo atto. Innanzitutto il fatto che Laura Bottero dovesse dipingere subordinandosi alla figura artistica di Orsola Maddalena, il che fa supporre che non poteva realizzare opere autonomamente, ma che doveva soltanto collaborare con la pittrice oppure sostituirsi alla stessa, qualora quest'ultima, ormai anziana, avesse avuto problemi di salute. Il secondo elemento da rilevare è

⁴⁴ ASAL, *Atti dei Notai del Monferrato*, m. 4000, già pubblicato in F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 14, p. 222.

rappresentato dal denaro che le veniva fornito annualmente, da cui si detraeva la spesa occorrente per i colori che avrebbe utilizzato per la pittura. Da questi due primi elementi si comprende, a mio avviso, come doveva essere amministrato, se si può chiamare così, “il contratto lavorativo” che la Bottero aveva sottoscritto con l’entrata nel monastero, dove vigeva una rigida gerarchia non solo a livello personale ma soprattutto a livello professionale, poiché Orsola Maddalena era e sarebbe rimasta la pittrice più importante del monastero, grazie anche alla fama ormai acquisita.

Il terzo e ultimo elemento, il più discusso, è contenuto in una frase da cui nel 1896 il Negri, il primo ad aver dato nuova luce al documento, dedusse che, all’interno delle mura del convento di Moncalvo, si fosse creata una «scuola di pittura» già prima dell’arrivo di Laura Bottero. Questa notizia venne tramandata da quel momento in poi, ingigantita anche dal fatto di voler vedere, già fin dalla fondazione del monastero da parte del pittore Guglielmo Caccia, la creazione di una scuola che proseguisse la sua maniera grazie all’attività della figlia Orsola Maddalena e di altre ragazze del territorio del Monferrato eventualmente inclini all’arte del dipingere. Si apprende da questo atto che Laura Bottero doveva insegnare a dipingere a quella consorella che «inclinasse alla pittura», cosa che fu interpretata dal Negri come se già vi fossero all’interno del monastero altre pittrici oltre a Orsola Maddalena Caccia.

174

A mio avviso, le monache che erano “inclinati” alla pittura, si dilettavano in quest’arte, come poteva essere il lavoro di ricamo, piuttosto che quello di cucito, lavori che venivano svolti all’interno dei conventi femminili nelle ore in cui le monache potevano dedicarsi all’attività personale a cui erano più portate; nulla di più semplice del fatto che essendoci una pittrice tra le proprie consorelle, alcune di esse si dilettassero ai primi rudimenti della pittura, poiché conosciamo tutti la differenza che intercorre fra un dilettante, che lo fa per passione o per puro svago, e un artista.⁴⁵

⁴⁵ La discussa presenza di una scuola o bottega di Orsola è stata già oggetto di trattazione degli studiosi (vedi F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 13, p. 116; [A. BAUDI DI VESME], voce *Bottero Laura ed Angelica*, in *Schede Vesme*, cit, I, p. 188; G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 762).

Dopo circa due anni dall'arrivo di Laura Bottero, giunse in convento anche Angelica, sorella di Laura, della quale si conserva l'atto di monacazione datato 3 settembre 1667 (correggendo la data riportata da Negri nel suo articolo che dava l'entrata il giorno 3 novembre di quell'anno).

Angelica, viste le sue attitudini artistiche, entrò nel monastero senza portare la dote come era avvenuto per la sorella Laura; perciò l'atto segue esattamente le clausole del «contratto» stipulato con la sorella due anni prima.⁴⁶

Per concludere è da ritenere che Orsola, fino all'arrivo delle due sorelle Bottero, abbia esercitato la pittura in modo autonomo, senza la collaborazione di nessuna delle sue consorelle; questo è confermato anche da una uniformità di maniera che la pittrice mantenne nel corso degli anni.

Con l'entrata in monastero delle Bottero, a quanto pare soltanto finalizzata alla pratica artistica delle stesse al servizio di Orsola Maddalena Caccia, si apprende inoltre che la pittrice, la quale godeva sicuramente di grande prestigio anche all'esterno del convento, doveva avere un buon numero di commissioni.

È a partire dall'anno 1665 che bisogna cercare di far luce sulla sua ultima attività, poiché, già avanti con l'età, non doveva godere di ottima salute e, forse per questo motivo, l'aiuto delle sorelle Bottero acquistava importanza al fine di adempiere i lavori a lei commissionati. Sicuramente le sorelle Bottero dovettero «piegarsi» alla volontà

⁴⁶ ASAL, *Atti dei Notai del Monferrato*, m. 4000, già citato in F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 14, p. 222. Per una bibliografia completa sulle Bottero si vedano, in ordine cronologico: il sopra citato Negri; [A. BAUDI DI VESME], voce *Bottero Laura ed Angelica*, in *Schede Vesme* cit., I, p. 188; GERMANA MAZZA - CARLENRICA SPANTIGATI (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, Casale Monferrato 1995, pp. 56-57, scheda della tela *Santa Cecilia che suona la spinetta*. Questa tela è l'unica opera certa di Angelica Bottero, firmata e datata 1666, eseguita prima di entrare nel monastero delle Orsoline di Moncalvo. Un ultimo contributo su Angelica Bottero è rappresentato dall'ipotesi formulata dalla Spantigati su di una tela raffigurante un *Martirio di Sant'Agata* conservata nella sacrestia del Duomo di Casale Monferrato, accostabile a quest'artista (C. SPANTIGATI, *Dipinti, sculture e arredi tra dotazioni e dispersioni*, in AA. VV., *Il Duomo di Casale Monferrato: storia, arte e vita liturgica. Atti del Convegno di Casale Monferrato*, Novara 2000, pp. 217-218).

di Orsola, cercando di volgere il loro modo di dipingere a favore dello stile ormai celebre della Caccia.

Dal 1667 i documenti finora reperiti tacciono sulla vita di Orsola Maddalena e sulla sua attività che, probabilmente, continuò fino agli ultimi anni dalla morte avvenuta, come si apprende dal libro delle vestizioni, professioni e morti consultato dal Negri, il 26 luglio 1676 all'età di 80 anni.⁴⁷

Con la sua morte cessava l'usufrutto dei quadri e dei disegni che il Moncalvo aveva lasciato alle figlie, per cui gli oggetti sarebbero dovuti passare in eredità al figlio o agli eredi di quest'ultimo, come infatti avvenne a pochi mesi dalla morte della pittrice, precisamente il 25 novembre del 1676, con un atto rogato dal notaio Giovanni Battista Garda; i beni elencati in detto documento dovevano passare nelle mani di Angelo Francesco Caccia, pronipote del pittore.

La restituzione avvenne in presenza della badessa suor Angela Cecilia della Rovere, di suor Anna Colomba Vicaria e di suor Candida Virginia Bottero «Pictrice quadros»; da quest'ultima notizia si deduce che Angela Guglielma Bottero fosse già morta, visto che non viene nominata né in questo documento né tanto meno in documenti successivi.⁴⁸

176

Un ultimo documento, da inserire come tassello finale alla vita della pittrice, è rappresentato dall'inventario dei beni immobili e mobili, stilato il 9 aprile 1681 da Angelo Francesco Caccia, in cui vengono elencati nuovamente i quadri che possedeva e che sarebbero poi passati ai figli Gerolamo e Giovanni Battista.

A questo elenco, che rappresenta quello finale, si sono aggiunti quadri di mano di Orsola Maddalena Caccia, «una Sant'Orsola che prova l'organo, Angelo che accorda una ghitarra, choro d'Angeli, lontananza e fiori, della Monaca Sor Orsola Caccia», questo identificato da

⁴⁷ F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 14, p. 212.

⁴⁸ ASAL, *Atti dei Notai del Monferrato*, m. 4000, già riportato da F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 14, pp. 218-219. L'elenco proposto nell'atto è pressoché uguale a quello riportato nel testamento di Guglielmo Caccia del 5 novembre 1625, anche se diversi quadri sono stati omissi, visto che era già avvenuta la restituzione preventiva di questi.

Romano come il quadro ad analogo soggetto esposto alla Galleria Sabauda di Torino,⁴⁹ «una Madonna dal mezzo in su, con bambino compito, fiori ai suoi piedi della medesima», «un San Giovanni Battista, in lungo, che dorme, Agnello che con una zampa li tocca le ginocchia della medesima», «un angelo custode coll' anima, corpo compiti della M. S. Orsola Caccia».

La carriera artistica della pittrice

Orsola Maddalena Caccia, come ho già avuto modo di dire nel paragrafo precedente, iniziò la sua attività pittorica al fianco del padre, Guglielmo Caccia. Essendo nata nel 1596, trascorse tutta la sua infanzia a contatto con la bottega paterna, e per questo il padre aveva iniziato la figlia alla pittura probabilmente fin dalla sua più tenera età, insieme alla sorella Francesca, più giovane di lei.

Ritengo che la pittrice in una prima fase, identificabile intorno al 1611, abbia iniziato la sua attività intervenendo sulle opere del padre soltanto per realizzare le parti di riempimento, quali il paesaggio, i panneggi delle figure (dove cioè è improbabile riconoscerne l'apporto), con lo stile pittorico del padre, per sostituirlo o aiutarlo nella realizzazione delle stesse. È a partire dagli anni intorno al 1615 – stessi anni proposti da Romano – che Orsola, questa volta in veste di collaboratrice, interviene ampiamente nelle opere paterne tanto che si può individuare la sua mano, dal momento che la giovane, allora quasi ventenne, aveva affinato la sua arte, forte dei suoi anni passati a contatto con quell'ambiente artistico.

Proprio per questo motivo sarà qualificata tra i principali collaboratori del Moncalvo fino alla sua morte, come dimostrato anche dalla disposizione testamentaria del pittore a favore della figlia Orsola Maddalena di 450 fiorini per il lavoro da lei eseguito negli ultimi sei

⁴⁹ MICHELA DI MACCO - GIOVANNI ROMANO (a cura di), *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, Torino 1989, catalogo della mostra, scheda n. 117, p. 109.

mesi prima della sua morte. Questo ci fa comprendere come la fiducia artistica del padre ponesse al primo posto Orsola, non la sorella Francesca o altro pittore che poteva operare in quel periodo nella sua bottega.

La sua collaborazione dovette essere molto frequente, soprattutto per il fatto che, dopo il 1615, il Moncalvo era più volte assente per lunghi periodi, viste le sue commissioni tanto lontane quanto prestigiose: faccio riferimento al soggiorno milanese dal 1617 al 1619 e ancora a Pavia e a Monza. L'assenza del maestro poteva rappresentare per Orsola l'occasione di esercitare le sue doti nelle opere richieste al padre e a cui egli non poteva far fronte.

A partire dagli anni intorno al 1618, a mio avviso, la collaborazione e la sostituzione, nei periodi lontano da casa del Moncalvo, dovettero diventare sempre più intense e visibili; la pittrice iniziò a manifestare un suo stile più personale nell'esecuzione dei dipinti, in particolare incominciò a emergere una più sentita consapevolezza nell'utilizzo di una cromia meno lucente di quella del padre in quel periodo e di una sua tipologia figurativa espressa in particolar modo nell'utilizzo di volti con ovali più allungati, che saranno una caratteristica della sua attività pittorica. Fu in questa fase che la collaborazione fra il padre e la figlia diventò più frequente; i contributi di Orsola dovettero diventare più estesi sulle opere commissionate al padre, dove in qualche modo è riconoscibile la sua mano giovanile: mi riferisco come esempio alla poco conosciuta *Adorazione dei Pastori* nella chiesa di San Siro di San Salvatore Monferrato,⁵⁰ che io ritengo realizzata in questo periodo, cioè prima del 1620, a opera di Orsola e del Moncalvo. Ampie parti infatti possono essere riconducibili alla mano della giovane artista, in particolare la parte alta della composizione,

⁵⁰ Si possono avere alcune informazioni sulla tela in questione in PASQUALE GOBBI, *San Salvatore Monferrato. Tradizione, induzione, storia dalle origini ai giorni nostri*, Alessandria 1964, p. 138, in cui si riporta che la chiesa «possiede un quadro di valore attribuito al Moncalvo e alle sue figlie. Rappresenta l'Adorazione dei pastori al nato Gesù, perciò si dice 'il quadro della Natività'. La preziosa tela era stata donata dai conti di Castelletto Merli Miglietti al convento dei Cappuccini. Soppresso il convento l'anno 1811, il quadro passò a San Siro» (G. ROMANO, *Casalesi del '500* cit., p. 128).

ma non solo, visto che ci sono diverse tipologie figurative che verranno riproposte in seguito dalla pittrice. Accostabile a quest'opera, e di conseguenza alle prime sperimentazioni autonome della pittrice, è la tela conservata sull'altare maggiore della cappella, all'interno del Collegio Ghislieri di Pavia, rappresentante la *Natività del Bambino e i Santi Gerolamo, Pio V Ghislieri e San Siro*.⁵¹

Le due opere sopra citate sono avvicinabili sia per stile pittorico che per stile compositivo, poiché in ambedue viene rappresentata una Adorazione del Bambino. Anche l'opera di Pavia può aver subito degli interventi da parte del Moncalvo, poiché appare troppo elaborata e ben equilibrata per essere di sola mano della giovane pittrice; in particolare il tributo del Moncalvo è da far risalire innanzitutto alla creazione del modello compositivo e inoltre, a mio avviso, alla realizzazione della Madonna sia nella tipologia sia nella cromia.

Questa fase di collaborazione con il padre, per lei molto proficua, diede all'artista la possibilità di apprendere il più possibile lo stile del Moncalvo per poi utilizzarlo in futuro e la portò sicuramente a meditare sulle opere grafiche e sulle tele già realizzate dal padre, come ben dimostrano le due *Adorazione del Bambino*, l'una conservata nella casa parrocchiale di Bianzè (VC),⁵² l'altra nel deposito di palazzo Bianco di Genova.⁵³ Queste opere riprendono un originale paterno, realizzato durante il soggiorno milanese del 1617-1619, anni in cui la pittrice si trovava in stretto contatto con il padre; mi riferisco alla *Adorazione del Bambino* della Quadreria dell'Arcivescovado, che viene attribuita da Andrea Spiriti al Moncalvo, ipotizzando però una collaborazione di Orsola nella realizzazione della figura del San Giuseppe per i tratti troppo cupi che, secondo l'autore, si staccano dal resto della

⁵¹ G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763.

⁵² L'*Adorazione del Bambino* di Bianzè, giudicata già da Romano come opera giovanile di Orsola (*ibidem*).

⁵³ È l'opera di cui ho conosciuto l'esistenza grazie al fatto che era stata inserita da Romano tra le opere della fase iniziale della pittrice (G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763); inoltre da un colloquio avuto con il prof. Romano ho potuto apprendere che la tela di Genova presenta la stessa composizione di quella di Bianzè.

composizione e sono da imputare alla mano della pittrice.⁵⁴ Su quest'ultima affermazione non sono pienamente d'accordo poiché ritengo che la tela sia interamente opera del Moncalvo, dal momento che il pittore, in quella fase artistica, stava già ottennebrando i propri lavori, in particolar modo le opere di devozione, come questo quadro da stanza. Inoltre mi sento di affermare che bisogna "sfatare" la convinzione che tutto ciò che è cupo, aspro, dai toni freddi sia opera di Orsola poiché, come si vedrà in seguito, la pittrice darà sfoggio di una gamma cromatica accesa e gioiosa tipica del primo Moncalvo.

Per quanto riguarda invece la tela conservata a Bianzè,⁵⁵ (fig. p. 199) sopra citata, a mio parere è individuabile un intervento del Moncalvo nell'esecuzione dei putti che si invitano reciprocamente al silenzio per non disturbare il sonno del Bambino, sia per la tipologia sia per la cromia utilizzata, dalla tonalità di giallo molto chiara e trasparente, che non si riscontra nelle tele realizzate dalla pittrice, la quale utilizza sempre una tonalità di giallo più intenso, più deciso. Se questa parte della tela venne eseguita dal padre, è vero anche che la restante parte fu affidata alla figlia Orsola; qui si possono notare il tratto ancora incerto e le sproporzioni, che sono sicuramente da imputare a una esecuzione giovanile. In ultimo è da annotare la resa dei particolari che si può registrare nello splendido brano di natura morta, presa diretta su di un lavoro tipicamente femminile, il cucito, poiché sono posti in primo piano una cesta con all'interno il necessario per il cucito (che si ritroverà nella tela della *Sacra Famiglia al lavoro* presso la chiesa

⁵⁴ ANDREA SPIRITI, *Giuglielmo Caccia detto il Moncalvo, Adorazione del Bambino*, in AA. VV. *Quadreria dell'Arcivescovado*, Milano 1999, scheda n. 343, p. 311.

⁵⁵ Il primo a porre in luce quest'opera attribuendola interamente a Orsola, agli inizi della sua attività, è stato Romano (G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763). Questo dipinto è da considerare di destinazione privata, più precisamente è un quadro da stanza con cornice originale, viste le ridotte dimensioni (cm 130x80) e il soggetto rappresentato. Non si possiedono notizie a riguardo, in particolar modo sulla sua pertinenza; è ipotizzabile che il quadro fosse collegato al monastero delle Orsoline di Bianzè, dove Orsola si monacò nel 1620, soppresso nel 1802. È possibile che il quadro sia arrivato con l'entrata nel monastero delle sorelle Caccia e che sia rimasto in questo edificio nel tempo; l'unico elemento che desta alcune perplessità è il piccolo stemma che non è stato possibile identificare (non sappiamo neppure se questo sia stato realizzato contemporaneamente all'esecuzione del dipinto o posto in un secondo momento; soltanto un restauro futuro potrebbe rivelarlo).

di Sant'Antonio di San Salvatore Monferrato (AL) appartenente a una fase più tarda della sua produzione), oltre al cuscinetto appoggiato sulle ginocchia della Vergine, sul quale è appuntato un ago con un filo rosso, elemento posto dalla pittrice solo ed esclusivamente per il puro piacere del particolare. La collaborazione fra Orsola e il padre durò fino alla fine dell'anno 1620, quando la pittrice entrò nel monastero delle Orsoline di clausura di Bianzè, dove rimase fino al 1625 per le ragioni che ho già illustrato precedentemente. A questo punto non siamo a conoscenza di una sua prosecuzione certa del lavoro di aiuto al padre, in quanto di questo periodo non si hanno opere datate o documenti che possano venirci in aiuto. Finora l'unica tela che è stata giudicata opera di collaborazione fra il padre e la figlia nel quinquennio lontano da Moncalvo di quest'ultima è il *Martirio di San Maurizio* posto sull'altare sinistro presso la chiesa del Monte dei Cappuccini di Torino. La prima ad aver individuato la mano dell'artista nella parte alta della composizione è stata la Griseri,⁵⁶ e in seguito la Moccagatta la riterà «un esemplare antologico eseguito da suor Orsola sui modelli del padre» avanzando una datazione intorno al 1628, sulla base della costruzione dell'altare voluta da Gian Antonio Ferrari, che doveva accogliere le sue spoglie, come reca l'epigrafe citata dall'autrice.⁵⁷ L'ipotesi della Moccagatta non è stata accettata da Romano che, invece, accoglie l'attribuzione fatta dalla Griseri come opera di collaborazione fra il Caccia e la figlia Orsola, proponendo una datazione intorno al 1623,⁵⁸ in relazione alla data di esecuzione del dipinto del Cerano *Madonna*

⁵⁶ ANDREINA GRISERI, *L'autunno del manierismo alla corte di Carlo Emanuele I e un arrivo "caravaggesco"*, in "Paragone", 1961, anno XII, n. 141, pp. 25-26.

⁵⁷ VITTORIA MOCCAGATTA, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I*, in "Arte lombarda", 1963, VIII, n. 2, pp. 186-189. In quest'opera si può trovare la bibliografia precedente. La proposta venne accettata dal Tamburini (LUCIANO TAMBURINI, *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Torino 1968, p. 89).

⁵⁸ G. ROMANO, scheda dell'opera *Cristo confortato dagli angeli nel deserto*, in AA. VV., *Studi e restauri per Moncalieri. Dipinti dalle collezioni civiche, dalle quadre sabaudes, dalle chiese*, Moncalieri 1995, catalogo della mostra, p. 58; già inserito da Romano nell'elenco cacciano del 1968 (G. ROMANO, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, elenco dei dipinti*, in ABELE TRUFFA - GIOVANNI ROMANO, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo nel quarto centenario della nascita, 1568-1625*, Asti 1968, p. 20).

con il Bambino e i Santi Francesco, Lorenzo e un frate, già posto sull'altare di fronte alla tela del Moncalvo e ora alla Galleria Sabauda. Sono dello stesso avviso della Griseri e di Romano per quanto riguarda l'attribuzione a un'altra mano della parte alta della tela; non sono invece pienamente d'accordo sulla datazione proposta, sulla base del fatto che Orsola allora risiedeva nel monastero delle Orsoline a Bianzè (e non conosciamo nessun documento che certifichi il permesso da parte del vescovo a esercitare la pittura), e sulla base di nuove datazioni che riconducono la tela del Cerano a una fase successiva al 1623. Ritengo quindi che l'opera del Moncalvo è possibile che sia stata conclusa nell'anno 1625, probabilmente iniziata già precedentemente dal padre e portata a termine da Orsola al suo rientro nella città natale, avvenuto all'incirca nel maggio di quell'anno. Questa mia datazione è avvalorata dal fatto che il Moncalvo già nel 1624 aveva utilizzato lo stesso tipo di composizione e stile per *Il Martirio di San Paolo* nella chiesa omonima di Casale⁵⁹. L'unica testimonianza che ci è rimasta dell'operato dell'artista in questa fase sono i disegni a penna, di ridotte dimensioni, che ho ritrovato sui bordi di tre distinti censi a favore del monastero all'interno del «Ristretto» – già ampiamente nominato in precedenza –, che non possono essere che di mano della pittrice, unica monaca che esercitava la pittura nel convento in quel periodo (e inoltre dopo il 1625 non si trovano più altri disegni!); i disegni rappresentano due putti e una «scena di natura morta» con un grazioso uccello che cerca di beccare i frutti (si vedano le figg. pp. 200-202).

Sulla base della collocazione e della dimensione sembrano essere stati realizzati dall'artista solamente come puro esercizio, come se alla pittrice non venisse permesso di dipingere e, di conseguenza, utilizzasse dei fogli su cui vi erano delle scritture di minore importanza, risalenti agli anni precedenti l'arrivo di Orsola nel monastero.

Questo ritrovamento rappresenta una prima traccia per la ricerca sulla pittrice in campo grafico, che mette in luce il suo tratto ben definito,

⁵⁹ Per una completa bibliografia a riguardo e riproduzione si veda A.M. BAVA, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Una biografia*, in G. ROMANO - C. SPANTIGATI (a cura di), *Guglielmo Caccia* cit., p. 20 e nota 59 a p. 25.

non troppo delicato e debole, caratteristiche quest'ultime che sono state prese in considerazione per rintracciarne l'operato, distinguendole da quelle del padre: mi riferisco al gruppo di disegni conservati alla Biblioteca Reale di Torino attribuibili al Moncalvo e alla sua bottega, già messa in luce da Bertini (1958) e rivista da Romano (1984) alla luce del ventennio circa di nuovi studi cacciani che fecero conoscere maggiormente la maniera del Moncalvo.

Si deve a Romano l'attribuzione degli unici disegni finora attribuiti alla pittrice conservati all'interno del nucleo sopra citato, anche se già lo studioso, indagando la produzione grafica del pittore, metteva in luce la difficoltà di riconoscerne il prodotto autografo da quello concepito invece dalla bottega. A questo si aggiunge il problema della pratica comune delle botteghe, di riutilizzare i disegni già prodotti in precedenza per lavori futuri e che avrebbero potuto costituire dei validi modelli a cui ispirarsi (come sappiamo questa pratica nel caso di Orsola è addirittura dimostrato dal testamento del padre che lascia in usufrutto alle figlie un numero molto elevato di suoi disegni).⁶⁰ Analizzando i disegni contenuti nel «Ristretto», questa volta con una certezza maggiore dei risultati ottenuti da Orsola in campo grafico, si può annotare che la pittrice ricorreva a un tratto veloce e leggero per definire le sue figure, con differenze compositive e di tratto rispetto ai disegni che si conoscono essere di mano del Caccia.

⁶⁰ Sui disegni attribuiti a Orsola Maddalena Caccia e conservati nella Biblioteca Reale si vedano i contributi di ALDO BERTINI, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Torino 1958, dove venivano attribuiti genericamente «alle figlie» molti disegni, per la maggior parte quelli dove l'esecuzione appare più debole e delicata. Queste attribuzioni furono in seguito riviste da Romano, il quale ridusse il numero di opere grafiche ascrivibili all'artista; nel 1972 (G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763) lo studioso annotava che il disegno n. 275 (seguendo la numerazione del catalogo bertiniano) poteva essere di mano della Caccia. Bisogna però attendere il contributo del 1984, sempre a opera di Romano (G. ROMANO, *Sui disegni del Moncalvo alla Biblioteca Reale di Torino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, pp. 535-544), per avere un quadro più chiaro delle attribuzioni del *corpus* cacciano e nel quale la pittrice si arricchisce di nuove opere grafiche; prima di tutto Romano non conferma più l'attribuzione a quest'ultima del disegno n. 275, proponendo come autore Giorgio Alberini e mettendo in luce proprio la debolezza del tratto, che non è il segno che contraddistingue la maniera di Orsola, come già più volte affermato.

Facendo ritorno a Moncalvo nella primavera del 1625, la pittrice fu nuovamente a fianco del padre nel portare a termine i lavori a lui commissionati, anche se lei era ormai monaca all'interno del monastero che si trovava a ridosso della casa paterna in cui poteva aver accesso liberamente per licenza del vescovo. In questo frangente, che durò circa sei mesi come apprendiamo dal testamento del Moncalvo, Orsola dovette lavorare molto alle opere del padre, forse per l'aggravarsi della salute del pittore: questo spiegherebbe il risarcimento della considerevole somma di 450 fiorini versati al monastero «per le fatiche di mesi sei di suor Orsola Maddalena». Nei sei mesi trascorsi nuovamente a fianco del padre, Orsola, sostituendolo nell'esecuzione pittorica, dovette accostarsi all'ultima maniera del Moncalvo, dimostrando ancora una volta la sua grande versatilità artistica nel seguire i cambiamenti intercorsi nello stile del padre, dandone prova eccellente nel *Martirio di San Maurizio*, già nella chiesa di San Maurizio dei Cappuccini di Moncalvo e ora conservata nella parrocchiale di Moncalvo, citata nel testamento come opera lasciata incompleta dal pittore e che doveva essere portata a termine da Orsola. In quest'opera, che attualmente si trova sull'altare di San Maurizio nella chiesa di San Francesco di Moncalvo,⁶¹ Romano ha individuato l'intervento di Orsola nella

⁶¹ L'opera viene citata dalla Moccagatta (V. MOCCAGATTA, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I* cit., pp. 187-188). La studiosa attribuiva a Orsola la scena del Martirio riconoscendone la mano nell'esecuzione del volto del Santo che ricorda il viso del *Sant'Antonino Martire*, ora nella chiesa di San Francesco a Moncalvo, opera indiscutibilmente di Orsola Maddalena Caccia ma che la Moccagatta attribuiva a Guglielmo Caccia, per cui veniva affermato che la pittrice riprendeva esattamente un modello paterno per l'esecuzione della tipologia del San Maurizio. Oggi siamo in grado di affermare che questa attribuzione è erronea, visto che la pittrice ricorre più volte a questa tipologia figurativa dove l'elemento caratterizzante è costituito dalla accentuata malinconia che si ritroverà in opere della seconda metà del Seicento dell'artista (G. ROMANO, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, elenco dei dipinti* cit., p. 16; G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763; STEFANO ZUFFI, voce *Caccia Guglielmo detto il Moncalvo*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, tomo II, p. 659; ALBERTO COTTINO, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo un pittore del Seicento. Itinerari attraverso il Monferrato e l'Alessandrino*, Novi Ligure 1997, p. 25; A. M. BAVA, *Guglielmo Caccia* cit., p. 21). Per le vicende del convento dei Padri Cappuccini di Moncalvo, fondato nel 1623 e soppresso nel periodo napoleonico, si veda GIACINTO BURRONI, *Antichi conventi Francescani in Moncalvo*, Alessandria 1941, pp. 44-51. Le notizie riportate dal Burroni sono tratte da

figura del Santo, colto nella stessa espressione e postura del Santo omonimo rappresentato nella tela del Monte dei Cappuccini di Torino, mentre ha giudicato la restante parte opera del padre. A mio avviso a Orsola sono imputabili interventi anche in altre zone compositive alla luce anche del restauro di cui è stato oggetto: innanzitutto i putti e il Bambino sono indubbiamente opera della pittrice, in particolar modo l'angioletto che porge la corona al Santo (tipologia che verrà ripresa più volte dall'artista), per non parlare dello sfondo su cui si svolge l'intera scena, il giallo intenso che squarcia le nubi grigio-fumo, che ritroveremo nella sua produzione ma che risulta assente in quella del padre.

In conclusione mi sento di affermare che la maggior parte della realizzazione è opera della pittrice; probabilmente il Moncalvo aveva ideato la composizione e tracciato le prime linee sulla tela. L'opera fu poi conclusa dopo la morte del maestro, visto che il 5 novembre veniva detta incompiuta e la morte del pittore sopraggiungeva otto giorni dopo. Svincolata in parte della maniera paterna, la pittrice incominciò a mettere in luce un proprio stile personale e quindi, posta in quest'ottica, la tela rappresenta una tappa fondamentale di rottura per la ricostruzione dello stile della pittrice, anche se è evidente che l'artista propone uno stile esecutivo affine all'ultimo Moncalvo, in particolar modo la cromia utilizzata, che non ritroviamo nei primi anni di attività della pittrice, bensì nella sua fase più matura intorno agli anni Cinquanta e Sessanta del Seicento, come se volesse ripercorrere le stesse tappe che erano già state del padre.

Un'altra opera che io ritengo ascrivibile a questi anni cruciali è conservata nella chiesa del Carmine di Pavia, rappresentante la *Transverberazione di Santa Teresa*,⁶² che si può confrontare con

documenti d'archivio, molte volte non più rintracciabili; per questa ragione il suo lavoro rappresenta una fonte insostituibile per la conoscenza dei conventi e delle chiese legate all'ordine francescano nel comune di Moncalvo. A questo si deve aggiungere l'inventario degli oggetti contenuti all'interno della chiesa del Convento nel momento della soppressione, dove viene citato innanzitutto il *Martirio di San Maurizio* oltre al quale si potevano ammirare altre opere raffiguranti *Maria Vergine*, *Sant'Antonio da Padova*, *Santa Clara*, *San Felice*, tele delle quali non si hanno più notizie (AST, s.r., *Archivio Governo Francese*, m. 288).

⁶² G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763.

l'opera di egual soggetto ma eseguita interamente dal Moncalvo e conservata nella chiesa di Santa Teresa di Torino, sicuramente artefice del modello che poi venne utilizzato anche dalla pittrice raffigurante la santa spagnola nell'atto di essere colpita dalla freccia scagliata dallo stesso Gesù con l'arco e non, come vuole la tradizione, da un angelo. L'opera era stata commissionata dall'Infanta Margherita al Moncalvo, come viene affermato nel testamento: «ridotto a buon termine et nelle teste, e parmi finito, è della Serenissima Infante di Savoia». Secondo la Moccagatta,⁶³ la tela torinese è soltanto una riproduzione dell'opera del Moncalvo eseguita da Orsola intorno agli anni Quaranta del Seicento, poiché riteneva la prima andata distrutta durante l'incendio avvenuto nella chiesa durante la guerra fra Madamisti e Principisti. Facendo un confronto fra la tela torinese e quella pavese si possono notare delle differenze sia a livello compositivo sia stilistico, e le prime sono evidenti in particolare nella parte alta delle tele: quella del Moncalvo appare più articolata e tutta la scena rappresentata è più proporzionata rispetto a quella della pittrice; dal punto di vista stilistico l'esecuzione del pittore (anche se il risultato conseguito non è uno dei più felici, considerando il fatto che rappresenta una delle sue ultime opere) risulta più leggera, più raffinata, più pulita, mentre quella della figlia appare più semplicistica e più ingenua, più leziosa e meno coinvolgente. Sicuramente non rappresenta uno dei lavori migliori della lunga attività di Orsola, poiché mi sembra di cogliere una certa freddezza nell'esecuzione e nel trattamento della superficie, come se la pittrice avesse copiato in modo pedissequo il modello paterno senza apporvi del suo.

Alla morte del padre, come già detto in precedenza, Orsola e la sorella Francesca ottennero l'usufrutto dei dipinti e dei disegni da lui

⁶³ V. MOCCAGATTA, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Le opere di Torino* cit., p. 190. La Moccagatta riteneva la tela opera di Orsola Maddalena Caccia sulla base della notizia riportata dal Vesme (A. BAUDI DI VESME, voce *Caccia Orsola Maddalena e Francesca*, in *L'Arte negli Stati Sabaudi* cit., pp. 142-143) riguardante la distruzione della chiesa di Santa Teresa di Torino e dell'acconto versato dall'Infante Margherita per un quadro di Santa Teresa a favore delle «figlie del pittore Moncalvo» e ripresa in F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 14, p. 225 in nota. L'attribuzione a Orsola non è stata accettata da Romano (G. ROMANO, *Guglielmo*

lasciati. In questo modo le due pittrici potevano proseguire la loro attività sul modello paterno, in particolar modo utilizzando la ricca produzione grafica che forniva validi spunti ideativi, spunti che Orsola seppe sfruttare, modificare, o ai quali seppe semplicemente ispirarsi lungo tutta la sua produzione.

Bisogna precisare che anche la sorella Francesca, entrata nel monastero delle Orsoline l'8 marzo 1626,⁶⁴ aveva potuto affiancarsi alla sorella maggiore e collaborare con lei, ma di questa non si conoscono opere certe. Anche se le fonti antiche privilegiavano Francesca a discapito della nostra,⁶⁵ non era dello stesso avviso il Lanzi⁶⁶ che riconosceva a Orsola il primato artistico sulla sorella, per altro suffragato dai documenti prodotti dalla stessa famiglia Caccia, per primo dal testamento del Moncalvo, nel quale possiamo comprendere la considerazione di cui Orsola godeva da parte del padre, in quanto si rivolgeva sempre a lei per concludere le sue opere. Questo fatto mette in

Caccia detto il Moncalvo, elenco dei dipinti cit., p. 20), e in seguito riproposta dalla Bava propendendo per una datazione intorno al 1625 per la tela torinese (A. M. BAVA, *Guglielmo Caccia* cit., p. 21).

⁶⁴ F. NEGRI, *Il Moncalvo* cit., fasc. 14, p. 211.

⁶⁵ In ordine cronologico si vedano PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI, *L'abecedario pittorico*, Bologna 1704, p. 268, in cui viene affermato che il Moncalvo «fondò un monastero di Orsoline in Moncalvo dove introdusse 5 sue figlie fra le quali Orsola Pittrice, che decrepita morì l'anno 1678 e Francesca, che dipinse bene, che l'opere sue non si distinguono da quelle del Padre, questa morì d'anni 57»; FRANCESCO BARTOLI, *Notizia sulle pitture sculture e architetture che ornano le chiese e altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia 1776-1777, vol. 2, p. 122; F. NEGRI, *op. cit.*, fasc. 14, p. 223.

⁶⁶ LUIGI LANZI, *Viaggio del 1793 pel genovesato e il Piemonte. Pittori specialmente di questi due stati e qualcosa de' suoi musei*, ed. a cura di GIANNI CARLO SCIOLLA, Treviso 1984, p. 29, in cui si afferma «Caccia figlia di Moncalvo. A San Francesco una Concezione con vari Angeli e simboli del mistero. È pittrice fresca e men buona del padre nelle figure. Il paese è toccato ragionevolmente e molto su lo stile del Bril. A' Barnabiti un Assunta proporzioni troppo lunghe in alcune figure sufficienti colorito modesto fiori su la tomba. Talvolta è simile al padre e si discerne da' fiori ch'ella soleva aggiungere sopra i quadri: fu Orsolina. In casa Natta una Sacra Famiglia figure piccole con fiori in terra». In questa sede bisogna precisare che l'*Assunta* nominata dal Lanzi come opera di Orsola, è stata nel corso del secolo scorso ricondotta alla mano del Moncalvo (A. BAUDI DI VESME, voce *Caccia Orsola Maddalena e Francesca*, in *L'Arte negli Stati Sabaudi* cit., p. 131; G. ROMANO, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, elenco dei dipinti* cit., p. 11; A.M. BAVA, *Guglielmo Caccia* cit., p. 18; LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Milano 1824-1825, vol. V, p. 401, in cui parla indistintamente delle sorelle Orsola e Francesca come le «Gentilesche e le Fontane del Monferrato»).

luce come la qualità artistica di Orsola dovesse eccellere su quella della sorella minore, ma non è però da escludere che anche Francesca avesse collaborato con il padre nel periodo di assenza della sorella dalla bottega cacciana. Orsola, subito dopo la morte del padre, iniziò a svincolarsi dal modello paterno per affermare uno stile personale esemplificato nelle opere risalenti, a mio avviso, al periodo che va tra il 1625 e il 1630, come per esempio nello stendardo rappresentante *Sant'Orsola* e la *Madonna col Bambino* presso la chiesa parrocchiale di Montabone (AT) e l'*Immacolata Concezione* presso la chiesa di Santa Giulia nel comune di Monastero Bormida (AT),⁶⁷ e ancora nella tela conservata provvisoriamente sulla scala che porta all'aula capitolare del duomo di Casale Monferrato, rappresentante le *Sante Agata, Caterina e Apollonia*, dove la pittrice dimostra di aver acquisito con il tempo una maturazione artistica, in quanto non si colgono più le imprecisioni che si potevano riscontrare ancora nella figura del San Maurizio del Martirio di Moncalvo. Le figure sono già trattate in modo più sciolto e soprattutto con una maggior espressione dei sentimenti che coinvolgono lo spettatore. In particolar modo, da questi anni fino agli anni Sessanta del Seicento, la pittrice si esprimerà con un tono sempre molto dolce nelle espressioni dei volti, soprattutto delle figure femminili da lei realizzate; questo si coglie molto bene nel bel volto dall'espressione gentile e aggraziata della Sant'Orsola sul recto dello stendardo.

Proprio quest'ultima tipologia è stata utilizzata dalla pittrice sia nella tela di Montabone sia nella figura della Santa Caterina dell'opera conservata nel duomo di Casale: è proprio questa tela a fornire un punto fermo sulla maniera di Orsola negli anni immediatamente successivi alla morte del padre poiché si è a conoscenza di una datazione *post quem*: l'anno 1625 la Compagnia di Santa Agata e Santa Apollonia dei Tessitori, eretta nella cappella di Santa Caterina all'interno del duomo

⁶⁷ A. M. BAVA, Schede n. 7 e 8, *Immacolata Concezione e i Santi Gerolamo e Carlo Borromeo e Stendardo di Sant'Orsola*, in ELENA RAGUSA - ANGELO TORRE (a cura di), *Tra Belbo e Bormida. Luoghi e itinerari di un patrimonio culturale*, catalogo della mostra, Asti 2003, 350-353; MARIA FRANCESCA PALMIERO, *La trasformazione degli spazi religiosi: le parrocchiali di Monastero Bormida e Montabone*, in ELENA RAGUSA - ANGELO TORRE (a cura di), *Tra Belbo e Bormida* cit. p. 184.

casalese, «avendo [...] desiderio di ornare la Cappella di stucco e far il quadro di buona fattura»⁶⁸ si rivolge, alla pittrice affidandole una commissione di indiscusso prestigio.

Ascrivibile a questo quinquennio è la tela che fa pensare a un quadro di devozione privata sia per le ridotte dimensioni (cm 84x122) sia per il soggetto rappresentato di carattere squisitamente intimistico, visto che rappresenta una *Sacra famiglia con San Giovannino*, conservata nella parrocchiale di Viarigi (AT), finora sfuggita alla critica, probabilmente passata alla chiesa che lo ospita attraverso una donazione o un'eredità. Tutte queste opere sono caratterizzate da una grande freschezza coloristica giocata sui toni dei rossi, dei gialli accesi e degli incarnati diafani che conferiscono alla figura una dolcezza languida che risente della giovanile età dell'artista.

Sul finire degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo, Orsola, a mio parere, si avvia verso la sua maturità artistica che si concretizzerà negli anni Trenta e Quaranta del Seicento, caratterizzata da una ricerca inventiva nella composizione, dall'assunzione di una maggior libertà e complessità nel disporre le figure – il tutto sicuramente agevolato dall'esempio grafico lasciatole in usufrutto dal padre – e dall'utilizzo di tonalità più brillanti e giocate sui colori più acidi, più freddi all'apparenza, come il verde, il giallo, il rosa; a questi colori, utilizzati per i panneggi e lo sfondo, si contrappongono la maggior espressività e gioiosità nei volti delle figure presentate che coinvolgono maggiormente i fedeli. Questi infatti si riunivano nelle chiese dove si potevano ammirare sugli altari opere della pittrice, permeate da una religiosità tipicamente controriformistica ma che, nello stesso tempo, attingeva ai rinnovati precetti degli ordini pauperistici, che stavano avendo grandi proseliti nel periodo in cui vive e lavora la Caccia.

Queste caratteristiche, che permarranno per tutti gli anni Trenta, sono affiancate all'amore per il particolare che perdurerà fino alla fine della sua carriera, manifestandolo nelle delicate e precise esecuzioni

⁶⁸ ASDC, *Visita pastorale di Monsignor Agnelli (1624-1654)*, vol. unico, f. 10v, già pubblicato in nota da C. SPANTIGATI, *Dipinti, sculture e arredi cit.*, pp. 217 e 225, note 44 e 45.

dei panneggi impreziositi da trine e da damaschi arricchiti da fili di seta delle sue Sante – dando sfoggio di un vezzo tutto femminile che non poteva concretizzarsi all'interno del monastero – e nelle trasparenze dei drappaggi dei putti o delle sue Madonne.

Questi elementi sono ben documentati nell'opera *Strage degli innocenti*, conservata nella chiesa di San Giorgio di Chieri, che può essere collocata negli anni appena successivi al 1630,⁶⁹ dove vengono contemporaneamente presentati due episodi della vita di Gesù: la strage degli innocenti sullo sfondo e, in primo piano, il riposo in Egitto. Questa è una soluzione innovativa e nello stesso tempo complessa: è indubbia l'ispirazione dell'eccidio a un modello paterno, basti pensare alle scene di uccisioni o morte come nel *Martirio di Sant'Orsola*, nella parrocchia di Moncalvo, e ancora nel *San Carlo Borromeo adorante la Croce*, nella chiesa di Sant'Antonio Abate di Moncalvo. Oltre a quest'opera, si possono collocare sempre in questa fase la tela del *Cristo nel deserto confortato dagli angeli* del duomo di Asti, che si può ben confrontare con quella di egual soggetto di Testona:⁷⁰ ponendole a confronto, saltano subito all'occhio

⁶⁹ A. COTTINO, *Aspetti della pittura del Seicento a Chieri, scoperte e restauri*, Chieri 1999, Catalogo della mostra, scheda n. 8, pp. 113-114. La tela, in origine, si trovava nella cappella dei SS. Martiri Innocenti, come viene riportato nella visita pastorale del vescovo Bergera dell'anno 1646 (presso l'Archivio della Curia Arcivescovile di Torino), nella quale si descrive l'altare «Sanctorum Innocentium ad usum heredum quondam homini comitis Valfredi [...] tellam qua corporeis Icona Innocentorum ducibili ut reducibili». Il Bosio (ANTONIO BOSIO, *Memorie storico religiose e di belle Arti del Duomo e delle altre chiese di Chieri*, Torino 1878, p. 164), descrivendo la chiesa, annota che nella navata sinistra «la seconda Cappella ha un bel quadro della strage degli Innocenti del Moncalvo, di patronato del Conte Valfredo di Vaudieri, poi dei Roero San Severino, ora di Casa Fassati». Il Valimberti (BARTOLOMEO VALIMBERTI, *Spunti storico religiosi sopra la città di Chieri*, Chieri 1929, II, p. 49) dice che il dipinto allora si trovava «appeso al fondo della navatella destra, presso la porta d'ingresso della chiesa» in quanto don Giuseppe Olivero, alla fine dell'Ottocento, aveva radicalmente restaurato la cappella, spostando addirittura la dedicazione alla Madonna della Consolata con la conseguente rimozione della tela. Si vedano anche [A. BAUDI DI VESME], voce *Caccia Orsola Maddalena e Francesca*, in *Schede Vesme* cit., I, p. 227, e GUIDO VANETTI, *La chiesa di San Giorgio di Chieri. I primi studi per un progetto di restauro e di intervento conservativo*, San Mauro Torinese 1991, p. 46, ove si attribuisce il dipinto al Moncalvo.

⁷⁰ Si vedano [A. BAUDI DI VESME], voce *Caccia Orsola Maddalena e Francesca*, in *Schede Vesme* cit., I, p. 231; AA. VV., *Ricerche a Testona per una storia della Comunità*, Savigliano 1980, catalogo della mostra, p. 82; G. MAZZA - C. SPANTIGATI (a cura di), *Le collezioni del*

le differenze non di carattere compositivo – visto che sicuramente il modello deriva da uno stesso cartone probabilmente ideato dal Moncalvo ma semplificato nelle opere della pittrice – ma a livello stilistico, visto che quella di Asti è caratterizzata da tonalità brillanti che non si riscontrano nella tela di Testona, da imputare a una fase più tarda dell'attività artistica.

Come ho già affermato precedentemente, le opere più raffinate e qualitativamente migliori sul piano compositivo nell'arco della lunga carriera di Orsola sono rintracciabili in questo periodo. Prima fra tutte, a mio avviso, la *Nascita del Battista*, già collocato sull'altare di San Giovanni Battista della chiesa del monastero di Sant'Orsola di Moncalvo dove «vi è l'incona rappresentante la Natività di San Giovanni Battista», come ho potuto apprendere dalla visita pastorale di monsignor Caravadossi del 1730.

In seguito alla soppressione del monastero, il quadro deve essere stato collocato nella chiesa parrocchiale di Moncalvo.⁷¹ Altre opere sono la *Santa Trinità e concerto di angeli* nella chiesa di San Sebastiano di Biella⁷² e l'inedita *Santa Trinità con la Vergine e San Giuseppe* nella

Museo Civico di Casale cit., p. 142; AA. VV., *Studi e restauri per Moncalieri* cit., p. 58; Scheda di catalogo presso la Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demotnoantropologico del Piemonte, catalogo n. 01/00176035, redatta da IVANA BOLOGNA, dove viene riportata la notizia riguardante l'arrivo dell'opera nella Cattedrale di Asti nel 1836, attraverso un legato del canonico Michele Auberti, al quale era stata donata dal vescovo Antonino Faà di Bruno che l'aveva nella sua collezione.

⁷¹ ASDC, *Visita Pastorale di M. Caravadossi*, Atti e Decreti, vol. 2, f. 527v; precedentemente se ne ha testimonianza soltanto nella visita pastorale di monsignor Radicati del 1725 dove si annota: «a quest'altare vi è l'incona bella, e buona con ornamento di stucco all'intorno» (ASDC, *Visita Pastorale di Monsignor Radicati*, Atti e Decreti, f. 194r). L'opera viene nuovamente citata nell'inventario compilato all'atto della soppressione e conservato in AST, *Archivio Governo Francese*, m. 288; essa rappresenta una delle opere più conosciute della pittrice: già presente in G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763, verrà poi riportata anche dal Ghirardi (ANGELA GHIRARDI, *Dipingere in lode del Cielo: suor Orsola Maddalena Caccia e la vocazione artistica delle Orsoline di Moncalvo*, in VERA FORTUNATI (a cura di), *Vita artistica nel monastero femminile: Exempla*, Bologna 2002, p. 129, con bibliografia precedente).

⁷² G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763. Quest'opera nella parte alta della composizione è accostabile all'opera che si trova a Camagna, anche se l'esecuzione della tela di Biella appare ancora incerta e presenta delle sproporzioni nelle figure che non si riscontreranno più in quella di Camagna che è sicuramente posteriore e appare più equilibrata.

parrocchiale di Camagna (AL).⁷³ Quest'ultima merita una trattazione più approfondita riguardo alla soluzione proposta dalla pittrice nel campo iconografico; qui Orsola riesce a ovviare brillantemente alla natura stessa dell'immagine nella cultura controriformistica, cioè alla funzione didascalica: il gioco di sguardi ascendente l'angelo che guarda direttamente il fedele, lo stesso fedele al quale sembra rivolgersi con il gesto della mano al San Giuseppe che con l'angelo al centro contemplan la Vergine, la Madonna che si rivolge a sua volta alla Trinità – la quale fissa lo sguardo del devoto – creano movimento alla superficie senza dimenticare il messaggio proposto: l'intercessione dei Santi e poi della Vergine nei confronti del fedele che si trova spiritualmente e fisicamente in una condizione di inferiorità. Questo fatto, insieme a una impeccabile e raffinata esecuzione tecnica, a una capacità espressiva che avvolge e coinvolge il riguardante, la qualifica ai miei occhi come uno fra i risultati migliori della sua produzione finora indagata.

Per ultima, a titolo di esemplificazione della sua maniera degli anni Trenta, c'è da annotare la *Natività con San Francesco* conservata nella chiesa della Santissima Annunziata del Vastato di Genova.⁷⁴

Tutte queste opere sono caratterizzate, come ho già affermato prima, da una freschezza compositiva, da un'impeccabile tecnica esecutiva e da una vivacità cromatica che andrà ad attenuarsi con l'avvicinarsi degli anni Quaranta del Seicento.

Nella ricostruzione dell'attività della pittrice degli anni Trenta del Seicento due opere possono venire in aiuto, poiché recano sulla tela

⁷³ Opera inedita (cm 216x165) che ho avuto occasione di accostare alla mano di Orsola e in particolar modo alla sua produzione degli anni Trenta del Seicento. Va detto che quest'opera si trovava originariamente sull'altare dell'Oratorio della SS. Trinità, ora locale sconosciuto, come ho avuto modo di appurare dalla prima annotazione fatta nel corso della visita pastorale del 1656 dove infatti viene detto «L'altare [...] ha una bellissima Incona con la Sant.ma Trinità e la Beata Vergine di sopra» (ASDC, *Visita Pastorale di monsignor Gerolamo Francesco Miroglio*, Atti e Decreti, f. 103v). Una descrizione ancora più dettagliata di quest'opera è contenuta in un inventario degli oggetti appartenenti all'Oratorio (ASDC, *Visita Pastorale di Monsignor Caravadossi*, Inventari, vol. 4, 1731) in cui si afferma: «Sopra l'Altare vi è un quadro grande con una cornice indorata ove resta dipinta la SS.ma Trinità, la Beata Vergine, San Giuseppe et alcuni Angeli».

⁷⁴ G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763.

una datazione presunta. La prima è il *Sant'Antonio con il bambino* nella chiesa di Santa Maria Nuova di Lu Monferrato (AL), recante la data 1632, anche se non la ritengo essere coeva all'esecuzione. A livello stilistico è accostabile a questa fase lavorativa, anche se la figura del Sant'Antonio appare ancora sproporzionata rispetto ai risultati conseguiti in altre tele. L'altra opera datata è rappresentata dalla tela delle *Sante Lucia, Agata e Liberata*, nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Moncalvo; su questa tela è posto in basso un cartiglio (ora illeggibile) sul quale Romano circa trent'anni fa aveva potuto leggere la data 1637.⁷⁵ Questa data è del tutto plausibile e confermerebbe le mie attribuzioni precedenti, visto e considerato che si può stabilire un confronto fra la tela conservata nel duomo di Casale e quella di Moncalvo, dove viene utilizzata una stessa composizione; in quest'ultima però si può ammirare la maturità stilistica raggiunta da Orsola nel corso di circa dieci anni.

In ultimo va aggiunta l'*Intercessione di San Carlo delle anime purganti* nella chiesa di San Martino a Villanova d'Asti,⁷⁶ accostabile indiscutibilmente, per tratto e cromia, alla tela di Moncalvo raffigurante le tre Sante; addirittura l'angelo che solleva l'anima verso il cielo è lo stesso che reca la palma e la corona del martirio alle Sante di Moncalvo per cui è evidente l'utilizzo di uno stesso modello. Si deduce quindi che Orsola in questa fase artistica risentiva ancora moltissimo della vivacità coloristica e d'inventiva che rese tanto celebre il padre nei primi vent'anni circa del Seicento.

Successivamente, intorno agli anni Quaranta, Orsola si allontana dallo stile tipico del periodo precedente in quanto si apre a nuove influenze pittoriche dei manieristi lombardi, quali il Cerano, il Nuvolone e in particolar modo Francesco Cairo – che grande fortuna avevano avuto e avevano in quegli anni alla corte sabauda – e quindi utilizza toni più

⁷⁵ Tutte due le opere datate sono citate in G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763. Bisogna notare che Lupano, alla fine del secolo XIX, faceva risalire il quadro al 1658 ma non siamo a conoscenza delle fonti su cui si è basato l'autore (COSTANTINO LUPANO, *Moncalvo sacra. Notizie edite e inedite*, Moncalvo 1899, p. 72).

⁷⁶ G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763.

cupi e più freddi che evidenziano una maggior vena malinconica e intimistica sempre latente nelle sue opere precedenti.

La maggior parte delle opere datate, per altro di numero esiguo, appartengono a questo periodo permettendo così di stabilire un raffronto stilistico fra queste e le altre tele della pittrice di cui non disponiamo di una documentazione che ne attesti la data di esecuzione.

Le opere firmate e datate sono:

a. il *San Giovanni Battista* di Montemagno (AT) datato «1644 die 23 Junii Actum Montiscalvi ac in Ven. Monasterio Congreg.s RR. Monialium Sancte Ursule» come viene riportato nel cartiglio in basso al dipinto, riportato interamente da A.M. Bava;⁷⁷

b. il *Matrimonio mistico della Beata Andreasi*, già nella parrocchiale di Carbonarola e ora al Museo Diocesano di Mantova, che «La R. Madre Suor Orsola Caccia de Moncalvo ha dipinto l'anno 1648», come si apprende dall'iscrizione sul retro della tela già riportata da A. Ghirardi;⁷⁸

c. la *Presentazione al Tempio* della parrocchiale di Trino (VC), con una datazione *post quem* 1648 e sicuramente realizzata subito dopo questa data.⁷⁹

A queste opere si possono aggiungere altre tele da imputare a questa fase stilistica.

Prima di tutto un ciclo di sei *Sibille*, ora presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Asti, destinate probabilmente a una commissione unica, forse a una collezione privata di qualche esponente della nobiltà locale. Già A.M. Bava le accostava a questa fase e metteva in luce un'influenza di Francesco Cairo sulle composizioni, influenza che non si limita soltanto a questo elemento, ma che si può notare anche

⁷⁷ ELENA RAGUSA, *Acquisizioni e restauri. 1992-2000*, Pessione 2000, scheda a cura di A.M. BAVA, p. 72, con bibliografia precedente.

⁷⁸ A. GHIRARDI, *Un episodio mantovano per Orsola Maddalena Caccia, monaca pittrice del Monferrato*, in "Arte cristiana", 1990, n. 736, vol. 78, gennaio-febbraio, fasc. 1-2, pp. 59-66. C'è da mettere in evidenza il fatto che la tela è stata rintelata sul retro e la scritta originale è stata soltanto ripresa.

⁷⁹ ASDC, *Visita Pastorale di Monsignor Scipione Agnelli*, f. 51v, in cui si afferma: «si faccia fare una nova Ancona della Purificazione et Santo Sebastiano»; notizia già riportata in A. BARBERO - C. SPANTIGATI (a cura di), *Inventario Trinese: Ricerche ed esperienze didattiche*, Trino 1980, catalogo della mostra, p. 203.

a livello cromatico, giocato su toni cupi e dagli incarnati fortemente ombreggiati che si possono riscontrare anche in altre opere come, per esempio, nel già citato *San Giovanni Battista* di Montemagno, dove addirittura si può scorgere una somiglianza sia nell'ovale sia nello sguardo languido della sibilla Ellespontica.⁸⁰ Inoltre si possono collocare, a mio avviso, nel periodo precedente la realizzazione della *Presentazione al Tempio* di Trino, altre tre opere conservate nella chiesa di San Francesco sempre di Trino; esse, in ordine di esecuzione, sono: l'*Indulgenza della Porziuncola*, la *Madonna con il Bambino e il beato Salvatore d'Horta* e l'*Annunciazione*, quest'ultima arrivata nella chiesa trinese dopo la campagna di soppressione napoleonica.⁸¹ Questo momento della sua carriera artistica è considerato dai critici come la maturità artistica, sia perché l'artista raggiunge la sua completezza artistica ma anche per la rilevanza delle commissioni ottenute sia a livello istituzionale, come quelle di Cristina di Francia⁸² – allora reggente al trono del ducato di Savoia in favore del figlio – sia a livello religioso, come quelle degli ordini religiosi francescani, unitamente a quelle, probabili di alcune famiglie della nobiltà del Monferrato, come potevano essere i Natta.⁸³

Nel secondo decennio della seconda metà del Seicento si assiste a una involuzione stilistica caratterizzata da una maggior essenzialità, staticità e rigidità nella disposizione delle figure che determinano un minor coinvolgimento da parte del fruitore dell'opera. La minor

⁸⁰ E. RAGUSA, *Acquisizioni e restauri* cit., scheda a cura di A.M. BAVA, p. 26.

⁸¹ Su queste opere si veda *Inventario Trinese* cit., pp. 200-201 e 203, con bibliografia precedente. Interessante citare la fonte antica che analizzava l'*Indulgenza della Porziuncola* e la *Madonna con il Bambino e il Salvatore d'Horta* descrivendo la chiesa di San Francesco di Trino; vedi GIAN ANDREA IRICO, *Rerum Patriae libri tres*, Milano 1745, p. 275, dove l'autore attribuisce l'opera alla mano di Orsola, «Virgo Pictrix». Un'ultima puntualizzazione che occorre fare è quella relativa all'utilizzo di identico modello e cromia per la realizzazione della Vergine della *Presentazione al tempio*, della *Madonna con il Bambino e il Salvatore d'Horta* e dell'*Annunciazione*.

⁸² Come ho già avuto modo di osservare in precedenza, ci fu uno scambio epistolare dove la Reggente commissionò due opere a Orsola.

⁸³ Il Lanzi alla fine del '700 afferma di aver visto «In casa Natta una Sacra Famiglia figure piccole con fiori in terra» (L. LANZI, *Viaggio del 1793* cit., p. 29).

espressività delle figure tuttavia si contrappone all'accentuarsi della cromia, giocata sui toni del giallo intenso e grigio fumo per lo sfondo, dei blu e dei rosa carico per i panneggi. Possiamo notare tutto ciò, per esempio, nelle tele come la *Madonna con il Bambino e anime purganti* della chiesa di Santa Giulia di Monastero Bormida (AT), per altro già ricondotta a una fase tarda della carriera artistica di Orsola da A.M. Bava,⁸⁴ la *Madonna con il Bambino e i Santi Francesco e Lorenzo* della chiesa di San Francesco di Livorno Ferraris (VC),⁸⁵ quest'ultima inedita e da me ricondotta alla mano di Orsola: queste due opere sono accostabili non solo sotto il punto di vista stilistico ma anche nel modello della Vergine con il bambino, che appare molto più stereotipato rispetto a quelli utilizzati precedentemente.

Tra le opere di Orsola troviamo ancora la *Madonna del Rosario con San Domenico e Santa Caterina da Siena* della parrocchiale di Camagna (AL)⁸⁶ e il *Sant'Antonino Martire* nella chiesa di San Francesco di Moncalvo.⁸⁷ Come già citato precedentemente, nel 1665 entrò nel convento di Moncalvo la pittrice Laura Bottero, e successivamente vi giunse anche la sorella Angelica, anch'ella pittrice. L'incontro tra Orsola e le sorelle Bottero determinò un'ulteriore involuzione della maniera della nostra artista, in quanto possiamo supporre che le opere non sono frutto di una singola individualità ma di un lavoro di bottega, anche

⁸⁴ A.M. BAVA, scheda relativa a *Madonna col Bambino e anime purganti* di Monastero Bormida, in E. RAGUSA, *Acquisizioni e restauri* cit., p. 74; M.F. PALMIERO, *La trasformazione degli spazi religiosi: le parrocchiali di Monastero Bormida e Montabone*, in E. RAGUSA - A. TORRE (a cura di), *Tra Belbo e Bormida* cit., p. 178.

⁸⁵ La pala collocata nel coro della chiesa viene nominata la prima volta da monsignor Radicati all'altare maggiore come un «Incona buona» (ASDC, *Visita pastorale di Monsignor Radicati*, Atti e Decreti, vol. 2, f. 26v), e descritto da monsignor Caravadossi come una «Incona colle Sagre immagini di Maria Vergine, San Francesco, e San Lorenzo» (ASDC, *Visita Pastorale di M. Caravadossi*, Atti e Decreti, vol. 2, f. 184v).

⁸⁶ VITTORIO NATALE, *Vicende di un'iconografia pittorica: la Madonna del Rosario in Provincia di Alessandria tra fine Cinque e inizio Seicento*, in CARLENRICA SPANTIGATI - GIULIO IENI (a cura di), *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, Alessandria 1985, Catalogo della mostra, p. 441. L'autore attribuiva già l'opera alla pittrice ma non sono d'accordo con la datazione proposta cioè la prima metà degli anni Cinquanta del Seicento in quanto lo stile proposto corrisponde proprio alla fase trattata.

⁸⁷ G. ROMANO, voce *Caccia Orsola* cit., p. 763.

se probabilmente Orsola forniva le linee generali della composizione mentre le Bottero dovevano, questa volta, essere queste ultime buone imitatrici della maniera della Caccia.

Bisogna aggiungere il fatto che Orsola aveva già raggiunto l'età di settanta anni e quindi era inevitabile che la produzione pittorica diminuisse. Anche lo stile subì un'ulteriore modifica in quanto si possono notare diverse incertezze sia a livello compositivo sia esecutivo, per non parlare dei toni cromatici giocati sui grigi e sulle tonalità argentee che conferiscono alla superficie una certa freddezza, e ancora degli incarnati che appaiono lividi e inespressivi; questi suscitano nel riguardante una sensazione di estrema malinconia, quasi di morte, probabilmente espressione del suo stato d'animo della senilità. Quest'ultima fase lavorativa, dove la mano degli aiuti deve essere stata più consistente, è testimoniata dall'ultima delle opere finora datate, l'inedita *Sant'Antonio da Padova e San Michele adorante il Bambino*, ora presso la casa parrocchiale di Bianzè, che ho potuto riscoprire in un appunto posto alla fine della visita pastorale di monsignor Miroglio del 1668, in cui viene annotato che il canonico Bazzano aveva avuto in deposito dal vescovo del denaro per commissionare un quadro dedicato a Sant'Antonio da Padova («confesso haver avuto in deposito da M. Ill.mo Doppie venti di Spagna da far fare un quadro di Sant'Antonio da Padova, et far ornare l'altare conforme alla mente del fu Sig. Giovanni Vola in Bianzà nella chiesa Campestre della Madonna del Tabbi») e che il quadro fu consegnato il 21 maggio del 1670 («il S. Canonico Bazzano ha consegnato d'ordine di Mon. Ill. Vescovo ha questo un quadro grande con le immagini di San Michele e di Sant'Antonio da Padova al P. Fisetti, Prevosto di Bianzè»).⁸⁸ Questa, alla luce delle attuali ricerche, appare l'ultima opera datata, anche se non firmata, della produzione uscita dal monastero delle Orsoline di Moncalvo, anche se il passaggio attraverso il vescovo può in qualche modo certificare una delle ipotesi di passaggio delle opere che venivano commissionate alla monaca pittrice.

⁸⁸ ASDC, *Visita Pastorale di Monsignor Miroglio*, vol. unico, f. 34v.

Si può giungere quindi a queste conclusioni: la pittrice ha avuto un indiscusso percorso evolutivo, finora mai preso in considerazione, passando da una dipendenza totale del padre a una influenza della maniera del Moncalvo fino a giungere a una sua specificità che l'ha resa celebre in modo autonomo.

La sua produzione, a partire dalla morte del padre, è stata molto vasta, anche se non sempre di buona qualità; essa è presente in molte chiese e conventi del Monferrato e di altre zone del Piemonte. Questo fatto è dovuto anche a un rinnovamento controriformistico della Chiesa nel secolo XVII poiché le sue opere incarnano in modo evidente i dogmi rinnovati della dottrina cristiana.

Orsola raffigura le proprie Madonne, Santi, oltre alle nature morte, in modo da colpire immediatamente il fedele, per un fine prettamente didascalico dei principi religiosi. Inoltre, per il fatto che lei stessa apparteneva a un ordine religioso, la pittrice ha stabilito uno stretto sodalizio lavorativo con gli ordini pauperistici francescani.

In questo saggio ho preso in considerazione le opere più significative tra quelle già pubblicate e conosciute cercando di apportare un'interpretazione personale riguardo alle tele prese in considerazione.

Naturalmente le mie affermazioni sono il risultato di un'indagine sul territorio, in particolar modo nel territorio del Monferrato, indagine che sarebbe ulteriormente da approfondire in quanto poche sono state, finora, le trattazioni critiche sulla pittrice. Un'analisi più accurata potrebbe portare alla scoperta di altre opere e di altri documenti contribuendo a una maggior conoscenza dell'attività dell'artista.



Orsola Maddalena Caccia, *Adorazione del Bambino*
(Casa parrocchiale di Bianzè).



Orsola Maddalena Caccia, *Capolettera*
(ASV, *Corporazioni religiose*, m. 218, Orsoline di Bianzè).



Orsola Maddalena Caccia, *Capolettera*
(ASV, *Corporazioni religiose*, m. 218, Orsoline di Bianzè).



Orsola Maddalena Caccia, *Capolettera*
(ASV, *Corporazioni religiose*, m. 218, Orsoline di Bianzè).