

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Studi Umanistici

Corso di Laurea Magistrale in Storia e Critica dell'Arte



SOFFITTI LIGNEI DIPINTI TRA XV E XVI SECOLO A
CASALE MONFERRATO

Relatore:

Prof. Jacopo STOPPA

Correlatore:

Prof. Giovanni AGOSTI

Tesi di Laurea di:

Jessica TOCCO

Matr. n. 878004

Anno Accademico 2017/2018

Sommario

1. PREMESSA	1
2. INTRODUZIONE	3
2.1 I SOFFITTI LIGNEI DIPINTI TRA IL XV E IL XVI SECOLO	7
2.2 I SOFFITTI DIPINTI CASALESI	11
2.3 CONSERVAZIONE	13
3. CENNI STORICI E GENEALOGIA PALEOLOGA	15
4. PALAZZO BIANDRATE/DEL CARRETTO	28
4.1 RITRATTI.....	38
4.2 CONFRONTI	44
4.3 EROI ANTICHI E PERSONAGGI ILLUSTRI.....	47
4.4 STEMMI	52
4.5 ANIMALI ED IMPRESE	55
4.6 MOTTI	62
5. PALAZZO ANNA D'ALENÇON	67
6. PALAZZO BECCARIS	87
6.1 STEMMI	90
6.2 I RITRATTI DEL SOFFITTO ORIGINALE	99
6.3 RITRATTI E STEMMI DEL SOFFITTO RESTAURATO	102
6.4 EROI E PERSONAGGI ILLUSTRI	106
6.5 ANIMALI ED EMBLEMI	108
7. PALAZZO (NON PIÙ ESISTENTE) DI GIOVANNI PICO-GONZAGA E GIROLAMA SPINOLA (TAVOLETTE ORA AL MUSEO CIVICO)	110
7.1 STEMMI	111
7.2 RITRATTI.....	113
8. BIBLIOGRAFIA.....	118

1. Premessa

Nella mia tesi di laurea dal titolo “*Soffitti lignei dipinti tra XV e XVI secolo a Casale Monferrato*” ho tentato di compiere una ricognizione sistematica della produzione artigianale delle tavolette ubicate in Casale Monferrato cogliendone i caratteri specifici in relazione alla produzione lombarda e piemontese.

I soffitti qui studiati sebbene non rappresentino un grande interesse dal punto di vista qualitativo, mostrano un valore rilevante di carattere storiografico poichè ci raccontano un momento di grande fermento culturale della città di Casale; fermento promosso dal governo di Guglielmo VIII (1464-1483), che operò concretamente per trasformare la struttura urbana del borgo di Casale nella rinnovata capitale del Monferrato, sede stabile della corte e del suo apparato amministrativo e testimoniato dalla ricchezza di palazzi e soffitti lignei dipinti finora emersi. Nel corso dei secoli, interventi di ammodernamento, determinati dal passaggio di proprietà, dalle destinazioni funzionali e dalle mode, in moltissimi casi ne hanno determinato la scomparsa.

Le ricerche in archivio non hanno permesso di identificare la paternità delle botteghe o dei singoli autori dei cicli pittorici, neanche attraverso l’identificazione stilistica che risulta preta di contaminazioni lombarde. L’analisi stilistica di questo tipo di produzione rimane infatti del tutto vana, avendo però, in generale, un alto valore iconografico e simbolico. Interessante, da questo punto di vista, è stato lo studio in rapporto alla storia del costume in seguito ai dati che sono stati desunti dalle varie pettinature, abiti e gioielli che adornano i ritratti dipinti sulle formelle lignee.

Le tavolette che ci sono pervenute, la maggior parte dipinte a tempera, non sono nè datate nè firmate, ma soprattutto non risultano omogenee nella produzione e nella qualità, sono infatti tipiche di una produzione seriale con funzione decorativa create all’interno di botteghe artigianali locali. La tesi, quindi, vuole dare una panoramica su ciò che fino ad ora è stato studiato riguardo ai soffitti dipinti rinascimentali casalesi, e approfondito tramite l’analisi delle singole tavole, grazie anche al repertorio fotografico che correda l’intero lavoro.

Grazie alla moltitudine di tavole scoperte nell’ultimo secolo, prettamente in area settentrionale, è stato possibile confrontarne gli stili che le caratterizzano individuando similitudini, particolarismi ma anche verificarne differenze con i territori circostanti e con la più aggiornata produzione lombarda, con cui Casale era in stretto rapporto.

Una delle difficoltà che maggiormente hanno influito sulla ricerca, è stata proprio in relazione all’impedimento di un censimento esaustivo dei soffitti lignei decorati nella città di Casale, poichè oggi posizionati in palazzi d’abitazione privata che ne hanno ostruito l’analisi e lo studio che mi ero preposta di documentare. I soffitti che ho potuto analizzare in questa tesi sono tre: il soffitto ubicato in via Balbo 33, di proprietà dell’Ente Trevisio, il soffitto del palazzo di Anna d’Alençon e quelli ritrovati all’interno della dimora di via Leardi 15. Infine, per completare lo studio, ho ritenuto essenziale includere le tavolette conservate nel Museo Civico cittadino. Il dato preoccupante è che,

dei tre soffitti in questione, non esiste alcuna traccia dei restauri, nonostante in alcuni casi sia evidente come per la dimora di via Leardi.

Il problema relativo alla proprietà privata dei soffitti è in stretto rapporto con lo stato di abbandono in cui versano. Molti proprietari privati che possiedono dimore con soffitti antichi non sempre si prendono cura del patrimonio di cui dispongono, grazie al fatto che, non risultando schedati dalla Soprintendenza, sono privi di vincoli. Il precario stato di conservazione delle tavolette fa sì che lo sporco e le cadute di colore, lascino affiorare lo stato di preparazione di gesso e colla e i danni causati da precedenti restauri che hanno snaturato la pellicola pittorica originale.

Durante le ricerche sono venuta a conoscenza di due soffitti lignei dipinti non ancora notificati: uno, in cattivo stato di conservazione, non è stato neanche possibile fotografarlo, proprio su divieto del proprietario. Sicuramente questi fatti non faranno perdere la determinazione di riuscire a fare in futuro un lavoro esaustivo comprendendo quello che in questa tesi non è stato possibile trattare e approfondire.

2. Introduzione

Il tema della trasformazione della dimora signorile è apparso fondamentale per comprendere il cambiamento innescatosi a partire dalla seconda metà del Quattrocento, come riflesso dell'evoluzione sociale, economica e culturale venuta a prodursi in Italia e che ha modificato inesorabilmente necessità e modi di vita.

Nel corso del XX secolo molti studiosi hanno prestato attenzione a quelle espressioni artistiche ritenute da sempre marginali, prodotte da un artigianato-artistico prevalentemente locale ed elaborate all'interno di botteghe artigiane polivalenti.

I primi studi sulle tavolette dipinte si devono a Winifred Terni De Gregory nel suo fondamentale libro sulla *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*; pubblicato nel 1958¹, ha posto le basi per uno studio sistematico riguardante questo tema fino a quel momento poco indagato. La studiosa si sofferma su alcune tavole situate sui soffitti lignei di palazzi privati lombardi e tavole dislocate nelle collezioni di molti musei, ma provenienti da soffitti demoliti. La sua ricerca viene approfondita mettendo in luce usi e costumi che la moda imponeva tra Quattrocento e Cinquecento in Italia e che viene accuratamente descritta all'interno dei cicli pittorici permettendo così di datare ogni singolo manufatto. L'impatto che ha avuto questo studio pionieristico per la storiografia locale è di fondamentale importanza perché ha permesso di approfondire una branca della storia dell'arte fino ad allora misconosciuta. Sempre in riferimento ad uno studio pionieristico sulle tavolette da soffitto si veda la scheda di M. Natale in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*² relativa allo studio delle tavole di Palazzo Vimercati a Crema. Più tardi nel 1999, ad occuparsi delle tavolette ubicate a Crema è Lidia Ceserani Ermentini con il volume *Tavolette da soffitto. Un fenomeno di costume a Crema*³.

Questi studi offrono un panorama specifico dei soffitti cremaschi rinascimentali analizzando l'iconografia dei cicli delle maggiori raccolte provenienti dalla città, con ampia documentazione fotografica. In area bergamasca, singolare è il caso dei soffitti del castello di Malpaga studiati da F. Mazzini, G. Mulazzani nel contributo *I pittori colleoneschi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*⁴.

Per i soffitti bresciani studiati agli inizi degli anni 2000 si segnalano gli studi sulle tavolette lignee di Salò, *Tavolette lignee a Salò. Percorsi nella pittura, 1475-1513*⁵.

Per gli studi sui soffitti bresciani si fa capo alle ricerche di P. Bonfadini svolte tra il 2002 e il 2006 *Pregchiere di legno: appunti su un soffitto ligneo con tavolette dipinte poco note*⁶. Nel 2004 la pubblicazione, *L'arme e gli onori: appunti sul soffitto con tavolette dipinte di Casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte*⁷. Successivamente (nel 2005) la stessa studiosa si dedica alle tavolette bresciane, in *Colori di legno. Soffitti con*

¹ DE GREGORY 1958.

² NATALE 1982, pp. 122-123.

³ CESERANI ERMENTINI 1999.

⁴ MAZZINI, MULAZZANI 1986, pp. 263-282.

⁵ REDONA, VIRGILIO 2002, pp. 11-82.

⁶ BONFADINI 2003, pp. 453-460.

⁷ BONFADINI 2004, pp. 76-91.

tavolette dipinte a Brescia e nel territorio (secoli XV e XVI)⁸, e nel 2006 *Sui soffitti rinascimentali. Istantanee di costume*, in *Profumo d'inchiostro*⁹.

Da citare anche gli studi di R. Aglio *Le tavolette policrome della Casa del Podestà a Lonato*, pubblicato nel 2005¹⁰; Altrettanto importante, il contributo di R. Aglio, *Pittore cremonese metà del XV secolo, tavolette lignee*, all'interno del volume *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*¹¹. Da ricordare, nel 2008 *Le tavolette da soffitto bembesche con storie della genesi del Museo Civico di Cremona. Alcune considerazioni iconografiche*, in <Arte Lombarda>¹².

Dal ritrovamento a Pavia di tavolette decorate nascono gli studi di A. M. Romanini *Un nuovo complesso di tavolette da soffitto quattrocentesche ritrovate a Pavia*¹³ e nel 1978, tratta dell'argomento nel volume *Pavia architetture dell'età sforzesca*¹⁴.

Per una bibliografia non limitata al solo ambito padano si rimanda a Mario Marubbi, *Le tavolette da soffitto di Casa Aratori*, in *Eroi antichi di casa Aratori: Tavolette da soffitto dipinte da Quattrocento e Cinquecento*¹⁵.

Per l'Emilia Romagna si segnalano gli approfondimenti di M. S. Trombetti *Antichi soffitti dipinti nascosti. L'area bolognese: il mutare del gusto decorativo, delle tecniche costruttive e pittoriche*, in "Il Carrobbio"¹⁶, e P. Capitanio *Cromie e fantasie dipinte su un raro soffitto ligneo di epoca malatestiana a Cesena*¹⁷.

I soffitti ticinesi sono stati indagati da R. Cardani, Vergani *Soffitti dipinti del Quattrocento. Una scelta dal Cantone Ticino* nel Convegno internazionale di studi a cura di L. Giordano¹⁸. V. Pini studia il soffitto quattrocentesco della Cervia situato a Bellinzona nel testo *Lingua e letteratura italiana in Svizzera. Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna*¹⁹, e A. Pini-Legobbe tratta *Di alcune figure femminili nella decorazione del Salone Ghiringhelli a Bellinzona (1470-80)*, in *Florilegium. Scritti di Storia dell'Arte in onore a Carlo Bertelli*²⁰.

Per quanto riguarda gli studi sui soffitti piemontesi troviamo il contributo di Noemi Gabrielli che nel 1935 cita i diversi soffitti situati a Casale Monferrato nel suo celebre testo *L'Arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*²¹; argomento ripreso e ampliato successivamente nel 2002 da L. C. Gentile attraverso i suoi studi di araldica²² e da A. Guerrini che approfondisce l'arte di corte paleologa nelle schede inserite in

⁸ BONFADINI 2005.

⁹ BONFADINI 2006, pp. 186-189.

¹⁰ AGLIO 2005, pp. 19-30.

¹¹ AGLIO 2004, pp. 131-140.

¹² AGLIO 2006, pp. 56-61.

¹³ ROMANINI 1959, pp. 58-66.

¹⁴ ROMANINI 1978, pp. 167-279.

¹⁵ MARUBBI 2010.

¹⁶ TROMBETTI 1989, pp. 336-337.

¹⁷ CAPITANIO 2009, pp. 139-172.

¹⁸ CARDANI, VERGANI 2005.

¹⁹ PINI 1989, pp. 216-220.

²⁰ PINI LEGOBBE 1995, pp. 112-115.

²¹ GABRIELLI 1935, pp. 68-69-70.

²² GENTILE 2002, pp. 145- 157.

*Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte: Atti della giornata di studi venerdì 30 novembre 2001*²³.

In relazione alle tavole piemontesi, la scheda di A. Guerrini *Pittore lombardo, primo quarto del XVI secolo, Frammenti di un soffitto ligneo* curato da Giovanni Romano, in *Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese*²⁴, e lo studio di A. Tetti, *Uomini, Storia ed Arte nel recupero di Casa Cavassa a Saluzzo, in Cent'anni del Museo di Casa Cavassa a Saluzzo*²⁵. Sempre a Saluzzo, troviamo un altro soffitto, ubicato nel palazzo comunale e descritto da L.C. Gentile nel libro *Araldica Saluzzese*²⁶. Nel castello di Grinzane Cavour è tuttora in loco il bellissimo soffitto della Sala delle maschere, studiato da G. B. Sannazzaro e datato nella metà del XVI secolo²⁷. A Lagnasco, all'interno del castello, si conserva ancora il soffitto a cassettoni, datato intorno al 1455 con ritratti, immagini araldiche e *drolerie*. Il ciclo è stato studiato da L.C. Gentile²⁸ e da A. Scordo in *Monumenti araldici subalpini, la "Marche d'armes" del castello di Lagnasco*²⁹. La particolarità di questo soffitto riguarda i soggetti dipinti: c'è infatti un rimando ai soffitti di tipo francese dove scene di danza e musicisti si alternano evocando un'allegria festa popolare. Rimanendo nella stessa area e nello stesso periodo si segnala il soffitto di Palazzo Muratori-Cravetta a Savigliano, a carattere familiare e domestico datato tra il 1471 al 1477³⁰.

Per le tavole alessandrine, fondamentale lo studio condotto da L. Lavriani e pubblicato nella Collana "Beni culturali in provincia di Alessandria" *Le tavolette da soffitto nell'alessandrino: Acqui Terme, Alessandria, Casale, Tortona, Cassine, Castelnuovo Scrivia*³¹. Giovanni Donato si dedica a studi sull'arte astigiana pubblicando *Nuove acquisizioni per il gotico ad Asti* nel "Bollettino della Società Piemontese e Archeologica Belle Arti"³², e *Soffitti dipinti per il medioevo astigiano* nella rivista "Il Platano"³³; aggiungendo così un tassello importante alla ricostruzione della circolazione della cultura profana e cavalleresca nell'Italia Settentrionale medievale.

Anche a Novara esistono esempi di soffitti lignei antichi, come per esempio quello ubicato in via Mossotti 7 databile alla seconda metà del XV secolo e studiato da P. Venturoli in *Miti e Arabeschi nelle dimore novaresi dal Gotico al Liberty*³⁴. È noto anche un soffitto a Foglizzo, nel Canavese, trattato nel saggio da N. Maffioli *Un soffitto lombardo nel Canavese*³⁵.

Per le tavole di Palazzo Giolito-Pugiella a Trino vercellese, si vedano i saggi di R. Oliviero *A proposito della cultura del maestro delle tavolette di Palazzo Giolito in*

²³ GUERRINI 2002, pp. 131-143.

²⁴ GUERRINI 2001, pp. 72-73.

²⁵ TETTI 1985, pp. 51-53.

²⁶ GENTILE 2004, pp. 75-205.

²⁷ SANNAZZARO 1979, pp. 129-133.

²⁸ GENTILE 2008, p. 227.

²⁹ SCORDO 1993, pp. 179-180

³⁰ GENTILE 2008, pp. 227-228.

³¹ LAVRIANI 2008, pp. 7-55.

³² DONATO 1996, pp. 112-115

³³ DONATO 2000, pp. 4-11.

³⁴ VENTUROLI 1994, pp. 11-17.

³⁵ MAFFIOLI 2000, pp. 32-38.

Trino, in “Studi Trinesi/1”³⁶, e il contributo *Palazzo Pugiella*, in *Inventario trinese. Fonti e documenti figurativi*, a cura di A. Barbero e C. Spantigati³⁷.

A fianco di queste testimonianze, sono da ricordare le serie di tavolette da soffitto decorate e dipinte risalenti alla metà del XV secolo e acquistate dal Museo Civico di Arte Antica di Torino, provenienti dalla demolita casa torinese di Andrea Provana di Leynì; gli studi relativi alle tavole sono stati pubblicati in *Museo Civico di Arte Antica di Torino. I dipinti*³⁸ e nel catalogo *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale in Piemonte* pubblicato in occasione della mostra avvenuta a Palazzo Madama nel 1979³⁹.

³⁶ OLIVIERO 1979, pp. 37-49.

³⁷ OLIVIERO 1980, pp. 229-232.

³⁸ MALLÈ 1969, pp. 116-118.

³⁹ PETTENATI 1979, pp. 192-195.

2.1 I soffitti lignei dipinti tra il XV e il XVI secolo

Le maestranze che venivano coinvolte nella decorazione erano quelle della bottega artigianale di stampo cittadino, di solito amministrata da un maestro che gestiva un numero imprecisato di collaboratori a seconda delle disponibilità finanziarie del committente.

La decorazione di tavolette lignee fu un fenomeno di grande rilievo che si manifestò prettamente in Italia settentrionale, più specificatamente in Piemonte, Lombardia, Svizzera, Emilia, Veneto, Trentino Alto Adige e in Valle d'Aosta all'interno di palazzi privati gentilizi e di ambienti di corte. Questo tipo d'arredo, si fece necessario per dare sfoggio della propria condizione privilegiata mostrando i fasti della propria genealogia e veicolando una rete di significati attraverso le immagini dipinte⁴⁰.

I soffitti, generalmente a cassettoni, sono formati da travi poggianti su mensole di legno inserite tra le pareti laterali e poste solitamente ad intervalli di circa 2,50 metri; sopra le travi poggiano in senso longitudinale i travetti, detti anche *cantinelle*, larghi circa 20 cm. Lo spazio rimanente sopra le travi era riempito mediante tavolette rettangolari (20x40 cm circa) o quadrangolari (40x40/50x50 cm circa) chiamate anche *pettenelle*, *catenelle* o *formelle*, inserite in posizione inclinata da abili carpentieri.

Le cornicette lignee che inquadrano le tavole venivano di frequente decorate con motivi ornamentali, nascondendo così saldature o i pochi chiodi che servivano per fissare meglio le tavole; anche se in genere risultano applicate al soffitto ligneo senza colle o chiodi. C'era una stretta relazione tra il costruttore e chi forniva le tavolette, poiché la bottega aveva bisogno delle misure esatte per poterle dipingere e incastonare nelle travi. La decorazione delle tavolette interessava anche la finitura delle cornici che misuravano all'incirca fra i 3 e 5 centimetri. Il motivo decorativo è a dente di lupo, a greca semplice, con colorazioni che variano dal rosso all'azzurro e segue un gusto tipicamente trecentesco, ma frequenti sono i casi in area lombarda di cornici polilobate in rilievo o cornici mistilinee⁴¹.

Nella maggior parte dei casi, la tecnica esecutiva della singola tavoletta era la tempera su legno, preparata con imbiancatura a caolino o con colle ottenute dalla bollitura di sostanze di origine animale, ma sono presenti anche casi in cui le tavole non ricevettero trattamenti di levigatura, conservando tutte le irregolarità del legno e dunque rendendo difficile l'adesione della pellicola pittorica al supporto, soprattutto in corrispondenza delle venature del legno, causandone il precoce deterioramento. Vediamo che ci sono casi in cui le tavolette si rivelano non dipinte direttamente sulla superficie lignea, ma su fogli di carta applicati successivamente al supporto⁴². Questa tecnica è una rarità e se ne conservano ben pochi esemplari paralleli utilizzati in edifici di grande prestigio nella

⁴⁰ CESERANI ERMENTINI 1999, pp. 13-16.

⁴¹ DE GREGORY 1981, pp. 37-46.

⁴² PINI 1997, pp. 13-48.

seconda metà del Quattrocento fra cui il Banco Mediceo, Palazzo Borromeo e il Castello Sforzesco⁴³.

Un esempio riguarda proprio le tavolette ubicate nel palazzo casalese di via Alessandria noto con il nome di Palazzo Anne d'Alençon. Sfortunatamente, lo scarso interesse e il cosiddetto cambiamento del gusto durante i secoli passati, ne ha causato la scomparsa o la distruzione; interi soffitti sono stati coperti da plafoni, ridipinti o ricoperti con uno strato di vernice bianca, e nel caso di soffitti ancora in loco, l'incuria e la cattiva conservazione ha fatto sì che il colore delle pitture si sfaldasse.

La scelta dei soggetti e la costruzione dello spazio scenico non seguono uno sviluppo lineare, presentano invece caratteristiche diversificate a seconda dell'area geografica e della collocazione temporale: ad esempio, in Piemonte, si osservano cicli a carattere celebrativo, dove gli stemmi si alternano a volti femminili e maschili. Altri esempi si trovano a Crema e a Cremona in cui vengono rappresentate scene di caccia o episodi provenienti da fiabe con tentativi di narrazione⁴⁴, mentre in altri palazzi privati lombardi prevalgono soggetti profani: motivi geometrici e floreali, animali realistici, mitologici o fantastici, putti che fanno acrobazie e suonano strumenti musicali, mestieri, segni dello zodiaco, figure allegoriche, scene storiche e letterarie⁴⁵.

A Bellinzona troviamo invece le singolari serie del mondo alla rovescia, il ciclo dei Nove Prodi e personaggi tratti dal romanzo cavalleresco con le imprese del principe islamico Falconetto⁴⁶. Nelle corti il ritratto ha una funzione importantissima, si sviluppa per celebrare il signore, per mostrarne il potere, la ricchezza, lo sfarzo, per esaltarne le virtù, i legami familiari, le imprese, la vita e le abitudini: sulle tavole troviamo rappresentati personaggi illustri del passato derivati da fonti letterarie antiche, ritratti di personaggi contemporanei, di antenati, cavalieri in armatura, imperatori, filosofi e poeti che ne legittimano il potere attraverso la figurazione di una stirpe meritevole e illustre che esalta la propria genealogia e offre ai discendenti valori di riferimento esemplari⁴⁷.

Ciò che accomuna i ritratti dipinti durante il Quattrocento, è la rappresentazione di profilo: la consacrazione di questa formula per il ritratto autonomo sembra discendere proprio dalla medaglia antica a fini celebrativo-commemorativi rendendo immediata e tangibile la proiezione genealogica nel mitico mondo antico⁴⁸.

Sulle tavole si trovano importanti manifestazioni del prestigio, dei fasti e del valore raggiunto dalla famiglia attraverso stemmi, a simboleggiare le alleanze matrimoniali e politiche; imprese, motti e proverbi per sancirne le virtù e veicolare il loro valore, ma vi possono essere anche immagini di carattere dottrinale e moraleggiante.

Compaiono motivi decorativi che attingono al repertorio dei bestiari medievali con rappresentazioni di animali reali o fantastici come grifoni e unicorni: attraverso la metafora animale si spingeva a riflettere costantemente sui vizi della società. Animali fantastici sono spesso collocati come su un palcoscenico; i fondali acquistano maggior naturalismo grazie alla presenza di elementi vegetali che simulano un luogo aperto, la

⁴³ AGOSTI, STOPPA, TANZI 2010, pp. 88-89.

⁴⁴ CESERANI EERMENTINI 1999, pp. 148-149.

⁴⁵ BONFADINI 2005, pp. 24-26.

⁴⁶ PINI 1989, pp. 216-220.

⁴⁷ BURNETT, SCHOFIELD 1997, pp. 5-28.

⁴⁸ CASTELNUOVO 2015, pp. 22-42.

bidimensionalità è comunque sottolineata dall'utilizzo di intense e pastose tinte rosse e blu generalmente impiegate in questi spazi.⁴⁹ Va inoltre rilevato il riferimento della rappresentazione di figure zoomorfe di grande naturalismo ed eleganza desunte dal taccuino di Giovannino De Grassi (Biblioteca Civica di Bergamo), un rimando costante e imprescindibile per tutto il Rinascimento⁵⁰.

Un altro dato fondamentale che possiamo desumere dallo studio delle tavolette dipinte, riguarda l'evoluzione del costume tra la moda femminile e maschile: dai differenti abiti, dagli accessori e dalle particolari acconciature è possibile ricostruire la cronologia delle tavole; tra Quattrocento e Cinquecento la moda subì svariati cambiamenti e questo è un elemento fondamentale che permette di datare, anche con certezza, quando è stata dipinta ogni singola tavola⁵¹.

A rendere però difficili le analisi cronologiche, ci sono una serie di consuetudini da tenere presente, infatti si attesta l'usanza, in particolar modo nei soffitti prettamente ritrattistici e genealogici, di sostituire o ritoccare le tavole con i ritratti di nuovi sposi, eseguiti in occasione delle nozze: il committente faceva dipingere lo stemma di lei insieme a quello di casa, poi, seguivano i ritratti dei genitori e prossimi parenti, seguiti in molti casi da quelli dei potentati da loro serviti, dalle celebrità storiche o culturali da loro ammirate; non è raro perciò, trovare ritratti o stemmi dipinti con uno scarto di trenta o quarant'anni⁵².

Da sottolineare, inoltre, il collegamento con la Francia meridionale trecentesca, dove il panorama dei soffitti lignei si presenta più variegato, grazie al costante dialogo fra le corti europee attraverso la politica delle alleanze matrimoniali che favorì quella feconda, ricca ondata del gotico internazionale di cui la Lombardia e il Piemonte si resero indiscusse protagoniste specialmente nel campo delle arti minori. L'Association internationale pour la Recherche sur les Charpentes et les Plafonds Peints Médiévaux (RCPPM), grazie alle sue pubblicazioni, aggiorna sulle continue scoperte e ritrovamenti di soffitti lignei. A differenza dell'Italia però, i soffitti provenzali hanno una scelta di soggetti audace che deriva da una maggior libertà compositiva rispetto ai soffitti celebrativi italiani; sono infatti popolati da mostri e da chimere; il soffitto diventa uno spazio in cui riprodurre smorfie, personaggi grotteschi, satire sociali, allegorie provenienti da repertori popolari, dall'universo della fiaba e caratterizzati da una vena maliziosa insieme ad una spiccata cromia⁵³. Diversamente, l'Italia, doveva attenersi a rigidi dettami sociali a cui anche gli artigiani erano soggetti, stabilendo precisi programmi decorativi e puntando ad evocare lo spirito dei romanzi cavallereschi e dei poemi rinascimentali. Come già accennato, le fonti letterarie antiche sono i modelli che vengono utilizzati per i cicli pittorici su tavoletta; esempi possono essere il *De mulieribus claris* di Boccaccio del 1361, una precoce raccolta biografica di 106 donne famose arricchita da illustrazioni che ne celebrano doti e virtù, così come il *De viris illustribus* di Francesco Petrarca, che trattava biografie di uomini illustri con intento didattico moraleggiante.

⁴⁹ AGLIO 2013, p. 17.

⁵⁰ ROSSI 1996.

⁵¹ DE GREGORY 1981, pp. 79-93.

⁵² *IVI*, p. 73.

⁵³ GIORDANO 2005, pp. 162-169.

Altri esempi possono essere recuperati dalla Bibbia, dagli antifonari e gradualia, dalla storia e dalla mitologia greca e romana, attraverso i testi dell'*Iliade* e dell'*Eneide*⁵⁴.

Quali, dunque, i problemi, gli interrogativi lasciati irrisolti? Innanzi tutto, l'assenza di dati documentari, che testimonino, allo stadio attuale della ricerca, nomi e botteghe locali di artisti-artigiani attivi tra il XV e il XVI. Assegnare alla mano di un preciso maestro e di personalità distinte l'esecuzione di ciascun soffitto, è un'impresa quanto mai difficoltosa.

⁵⁴ *IVI*, pp. 174-175.

2.2 I soffitti dipinti casalesi

Casale era divenuta nel 1435 capitale del marchesato dei Paleologi grazie alla sua posizione strategica lungo il corso del Po, importante via di comunicazione sia verso i domini sabaudi sia verso gli innumerevoli stati signorili della pianura padana⁵⁵. La presenza di Guglielmo VIII alla guida del marchesato determinò un rafforzamento dell'immagine di questo territorio trasformando il borgo di Casale nella capitale del marchesato, sede in cui la corte avrebbe risieduto stabilmente; diversamente dalla concezione medievale che richiedeva lo spostamento del signore nei diversi luoghi del proprio dominio. La presenza stabile della corte aveva determinato l'arrivo di nuovi patrizi, per cui si rese indispensabile la costruzione di nuove case e palazzi di rango elevato in un nuovo spazio insediativo ossia attraverso la progettazione del "*largamento del Brignano*" e con l'ampliamento del cantone Montarone⁵⁶.

In questa ricerca mi sono occupata in particolar modo di quattro soffitti dipinti ubicati all'interno di dimore signorili inserite nella zona soggetta all'ampliamento: la dimora dei Biandrate/Del Carretto in via Balbo 33, il palazzo Beccaris in via Leardi 15, la residenza ritenuta erroneamente quella della marchesa Anne d'Alençon in via Alassandria 26, mentre del quarto edificio rimangono solo le tavole esposte all'interno del Museo Civico cittadino. Le dimore sono inserite all'interno della trasformazione voluta da Guglielmo VIII e successivamente deformate tra Seicento e Settecento per dare spazio ad altri palazzi patrizi secondo le mode del tempo (fig. 1).

Dai resti giunti fino a noi si può desumere la fisionomia di tali residenze: ciascuna aveva un piano terreno, con un portico lungo il cortile interno; al primo piano correvano le camere di abitazione coperte da grandi soffitti costituiti da forti travi di legno con travicelli e tavolame.

La cultura espressa nel complesso pittorico casalese è chiaramente di stampo lombardo dovuta in primo luogo ai rapporti intercorsi tra il marchesato di Monferrato e il Ducato di Milano. Sappiamo che l'ampliamento di una parte dell'abitato implicò l'impianto di innumerevoli cantieri edilizi, evento che dovette concernere un rinnovato impulso alla realtà economica locale e costituire un polo di attrazione per un folto gruppo di maestranze, che richiamate dall'offerta di lavoro, arrivarono in Monferrato proseguendo di padre in figlio l'attività lavorativa anche nel secolo successivo. Casale, dunque, nel Quattrocento doveva contare numerose botteghe artigianali dislocate in tutta la città. È nota la famiglia lombarda dei Baronino, attestati a Casale nel 1496, mentre Giorgio De Deati è segnalato per la costruzione di una casa in cantone Brignano; inoltre è presente il capomastro Giovanni Bartolonis, figlio di Pietro da Mortara nel cantiere per la costruzione del palazzo del protonotario apostolico Bernardino Gambera (1456-1506), è documentata successivamente la presenza, nello stesso cantiere, del maestro lombardo Francesco "de Alexia de Mortario". Difficile è comprendere dai documenti notarili i ruoli effettivi che si celano sotto le indicazioni di "maestro" o più nello specifico di

⁵⁵ PERIN 2003, pp. 143-144.

⁵⁶ *IVI*, pp. 150-151.

“murator”, “pictator petre” e “pichapietra”. All’interno di un documento notarile che concerne il rinnovamento della dimora dei Gaspardone, sempre nel Cantone Brignano, si attesta nel dicembre 1495 una fornitura di 200 travetti di rovere e di altri travi dal maestro Simone Diana di Ticineto⁵⁷. Dai documenti conservati nell’archivio comunale si attesta la presenza a Casale, a partire dal 25 marzo 1470, di Pietro de Campanigo, pittore attivo a Varese nel 1457. Pietro crea una fiorente bottega a Casale per la quale lavorano Giovanni Martino e Francesco Spanzotti⁵⁸.

L’individuazione delle figure di ingegneri, architetti e maestranze edili quali fabbri, lapicidi, legnaioli attivi nella costruzione della città, così come l’organizzazione dei cantieri, sono temi ancora interamente da studiare⁵⁹.

⁵⁷ PERIN 1998, p. 45.

⁵⁸ BAIOTTO, MANCHINU 2004, p. 9.

⁵⁹ PERIN 2007, pp. 65-70.

2.3 Conservazione

Difficile risulta la conservazione delle tavolette lignee dipinte. In anni recenti diversi soffitti dislocati in tutto il nord Italia sono stati scoperti dopo lunghissimi anni, nascosti sotto controsoffittature sovrapposte. Nella maggior parte dei casi, interi soffitti sono andati perduti a seguito della demolizione di palazzi ormai fatiscenti, oppure smontati dai proprietari a seguito di problematiche di cedimento della struttura portante che hanno portato inevitabilmente alla loro distruzione. Fortunatamente grazie alla sensibilità dei proprietari, alcuni soffitti sono ancora collocati nella loro posizione originaria, anche se, spesso, la non idonea conservazione ha fatto sì che la pellicola pittorica andasse deteriorata o perduta. È dunque utile fare un censimento di quello che rimane tutt'oggi nella città di Casale Monferrato per poter preservare questi manufatti che riflettono un fenomeno culturale molto esteso e che costituisce l'oggetto di questo studio. A Casale Monferrato, un esempio di conservazione e tutela arriva dal proprietario di un palazzo ubicato in via Roma, oggi sede di un negozio, il quale, con lungimiranza nel 1984 attuò una campagna di restauro per conservare il soffitto e le sue tavolette decorate con motivi floreali e ornamentali. Il recupero delle tavolette avvenne anche per la dimora di via Vidua 6; dopo il crollo dell'edificio, alcune tavolette vennero recuperate e successivamente donate nel 1966 al Museo Civico di Casale, recuperando un prezioso tassello della storia cittadina.

Sfortunatamente alcuni proprietari non hanno avuto la stessa cura nei confronti del patrimonio culturale che possiedono; è il caso di una dimora di via Palestro dove si registra un soffitto ligneo con tavolette dipinte in cattivissimo stato di conservazione, forse neanche più leggibile che non è stato possibile visionare, impossibilitando la ricerca e la documentazione relativa allo stato di conservazione.

Questo è solo uno dei diversi casi che riguarda Casale, poiché altri soffitti di proprietà privata sono tutt'oggi soggetti alla cattiva conservazione: dato che fa riflettere sulla necessità di rendere consapevole e sensibile la città di Casale al patrimonio di arte decorativa che possiede per preservare non solo i manufatti, ma anche la storia locale della città.



Fig. 1 Edifici in cui sono ubicati i soffitti lignei nella città di Casale Monferrato: (le lettere corrispondono ai cantoni). **A** Cantone Brignano (n°3 Casa Beccaris), **B** Cantone Montarone (Palazzo Anna d'Alençon n°1 e casa Biandrate-Del Carretto n°2), **C** Cantone Lago, **D** Cantone Vacaro. Piantina tratta dal testo *Occhi dell'Architettura* a cura di Vincenzo Porta Associazione casalese Arte e Storia.

3. Cenni storici e genealogia Paleologa

La storia del Monferrato si identifica imprescindibilmente con quella di due stirpi, ossia quella degli Aleramici (famiglia marchionale celeberrima di origine franco-salica, da cui vennero molti rami stabiliti in Piemonte e Liguria) che governarono il Monferrato tra il 1000 e il 1300 circa e quella dei Paleologi, ereditari del marchesato fino al 1536.

La dinastia degli Aleramici si interruppe con la morte dell'ultimo rappresentante della stirpe Giovanni I, detto il Giusto, figlio del Gran marchese Guglielmo VII che morì senza eredi. Si spense a soli 27 anni, in un giorno non precisabile del 1305, aprendo la diatriba sulla successione dinastica. Il marchesato sarebbe passato ad uno dei figli della sorella Jolanda⁶⁰, andata in sposa ad un componente della famiglia dei Paleologi (Andronico II Paleologo) di Bisanzio⁶¹, oppure, nel caso di una loro rinuncia ai figli dell'altra sorella, Alasina, moglie di Poncello della famiglia romana degli Orsini, o al loro posto, dal figlio della zia Margherita, prima moglie di Giovanni infante di Castiglia. Jolanda, sorella di Giovanni I accetta la successione proclamando come erede il figlio secondogenito Teodoro. Da questo momento i Paleologi governeranno fino al 1536⁶².

Sino al Quattrocento inoltrato, nel marchesato di Monferrato non esisteva un centro che potesse essere definito a tutti gli effetti "capitale", benchè si potesse individuare in Chivasso la località più rappresentativa del dominio. I Paleologi e gli Aleramici prima di loro, usavano spostarsi di frequente da una dimora all'altra; i principi soggiornarono con maggior assiduità a Chivasso, Trino, Moncalvo e Pontestura e con minor frequenza a Montemagno, Borgo, San Martino e Pomaro ed ebbero come residenza di caccia il castello di Postestura, situato a poca distanza da Casale. Il ruolo dominante dei Paleologi nei confronti della città di Casale divenne più centrale a partire dagli anni Trenta del Quattrocento diventando sede stabile della corte marchionale, fino a quel momento la città mantenne sempre una certa autonomia.

Dagli anni Trenta del Quattrocento, in seguito al conflitto contro i Visconti, il castello di Casale divenne la dimora abituale della famiglia marchionale e del loro seguito con lo scopo di accentrare il governo e la residenza in un solo luogo facendo convergere le strutture amministrative⁶³.

A causa della secolare rivalità che divideva i Savoia e i Paleologi, il nuovo marchese Giangiacomo decise di schierarsi con il duca di Milano Filippo Maria Visconti a fronte di una cospicua ricompensa (tra cui la possibile cessione di Asti) a patto di un intervento militare contro la Repubblica di Venezia. Questa alleanza non portò i risultati sperati e il marchese finì per allontanarsi sempre più dal duca aprendo un conflitto antivisconteo ed alleandosi a fianco dei veneziani: due eserciti viscontei, appoggiate dalle truppe sabaude, invasero le terre del marchesato da sud ad est devastando e saccheggiando ogni cosa al loro passaggio. La devastazione fu fermata solo dal duca di Savoia in seguito al trattato di pace siglato a Tonon, (residenza di Giangiacomo e Giovanni, suo

⁶⁰ RAVEGNANI 2004, pp. 595-598.

⁶¹ TRICERRI 1908, pp. 168-173.

⁶² BASSO 2006, p. 30.

⁶³ DEL BO 2008, pp. 32-33.

primogenito) nel 1432⁶⁴ con termini alquanto onerosi: oltre a formalizzare la sua situazione di dipendenza dal Savoia, il marchese era costretto a cedere al duca la parte settentrionale dei suoi domini, tra cui anche Chivasso. Il trattato venne sottoscritto prima da Giangiacomo e da suo figlio Giovanni, poi dal Duca e dal figlio Ludovico principe di Piemonte, quindi dai rispettivi segretari, alla presenza di Giovanni di Belforte savoiaro e di Enrichetto Natta monferrino con gli appositi sigilli di Savoia e Monferrato⁶⁵. Dopo la disastrosa guerra viscontea, Casale, anche grazie al nuovo Marchese Giovanni IV⁶⁶, salito al trono nel 1445, seppe rialzarsi. Giovanni rimase al governo fino al 1464 e a seguito della sua morte salì al governo il fratello Guglielmo VIII (1464-1483), secondogenito di Giangiacomo, nato nel luglio del 1420.

Guglielmo è descritto dalle fonti come un guerriero per indole che si dedicò fino alla prima gioventù alle armi servendo, come condottiero, prima Filippo Maria Visconti Duca di Milano, per poi passare a servizio della Repubblica Veneta. Quando Francesco Sforza venne proclamato nuovo Duca di Milano, Guglielmo si pose a suo servizio ed anche dopo aver avuto il dominio del Monferrato continuò ad essere capitano, tanto del Duca Francesco, quanto poi di suo figlio Galeazzo Maria⁶⁷.

Se tutti i suoi predecessori furono contemporaneamente principi e uomini d'arme, Guglielmo fu però verosimilmente il primo a fare della milizia una vera e propria professione. L'amicizia con il Duca di Milano valse al marchese, non solo la possibilità di respingere i savoiarda, ma di impossessarsi di Balzola (importantissima perché alle porte di Casale), di Ronsecco di Gassino e di altri luoghi ponendo fine alle pretese del Duca Amedeo IX sul Monferrato. Per quanto riguarda l'agognata città di Alessandria, Francesco Sforza promise a Guglielmo il suo possesso a patto che si impegnasse ad aiutare lo Sforza nel tentativo di impadronirsi del Ducato di Milano. L'atteggiamento di Guglielmo, più attento ai suoi profitti che alla causa del Duca, venne incarcerato e liberato solo dopo che ebbe firmato la rinuncia alle terre dell'alessandrino⁶⁸.

Guglielmo VIII⁶⁹ fu ricordato dalla cronaca del tempo, in particolare da quella scritta da Galeotto del Carretto, per aver avviato un ambizioso programma di rinnovamento della città con il "*Largamento*" del cantone Brignano e di una porzione del Montarone per dare avvio alla costruzione di nuovi palazzi dell'aristocrazia legata al Principe; abitazioni che difficilmente potevano sorgere all'interno del nucleo medievale: a quell'epoca la chiesa di Santa Croce costituiva il limite dell'abitato ed aveva accanto la porta chiamata appunto Santa Croce. In breve tempo in quell'area sorsero molti palazzi signorili in vie quali Canina, via Corte d'Appello, via Leardi, via Cavour, via Roma e Vittorio Emanuele: non è un caso se proprio in queste zone è stata documentata una notevole presenza di soffitti lignei dipinti (fig. 2).

⁶⁴ BASSO 2006, pp. 34-42.

⁶⁵ GIORCELLI 1897, p. 18.

⁶⁶ *IVI*, p. 213.

⁶⁷ *IVI*, pp. 36-37.

⁶⁸ *IBID*,

⁶⁹ DAMARCO 1933, pp. 529-598; SETTIA 2003, pp. 769-773.

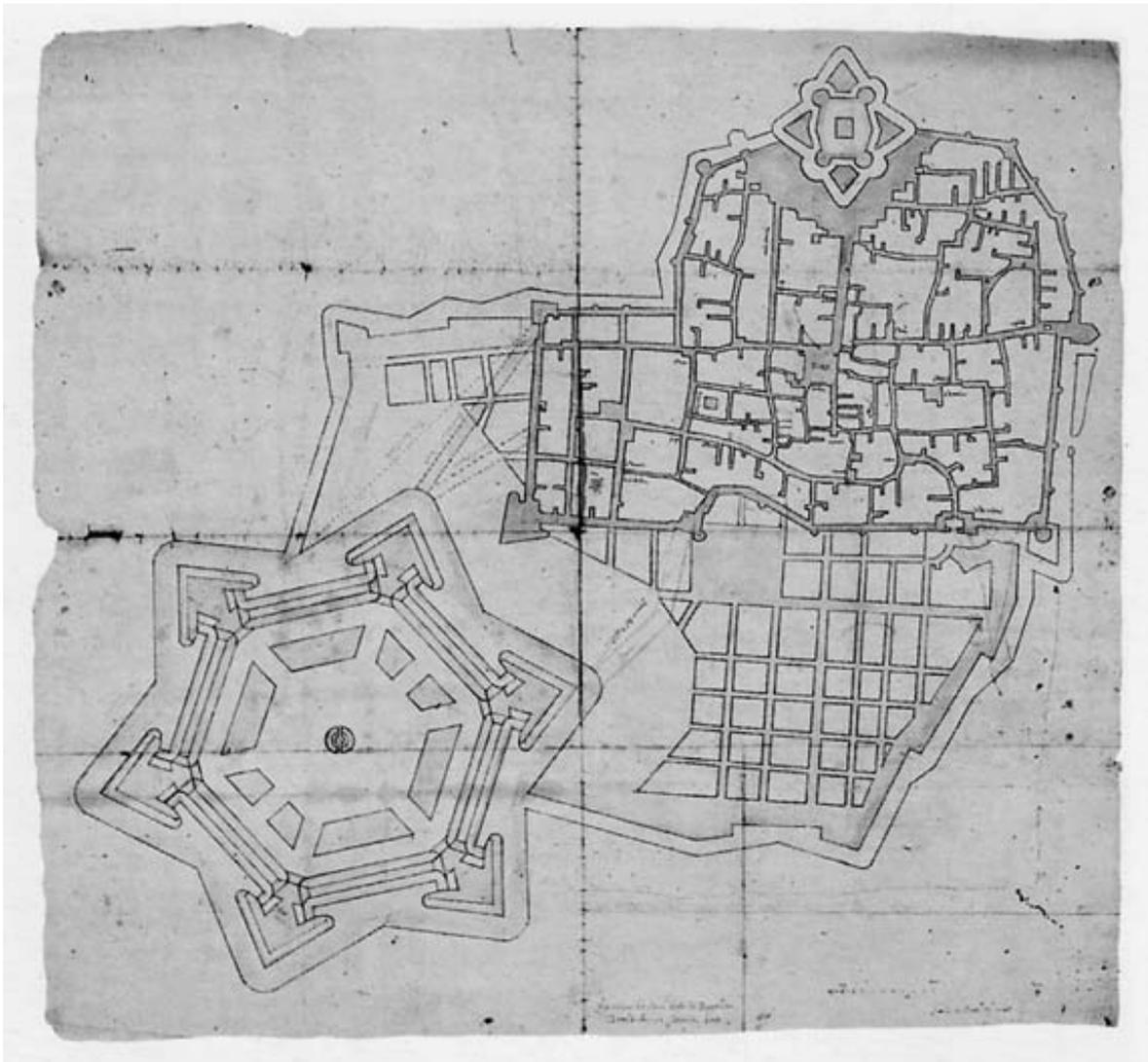


Fig. 2 Agostino de Mori, detto il Bagolino, pianta della città di Casale, 1600 ca. La pianta rappresenta il nucleo medievale e l'ampliamento del cantone Brignano. (Archivio di Stato di Torino, Corte, Carte topografiche e disegni, serie V).

Guglielmo è ricordato non solo per la fondazione di conventi, ma per opere di ammodernamento dell'impianto urbanistico⁷⁰, come l'edificazione dell'Ospedale di Santo Spirito voluto nel 1478⁷¹ e l'ampliamento del castello in cui fece costruire nel bel mezzo la sua abitazione⁷². Il marchese commissionò le decorazioni per le sale e la cappella privata ad un artista cremonese molto noto: Cristoforo Moretti⁷³ (dato che fa riflettere sui rapporti e le connessioni che la corte paleologa intratteneva con il ducato di Milano⁷⁴). Personaggio stimato come uno dei miglior pittori dell'epoca, allora celebre per i lavori alla Cattedrale di Cremona e soprattutto per le decorazioni nelle chiese e nella corte di Milano dove è documentato al servizio del duca nel 1452⁷⁵. La carriera di Moretti si arrestò nel 1462 quando fu bandito dal ducato di Milano per aver scritto lettere infamanti nei confronti della moglie di Cristoforo da Soncino, medico della duchessa Bianca Maria Sforza, per questo motivo sarà costretto a lasciare i territori del ducato di Milano per arrivare dapprima a Torino e poi a Casale dove è documentato il 29 novembre e il 14 dicembre 1469 in due atti per l'acquisto di una vigna e il 5 gennaio del 1470⁷⁶. L'8 gennaio del 1467, il pittore scrive da Casale al duca di Milano Galeazzo Maria, parla di una cappella che sta dipingendo nel castello per ordine del marchese di Monferrato. In un documento del 22 dicembre 1474, il Moretti viene definito cittadino milanese e cittadino di Casale⁷⁷. Cristoforo Moretti è ricordato anche a Vercelli per aver dipinto una Madonna con il bambino nella ex chiesa di San Marco, ora al Museo Borgogna⁷⁸, inoltre è segnalato nella Chiesa francescana novarese di San Nazzaro della Costa⁷⁹: lo stile degli affreschi del tramezzo è stato ricondotto da G. Agosti e J. Stoppa a quello del Moretti e datato presumibilmente dopo il 1470, dal momento che è documentato a Casale e a Vercelli ancora fino al 1474⁸⁰.

Il rapporto tra il marchesato monferrino e il ducato di Milano è segnato anche grazie i legami dinastici; il De Conti ricorda che vennero celebrati festeggiamenti per il matrimonio conseguito tra Guglielmo VIII e la sua seconda moglie (la prima fu Maria di Foix, morta improvvisamente nel 1468 che non lasciò l'erede sperato) Elisabetta Maria Sforza nonché figlia di Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti. Il matrimonio venne celebrato nel castello di Abbiategrasso il giorno 18 luglio 1459 in presenza del duca e delle due corti. La sposa aveva circa tredici anni e per questo assai scontenta di "*havere marito vechio*", mentre il marchese quarantanove ma descritto dalle fonti "*galiardo come un homo ben giovane*"⁸¹. Sfortunatamente questo matrimonio non ebbe

⁷⁰ ANGELINO, CASTELLI 1977, pp. 279-291.

⁷¹ PERIN 2003, p. 150

⁷² IENI 1993, p. 62.

⁷³ NATALE 1982, pp. 67-70.

⁷⁴ MUSSO 2008, pp. 43-74.

⁷⁵ RICCARDI 2005, p. 51.

⁷⁶ *IVI*, pp. 52-53.

⁷⁷ LUDOVICI 1952, 77-78.

⁷⁸ *IVI*, p. 75.

⁷⁹ CESAREO 2010, pp. 91-96.

⁸⁰ AGOSTI, STOPPA, TANZI 2010, p. 30.

⁸¹ MUSSO 2008, p. 54, 60.

gli esiti sperati peggiorando le sorti dinastiche della famiglia paleologa: la giovane sposa Elisabetta morì nel 1473 non lasciando a Guglielmo nessun erede maschio⁸².

Inaspettatamente i rapporti con la casata sforzesca si rinforzarono tanto che, il 1 gennaio 1475 Galeazzo Maria Sforza nominò Guglielmo suo capitano generale con una solenne cerimonia nella cattedrale di Milano consegnandogli il vessillo e la bacchetta del capitano ed assegnandogli, oltre alla provvisione di cui già godeva, altri 5.000 ducati annui. Questa nomina comportava il comando supremo su tutto l'esercito⁸³.

Guglielmo disperatamente in cerca di un erede a cui affidare il marchesato ebbe in sposa la sua terza consorte, Bernarda, primogenita di Giovanni Brosse visconte di Bridiers, signore di Bousac e Sainte-Sevèr, maresciallo e luogotenente dell'esercito di Carlo VII alla quale costituì una dote di ventimila scudi⁸⁴.

La famiglia paleologa riuscì a donare lustro alla città di Casale e a tutto il Monferrato non solo attraverso, come si è detto, l'intensa attività edilizia ed urbanistica che permise alla città di trasformarsi, ma anche grazie alla promozione delle arti e della letteratura rendendo possibile lo sviluppo di centri di cultura e importanti scuole: per la famiglia marchionale fu indispensabile servirsi continuamente di un insegnante di alto profilo a Casale con lo scopo di istruire i pupilli del principe e i figli delle più prominenti famiglie gentilizie⁸⁵. A Casale soggiornarono diversi umanisti arrivati da permanenze più o meno lunghe nel ducato sforzesco; personaggi come Guiniforte Barzizza, oratore e diplomatico; il bresciano Giorgio Valagussa, maestro di scuola della corte ducale; Gian Mario Filelfo, che ricoprì l'incarico di consigliere ducale. Nel 1470 fece il suo arrivo a Casale Pietro Antonio Piatti, detto Piattino, che lavorò a servizio di Guglielmo VIII come *miles* e umanista e dedicandogli molti versi⁸⁶. Il progetto di Guglielmo VIII può essere definito pertanto come un progetto organico vero e proprio di cui due intellettuali in particolare quali Martino Paolo Nibia (segretario del principe dal 1462, entrò a far parte del consiglio marchionale nel 1469 svolgendo compiti diplomatici)⁸⁷ e Ubertino Clerico (attivo a Milano e Pavia presso la corte sforzesca; a Casale divenne docente di grammatica e retorica) si fecero promotori di modelli letterali come la *Commedia* di Dante e le *Metamorfosi* Ovidio, definendo così, una vera e propria *Renovatio*, vale a dire quel desiderio di riforma morale che percorse la cristianità e la cultura umanistica quattrocentesca. La *Commedia* fu assunta da Nibia per ribadire i valori etici e culturali del marchesato; Le *Metamorfosi* vennero utilizzate da Clerico per descrivere la meraviglia provata dallo spettatore nel vedere le trasformazioni operate dal marchese a Casale e nel Monferrato, volto ad eroicizzare la figura di Guglielmo VIII e suggerendo un'analogia tra l'antica Roma augustea celebrata da Ovidio e la nuova moderna Casale, un rimandando al mito classico dell'età dell'oro attraverso le tematiche della *pax*, della *concordia*, della *iustitia*, della *virtus* e della *pietas* che ritroviamo anche nelle decorazioni dipinte dei soffitti lignei (vedi via Balbo 33)⁸⁸.

⁸² DE CONTI 1839, pp. 244-245.

⁸³ MUSSO 2008, pp. 52- 57.

⁸⁴ *IBID.*

⁸⁵ ROSSO 2014, pp. 74-75.

⁸⁶ *IVI*, pp. 71-73.

⁸⁷ DEL BO 2009, pp. 318-322.

⁸⁸ FERRERO 2010, pp. 93-97.

Un altro esempio di celebrazione del marchesato di Guglielmo VIII si può scorgere nella *Polyanthea* di Domenico Nano Mirabellius, pubblicata a Savona nel 1503 e quindi successiva alla morte del marchese. Nella dedica dell'opera egli scrive: “*divus ille Gulielmus [...] Casale, quod oppidum vile magalibusque confertum fuerat, in urbem reformavit*”, il quale ha trasformato l'umile borgo di Casale in una magnifica città che, nella bellezza dei palazzi e degli edifici sacri, nelle opere di fortificazione, nel numero degli abitanti, nella ricchezza materiale, nell'eccellenza della condotta morale (*preclaris moribus*) non è inferiore alle altre città italiane⁸⁹. Il progetto di Guglielmo VIII prevedeva anche la creazione di una diocesi a Casale, che avvenne, non senza problematiche, nel 1474, eleggendo Bernardino Tibaldeschi (figlio di Pietro, siniscalco del marchese) con il ruolo di primo vescovo della diocesi di Casale⁹⁰.

L'impegno profuso dai marchesi Paleologi per le arti è documentato dagli affreschi della cappella di Santa Margherita nel Santuario di Crea. Nel 1993, grazie alla rimozione della grande tela tardo seicentesca con l'Assunzione della Vergine che decora l'arco situata sopra l'altare maggiore, è stato possibile venire a conoscenza di un affresco databile intorno al 1470 e raffigurante Guglielmo VIII Paleologo ed il fratello cardinale, Teodoro in veste di committenti⁹¹. La decorazione della cappella di Santa Margherita venne realizzata certamente tra il 1474, anno delle nozze tra Guglielmo e Bernarda de Brosse e il 1479, anno in cui Giovanna Paleologa sposa Ludovico di Saluzzo; a destra del trittico, infatti, Bernarda de Brosse (terza moglie del marchese) è rappresentata inginocchiata di fronte al marchese, avente alle spalle le figliastre Bianca Maria e Giovanna nate dai precedenti matrimoni del marchese (Bianca Maria avuta con Elisabetta Sforza e Giovanna)⁹². Sul lato sinistro è raffigurato il marchese Guglielmo VIII, in età avanzata, accompagnato dai suoi familiari identificati già da F. Negri con il *Magnificus dominus Frater Percivalle ex comitibus dominus de Sancto Georgio* in abito di cavaliere gerosolimitano e gli *spectabiles domini: Gulielmus de Blandrate de Tridino e Giovanni Grosso vicarii*⁹³ (fig. 3).

Per ciò che riguarda l'autore degli affreschi, Giovanni Cavalcaselle⁹⁴ attribuiva la mano al pittore albese Macrino d'Alba, così come aveva successivamente ribadito la Brizio nel 1942⁹⁵. Oggi, secondo Giovanni Romano, possiamo confrontare gli affreschi alla produzione pittorica casalese e pavese, tra il giovane Martino Spanzotti, il Maestro di Andriola de Barrachis e l'*equipe* del maestro del Collegio Castiglioni a Pavia. Gli studiosi che si sono interessati al maestro di Crea, hanno proposto di indentificare questo pittore con il padre di Martino Spanzotti, Pietro o con il fratello Francesco. Romano afferma che, l'ipotesi a favore di Pietro si è indebolita da quando si è venuti a conoscenza che era già vivo e attivo a Varese nel 1457, risultando più plausibile l'ipotesi relativa a Francesco, noto a Casale dal 1483⁹⁶. L'identificazione del maestro di

⁸⁹ *IVI*, pp. 108-109.

⁹⁰ SETTIA 2010, pp. 675-715.

⁹¹ BARBERO, SPANTIGATI 1998, p. 76.

⁹² CARAMELLINO 2007, pp. 69-73.

⁹³ NEGRI 1902, pp. 60.

⁹⁴ CURTO 1981, pp. 42-44 e tav. 23-26.

⁹⁵ BRIZIO 1942, pp. 66-67.

⁹⁶ ROMANO 2005, pp. 19-22.

Crea con Pietro Spanzotti era stata riproposta da Venturoli nel 1985⁹⁷, mentre Mauro Natale nel 1998 in favore di Francesco Spanzotti⁹⁸.

Giovanni Romano sottolinea un intervento di G. C. Sciolla che ricollega gli affreschi di Crea alla cultura dei maestri vetrai pavese, in particolare Agostino de Mottis, anche se accosta le influenze di Martino alla cultura ferrarese, con la quale Milano era in rapporto già dagli anni Sessanta del Quattrocento.⁹⁹ Nelle figure all'estrema destra della scena della decollazione di Santa Margherita si percepiscono infatti riferimenti ferraresi e in particolare assonanze con gli affreschi Schifanoia, che recuperano, secondo Romano, la componente nordicizzante¹⁰⁰.



Fig. 3 Cappella di Santa Margherita a Crea foto. Ai lati, inginocchiati Guglielmo VIII e Bernarda e Brosse.

Nel 1472 ebbe anche inizio la costruzione della monumentale chiesa di San Domenico voluta da Guglielmo VIII in seguito al voto fatto per ottenere un erede. Nella decorazione della lunetta ad opera dello scultore lombardo Giovanni Battista de Paris¹⁰¹ (nel 1494 e nel 1495 è attivo alla Certosa di Pavia, a Casale nel gennaio e nel maggio 1506, al Duomo di Milano tra il 1510 e il 1513¹⁰²) si trovava l'epigrafe con il suo nome e la data 1505, oggi abrasa, posta al di sopra del portale dove troviamo raffigurati la Vergine con il bambino, adorata dai marchesi di Monferrato, presentati dai santi

⁹⁷ VENTUROLI 1985, p. 92, nota 6.

⁹⁸ NATALE 1998, p. 123.

⁹⁹ ROMANO 1969, p. 286.

¹⁰⁰ ROMANO 2005, p. 23.

¹⁰¹ AGOSTI, STOPPA, TANZI 2009, pp. 18-19, fig. 2; IENI 1995, p. 49.

¹⁰² CARA 2009, p. 152, nota 8.

domenicani. A sinistra, sul fondo è inginocchiato il fondatore della chiesa Guglielmo VIII, di fronte il fratello Bonifacio III, cui passò il marchesato nel 1483 dopo la morte di Guglielmo. L'erede tanto atteso lo diede la moglie di Bonifacio Maria di Serbia ritratta proprio accanto al marito. Guglielmo IX successo nel 1494 ancora minorenne, è scolpito proprio a fianco allo zio¹⁰³ (fig. 4).



Fig. 4 Lunetta scolpita sul portale della Chiesa di San Domenico, Casale Monferrato.

Il riferimento alla cultura lombarda viene espressa, non solo all'interno della città di Casale, ma attecchisce anche nelle zone limitrofe come a Trino Vercellese, dove Guglielmo VII e i suoi successori lasciarono una traccia profonda.

Sono di grande importanza documentaria le pitture che decorano le tavole del soffitto di casa Giolito/Pugiella e l'interno delle mura del palazzo Paleologo a Trino Vercellese.

La rappresentazione di ritratti della corte marchionale paleologa e di personaggi illustri è ampiamente presente nella pittura dell'epoca e visibile anche nei ritratti del castello paleologo situato a Trino Vercellese¹⁰⁴ di cui rimane ben poco dell'apparto decorativo che doveva adornare l'edificio marchionale: al primo piano sono ancora superstiti alcuni ritratti clipeati e gli stemmi della famiglia paleologa che decorano il fregio a fascia, complementare di una soffittatura a cassettoni sfortunatamente scomparsa¹⁰⁵. La parte ancora rimasta intatta della decorazione, composta da mezzi busti e stemmi entro loculi, fra loro collegati da festoni di tralci, venne strappata e restaurata nel 1973. Tutt'ora questi riquadri sono conservati all'interno della Biblioteca Civica di Trino (fig. 5)¹⁰⁶.

¹⁰³ FERRERO 1966, tav. VIII.

¹⁰⁴ LUSSO 2007, pp. 23-57.

¹⁰⁵ CHIODO 2013, pp. 55-59.

¹⁰⁶ BORLA 1979, pp. 21-23.

La decorazione si ripete anche nelle lunette del portico esterno, sotto il cornicione, con figure a mezzo busto entro loculi in cui compaiono coppe ricolme di frutta. Il ciclo, venuto alla luce nel corso dei lavori di consolidamento dell'edificio nel 1984, è stato datato agli anni Novanta del Quattrocento constatando un chiaro influsso lombardo¹⁰⁷.



Fig. 5 Ritratto conservato presso la Biblioteca Civica di Trino

Quando Guglielmo VIII morì nel 1483, salì al marchesato il fratello Bonifacio; dopo la morte della sua prima moglie Elena de Brosse (sorella di Bernarda, moglie di Guglielmo), sposò la figlia dell'ultimo despota di Serbia, Maria Brankovic la quale portò alla corte di Casale lo zio Costantino Arianiti, veneto-albanese discendente dalla famiglia dei Comneni di Bisanzio che mantenne le redini del marchesato fino a che Guglielmo IX non diventò abbastanza grande per poter governare egli stesso. I marchesi non si mostrarono interessati solo all'area di Casale Monferrato, ma si registrano interventi di fortificazione di strutture ubicate in centri di medie dimensioni che un tempo costituivano le sedi privilegiate della corte, con l'obiettivo di creare nuovi rapporti territoriali attraverso il potenziamento dei suoi centri¹⁰⁸.

Emergono inoltre interventi di riorganizzazione urbanistica nei centri principali del marchesato: Ad esempio il potenziamento nell'ultimo quarto del XV secolo del castello e delle mura di Moncalvo, nel 1481 il *muramentum* di Montiglio, la costruzione delle mura di Nizza nel 1482 con annessa la ristrutturazione del castello, il potenziamento delle mura perimetrali dell'abitato di Castelnuovo Bormida nel 1490, la rifondazione del borgo murato di Saluggia nel 1493 e infine il rafforzamento delle difese del castello di Volpiano. Per quanto riguarda la riorganizzazione urbanistica vediamo che Acqui e Alba riflettono il "modello casalese" attraverso interventi volti allo stimolo e al

¹⁰⁷ CHIODO 2013, p. 57.

¹⁰⁸ LUSSO 2010, pp. 61-67.

rinnovamento dello spazio urbano basato sul potenziamento di basi militari e la fondazione di poli religiosi¹⁰⁹.

Un altro interesse dimostrato dai marchesi risulta nei confronti dei territori dell'Oltrepò vercellese, finalizzato nell'incremento della produzione agricola del marchesato probabilmente allo scopo di costituire fonti di reddito per finanziare i numerosi cantieri dell'epoca; già nel 1454 Giovanni IV Paleologo aveva permesso alla comunità di Crescentino la realizzazione di un canale derivato dalla Dora sino alla Roggia del Lamporo allo scopo che gli venisse concesso l'uso delle acque sovrabbondanti, e ancora la costruzione della residenza a Trino (di cui si conservano ancora oggi i ritratti) portata a compimento tra gli anni Sessanta e Ottanta del Quattrocento per fissare la propria attenzione verso i territori nord-occidentali del proprio stato, anche se già nel 1457 l'abbazia di Lucedio con le sue residenze rustiche era già stata assegnata in commenda alla famiglia marchionale e in particolare al Cardinale Teodoro (1425-1484) eletto in qualità di abate. Nel 1481 la santa sede confermava ai marchesi la giurisdizione di Saletta e due anni dopo perfezionata l'acquisizione di Balzola¹¹⁰.

Grazie all'incontestabile abilità diplomatica dell'Arianiti, il marchesato iniziò a gravitare sotto l'influenza francese. Il re di Francia Ludovico XII per consolidare la sua autorità e la sua potenza in Italia desiderò unire il Monferrato alla sua politica con maggiori vincoli, poichè lo stato si trovava nel bel mezzo dei suoi possedimenti (Asti e Milano) dando a Guglielmo IX una sposa di sangue francese. invitò la corte casalese a far conoscenza del Duca d'Alençon (di sangue reale) e di sua sorella secondogenita Anna. Il giorno 2 ottobre 1501 il sovrano francese presentò il Marchese Guglielmo alla famiglia d'Alençon e in breve tempo fu convenuto il matrimonio, ma considerata l'età molto giovane dei due pretendenti (Guglielmo aveva infatti soli 15 anni e la sposa ancora più giovane), si stabilì che le nozze si sarebbero effettuate a suo tempo. Il Marchese si trattenne in Francia per tutto l'inverno, il primo giorno di maggio del 1502 Guglielmo fece ritorno in Monferrato per poi ritornare il 9 luglio del 1503, passando prima da Lione per far reverenza al re Ludovico, dove si trovava in quel momento per poi recarsi a Moulin de Bourbon dove abitava la sua promessa sposa insieme alla madre e al fratello, rimanendovi fino a dicembre¹¹¹. Quando il marchese ritornò a Casale con il Duca d'Alençon si precisarono il tempo e le modalità per l'organizzazione del matrimonio con la Principessa Anna. Nel maggio del 1508 il marchese partì verso Blois dove risiedeva la corte di Francia e la famiglia d'Alençon e nel mese di agosto vennero celebrate le nozze con l'intervento del Re e della Regina, con la partecipazione di parenti della Duchessa, e di molti principi e cavalieri francesi. A quella data Guglielmo aveva ventuno anni e la principessa diciotto¹¹².

¹⁰⁹ *IBID.*

¹¹⁰ *IBID.*

¹¹¹ GIORCELLI 1897, pp. 77-81.

¹¹² PIANO 2007, pp. 49-55.

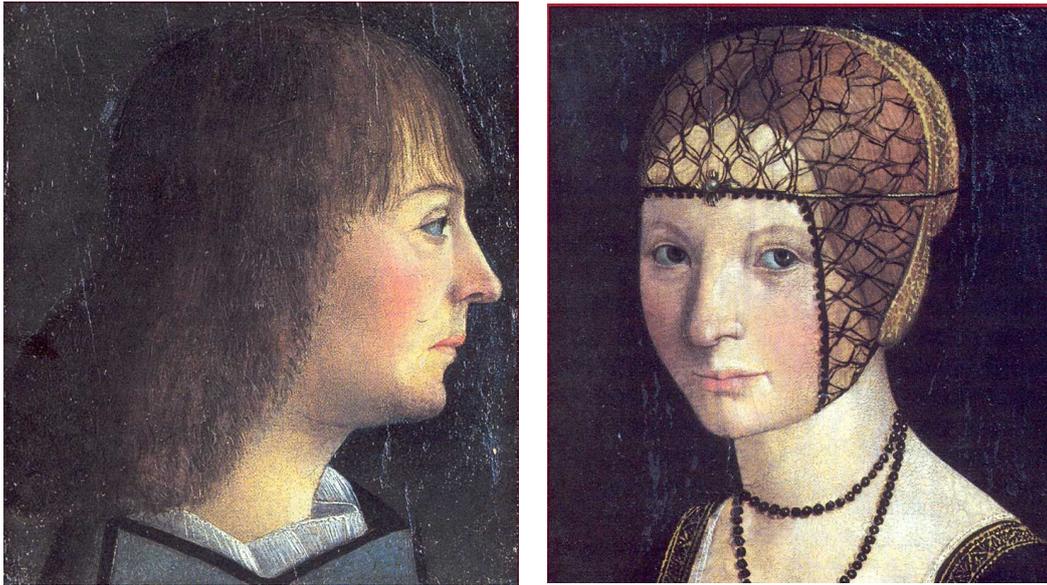


Fig. 6 Macrino d'Alba- ritratti di Guglielmo IX e Anna d'Alençon, Santuario di Crea.

Le due tavolette ritraggono il Marchese Guglielmo IX e la sua consorte Anna d'Alençon (fig. 6): l'identificazione e l'attribuzione a Macrino si devono al Viale (1939). La ricostruzione, oggi accreditata, colloca i due ritratti alle estremità inferiori della predella della pala di Macrino d'Alba raffigurante la Madonna col bambino tra i Santi Giovanni Battista, Giacomo, Agostino e Gerolamo, già ancona dell'altare maggiore del santuario dell'Assunta di Crea e commissionata da Gian Giacomo di San Giorgio di Biandrate, vicario generale e consigliere del marchese di Monferrato dal 1501. La pala doveva essere collocata davanti alla cappella di Santa Margherita sotto l'arco affrescato con l'Assunzione tra il marchese Guglielmo VIII e il fratello Teodoro Paleologo. Gian Giacomo San Giorgio di Biandrate, sebbene sia il committente di tale opera, non compare raffigurato, ma sceglie una via più discreta e cioè tramite la presenza dei propri santi eponimi e attraverso l'iscrizione. Il carattere di tale opera è certamente votivo, poiché la dinastia paleologa era ormai in procinto di esaurirsi. La pala reca la firma di Macrino, ma a confermare la paternità fu Giovanni Romano nel 1970 tramite il confronto con la pala Pallavicino all'Annunziata di Parma e sottolineata da Edoardo Villata con l'esempio della pala dedicata all'Assunta dipinta tra il 1498 e il 1500 da Pietro Perugino per i Vallombrosiani con i ritratti dei donatori inseriti proprio nelle caselle estreme della predella¹¹³. Questa commissione per Macrino determina il suo ruolo come pittore "ufficiale" della corte Paleologa. Il ritratto di Guglielmo IX rientra nella rappresentazione dello *State Portait* di stampo lombardo¹¹⁴.

Si è dibattuto per lungo tempo sulla paternità delle tavole e su quale potesse essere la datazione relativa ai due ritratti: Anna Maria Brizio propose di leggere le tavole in direzione del tardo Spanzotti mentre Viale si spingeva verso la direzione macriniana. Lo stesso Viale posticipava la datazione dal 1503 al 1508, anno del matrimonio, poiché nel

¹¹³ VILLATA 2001, p. 30.

¹¹⁴ VILLATA 2000, pp. 166-167.

1503 entrambi i promessi sposi risultano essere troppo giovani. A differenza del ritratto del marchese, per quello di Anna d'Alençon, non è dato sapere con certezza se sia un stato ricavato dal vero o se un suo ritratto fosse stato mandato dalla Francia per poterlo riprodurre ufficialmente nella corte casalese, è certo però che a quella data Macrino avesse ben presente *La Belle Féronniere* di Leonardo; anche se il ritratto non comunica alcun "moto dell'animo", è da specificare che in quella data non erano in molti i pittori ad essersi confrontati con i ritratti vinciani¹¹⁵.

Come sottolinea Villata, è certamente nella finezza del colore, nelle sfumature e nei giochi di luci e di ombre usati in particolare per il ritratto della marchesa che si vede tutta la conoscenza e lo studio dei modelli leonardeschi dovuti in particolar modo al soggiorno lombardo di Macrino nel 1502¹¹⁶.

Nel 1515 ebbero luogo tra Guglielmo Paleologo e Francesco II Gonzaga le prime trattative per addivenire al matrimonio dei loro primogeniti: Federico II Gonzaga (1500–1540) e Maria Paleologa (1509–1530). A causa dell'assenza da Mantova di Isabella d'Este, moglie di Francesco II Gonzaga, la trattativa fu sospesa; fu ripresa, però, nei primi mesi del 1517. Ottenuto il consenso ed il plauso della corte francese, Federico II Gonzaga, di ritorno dal suo soggiorno francese, il 15 aprile 1517 nel Castello di Casale, sposò la figlia maggiore di Anne e di Guglielmo. Pochi giorni dopo la stessa Isabella d'Este, in viaggio verso la Sainte-Baume, il santuario della Maddalena, presso Marsiglia, si recò a Casale per conoscere la giovane nuora. Isabella d'Este aveva già da molti anni rapporti con la corte casalese grazie al poeta Galeotto del Carretto con il quale intratteneva una lunga corrispondenza¹¹⁷.

Con l'aggravarsi della malattia del marito, Anna, vera motrice della politica monferrina, vista la cagionevole salute del piccolo Bonifacio, riuscì a far riconoscere dal marchese il diritto di successione femminile nel marchesato in caso di estinzione della linea maschile; Il 4 ottobre 1518 Guglielmo IX, marchese di Monferrato, dopo aver fatto testamento morì¹¹⁸.

Anna fu chiamata per volontà del marito a reggere lo Stato in nome del figlio Bonifacio II in minore età. La sua reggenza fu coadiuvata dal Consiglio e dal cognato Gian Giorgio, abate di Lucedio e Vescovo ausiliario di Casale. Iniziò così la lunga reggenza di Anne che dal 1518 si protrasse sino al 1530. Non fu una Reggenza di certo facile, visti i tempi e le guerre tra Francia e Impero, che caratterizzarono quegli anni¹¹⁹.

Il 6 giugno 1530 morì il giovane marchese del Monferrato Bonifacio Paleologo, fratello minore di Margherita, secondogenita; gli successe lo zio Giovanni Giorgio e alla sua morte, ormai prossima, Maria avrebbe ereditato tutto il Marchesato. Intanto Federico aveva fatto di tutto per ottenere l'annullamento del matrimonio e ripudiare Maria, ma resosi conto del grave errore, cercò invano di riottenere il riconoscimento del matrimonio da Clemente VII perché Maria morì tragicamente. Anna d'Alençon, allora, offrì Margherita in moglie a Federico Gonzaga, che prontamente accettò sposando il duca il 3 ottobre 1531 (con una dote di 100.000 ducati d'oro) a Casale, dove gli sposi si

¹¹⁵ *IBID.*

¹¹⁶ VILLATA 2001, p. 31.

¹¹⁷ PIANO 2007, pp. 51-54.

¹¹⁸ *IVI*, p. 9.

¹¹⁹ MOSSO 1939, pp. 199-276.

trattennero per oltre un mese, facendo l'ingresso trionfale a Mantova il 16 novembre davanti a Isabella d'Este, madre dello sposo, al cardinale Ercole Gonzaga e alla nobiltà mantovana. Sposando Margherita, Federico poneva un privilegio sull'acquisizione del Monferrato in attesa della morte del marchese Giovanni Giorgio, che avvenne a Pontestura nel 1533¹²⁰. A partire dal 1535 il marchesato di Monferrato passò ufficialmente in mano alla famiglia mantovana dei Gonzaga perdendo inevitabilmente la precedente centralità politica e amministrativa¹²¹.

¹²⁰ MUSSO 2008, p. 74.

¹²¹ MAESTRI 2013, p. 319.

4. Palazzo Biandrate/Del Carretto

L'edificio si trova presso il cantone chiamato Montarone, nel pieno del centro storico della città al n. civico 33 di via Balbo, ora di proprietà dell'Ente Trevisio. Sorgeva nei pressi dell'antico palazzo marchionale, oggi noto come Palazzo Trevisio, donato dalla marchesa Anna d'Alencon alle suore Domenicane di Santa Caterina nel 1528¹²² e parallelo al Palazzo Natta-Vitta; appartenuto alla celebre famiglia dei Natta d'Alfiano e passata successivamente alla fine del Settecento alla famiglia Vitta (fig. 7). Il piano terra della facciata è composto da un bugnato liscio, probabilmente frutto di rimaneggiamenti successivi; mentre piano nobile e ultimo piano composti da solo intonaco.

Il soffitto tutt'ora in loco è stato oggetto di studio in anni passati: già la Gabrielli ne *"L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo"* pubblicato nel 1935 attesta la presenza del palazzo e delle tavole lignee già annerite e in uno stato di mediocre conservazione datandole agli ultimi anni del XV secolo.

Nel saggio di Alessandra Guerrini¹²³ vengono descritte le tavole in rapporto alla ritrattistica di corte, mentre Luisa Clotilde Gentile¹²⁴ studia meticolosamente lo sviluppo delle corti e l'araldica subalpina.

Al primo piano dell'edificio, salendo le scale, troviamo un ampio salone che misura circa 6,16 X 10,18 m; le tavole dipinte a tempera si posizionano sulle travi portanti della copertura lignea dislocate in cinque campate di cui solo quattro dipinte ed hanno misure che variano da 40/43 X 17/20 cm (fig. 8). A renderle più o meno uniformi sono le cornici laterali, dipinte dalla bottega e tagliate probabilmente in loco da un intero asse durante l'atto del montaggio donando così una visione più omogenea all'intero soffitto fortemente irregolare.

Il repertorio iconografico è caratterizzato da ritratti femminili e virili, da uomini d'arme, personaggi coronati e laureati, stemmi, motti, animali reali, esotici o fantastici, frutto di schemi culturali fissi ormai ben radicati in epoca rinascimentale che finirono per assumere caratteri di produzione seriale.

L'analisi delle tavolette ha permesso di isolare mani diverse, il che è perfettamente compatibile con la logica di una produzione seriale di bottega: spettano alla stessa mano le tavolette C1, C2, C3, C4 e C5 caratterizzate da profili uomini d'arme e un ritratto di imperatore racchiusi in clipei. Altra mano è quella relativa alle tavole R7, R8, R11, ancora diversa è la mano che dipinge le tavole R1 e R9, mentre le altre mostrano una certa discontinuità a livello esecutivo. È da sottolineare che per il loro genere decorativo e le finalità d'apparato, le tavolette da soffitto restano pur sempre ad un livello di minore finitezza (fig. 9).

¹²² GABRIELLI 1935, p. 57.

¹²³ GUERRINI 2001, pp. 131-143.

¹²⁴ GENTILE 2001, pp. 145-157; GENTILE 2008, pp. 15-264.

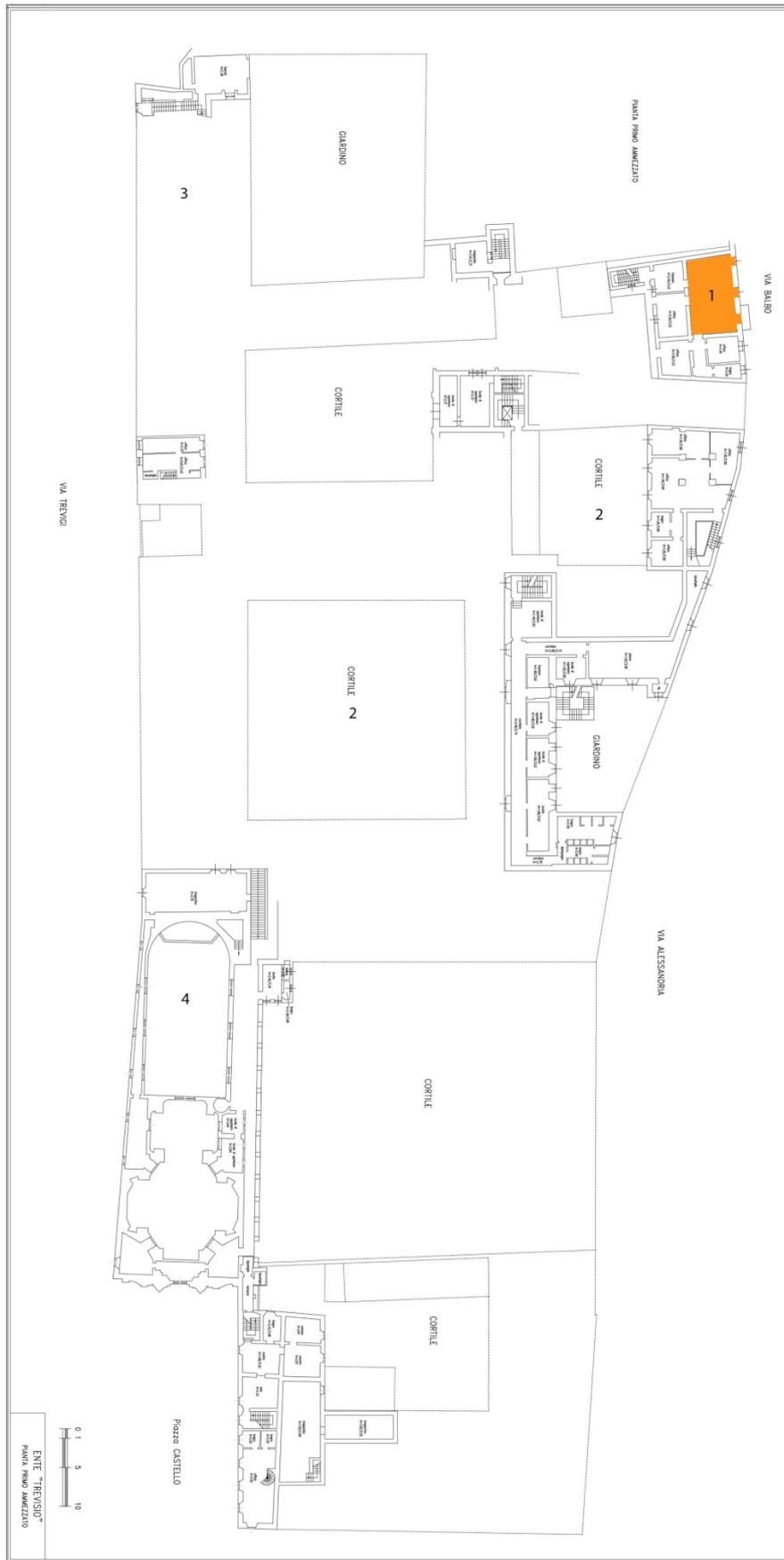


Fig. 7 Planimetria generale del piano ammezzato in relazione all'edificio marchionale: 1 palazzo Biandrate-Del Carretto; 2 Ex palazzo marchionale poi monastero delle Domenicane di Santa Caterina; 3 Palazzo Natta-Vitta; 4 Chiesa di Santa Caterina.



Fig. 8 Soffitto tardo quattrocentesco del piano nobile.

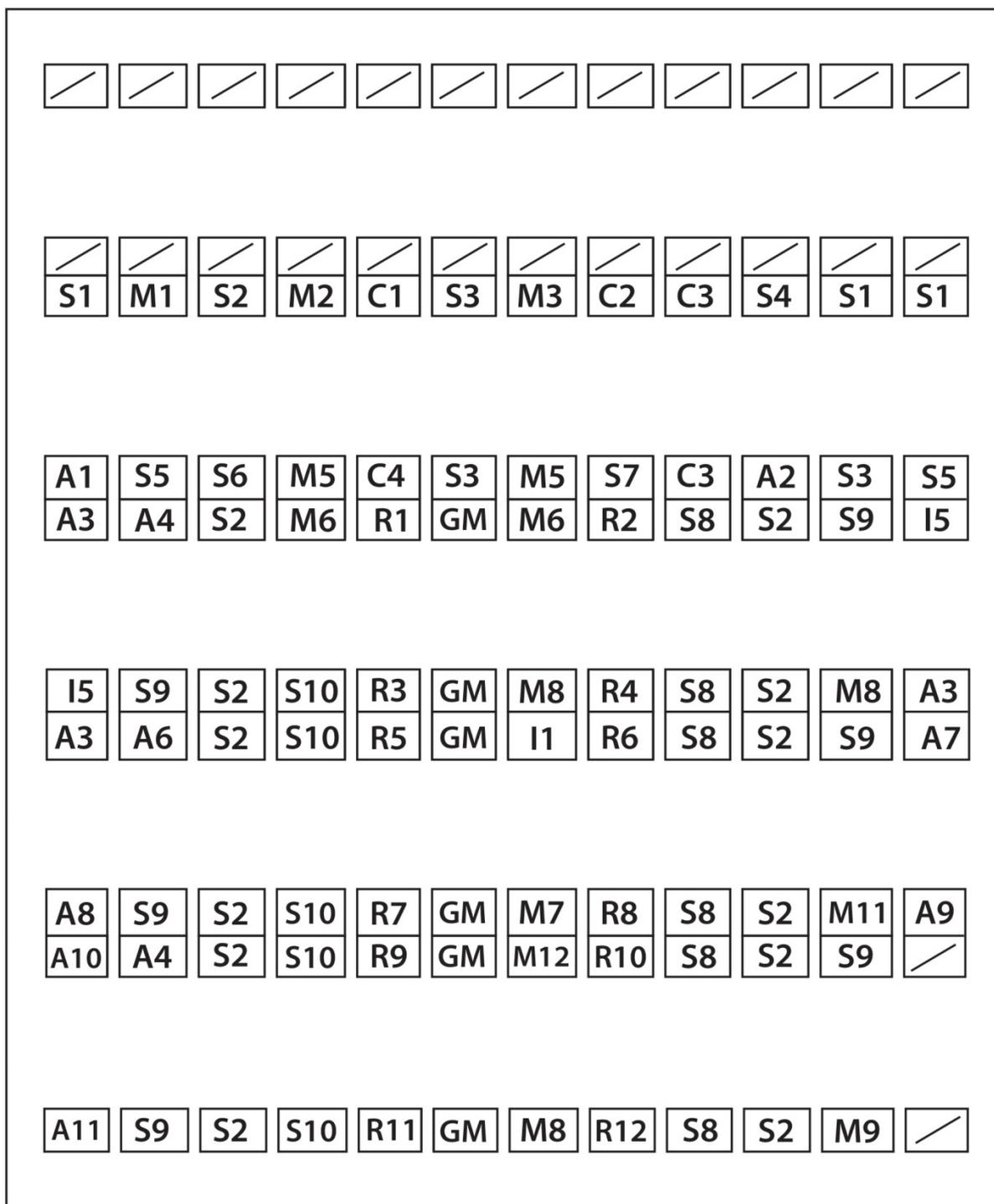


Fig. 9 Schema della disposizione delle tavolette dipinte. Con le lettere sono evidenziate le diverse immagini che popolano il soffitto: S= Scudo; R=Ritratto; A=Animale; I=Impresa; M=Motto; GM=Gullielmus Marchio

Le tavole sono datate tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo; a confermare la cronologia è lo stemma di Guglielmo IX con le lettere G(uglielmus) e (M)archio riportate anche sulle monete dell'epoca e affermano con certezza che il soffitto sia stato dipinto dopo il 1494.

Lo stemma è così formato dallo scudo d'argento, al capo di rosso, sormontato dall'elmo ornato da lambrecchini rossi e bianchi, coronato e cimato dal braccio nascente che tiene la spada entro due corna di cervo, il tutto tra le lettere dorate G e M. Le iniziali vengono utilizzate per specificare il messaggio araldico, come una sorta di personalizzazione dello scudo. Lo scudo sormontato dal cimiero araldico rinvia all'usanza del torneo il quale essendo prevalentemente costituito da materiali effimeri (cuoio bollito o cartapesta), ne impediva l'utilizzo in battaglia diventando dalla metà del Trecento in poi un ornamento posto sugli elmi dei principi¹²⁵. Già Giovanni II (1338-1372) adottò nelle sue monete il cimiero dinastico del braccio armato di spada entro due corna di cervo che come abbiamo visto venne utilizzato anche successivamente. Lo stemma del marchese compare sempre in posizione centrale su ogni trave: questa posizione aveva lo scopo di celebrare il principe ponendolo in posizione dominante rispetto gli altri stemmi che si trovano il loco (fig. 10-GM).

La celebrazione della dinastia sul soffitto ligneo avviene anche attraverso la rappresentazione della grand'arma dei Paleologi (fig. 11-S3), (ampliata da Guglielmo VIII) che ritroviamo riprodotta più volte insieme al semplice scudo del Monferrato. Lo scudo composito mostra la genealogia, la storia della dinastia, i suoi domini effettivi e pretesi: *inquadrato, al 1° dell'Impero d'Oriente, di rosso, all'aquila bicipite d'oro; al 2° partito di Gerusalemme, d'argento, alla croce potenziata d'oro, accantonata da quattro crocette dello stesso, e di Aragona-maiorca d'oro, a quattro pali di rosso; al 3° partito di Sassonia, fasciato di nero d'oro (versione semplificata delle armi originarie) e di Bar, d'azzurro, seminato di crocette, a due pesci barbi addossati in palo, il tutto d'oro; al 4° di Serbia o Paleologo, di rosso, alla croce d'oro, accantonata da quattro B greche dello stesso, addossate due a due, sul tutto, di Monferrato, d'argento, al capo di rosso*. Attraverso l'aquila di Bisanzio e le fasce di Sassonia (discendenza leggendaria degli Aleramici dagli Ottoni), si ribadivano le origini imperiali tra Oriente e Occidente in una commistione di reale e immaginario. la croce tetragrammata si riferisce all'Impero d'Oriente passando poi a ricordare il dominio su Tessalonica. I *pali* di Aragona-Maiorca fanno riferimento alle pretese di successione del regno, poiché Isabella, erede di Giacomo d'Aragona, re di Maiorca aveva sposato nel 1358 il marchese di Monferrato Giovanni II. I barbi di Bar ribadivano ai Lorena, che alla morte di Renato nel 1480, Guglielmo VIII aveva rilevato il ducato come da accordi, poiché era stato incluso nella linea di successione dal prozio, il duca cardinale Luigi di Bar fratello dell'ava Giovanna e moglie di Teodoro II Paleologo¹²⁶.

Come accennato, oltre alla grand'arma paleologa, ritroviamo rappresentato anche il semplice scudo di Monferrato (d'argento in capo di rosso, discendenti degli Aleramici) a *balzana*, cioè l'insegna divisa orizzontalmente (fig. 12-S10). Lo scudo ha origini mitologiche descritte da Jacopo d'Aqui nel 1335 all'interno della leggenda di Aleramo,

¹²⁵ GENTILE 2001, p. 142.

¹²⁶ *IVI*, pp. 154-156.

il quale innamoratosi della figlia di Ottone I, Alasia, decise di fuggire insieme a lei, lui su di un cavallo bianco lei su un cavallo rosso, da qui i colori dello stemma. Più verosimile quella secondo cui Aleramo, riammesso nelle grazie dell'imperatore (dopo la fuga amorosa) grazie al suo valoroso aiuto per liberare Brescia dall'assedio, ricevette come insegna cavalleresca i colori *rubei et albi*¹²⁷.



Fig. 10-GM Stemma di Guglielmo IX

¹²⁷ *IVI*, p. 164.



Fig. 11-S3 L'arma paleologa



Fig. 12-S10 Scudo del Monferrato- d'argento, al capo di rosso.

Sfortunatamente la mancanza di documenti non permette di venire a conoscenza della precisa maestranza che si è occupata della realizzazione e della decorazione del soffitto, che nella maggior parte dei casi rimaneva. Proprio sulla base della decorazione si è stabilito che il palazzo potesse appartenere alla famiglia Biandrate-Del Carretto data la notevole quantità di stemmi della famiglia che vi sono raffigurati e per la posizione centrale che assumono.

Secondo gli studi araldici e genealogici della Gentile, gli stemmi partiti farebbero riferimento ad una parentela prestigiosa con la dinastia paleologa nella persona di Lucrezia, bastarda di Guglielmo VIII e suocera di Guido di Biandrate (il quale aveva iniziato la sua carriera di corte come scudiero del principe Giovanni nel 1435). Il padre di Margherita (moglie di Guido) Gian Bartolomeo, marchese di Bossolasco, sposando in seconde nozze Lucrezia di Monferrato riuscì ad ottenere pieno riconoscimento nella dinastia paleologa. Secondo la Gentile, dunque, gli stemmi partiti farebbero riferimento ad un omaggio del padrone di casa (uno dei figli) ai genitori poiché vennero investiti dei feudi materni ottenendone titoli e diritti (fig. 13-S8)¹²⁸.



Fig. 13-S8 Stemma bipartito- al cavaliere d'argento e d'oro, a cinque bande di rosso.

¹²⁸ GENTILE 2001, p. 150.

Sappiamo che la dimora dei Del Carretto si trovava e si trova tutt'ora nel *largamento* Brignano in via Canina con ancora le sembianze gotico rinascimentali e la presenza di affreschi che decorano le pareti di un salone con scene di caccia e di banchetto “la cui cultura pittorica mostra consistenti tracce laniniane¹²⁹” e decifrate in parte da Alessandra Guerrini¹³⁰.

La famiglia Del Carretto (fig. 14-S4) durante i secoli ha avuto durante i secoli ruoli importanti nella corte paleologa: furono camerieri, cortigiani, consiglieri, scudieri, dottori, arrivando persino a ricoprire la carica di Podestà della città. La casata ha origine alemarica quanto i marchesi del Monferrato e già a partire dal XII secolo deteneva possedimenti e domini di grande rilevanza nel contesto locale. I loro possedimenti si estendevano dalle langhe all'astigiano, dall'albese, alla diocesi di Savona fino alla Liguria. La famiglia deteneva in feudo dai Marchesi di Monferrato molte località: Cortemilia, Pruneto, Santa Giulia e Novello e Cosseria e durante la metà del Quattrocento ne ottennero anche altri. Alla fine del Quattrocento molti esponenti della casata erano già inseriti nelle più alte magistrature del ducato milanese¹³¹.

Anche i Biandrate (fig. 15-S1) hanno una lunga tradizione di funzionari della casa paleologa portandoli a ricoprire alte cariche. La famiglia dei Sangiorgio conti di Biandrate potevano contare su un rapporto di fedeltà con la dinastia marchionale che risaliva al XII secolo. Nel Quattrocento i conti di Biandrate furono presenti nel consiglio con un numero variabile da uno a quattro esponenti; nel 1452 sono documentati nel consiglio Secondino, Giovanni, Giorgino e Pietro, mentre al tempo di Guglielmo VIII furono consiglieri Giovanni, Guido Guidetto, Guglielmo e Percivalle¹³².

¹²⁹ ROMANO 1969, pp. 305-308.

¹³⁰ GUERRINI 2001, pp. 140- 141.

¹³¹ DEL BO 2009, pp. 261-262.

¹³² DEL BO 2009, pp. 138.



Fig. 14-S4 Stemma della famiglia Del Carretto- d'oro, a cinque bande di rosso.



Fig. 15-S1 Stemma della famiglia Biandrate, di rosso, al cavaliere d'argento

4.1 Ritratti

Come già sottolineato in precedenza, la moda e i costumi permettono di individuare la cronologia delle tavolette lignee; questo è possibile poiché il corso dei secoli è scandagliato dall'utilizzo di fogge in continuo mutamento che hanno permesso di stabilirne la precisa successione cronologica. Il costume si esplica in modo più vistoso secondo la posizione sociale, le tradizioni e le condizioni economiche: le caratteristiche sono più o meno variabili anche in relazione alla facilità di comunicazione dai grandi centri rispetto a zone più marginali più difficilmente raggiungibili. Il fine principale delle vesti, oltre il ruolo di riparare è sicuramente quello di affermare la propria condizione sociale ed economica.

Nella decorazione di via Balbo troviamo una ricca varietà di ritratti femminili e maschili effigiati tutti sopra le spalle; solo in alcuni casi compare una piccola porzione del vestiario. Degni di attenzione sono gli sfarzosi copricapi e calottine intessuti di gioielli (sopravvivenza medievale) che cingono il capo e intrecciano i capelli dei personaggi sia maschili che femminili, quest'ultime adorne anche di perle al collo. Le perle avevano immediatamente un rimando alla castità e alla purezza d'animo, tipico delle spose (fig. 16-R11; 17-R8; 18-R6).

La stessa cuffietta legata sotto il mento la ritroviamo raffigurata in una dama del soffitto ligneo della Casa canonica del Duomo di Brescia e nella dama su tavola ubicata al museo civico di Cremona¹³³. Questo tipo di copricapo era già in uso nel ducato milanese attorno al terzo quarto del XV secolo, e più avanti, intorno al Settimo-Ottavo decennio del XV secolo si usava lasciare cadere sulla guancia una ciocca di capelli riconducibile alla moda mantovana¹³⁴. Nel soffitto di Casa Biandrate-Del Carretto troviamo una figura femminile con la stessa calottina che termina però in una sorta di *coazzone*, anch'esso intessuto di perle (fig. 16-R11). L'utilizzo del *coazzone* intrecciato di cordelle e di perle rimanda alla lunga treccia creata da Beatrice d'Este; caratteristica dell'ultimo decennio del Quattrocento.

La differenza che si riscontra nelle acconciature dei ritratti casalesi è il "codino" che fuoriesce dalla cuffia; questo elemento da prova della varietà estetica all'interno dello stesso arco di tempo connessa ad una più marcata individualizzazione¹³⁵.

Verso la metà del secolo un'altra caratteristica della moda femminile si riscontra nella pratica di rendere artificiosamente più alta la fronte con la depilazione; ne troviamo esempio nella figura 19 del soffitto casalese. Il collegamento con il territorio lombardo lo si può vedere anche nella caratterizzazione stilistica, sebbene non sia possibile individuare precisi stilemi; quello che è certo è che le tavole sono state dipinte da diverse mani, lo dimostra la moltitudine di grafie che contraddistinguono le tavolette. Si può inoltre notare che le tavole sono chiuse da una doppia cornice che in alcune tavole non risulta genuina: ai lati una decorazione a chiodo alternata da colori rosso e blu, mentre sul margine superiore si nota un motivo a serpentina, tipicamente di uso

¹³³ MARUBBI 2013, p. 48.

¹³⁴ *IVI*, pp. 47-48.

¹³⁵ PISETZKY 1995, p. 38.

lombardo. Un'identica decorazione la si trova nella dimora cremasca del Colleoni e nelle tavole di palazzo Fodri a Cremona. Questo tipo di ornamentazione non rientra in un caso isolato, poiché a Casale, troviamo la stessa cornice nel Palazzo di via Leardi, mentre Vercelli il motivo viene recuperato nelle decorazioni che circondano le tavole di Palazzo Aiazza, mostrando netti legami con la cultura sforzesca.



Fig. 16-R11 Personaggio femminile con calottina di perle

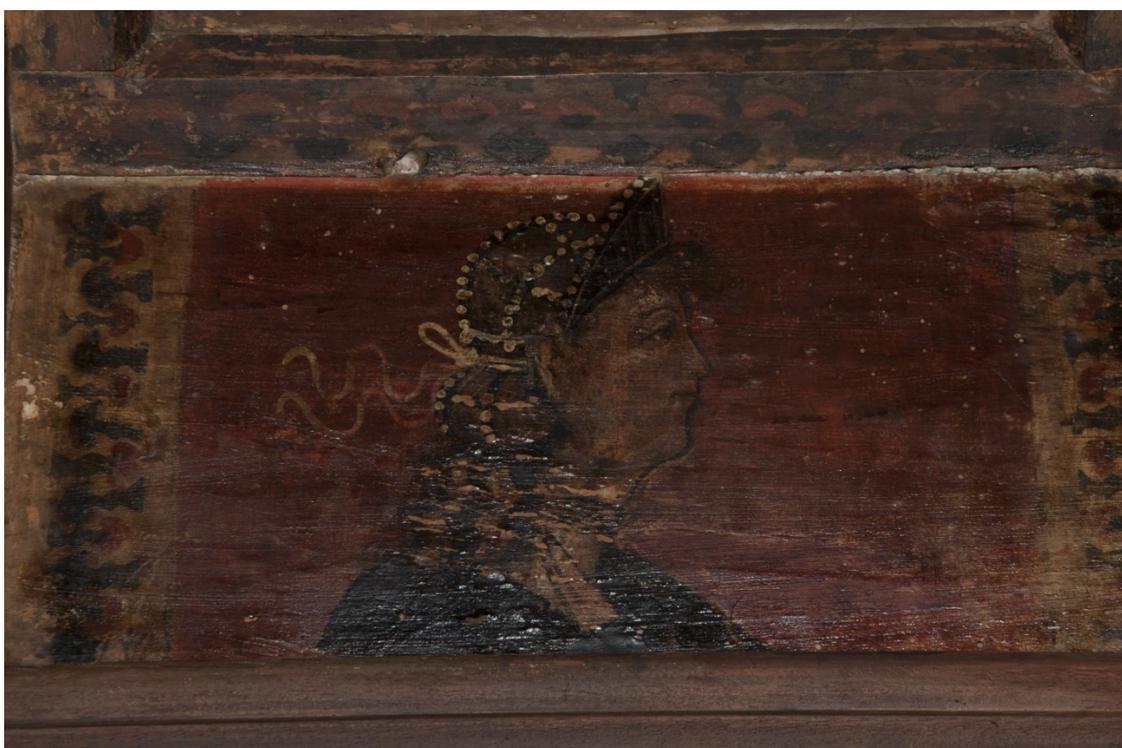


Fig. 17-R8 Personaggio femminile con copricapo intessuto di gioielli.



Fig. 18-R6 Dama con acconciatura intessuta di perle.

Un'altra caratteristica che ritroviamo nel ciclo, sono i monili che decorano il capo, (fig. 19-R2; fig. 20-R4) a ribadire che accanto al fine estetico c'era il desiderio di affermare la propria superiorità sociale, mostrandolo non solo attraverso vesti sontuose, ma come si nota in questo caso, anche attraverso l'ostentazione di ornamenti preziosi che adornano il capo¹³⁶. Questo gioiello viene chiamato *zoia*¹³⁷ ed è formato da una grossa pietra preziosa al centro, circondata da diamanti o perle più piccole che troviamo anche nei personaggi dipinti sulle tavole del soffitto di Palazzo Vimercati a Crema, oggi sede della banca Popolare di Crema¹³⁸ (fig. 21), nelle tavole di un palazzo privato bresciano, oggi situate al museo Pogliaghi (fig. 22) e nelle tavole ubicate presso il museo di Ala Ponzone di Cremona. Il gioiello, nel caso Lombardo a forma di angelo, era il monile personale di bianca Maria Visconti che divenne elemento costante nell'abbigliamento femminile diffuso in Lombardia nella seconda metà del Quattrocento¹³⁹.

¹³⁶ *IVI*, p. 300.

¹³⁷ *IVI*, p. 305.

¹³⁸ CESERANI ERMENTINI 2000, pp. 96-99.

¹³⁹ MARUBBI 2004, p. 202.

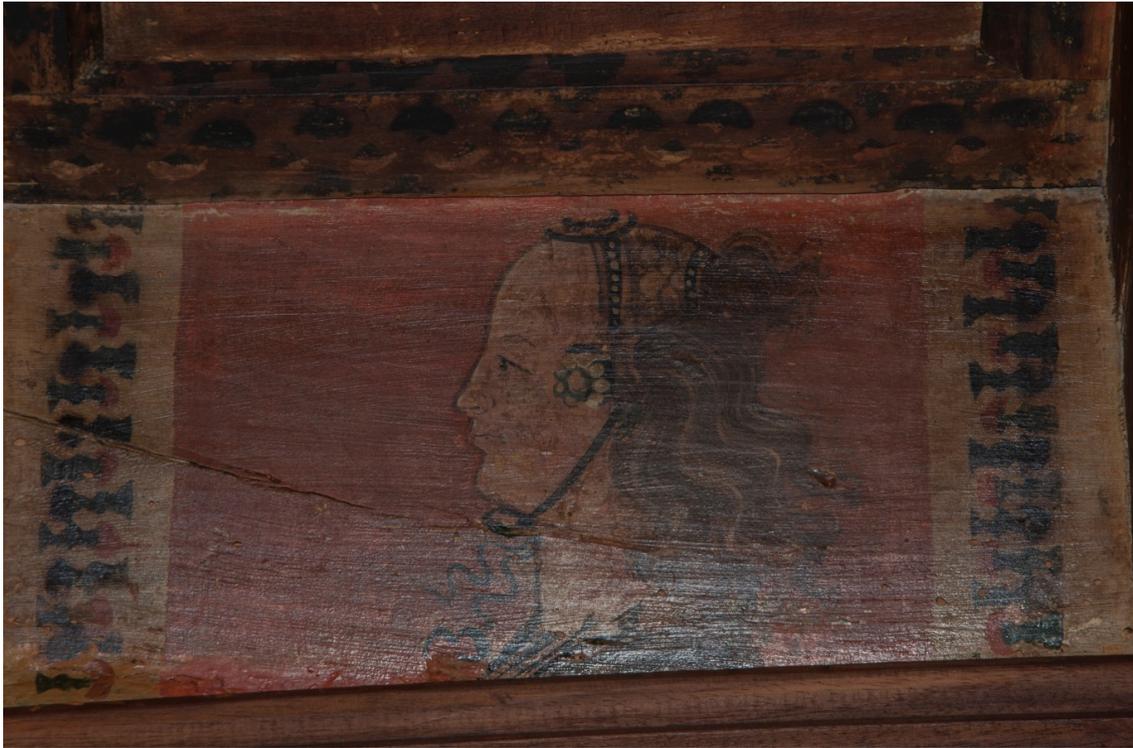


Fig. 19-R2 Figura femminile con monile e fronte rasata.



Fig. 20-R4 Gentiluomo con acconciatura adornata di perle e monile



Fig. 21 e 22 Busto di donna dal palazzo Vimercati e dama con fermaglio a forma di angelo dalla collezione del Museo Pogliaghi.

Anche per gli uomini si può parlare di acconciature: ci sono personaggi dai lunghi capelli ondulati con frangia sulla fronte, cinti dal frontale, raccolti con copricapi preziosi o berrette, rispondenti ai canoni di eleganza quattrocentesca oltre la metà del secolo. La berretta era molto diffusa come copricapo; poteva essere creata in tessuti diversi ed impreziosita da una medaglia di dimensioni variabili appuntata su di esso¹⁴⁰ (Fig. 23-R9, 24-R1).

I ritratti sebbene siano datati agli anni Novanta del Quattrocento risentono ancora della ritrattistica ufficiale di corte, mostrano un disegno nitido e marcato con persistenze tardo-gotiche e un tentativo di aggiornamento sulle novità della cultura lombardo-padana. Dalla ricerca è emerso un confronto che si ravvisa in particolar modo all'interno della decorazione di un palazzo alessandrino, oggi sede del Vescovado ma antica dimora di Nicolò Inviziati (fig. 25a-R6, 26a-R10, 27a-R5). Lo studio fatto sulle tavole alessandrine del palazzo Inviziati¹⁴¹ ha fatto emergere similitudini iconografiche con alcuni ritratti del palazzo di via Balbo e in particolar modo con tre personaggi: due dame e un uomo (fig. 25b, 26b, 27b). Le tavole del palazzo alessandrino si distinguono per la loro qualità e finezza nella composizione iconografica e stilistica rispetto alle tavole casalesi che mostrano fattezze più modeste e una minor cura dei dettagli. Accostando le immagini, sebbene speculari, si riesce a percepire perfettamente lo stesso disegno nella posizione, nella fisionomia e nel vestiario. I personaggi potrebbero essere dame e gentiluomini della corte paleologa o far riferimento a modelli preconfezionati ed utilizzati in più occasioni dalle diverse botteghe locali. Questi confronti non possono che confermare quanto suggerisce la contessa Terny De Gregory, cioè che, in quest'epoca relativa alle grandi imprese di produzione artigianale si deve parlare di una "pittura corale" e dunque di una pittura che si serviva di schemi fissi per riprodurre in serie le stesse immagini grazie all'utilizzo di cartoni preparatori; un mezzo pratico che permetteva di velocizzare il lavoro degli artisti in bottega replicando soluzioni già

¹⁴⁰ LAVER 2003, p. 87.

¹⁴¹ LAVRIANI 2008, pp. 35-36.

sperimentate come la riproduzione di celebri prototipi. Si può notare come alcuni ritratti che decorano le tavolette risentano di un ammodernamento evidente, colpiscono infatti per il volto leggermente inclinato a tre quarti, segno tangibile che Casale non era indifferente allo viluppo del ritratto autonomo e sulle nuove tendenze figurative.



Fig. 23-R9: Figura maschile annerita, probabilmente rimaneggiata, con berretta e medaglia appuntata



Fig. 24-R1 Tavoletta con ritratto di uomo a tre quarti.

4.2 Confronti



Fig. 25a- R6 Ritratto di dama,



Fig. 25b Ritratto di dama di casa Inviziati



Fig. 26a-R10 Ritratto di gentildonna e il suo corrispettivo confronto di casa Inviziati.



Fig. 26b Ritratto di gentildonna di casa Inviziati



Fig. 27-R5 Ritratto di gentiluomo con frontale, sotto, il confronto con la tavoletta di Casa Inviziati



Fig. 27b Ritratto di gentiluomo con frontale di casa Inviziati

4.3 Eroi antichi e personaggi illustri

Uomini d'arme ed eroi antichi sono un soggetto molto rappresentato sulle tavolette da soffitto, così facendo, la famiglia poteva mostrare tutto il proprio orgoglio paragonandosi ad eroi dell'antichità e facendo sfoggio di tutte le virtù possedute. Sul soffitto di casa Biandrate-Del Carretto sono rappresentati sei ritratti di uomini iscritti in clipei, cinque sono rappresentati in armatura, il sesto ha indosso una corona d'alloro. Altri due liberi dal clipeo indossano l'uno la corona radiata e l'altro una corona d'alloro. Come già sottolineato il clipeo aveva un ruolo fondamentale di rimando al passato. Nei ritratti maschili, le armature, che stabiliscono l'orgoglio nobile di chi le porta, offrono un'occasione per la rappresentazione della loro ricchissima ornamentazione; nel caso di questo soffitto, sono rappresentati uomini d'arme muniti di sola borgognotta (fig. 28-C1; 29-C2; 30-C3; 31-C4).

Ciò che si può notare immediatamente guardando questa serie di tavole è lo stile più omogeneo che le caratterizza dalle altre, a dimostrazione che c'erano più artisti a lavorare all'interno della bottega e dediti a precisi compiti. L'autore di queste tavolette si caratterizza per una propensione nel contorno delle figure che delinea graficamente.

Sullo sfondo, che varia dal tono verde al rosso, si possono notare delle lievi decorazioni su tutte le tavole nonostante il deterioramento della superficie pittorica, mentre lo sfondo del clipeo, sul quale si stagliano le figure, è di un tono molto scuro.

Non è dimostrabile chi siano gli eroi qui rappresentati poiché non c'è nessun *titula* che ci permetta di determinarne l'esatta identità.

Il personaggio ritratto con indosso la corona radiata va associato molto probabilmente ad un imperatore, ma dal confronto con le monete non è emersa nessuna somiglianza associata ad un imperatore in particolare, nonostante la sua forte caratterizzazione fisiognomica (fig. 32-R3); mentre è possibile che il ritratto con il capo laureato iscritto nel clipeo sia identificabile con l'imperatore Augusto (fig. 33-C5).

Oscura è anche la decifrazione del personaggio libero laureato, forse un poeta (fig. 34-R12). Resta isolata la figura dell'uomo d'armi con elmo. Il personaggio non è iscritto all'interno del clipeo e si discosta stilisticamente dalle altre figure di uomini in armatura (fig. 35-R7).



Fig. 28 -C1



Fig. 29- C2



Fig. 30-C3



Fig. 31-C4



Fig. 32-R3 Testa di Imperatore



Fig. 33-C5: Imperatore (Augusto?) con corona d'alloro



Fig. 34- R12: Poeta o imperatore



Fig. 35 Ritratto di uomo d'armi

4.4 Stemmi

La decorazione araldica del soffitto è formata da altri cinque scudi oltre quelli già descritti di cui solo due sono stati decifrati.

Uno degli stemmi dipinti è riferibile alla famiglia Confalonieri nonostante non sia stato ancora rilevato il nesso genealogico con gli altri stemmi, le insegne sono identiche all'omonima famiglia Milanese con il Gonfalone d'argento (fig. 36-S7): *partito al 1° di rosso, alla bandiera o gonfalone d'oro posta in banda, ricurva, al palo d'argento accostato tra tre bisanti per parte, al 2° palato di quattro pezzi d'oro e di rosso*. La presenza della famiglia Confalonieri è inoltre attestata a Vercelli.

Viene segnalato un particolare scudo d'oro su cui è inserito un segno tabellionale di nero (fig. 37-S9), figura estranea al linguaggio araldico, riferibile secondo la Gentile alla necessità di uno stemma da parte di un notaio, forse per farlo riprodurre sul proprio sigillo¹⁴².

Mentre gli altri non ancora decifrati sono:

D'azzurro, alla banda d'argento, carica di tre stelle a otto raggi d'oro (fig. 38-S2).

Questo famiglia doveva avere avuto una notevole importanza all'interno del nucleo familiare; lo stemma infatti, viene ripetuto più volte su tutto il soffitto.

D'azzurro, al leone d'oro, rampante contro il tronco di un pino di verde (fig. 39-S5).

D'azzurro, alla fascia d'oro ritirata verso il capo, accompagnata in punta da due stelle di otto raggi d'argento, poste in fascia (fig. 40-S6).



Fig. 36-S7 Stemma dei Confalonieri

¹⁴² GENTILE 2001, p. 150.



Fig. 37-S9 Stemma ignoto



Fig. 38-S2 Stemma ignoto



Fig. 39-S5 Stemma ignoto



Fig. 40-S6 Stemma ignoto

4.5 Animali ed Imprese

Tipico della decorazione dei soffitti lignei è la rappresentazione di animali fantastici, o reali che derivano da una concezione specificatamente medievale. Un linguaggio che a noi risulta in buona parte oscuro servendosi di simboli utilizzati per veicolare, come per il caso di ritratti e motti, virtù proprie della famiglia committente. Il genere del bestiario medievale trae origine dal *Physiologus* greco composto ad Alessandria d'Egitto nel II o III secolo d.C. dalla quale vengono create diverse versioni modificate e ampliate nel tempo che riscossero notevole successo in epoca medievale. Il termine *fisiologo* non va inteso come naturalista ma piuttosto come “esegeta della natura secondo i canoni della fede cristiana”: il testo può essere considerato il primo trattato dove il dato naturalistico è riletto in chiave allegorica cristiana¹⁴³.

Nelle formelle di casa Biandrate-Del Carretto troviamo una ricca figurazione di animali reali ed immaginari, molti dei quali ripetersi più volte, quali: la lepre, il levriero con indosso il collare (fig. 41-A11) riconducibili all'ambito della caccia, il leone, il cervo, l'unicorno e un altro animale che potrebbe somigliare vagamente ad una donnola, di fattezze variegate, mentre singole sono le tavole con il falco e il putto che cavalca un dromedario. Non è singolare trovare accanto agli animali che potevano essere presenti nell'area geografica nell'epoca in cui le formelle sono state dipinte altri esemplari esotici, come il leone, rappresentato con la lunga criniera e unghie affilate e il dromedario; animali forse mai visti da questi pittori artigiani, ma conosciuti attraverso stampe e racconti. Le tavolette presentano soggetti zoomorfi con tratti molte volte ingenui e sommari, ambientati attraverso quinte vegetali e praticelli erbosi che si stagliano alternativamente o su un fondale rosso o su un fondo che varia dall'azzurro al verde inteso.

L'iconografia delle tavolette con soggetti di animali deriva da un riutilizzo delle immagini tratte dai bestiari e rivitalizzate grazie al taccuino dei disegni di Giovannino De Grassi¹⁴⁴ realizzato tra l'ultimo decennio del Trecento e i primi anni del Quattrocento. Il codice è composto da quattro fascicoli di bifogli di vario formato eseguito da mani diverse (al De Grassi va attribuito quasi tutto il primo fascicolo del codice) e tutt'oggi custodito alla Biblioteca di Bergamo.

Il taccuino, che contiene immagini di diverse specie animali, non è visto come un repertorio di modelli medievali, ma come un insieme di studi basati sull'osservazione dal vero. Grande importanza ha avuto nel corso del Quattrocento il taccuino dei disegni per la decorazione delle dimore signorili grazie anche alla componente simbolica delle raffigurazioni che popolano il taccuino¹⁴⁵. La componente simbolica risulta essere di estrema importanza; ad ogni specie sono attribuibili vizi e virtù, che riflettono intenti didattico-dottrinale, a volte difficilmente interpretabili.

¹⁴³ MORINI 1996, pp. 7-13.

¹⁴⁴ ROSSI 1995, pp. 21-31.

¹⁴⁵ *IVI*, p. 42.



Fig. 41-A11 Tavoletta con levriero

Il leone è il primo animale che si incontra in tutti i bestiari ed inoltre definito il più nobile animale del blasone. Nel bestiario vengono definite tre nature: nella prima viene descritto come colui che veglia mentre dorme, nella seconda si dice che quando cammina vagando, copre le sue impronte con la sua coda per sfuggire dal cacciatore, nella terza viene anche associato alla resurrezione, poiché quando la leonessa partorisce un cucciolo morto, viene da lei custodito, finché giunge il padre al suo terzo giorno e soffiandogli sul volto gli ridà la vita.

In questo soffitto due sono le rappresentazioni del leone: una versione rampante (ormai molto deteriorata) e l'altra in posizione accucciata.

La scarsa cura dei dettagli che ha rivolto la bottega alle formelle viene qui dimostrata dalla testa del leone parzialmente tagliata dal listello superiore del soffitto (fig. 42-A1).



Fig. 42-A1 Leone in posizione accucciata

Nel Fisiologo l'unicorno o liocorno (fig. 43-A8; 44-A10) viene descritto come simbolo del salvatore che si è incarnato nel seno della Vergine Maria diventando suo figlio¹⁴⁶. È considerato simbolo di castità, di purezza: emblema della vita monastica ed immagine simbolica della sfera morale. È uno degli esseri favolosi più diffusi nel mondo antico¹⁴⁷, poiché si paragona l'unico corno alla potenza universale di Cristo. Sul soffitto casalese compaiono due formelle con questo animale in posizioni differenti: uno in piedi con la zampa alzata, l'altro accovacciato al suolo, quest'ultimo delineato con particolare sensibilità ed efficacia anatomica.



Fig. 43-A8 Unicorno con zampa sollevata

¹⁴⁶ MORINI 1966, p. 20.

¹⁴⁷ SILVESTRI 2003, pp. 253-254.



Fig. 44-A10 Unicorno accovacciato

Il cervo è descritto dal Fisiologo come l'acerrimo nemico della vipera, è accostato alla figura di Cristo che vince il diavolo. Questo animale, riprodotto due volte nella dimora casalese, ha un rimando immediato alla casata paleologa, poiché, viene ripreso anche nelle monete della famiglia: lo troviamo infatti rappresentato sulla moneta coniata da Guglielmo IX¹⁴⁸, su quella della figlia Margherita, andata in sposa a Federico II Gonzaga ed effigiato anche sulla moneta di Gian Giorgio. Il cervo rinvia anche all'attività venatoria come espressione tipica della vita aristocratica e cavalleresca e all'usanza di tenere animali esotici chiusi in recinti nelle dimore principesche. Per Benvenuto Sangiorgio, cronista casalese dell'epoca, il cervo è un animale che simboleggia l'amicizia e la generosità ma è allo stesso tempo astuto nel fuggire "le persuasioni" dei nemici¹⁴⁹, un richiamo allegorico al governo paleologo (fig. 45-I5).



Fig. 45-I5 Impresa paleologa con il cervo all'interno di un recinto

¹⁴⁸ FAVA 1969, pp. 270-271.

¹⁴⁹ GENTILE 2008, p. 210.

Un'altra impresa cara a Guglielmo IX che compare sul soffitto casalese è il semprevivo, che però a differenza del cervo non fu utilizzata dai marchesi successivi. Quest'impresa mostra similitudini con quella dei semprevivi o fiori di carciofo con il motto *Mit Zeit* utilizzata da Francesco I Sforza per evocare le forze vitali di chi sopravvive alle avversità.¹⁵⁰ A Casale il semprevivo è accostato al motto *Sola virt(u)s*, forma contratta di *sola virtus invicta* (il coraggio da solo è invincibile) . Nelle monete della zecca¹⁵¹ il semprevivo è irradiato dal sole, mentre sulla tavoletta del palazzo i raggi sono stati modificati (fig. 46-I2).



Fig. 46-I2 Impresa paleologa del semprevivo

¹⁵⁰ *IBID.*

¹⁵¹ FAVA 1969, tav. I, 19, p. 270.

Singolare rispetto le altre rappresentazioni in casa Biandrate-Del Carretto è Il putto che cavalca il dromedario; animale probabilmente visto attraverso stampe di animali esotici che circolavano all'epoca (fig. 47-A4). Ne troviamo molti esempi in Lombardia e uno del tutto simile nella dimora di proprietà della famiglia Biandrate a Foglizzo Canavese; in questo caso, si nota un putto che cavalca un mostro marino. Questo modello iconografico sebbene sia molto diffuso, oggi risulta ancora poco chiaro¹⁵².



Fig. 47-A4 Putto che cavalca un dromedario

¹⁵² MAFFIOLI 2000, pp. 32-33

4.6 Motti

A concludere il ciclo casalese, troviamo undici iscrizioni moraleggianti descritte all'interno di cartigli, molte delle quali sormontate da corone con cinque fioroni, ornamento fondamentale per l'araldica in quanto insegna di appartenenza all'alta aristocrazia. La proposta morale che emerge dalla decorazione del soffitto è incentrata sul tema della virtù nei suoi rapporti con la religione e la vita domestica: i motti dipinti sulle tavole del soffitto rappresentano preghiere, invocazioni e virtù; significati moraleggianti molto sentiti durante tutto il Rinascimento in funzione di una vita all'insegna della rettitudine, intesi come valori imprescindibili. Possiamo affermare che all'interno del soffitto vi sono due tipologie di virtù ossia quelle che fanno riferimento a modelli di comportamento civili/laici come: Fidelitas (fig. 48-M5), Persevera(ncia) (fig. 49-M11), Parcimonia (fig. 50-M7), Paciencia (fig. 51-M10), Sol(l)icitudo (fig. 52-M8) e altri con riferimento religioso ad esempio: *Sucure cadenti* (fig. 53-M1), *Timor domini* (fig. 54-M2), *Providencia* (fig. 55-M3), *Sola carita(s)* (fig. 56-M6), *Solus Deus* (fig. 57-M9), *Laus Deo* (fig. 58-M4).

Suc(c)ur(r)e cadenti (M1), potrebbe far riferimento ad un'antifona mariana avente come significato l'idea cristiana di soccorso a coloro che cadono, e quindi un'azione di carità verso i più deboli.

Solus Deus (*un solo Dio*) e *Laus Deo* (*lode a Dio*) son invece da considerare come un inno alla fede cristiana (M9, M4).

Il termine *Timor Domini* va invece inteso come timore del giudizio divino e quindi come sottomissione alla volontà di Dio (M2).

Con il termine *providencia* s'intende il soccorso che Dio riservava a coloro che ottemperavano ai suoi dettami (M3).

Sola caritas, è una delle virtù teologali e valore cardine che regola i legami sociali; rappresenta la benevolenza e l'amore nei confronti del prossimo (M6).

Parsimonia, pazienza, solidarietà, fedeltà e perseveranza sono dipinti nel soffitto a dimostrazione del buon comportamento etico-sociale che perseguiva la famiglia all'interno della società.



Fig. 48-M5 Fidelitas



Fig. 49-M11 Persevera(ncia)



Fig. 50- M7 Parcimonia



Fig. 51- M10 Paciencia



Fig. 52-M8 Solicitud



Fig. 53-M1 Suc(c)ur(r)e cadenti



Fig. 54-M2 Timor Domini



Fig. 55- M3 Providencia



Fig. 56-M6 Sola Carita(s)



Fig. 57- M4 Laus Deo



Fig. 58-M9 Solus deus

5. Palazzo Anna d'Alençon

Il palazzo, situato in via Alessandria al civico 26, porta il nome della marchesa Anna d'Alençon poiché dopo il restauro diretto dall'Ing. re Tornielli si resero visibili elementi che fecero credere che si trattasse della dimora della marchesa; in una parete del piano terreno, presso lo scalone, venne infatti ritrovata l'arma (*d'azzurro, a tre gigli d'oro, con la bordatura di rosso carica di dieci bisanti*). Recenti analisi hanno smentito che quella fu la dimora della marchesa, poiché il ritrovamento dello stemma e del suo ritratto al piano nobile non giustificano tale appartenenza. Il palazzo presenta oggi un grande portico a due lati con colonne laterizie cilindriche e capitelli a forma cubica smussata. Al primo piano corrisponde una bellissima loggia con colonne anch'esse in cotto, cilindriche¹⁵³. Nel cortile è presente anche un loggiato in legno, frutto di una rielaborazione ottocentesca in stile neorinascimentale. Gli archi porticati delle colonne al piano terreno sono a sesto acuto, mentre quelle del primo piano a tutto sesto. Le pareti verso il cortile sono decorate con stemmi e imprese della famiglia paleologa e di Anna d'Alençon (fig. 59).

Sulle pareti del portico sono presenti infatti le imprese del cervo e del fiore di carciofo che ritroviamo riprodotti sulle monete e sulle tavole del Palazzo Biandrate-Del Carretto in via Balbo.



Fig. 59 Cortile porticato del palazzo

¹⁵³ TORNIELLI 1964, pp. 55-56.

Dalle caratteristiche stilistiche del portico, il palazzo ha origini quattrocentesche e sebbene non si abbia certezza di chi vi abitasse già agli inizi del secolo, un documento (datato 23 maggio 1434) attesta che Filippino Cane fratello maggiore del noto condottiero Facino Cane¹⁵⁴, possedeva in Cantone Montarone una dimora divenuta, dopo la sua morte, residenza personale del marchese di Monferrato.

*“Actum in Casali Sancti Evaxii, diocesis Vercellensis, in canton Montaroni, videlicet in domo illustris principis et excellentissimi domini domini nostri, que fuit condam egregii militis domini Philipini de Canibus”*¹⁵⁵.

Che si tratti dello stesso palazzo in questione è difficile poterlo affermare con certezza. Si può osservare però, che dalle dimensioni e dalla finezza, il palazzo doveva essere stato costruito per ospitare personaggi di rango elevato.

Nelle stanze ubicate al piano terreno, oggi sede di un ufficio legale, si trovano i fregi seicenteschi con putti applicati dalla famiglia Bobba¹⁵⁶. Anche questa illustre famiglia, arricchitasi grazie al commercio (attivi tra Chieri, Genova e Alessandria), vantava un ruolo d'eccezione nella Casale dei Paleologi: Vespasiano Bobba entrò a far parte dell'entourage marchionale durante il governo della marchesa Anna d'Alençon con il ruolo di maestro di casa e influente consigliere¹⁵⁷.

La Gabrielli nel 1935¹⁵⁸ parla del palazzo passato nel corso del XVII ai Fassati di Coniolo e Balzola. La stessa studiosa ci informa inoltre che, durante i restauri del palazzo, avvenuto presumibilmente negli anni Venti del Novecento, nel togliere i tramezzi e il controsoffitto del piano nobile furono scoperti i cassettoni con tavole decorate risalenti all'età di Guglielmo VIII dipinte quindi entro la sua morte avvenuta nel 1483. Lo stato conservativo del soffitto rese necessario il restauro delle tavolette che in alcuni casi vennero del tutto ridipinte dal pittore Raffaldini di Mantova¹⁵⁹. Il soffitto ha poi subito diverse manipolazioni durante gli ultimi decenni del Novecento, lo dimostrano alcune foto scattate negli anni Ottanta in cui compare il soffitto (fig. 60).

¹⁵⁴ SETTIA, DEL BO 2014, pp. 80-86.

¹⁵⁵ FERRERO 2012, p. 26, nota 87.

¹⁵⁶ PORTA 1990, p. 57

¹⁵⁷ DEL BO 2009, p. 167.

¹⁵⁸ GABRIELLI 1935, pp. 69-70.

¹⁵⁹ *IVI*, p. 68.



Fig. 60 Fotografia del soffitto risalente agli 80 del Novecento

Secondo indizi più concreti, fu molto probabilmente la sontuosa dimora della famiglia Tibaldeschi¹⁶⁰, i cui componenti ricoprirono alte cariche marchionali sebbene le loro origini forestiere. Nella realtà principesca italiana del tardo medioevo non era insolito che si affacciassero sulla scena politica uomini, spesso forestieri, che man mano acquisivano larghissime quote di potere. Pietro Tibaldeschi, detto Pietro Romano era infatti un importante esponente della nobiltà romana; giunse a Casale grazie ai rapporti che aveva avuto negli ambienti ecclesiastici romani ed in particolare attraverso i contatti con il protonotario Teodoro Paleologo. Presente in Monferrato dal 1457 diventò, sotto il governo del marchese Guglielmo VIII, *siniscalco* e *magister hospicii*: alla fine degli anni cinquanta del secolo XV Giangiacomo modificò il vertice della struttura domestica, occupata dai *magistri hospicii* e *camerarii*, affidando ai maggiordomi dal 1457 l'incarico di *siniscalco*¹⁶¹. Maggiordomi e siniscalchi potevano variare da tre a quattro, attivi in contemporanea, avevano anche una forte valenza politica: si occupavano dell'amministrazione privata, dei beni e degli affari della famiglia marchionale, provvedevano alla compravendita di immobili e inoltre autorizzavano i pagamenti a fornitori e servitori. Pietro Tibaldeschi sembrerebbe si occupasse dei diritti inerenti al *molegium* dei cereali, una delle poche mansioni commerciali su scala sovraregionale del Monferrato.

¹⁶⁰ GENTILE 2001, p. 146

¹⁶¹ DEL BO 2009, pp. 88-96.

Maggiordomi e siniscalchi supervisionavano l'andamento economico della casa del principe coordinando il personale domestico, in particolare i servitori addetti alla cura del marchese, mentre il "ruolo cerimoniale" comportava altrettanti impegni quale l'organizzazione di feste, banchetti, cerimonie e l'accoglienza degli ospiti.

Il ruolo del siniscalco testimoniava la grande fiducia da parte del signore nelle capacità politiche, diplomatiche, oltre che pratiche dell'uomo incaricato. Pietro Tibaldeschi rivestì la carica di siniscalco e contemporaneamente quella di maestro delle entrate che mantenne almeno sino al 1477, di consigliere, e nel 1480 risultava anche cameriere e tesoriere generale del Monferrato¹⁶². Il grande potere rivestito dalla famiglia si manifestò anche attraverso il ruolo di canonico di Sant'Evasio rivestito dal figlio Bernardino nel 1469 e successivamente con la nomina a vescovo avvenuta il 18 maggio 1474¹⁶³.

A confutare il possesso della dimora da parte della famiglia Tibaldeschi vi è lo stemma che compare più volte in posizione centrale sul soffitto (*bandato di oro e di rosso, al capo del secondo carico di una rosa del primo*) (fig. 61).

Sebbene all'interno del palazzo siano presenti lo stemma della marchesa Anna e il suo ritratto posto sulla tavola del soffitto ligneo del primo piano, questi elementi non sono sufficienti per giustificarne la sua proprietà. L'uso di modificare i ritratti posti sul soffitto era una consuetudine nelle corti Italiane che dipendeva dalle unioni matrimoniali e dai marchesi che si succedevano nel governo della città: nelle Memorie Istoriche (1795)¹⁶⁴, il canonico Giuseppe Antonio De Morani ricorda che nel 1528 l'edificio era già proprietà dei Fassati di Coniolo: a confermarlo è il documento inerente alla donazione del palazzo marchionale detto "di Gian Giorgio" alle monache dell'ordine di Santa Caterina da Siena del 6 luglio 1528. Nell'atto si specifica la posizione dell'edificio marchionale in corrispondenza degli edifici circostanti: "[...] donò alle medesime Religiose tutto il suo Marchionale maestoso palazzo, che era situato nel Cantone Montarone, nella Piazza del Castello, riguardante a Ponente e dalla parte di mezzogiorno di rimpetto al Palazzo del Conte Curione d'Olivola e del Marchese Evasio Fassati di Coniolo, e di questa donazione se ne stipulò l'istrumento alli 6 di Giugno dell'anno 1528 [...]"¹⁶⁵.

Il palazzo è il più antico di quelli conservati a Casale Monferrato, ad attestarlo sono le tavole dipinte disposte su tutto il soffitto del piano nobile risalenti al governo di Guglielmo VIII (1464-1483).

All'estremità di ogni trave si trova l'impresa di Guglielmo VIII che si ritrova miniata sull'Antifonario XI dell'Archivio Capitolare (*l'inquartato, al 1° di rosso, alla banda fiammeggiante d'argento, al 2° e al 3° di verde, al 4° come al 1° con gli smalti invertiti*): l'inquarto con la banda fiammeggiante richiama imprese visconteo-sforzesche con inquarti di campi a tinta unita e motivi geometrici¹⁶⁶ (fig. 62).

¹⁶² *IVI*, pp. 83-86.

¹⁶³ PERIN 2003, p. 152.

¹⁶⁴ DE MORANI 1795, p. 305.

¹⁶⁵ PERIN, SOLARINO 2014, pp. 115-118.

¹⁶⁶ GENTILE 2001, p. 145.



Fig. 61 Stemma della famiglia Tibaldeschi



Fig. 62 Impresa del Marchese Guglielmo VIII

Lo stemma del marchese (fig. 63) si ripete sempre in posizione centrale, su tutta la superficie del soffitto, all'estremità di ogni trave accostato alle sue lettere G/V identificato come *Gvillelmus (elmo a gola di rospo con mantellina rossa foderata di bianco, sormontato dalla corona e dal cimiero del braccio nascente, impugnante la spada d'argento tra due corna di cervo d'oro)*. Questo dato rimanda agli anni del governo del marchese Guglielmo VIII (1464-1483).



Fig. 63 Stemma di Guglielmo VIII

Un altro stemma che si alterna sul soffitto, sempre riconosciuto grazie agli studi araldici e genealogici di L. Gentile, è quello della famiglia Colombo dei consignori di di Cuccaro (*d'azzurro a tre colombe d'argento, le superiori affrontate, sormontate da un cartiglio col motto Fides*), anch'essi a servizio dei Paleologi¹⁶⁷ (fig. 64).

La maggior parte delle fonti di età moderna assegnano ai Colombo tre colombe d'argento in campo azzurro, senza specificare che le superiori fossero affrontate; L. Gentile puntualizza che era comune il vezzo di affrontare simmetricamente le figure superiori¹⁶⁸.

La parola *Fides* ricorreva nel motto utilizzato dalla famiglia in età moderna insieme alle parole *Spes* e *Charitas*. L'inclusione di un motto entro uno scudo, secondo la studiosa si tratterebbe di una soluzione occasionale dello stemma nel concetto d'impresa.

È importante sottolineare l'appartenenza di Cristoforo Colombo alla famiglia Colombo di Cuccaro. Sia Vincenzo De Conti¹⁶⁹ che all'interno di documenti notarili si parla di un

¹⁶⁷ GENTILE 2004, pp. 174-175.

¹⁶⁸ DEL BO 2009, p. 256.

¹⁶⁹ DE CONTI 1839, pp. 253-254

Cristoforo de Collumbus, figlio di Domenico Collumbus di Cuccaro¹⁷⁰. Diversi studi hanno attestato i legami tra la famiglia Colombo e le più eminenti famiglie liguri e monferrine avvenuti tramite alleanze matrimoniali: si richiamano i rapporti tra le famiglie Doria, Spinola, Della Porta, Del Carretto, di ceppo aleramico e la famiglia Cane (imparentata con il noto condottiero Facino Cane)¹⁷¹. Il legame tra la famiglia Colombo e la famiglia Tibaldeschi venne sancito tramite il matrimonio di Franceschino Colombo di Cuccaro (figlio di Teodorino di Berrettino) con Antonina figlia del siniscalco Pietro Tibaldeschi¹⁷². Quando morì Guglielmo VIII nella notte del 6 febbraio 1483, dopo giorni di agonia, prese le redini del governo l'anziano fratello Bonifacio; preoccupato che l'influenza e capacità politica di Pietro Tibaldeschi lo avrebbero messo in ombra, non consentendogli di governare in autonomia, fece imprigionare Pietro, prima nel castello di Casale poi a Pontestura e successivamente a Montemagno insieme ad uno dei figli e a suo genero Franceschino con l'accusa di essere debitore di una grossa somma di denaro. Da questo momento si perdono le tracce del siniscalco, concludendo la parabola dell'ascesa sociale del forestiero Tibaldeschi¹⁷³.



Fig. 64 Scudo della famiglia Colombo

¹⁷⁰ RIBALDONE 2006, pp. 340-341.

¹⁷¹ CASARTELLI COLOMBO DI CUCCARO 2006, pp. 597-598.

¹⁷² DEL BO 2009, p. 256.

¹⁷³ DEL BO 2010, pp. 32-36.

Sulle tavole del soffitto troviamo rappresentata un'impresa ancora non identificata accostata a quella di Guglielmo VIII composta da due avambracci opposti impugnanti, o forse in procinto di scuotere, una colonna ancorata ad un terreno roccioso e annodata ad un cartiglio col motto *Pur fermo* in caratteri gotici (fig. 65). Il rimando a questa parola è ancora ignoto; potrebbe derivare dal latino *Firmus* e quindi alludere all'idea di un comportamento deciso, risoluto.



Fig. 65 Impresa con motto "Pur fermo"

Sfortunatamente gli altri stemmi posizionati sul soffitto non sono ancora stati identificati. La loro descrizione compare sugli Annali del Monferrato (951-1708)¹⁷⁴, sebbene rimangano oscure le famiglie a cui appartenevano, tali stemmi sono riconducibili a legami di parentela con la famiglia Tibaldeschi.

D'oro al capo scaccato d'oro e di nero, di tre file (fig. 66).

Di verde, alla doppia banda di rosso e d'oro (fig. 67).

D'azzurro, alla banda d'oro (o d'oro alla banda d'argento[?]) carica di tre fiori, d'azzurro (fig. 68).

¹⁷⁴ RICALDONE 1972, pp. 342-345.



Fig. 66 Stemma sconosciuto



Fig. 67 Stemma sconosciuto



Fig. 68 Stemma sconosciuto

La particolarità espressa in questo soffitto riguarda il metodo di esecuzione delle singole tavole, poiché si rivelano non essere dipinte direttamente sul legno ma attraverso l'utilizzo di fogli di pergamena incollati direttamente sulle tavole e dipinte. Il grave stato di conservazione causato dall'umidità ha reso visibile lo scrostamento del foglio nella maggior parte delle tavolette.

Entro archetti trilobi trovano posto 30 ritratti di dame e 26 ritratti di gentiluomini che si alternano tra stemmi ed imprese ripetuti più volte in tutto il soffitto presentando una cifra stilistica pressochè omogenea. L'utilizzo di archi trilobati fa riferimento ad una cultura ancora gotica, mentre i ritratti al loro interno, mostrano un'impostazione quattrocentesca in riferimento, secondo A. Guerrini, allo stile di Bonifacio Bembo con tentativi di aggiornamento sui risultati del moderno linguaggio rinascimentale di matrice lombarda¹⁷⁵. Alcuni ritratti sono stati identificati come membri della casata paleologa: riconoscibile è il ritratto di Bernarda di Brosse (fig. 69), terza moglie di Guglielmo VIII (1450 circa-1485). Bernarda di Brosse divenne la terza consorte del marchese dopo la morte di Elisabetta Sforza avvenuta nel 1473. Il ritratto è stato possibile identificarlo grazie al confronto con quello affrescato nella cappella di Santa Margherita presso il Santuario di Crea ripreso quasi fedelmente (fig. 70).

Basandoci sulla cronologia degli affreschi nella Cappella di Santa Margherita a Crea (1474-1479) in cui compare il ritratto di Bernarda, possiamo desumere che la tavola sia stata dipinta tra gli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento e che dunque, sia stata sostituita singolarmente per volontà dei proprietari. La cuffia alla francese che indossa Bernarda de Brosse a Crea imporrebbe per gli affreschi un *ante quem* al 6 aprile 1475, data di una lettera della stessa marchesa alla duchessa di Milano: “[...] perchè lo

¹⁷⁵ GUERRINI 2001, p. 72.

*illustrissimo nostro consorte delibera che al presente ne vestiamo per continuo al modo italiano a voi amorevolmente abbiamo ricorso pregandola li piazza compiacermi de una de le sue foze o sia abiti di festa [...]*¹⁷⁶.



Fig. 69 Tavoletta con il ritratto di Bernarda di Brosse



Fig. 70 Particolare dell'affresco con il ritratto di Bernarda de Brosse presso la Cappella di Santa Margherita- Santuario di Crea.

¹⁷⁶ ROMANO 2005, p. 29, nota 12.

Lo stesso confronto risulta palese per i due ritratti di Guglielmo IX e la sua consorte Anna d'Alençon (Fig. 71,72,73). Le fisionomie dei marchesi ricalcano perfettamente quelle rappresentate nelle tavole macriniane (si noti anche l'utilizzo delle stesse vesti) oggi conservate presso il Santuario di Crea. I due ritratti ufficiali risalgono presumibilmente al 1508, anno in cui la marchesa si insediò a Casale; pertanto è logico pensare che le tavolette inserite sul soffitto siano state realizzate lo stesso anno o siano di poco successive a tale data. I due ritratti sono dunque stati sostituiti dal padrone di casa dopo l'insediamento dei nuovi marchesi, atteggiamento non così desueto¹⁷⁷. Per quanto riguarda il ritratto della marchesa Anna d'Alençon, due sono misteriosamente le tavole che la ritraggono, nonostante le notevoli differenze stilistiche e proporzionali tra le due copie. I due ritratti sono stati eseguiti da due mani diverse ma entrambi recuperano il ritratto ufficiale dipinto da Macrino d'Alba.



Fig. 71 Ritratto di Guglielmo IX

¹⁷⁷ GUERRINI 2001, pp. 135-136



Fig. 72 Ritratto di Anna d'Alençon



Fig. 73 Secondo ritratto di Anna d'Alençon

La serie di gentiluomini e nobildonne che sfilano sul soffitto presentano una serie di abiti e acconciature che rispecchiano la moda delle corti italiane durante la seconda metà del Quattrocento. Molto usata tra le giovani donne del Quattrocento e attestata anche nel marchesato di Monferrato, grazie al soffitto di via Alessandria è la pettinatura scompartita sulla fronte con due bande lisce sulle tempie con la massa dei capelli avvolta sulla nuca, dapprima in trecce, poi in morbidi rotoli, lasciando libera solo qualche corta ciocchetta che ombreggia le guance (fig. 74). Questa acconciatura di origine trecentesca la ritroviamo ad esempio nella giovane principessa estense dipinta da Pisanello tra gli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento, oggi al Louvre e in una dama dipinta da Andrea Mantegna nella Camera degli Sposi. Una simile acconciatura la ritroviamo anche in ambito piemontese, nel soffitto che decorava il salone al primo piano della cosiddetta Casa del Vescovo, un edificio della Torino tardomedievale. Diffusissima per tutto il rinascimento e che ritroviamo anche in questo soffitto è l'usanza di rendere la fronte artificialmente più alta mediante la depilazione¹⁷⁸. La matrice comune tra le diverse acconciature è l'impiego del nastro rosso che lega e abbellisce le capigliature delle nobildonne, utilizzo che è stato ampiamente documentato per tutto il Rinascimento.



Fig. 74 Figura femminile con massa di capelli avvolti sulla nuca e fronte depilata

¹⁷⁸ PISETZKY 1975, p. 337.

La *lenza* chiamata anche *frontale* (sottile corda nera colorata che regge sulla fronte un piccolo gioiello annodato dietro al capo con un nodo a farfalla)¹⁷⁹ fu molto utilizzata tra le nobildonne lombarde tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo; nonostante la tavola sia molto deteriorata, la *lenza* compare anche in una giovane donna sul soffitto casalese, la quale indossa una variante adornata da un filo di perle (fig. 75). Questo ornamento lo ritroviamo nella Sant'Agata (1470-1480) dipinta da un ignoto vercellese proveniente dalla chiesa distrutta di Santa Maria del Carmine di Vercelli e conservata oggi nel Museo Borgogna; si tratta dello stesso gioiello usato anche nella nobildonna nello *Sposalizio della Vergine*, dipinta da Defendente Ferrari nel 1504 circa e ora ubicata presso il Museo Civico d'Arte Antica di Torino¹⁸⁰.

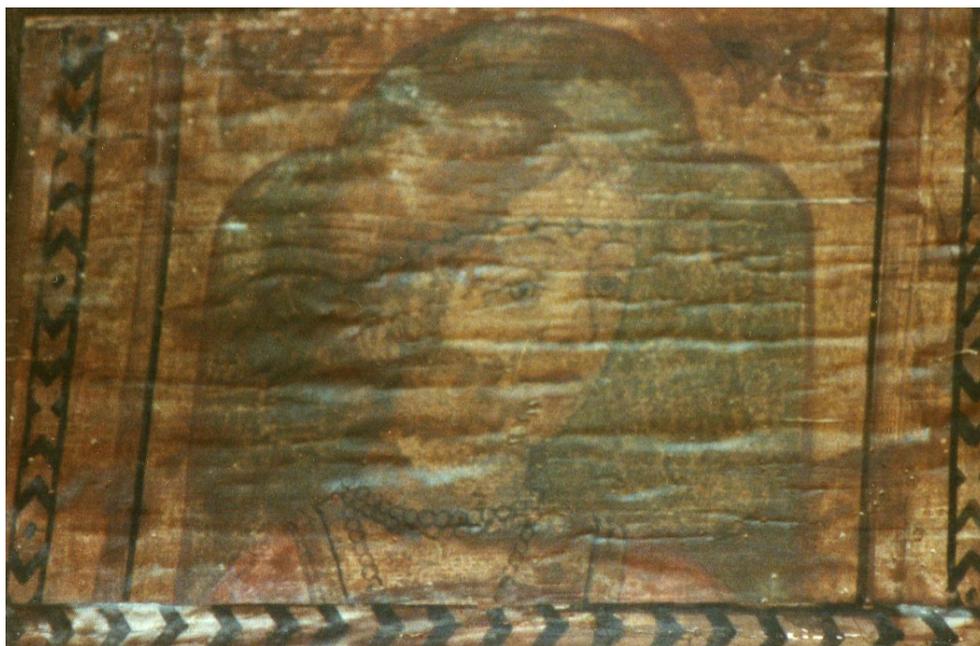


Fig. 75 Nobildonna con *lenza* intessuta di perle

Tra le nobildonne del ciclo notiamo una figura con un'acconciatura molto differente dalle altre, del tutto simile a quella portata dalla donna ritratta nell'affresco del Ghirlandaio all'interno della cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (fig. 76-77). Non solo l'acconciatura, ma anche la posizione sottolinea una vera e propria similitudine tra i due ritratti; questo probabilmente è dovuto all'utilizzo di modelli che circolavano tra le botteghe rendendo gli artisti in grado di riprodurre in serie soggetti molto conosciuti dei più celebri artisti dell'epoca. Le fanciulle, come tutti i ritratti del ciclo, sono ritratte fino alle spalle, tuttavia, grazie alla torsione del busto è possibile vedere la forma della scollatura, carattere distintivo delle vesti quattrocentesche. Durante questo secolo la scollatura si fa più ampia nonostante si noti, nel soffitto di via Alessandria, che alcune dame ricorrano ancora ad una scollatura di tipo trecentesco, cioè da spalla a spalla sul davanti accostata alla gola e sulla schiena appena avvallata

¹⁷⁹ *IVI*, p. 295.

¹⁸⁰ ROMANO 1996, p. 540.

(fig. 79). In alcune gentildonne troviamo guarnizioni sfarzose raggruppate a sottolineare lo scollo¹⁸¹ (fig. 79).



Fig. 76 Dama

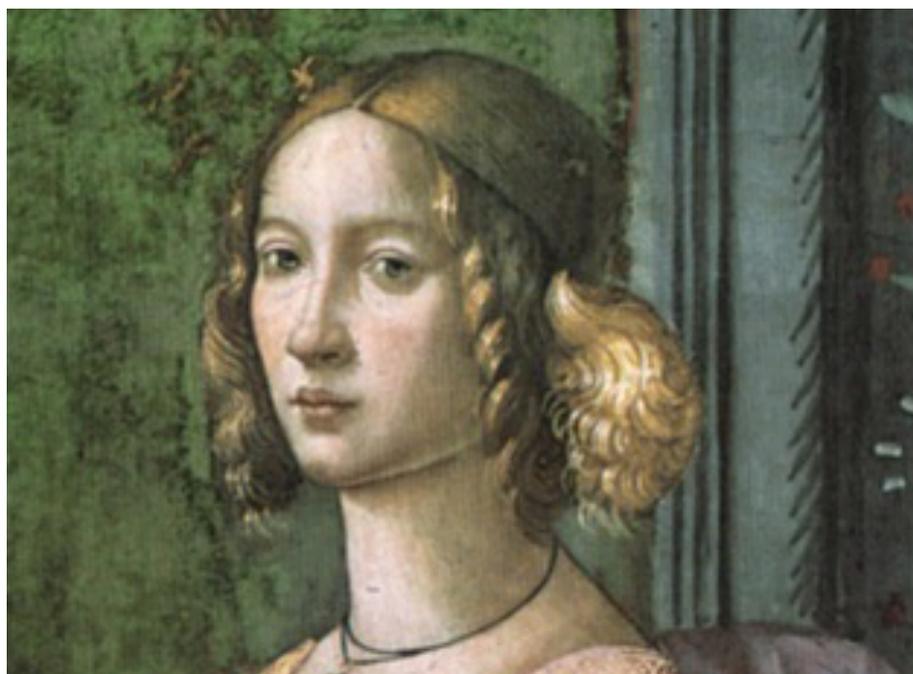


Fig. 77 Ritratto di donna- Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, Nascita del Battista

¹⁸¹ *IVI*, p. 267.



Fig. 78 Gentildonna con scollatura trecentesca semplice



Fig. 79 Gentildonna con scollatura ricamata

Grande importanza era riservata ai copricapi; la moda maschile ne ha di svariatissimi: tra i copricapi elencati sul soffitto casalese troviamo in voga la berretta un po' rigonfia, utilizzata da molteplici personaggi, quasi a mitria, molto simile a quello utilizzato da Gian Francesco Gonzaga nel ritratto ubicato all'Accademia Carrara di Bergamo e a quelli indossati da alcuni personaggi nella Camera degli Sposi. Il personaggio qui rappresentato con aria tranquilla e imperturbabile (fig. 80), da sfoggio della sua condizione privilegiata nella società tramite l'utilizzo di una veste in broccato. Un altro copricapo molto in voga tra la moda maschile è una calotta senza bordo chiamato berretto *a tozzo*; viene raffigurato ad esempio nel ritratto di uomo di Antonello da Messina (National Gallery) e in molti ritratti di giovani uomini del Botticelli, del Ghirlandaio e di Cosmè Tura a dimostrazione del largo utilizzo¹⁸² (fig. 81).



Fig. 80 Gentiluomo con copricapo rigonfia

¹⁸² *IVI*, p. 362.



Fig. 81 Giovane uomo con berretta "a tozzo"

Due personaggi (fig. 82, 83) ritratti sul soffitto si distinguono dagli altri per avere indosso il copricapo chiamato "*alla capitanesca*", detto anche cappello alla "*sforzesca*", che vediamo comparire sul capo di tutti gli Sforzeschi¹⁸³.

La tavola (fig. 82) mostra un uomo di profilo, ispirata alle effigi degli imperatori romani sulle monete antiche, riattualizzata poi da Pisanello per le corti dell'Italia settentrionale. Il personaggio è vestito con un abito color porpora, il volto è nobile e severo e i lineamenti descritti in modo realistico; si notano infatti il naso prominente accentuato da una leggera gobba e un accenno di doppio mento. Il secondo personaggio con indosso il copricapo *alla capitanesca* (fig. 83) viene ritratto con un'angolazione di tre quarti mostrando un atteggiamento più disinvolto e accennando un leggero sorriso. Nonostante non sia possibile identificarli tra gli esponenti del governo paleologo, il copricapo indica l'alta carica ricoperta dai due personaggi.

¹⁸³ *IVI*, p. 355.



Fig. 82 Personaggio con cappello "alla capitanesca"



Fig. 83 Ritratto di gentiluomo

6. Palazzo Beccaris

Il palazzo si trova nel cosiddetto *largamento* del Canton Brignano voluto da Guglielmo VIII, ubicato al civico 15 di via Leardi di proprietà della famiglia Beccaris.

Sappiamo che il palazzo si compone di ben tre soffitti con tavolette dipinte. Durante il mio sopralluogo non mi è stato possibile fotografare e documentare gli altri due soffitti; ma grazie alla dott.ssa Luisa Gentile sono venuta in possesso delle diapositive fatte in occasione delle ricerche per il volume *Intorno a Macrino d'Alba: Atti della giornata di studi, venerdì 30 novembre 2001*¹⁸⁴, rendendo possibile una panoramica generale dei tre soffitti e permettendomi di confrontare gli altri due soffitti mancanti. Il grande ambiente di rappresentanza situato nel piano nobile della dimora, in epoca moderna venne suddiviso in due ambienti di dimensioni differenti; il soffitto della stanza minore (fig. 84) fu probabilmente restaurato alla fine degli anni Settanta del Novecento e alterato nel suo aspetto originale, mentre la terza stanza attigua alla maggiore sembrerebbe essere stata creata ex novo, probabilmente dalla stessa maestranza che si occupò del restauro della stanza più piccola (fig. 85). La terza stanza è di dimensioni maggiori e risulta quella più genuina e quindi non manomessa da restauri novecenteschi (fig. 86).

La dimora è stata ritenuta erroneamente l'abitazione di Costantino Arianiti Comneno, zio di Maria di Serbia e tutore di Guglielmo IX, reggente del marchesato per qualche tempo; l'ipotesi è stata sviluppata secondo il ritrovamento del suo stemma ripetuto diverse volte e situato in posizione centrale sui soffitti, che però, non ne giustifica l'appartenenza. Sappiamo infatti che la sua dimora si trovava in Piazza Santo Stefano.

Secondo le ricerche di G. Ieni, il palazzo, era ben noto ai casalesi e confermato da un documento del 17 settembre 1493 “ *attento edificio quot facere intendit prelibatus Ill.mus.d/nus Costantinus in dicta Civitate [...] placium seu sedimen jacens in dicta Civitate in cantono Montaroni ante ecclesiam Sancti Stefani dicte Civitatis*”¹⁸⁵.

Costantino Comneno Arianiti, esule albanese, Principe di Macedonia e Tessaglia e Duca di Acaia, si era trasferito da Roma a Casale poco dopo il matrimonio tra Bonifacio III e la nipote Maria di Serbia (1485), risanò il legame con la dinastia sposando Francesca di Monferrato. Nel 1493, affidò il governo del marchesato a sua moglie e a Costantino, che divennero l'anno seguente tutori di Guglielmo IX. Dopo la dipartita di Maria di Serbia nel 1495, Costantino divenne a tutti gli effetti governatore generale del del Monferrato. Dopo la sua caduta in disgrazia abbandonò Casale nel 1499. Molti sono ancora i problemi relativi alla datazione delle tavole che indicativamente, secondo i dati stilistici, sono state eseguite intorno agli anni Ottanta del Quattrocento¹⁸⁶.

I soffitti con tavolette dipinte presenti nel palazzo, come abbiamo detto, sono tre e tutte le tavole seguono lo stesso impianto iconografico componendosi di stemmi, ritratti di gentiluomini, di dame, personaggi illustri e cavalieri, ma anche animali e di coppe ricolme di frutta che si ripetono alternate per tutta la superficie lignea. Proprio dalla loro

¹⁸⁴ GENTILE 2002, 145-157.

¹⁸⁵ IENI 1993, p. 70.

¹⁸⁶ GENTILE 2008, p. 230.

ripetizione è stato possibile confrontarli e capire quali fossero le parti ridipinte da quelle più genuine.



Fig. 84 Soffitto restaurato negli anni Settanta del Novecento



Fig. 85 Soffitto posticcio, ex novo (tratta dalle diapositive della Dott.ssa Luisa Gentile)



Fig. 86 Soffitto originale (foto tratta dalle diapositive della Dott.ssa Luisa Gentile)

6.1 Stemmi

La decorazione araldica del soffitto di via Leardi mostra gli stretti rapporti (e gerarchie) che intercorrono tra il marchesato, l'aristocrazia monferrina e l'*entourage* marchionale: all'interno della corte risiedevano tutti quegli uomini che rivestivano un incarico domestico, amministrativo o collaboravano con il principe ed avevano con un lui un legame più o meno stretto¹⁸⁷. È dunque attraverso il gran numero di stemmi e di personaggi effigiati che le famiglie celebravano i fasti della propria genealogia.

Le famiglie qui rappresentate sono tredici e si ripetono in tutti e tre i soffitti del palazzo. La differenza sostanziale tra gli stemmi degli altri palazzi casalesi con quest'ultimo, è relativa alla loro forma, infatti, in queste tavolette lignee gli scudi sono stati rappresentati a *testa di cavallo*. La singolare forma deriva dal frontale dell'armatura del cavallo dipinta con le insegne del titolare, ma mostra allo stesso tempo un richiamo all'antichità classica e al motivo ornamentale dei teschi di bue e di cavallo (bucranio).

Come ha segnalato Luisa Gentile nel soffitto posticcio ritroviamo stemmi ed emblemi tratti dal soffitto del palazzo di Anna d'Alençon: lo stemma *d'argento, al capo scaccato d'argento e di nero* (non identificato); lo stemma appartenuto alla famiglia Tibaldeschi, lo scudo di Francia, ma con i gigli ordinati in maniera erronea (uno e due), ed emblemi trasposti entro uno scudo, *d'azzurro, al cervo accucciato d'oro; d'azzurro, al carciofo di verde*. Lo stemma che si ripete sulle travi in posizione centrale è relativo a Costantino Comneno Arianiti (fig. 86). La famiglia *Arianiti* deriva da un lignaggio feudale sito in Albania che traeva il proprio nome da una lontana ascendenza femminile nella casa imperiale di Bisanzio (*In quarto, al 1° e al 4° di rosso all'aquila bicipite d'oro, al 2° e al 3° troncato, d'azzurro alla croce patente d'oro, e d'oro a tre campane di nero*): i quarti con l'aquila sono relativi alle insegne di Bisanzio allo scopo di ricollegarsi all'Impero d'Oriente, le tre campane d'oro sono l'arma del Comneno.

Come per gli altri due soffitti casalesi, studiati in questa tesi, al centro di ogni trave campeggia la grand'arma di Monferrato (fig. 87) nell'ampliamento di Guglielmo IX, per cui la datazione sembrerebbe spostarsi agli anni 1494-1499, cioè gli anni della reggenza di Costantino Arianiti per il nipote, ma è tuttavia probabile che questi stemmi siano frutto di un riadattamento successivo. Sappiamo infatti che l'uso di modificare le insegne araldiche era una prassi abbastanza comune da parte dei proprietari per rimanere aggiornati con il mutamento dinastico del marchesato¹⁸⁸.

Lo scudo che troviamo in prossimità della grand'arma è probabilmente di Maria di Serbia: *Inquadrato, al 1° di rosso, all'aquila bicipite d'oro, al 2° e al 3° d'argento al leone di rosso, caricato sul tutto di rosso, al palo d'argento* (fig. 88).

¹⁸⁷ BARBERO1985, pp. 149-251.

¹⁸⁸ GUERRINI 2002, pp. 137.



Fig. 86 Stemma di Costantino Comneno Arianiti (foto del soffitto restaurato)



Fig. 87 Grand'arma dei Paleologi (foto del soffitto restaurato)



Fig. 88 Scudo di Maria di Serbia (foto del soffitto restaurato)

Percorrendo il soffitto, un altro stemma che ritroviamo, è relativo alla famiglia Valperga (Valaperga-De Valapergis) *Fasciato di rosso e d'oro, alla pianta di canapa d'argento fiorita di tre fiori, sradicata, attraversante* (fig. 89).

I Valperga facevano parte di una delle più antiche ed eminenti famiglie dell'aristocrazia subalpina al servizio dei marchesi di Monferrato e dei duchi di Savoia; per quest'ultimi nel XV secolo fornivano personale per le più alte cariche dello stato, dal consiglio alla cancelleria¹⁸⁹. Un elemento che riflette la grande influenza e ricchezza di questa famiglia è il Libro d'Ore all'uso di Roma detto Libro d'Ore Valperga, un codice redatto tra il 1485 e il 1495 dall'illustre casata con illustrazioni miniate di gusto lombardo. Il codice fu offerto in omaggio dai Conti Valperga di Masino a Vittorio Emanuele II intorno al 1865¹⁹⁰.

¹⁸⁹ DEL BO 2009, p. 380.

¹⁹⁰ QUAZZA 2004, p. 72.



Fig. 89 Stemma della famiglia Valperga (foto del soffitto restaurato)

Sulle tavolette del soffitto di via Leardi troviamo lo stemma della famiglia Gaspardone: *D'oro, calzato di rosso, con uno scaglione rovesciato d'azzurro, carico di tre stelle a otto punte d'argento, attraversante sulla partizione* (fig. 90).

Abbiamo qualche notizia sulla genealogia dei Gaspardone: quello che è noto è che si tratta di una famiglia di estrazione mercantile con una solida attività già dal Quattrocento relativa alla vendita di stoffe, panni e prodotti per la tintura. Dai documenti notarili recuperati da Antonella Perin sono emerse le diverse botteghe che la famiglia possedeva a Casale¹⁹¹. Nel 1498, all'*Egregio Jacopo Scapardone* (Giacomo Gaspardone uno degli esponenti più influenti della famiglia) era stata ordinata una consistente partita di stoffe pregiate da fornire alla corte *“ad nome et urgenza de lo Ill.mo ed Ex.mo Signore Gullielmo Marchese de Monferrato ac cum voluntate et sentimento del Ill.mo Costantino Cominato suo honoratissimo Barba, tutore et governatore generale”*¹⁹².

Jacopo (Giacomo), è il committente del sontuoso palazzo sito nel Cantone Brignano (attualmente compreso tra le vie Cavour, Magnocavallo, Ottavi e Piccaroli)¹⁹³, era in stretti rapporti con la corte marchionale¹⁹⁴, deteneva infatti un'alta carica nel governo marchionale, quella di tesoriere generale¹⁹⁵; pertanto, tra il 1501 e il 1503, è attestato come *“magister intratarum marchionalium”*¹⁹⁶. Giacomo Gaspardone rientra nella nuova figura di mercante/imprenditore che intratteneva rapporti con mercanti esteri e risulta, inoltre, nel 1500 sposato con Margherita, figlia del nobile alessandrino Nicola

¹⁹¹ PERIN1998, pp. 41-43.

¹⁹² IENI 1993, p. 84, nota 67.

¹⁹³ *IBID.*

¹⁹⁴ IENI 1993, p. 75.

¹⁹⁵ VACCARONE 1898, p. 5.

¹⁹⁶ PERIN 1998, pp. 44-46.

Invizati (nonché committente del palazzo, oggi sede del Vescovado di Alessandria di cui è ancora presente la soffittatura lignea decorata)¹⁹⁷. Dalla loro unione nacque Bianca Maria, meglio nota come Contessa di Challant “ *Magnifica et prestantissima domina Blanca Maria filia unica legiptima et heres uniuersalis magnifici quondam domini Iacobi Gaspardoni ciuis casalensis, olim intratarum marchionalium montisferrati magistri, ac similiter filia unica legiptima et heres uniuersalis magnifice quondam domine Margherite de Inuiciatis, uxoris prefati quondam magnifici domini Iacobi, maior annorum viginti unius ut de eius aspectu apparet minor euro viginti quinque ut asseruit*”¹⁹⁸. La tragica storia della Contessa è narrata nelle pagine della IV novella del celebre Matteo Bandello (precisamente nella prima parte della IV novella, pubblicata nel 1554). Bianca Maria dopo la morte del marito Ermes Visconti, da Milano ritorna a Casale dove tra i pretendenti della vedova spicca la figura di Renato di Challant (da cui prende il nome) che sposa in seconde nozze. Un matrimonio destinato al fallimento. In seguito si stabilisce a Pavia presso un suo parente, Ascanio Lonate, laddove intraprende una relazione amorosa con il Conte di Masino Ardizzino Valperga (si veda lo stemma sopra rappresentato) che dura circa un anno.

Il destino volle che si trasferisse a Milano dove conobbe il Conte di Gaiazzo, nobile napoletano al servizio dell’Imperatore Carlo V troncando così la relazione con il Masino, il quale, non esitò a ingiuriare pubblicamente il nome della Contessa. Bianca Maria dunque, architettò la vendetta inducendo il Conte di Gaiazzo al delitto che rifiutò di eseguire. Poco dopo conobbe un altro uomo, Don Pietro di Cardona, anch’egli al servizio dell’Imperatore. Il giovane amante non esitò a vendicare l’onore della Contessa, uccidendo, insieme ad altri aguzzini il Conte e suo fratello¹⁹⁹. La Gaspardone venne arrestata e decapitata nel 1526 dopo aver scritto la confessione del suo delitto. Lo stesso Bandello a conclusione della novella scrive: “*e chi bramasse di vedere il volto suo ritratto dal vivo, vada ne la chiesa del Monastero Maggiore, e là dentro la vedrà dipinta*”²⁰⁰.

A lungo si è dibattuto circa l’identificazione della Challant: Chiara Battezzati, nel catalogo dedicato agli itinerari di Bernardino Luini e i suoi figli²⁰¹, fa riferimento all’identificazione poco probabile fatta da Edoardo Rossetti, che propone i nomi di Ermes Visconti e Bianca Maria Scapardone (Gaspardone) sposati dal 1514, intimi della famiglia Bentivoglio, ipotesi sostenuta sulla base di un documento datato 1531 in cui si attesta il debito di 400 Lire da cui erano gravati i parenti di Ermes con Bernardino Luini. L’identificazione che fa Bandello nella novella è spesso ricollegata alla figura della Decapitazione di Santa Caterina ubicata nella Cappella Besozzi e affrescata da Bernardino Luini nel 1530. Le ipotesi più accreditate riconoscono i due personaggi come Alessandro Bentivoglio e Ippolita Sforza, ipotesi avvalorata dalla presenza dello stemma bipartito dei due coniugi: per il Bentivoglio la sega e per la Sforza la Vipera e dalle loro iniziali AL e HIP²⁰².

¹⁹⁷ *IBID.*

¹⁹⁸ VACCARONE 1898, p. 7, nota 1.

¹⁹⁹ NERI 1931, pp. 1-13.

²⁰⁰ *IBID.*

²⁰¹ BATTEZZATI 2014, p. 129.

²⁰² *IVI*, pp. 125-130.



Fig. 90 Stemma della famiglia Gaspardone (Scapardone), foto tratta dal soffitto restaurato.

Stemma dei Bazzani: *D'azzurro, alla volpe rampante d'oro* (fig. 91). La famiglia Bazzani apparteneva ai più elevati livelli della classe politica casalese dal XII secolo e nel XV secolo la casata era legata al il marchese di Monferrato e il vescovo di Vercelli. Luchino fu uno dei pochi casalesi attivo durante il governo di Giangiacomo²⁰³. Rufino divenne consigliere marchionale nel 1480, Benedetto riuscì ad ottenere l'incarico di cancelliere del vicario marchionale nel 1483, e Piero fu capitano generale degli armati italiani di Carlo VIII nel 1495²⁰⁴. Carlo, volle premiarlo per il suo valore di capitano poiché lo aveva assistito durante la battaglia di Fornovo e dopo il 1495 lo dichiarò suo cavaliere donandogli il privilegio di portare per se e i suoi discendenti il giglio d'oro in campo celeste nell'arma della sua famiglia²⁰⁵.

²⁰³ DEL BO 2009, pp. 224-225.

²⁰⁴ GENTILE 2002, p. 154.

²⁰⁵ DE CONTI 1839, p. 325.



Fig. 91 Stemma dei Bazzani (foto del soffitto restaurato)

Lo stemma della famiglia Guiscardi: *Troncato d rosso e d'argento, al leone attraversante dell'uno nell'altro* (fig. 92). Antica famiglia vercellese, Eusebio raggiunse alte cariche: fu notaio, cancelliere e segretario marchionale dal 1440 al 1481 e già nel 1442 era divenuto consigliere. Ebbe l'onore di essere nominato *primo segretario* di Monferrato. Nel 1469 ottenne dal pontefice il privilegio di essere annoverato tra i segretari pontifici e di godere di tutti i benefici concessi alla categoria dei curiali. Durante gli anni al servizio dei marchesi, Eusebio risiedette nel cantone Vacaro. Antonio di Giovanni fu al servizio dei Paleologi dal 1460 al 1492 come segretario marchionale e cancelliere, con dimora nel cantone di Sant'Ilario²⁰⁶.

²⁰⁶ DEL BO 2009, pp. 290-295.



Fig. 92 Stemma della Famiglia Guiscardi (soffitto originale)

Stemma dei Selvatico: *scudo di rosso, al selvatico, armato di clava, al naturale* (fig. 93).

Guglielmo, uno degli esponenti più influenti della famiglia, fu notaio di Casale, consigliere marchionale e procuratore fiscale nel 1488²⁰⁷.

L'iconografia dell'Uomo Selvatico si andò a consolidare proprio tra il XIV e XV secolo e ha sollevato l'interesse di molti studiosi che hanno provato a dare significato a questo tipo di rappresentazione.

Uno degli esempi più noti e meglio conservati di questo personaggio lo si trova a Sacco in Val Gerola (provincia di Sondrio); l'affresco, datato all'incirca al 1464, mostra la figura di un uomo di grande statura ricoperto da una folta peluria con in pugno un bastone in cui compare la scritta "*Ego sonto un homo salvadego per natura, chi me ofende ge fo pagura*"²⁰⁸. Si tratta di un personaggio che vive nei boschi e ne conosce tutti i segreti, la sua esperienza è legata alla pastorizia, all'arte casearia, alla lavorazione del latte per ricavare formaggi. È associato ad una figura positiva ed è spesso raffigurato a guardia delle porte e delle soglie in Valtellina. Tra Quattrocento e Cinquecento questa immagine veniva utilizzata con scopo apotropaico in grado di infondere sicurezza e protezione. La figura dell'Homo Salvadego compare nello stemma di una delle Tre Leghe (quella delle Dieci Giurisdizioni) che hanno costituito il Cantone dei Grigioni in Svizzera, in alcune miniature, come ad esempio quelle all'interno del taccuino di Antonino de Grassi²⁰⁹ e ripreso anche nell'angolo sud orientale del Duomo di Milano.

Nel caso del soffitto casalese, l'Uomo Selvatico, perfettamente in linea con la tradizione, viene racchiuso entro un emblema a rappresentanza del nome stesso della famiglia gentilizia (*Selvatico*).

²⁰⁷ GENTILE 2002, p. 154.

²⁰⁸ SACCHI 1995, pp. 480-485.

²⁰⁹ ROSSI 1995, pp. 47-51.



Fig. 93 Stemma dei Selvatico (soffitto originale)

D'azzurro al Leone d'oro sembra corrispondere alla famiglia Millo, nobile famiglia di Trino²¹⁰. Gli stemmi *D'oro, alla banda d'azzurro carica di tre conchiglie del campo; Di rosso, a tre stampelle, col capo dell'Impero*, non sono stati identificati (fig. 94).



Fig. 94 Stemma dei Millo (soffitto originale)

²¹⁰ *IBID.*

6.2 I Ritratti del soffitto originale

Il ciclo che raccoglie i ritratti di uomini e donne risulta unitario e quindi riferibile ad un'unica bottega, seppur anonima. Dalle diapositive scansionate e relative a quasi diciotto anni fa, non è possibile stabilire lo stato conservativo delle tavolette presenti all'interno del palazzo di via Leardi.

In mancanza di documenti e libri mastri non è stato possibile, inoltre, identificare i ritratti, probabilmente riferibili a persone della famiglia proprietaria del palazzo e a persone in collegamento con esse tramite alleanze matrimoniali e politiche.

Vi sono, infatti, ritratti virili e ritratti di dame delle più nobili famiglie gentilizie monferrine connesse attraverso legami con la corte marchionale, di cavalieri e personaggi illustri del passato, animali ed emblemi; sequenze che non si discostano dagli altri soffitti con tavolette lignee ubicati in Italia settentrionale volti alla celebrazione dei fasti e delle virtù della propria famiglia. Dame e gentiluomini ritratti di profilo e a tre quarti sono abbigliati secondo i dettami della moda e si alternano su un fondo verde e blu scuro, anche se in alcune tavole si possono scorgere tracce di pittura rossa (fig. 96-97).

Dalle pettinature e dalle vesti di gentiluomini e dame, si può desumere che i personaggi ritratti risalgano all'inizio degli anni Ottanta del Quattrocento andando in conflitto però con la figurazione araldica. Non è improbabile, come abbiamo già specificato, che alcune tavolette venissero ridipinte e riadattate nel corso del tempo a seguito di mutamenti di alleanze politiche o matrimoniali.

Secondo la Guerrini, i ritratti dei personaggi del soffitto originale risentono delle influenze spanzottiane e del Maestro di Crea che la critica tende ad associare a Francesco Spanzotti, fratello di Martino²¹¹. Queste tavolette, infatti, presentano notevoli affinità con il soffitto di casa Aiazza individuato già da Vittorio Natale nel contributo relativo al palazzo e associato alla bottega spanzottiana²¹².

Affinità sottolineata anche dall'incorniciatura pittorica delle tavolette, che crea un gioco chiaroscurale lasciando intendere l'orientamento filolombardo, manifestato attraverso un chiaro confronto qui rappresentato (fig. 95)²¹³. Questo tipo di decorazione a serpentina la si trova infatti in molti palazzi lombardi; due esempi tra i tanti si possono notare nelle decorazioni che circondano le tavolette e le travi lignee di Palazzo Fodri a Cremona e di Palazzo Colleoni a Crema.

²¹¹ GUERRINI 2002, p. 137.

²¹² NATALE 2005, pp. 99-101.

²¹³ *IBID.*



Fig. 95 Confronto tra le tavole di Palazzo Aiazza a Vercelli (sopra) e le tavole di Via Leardi 15 (sotto) Casale Monferrato.



Fig. 96 Ritratto di giovane uomo



Fig. 97 Ritratto di uomo

6.3 Ritratti e stemmi del soffitto restaurato

Le tavolette restaurate presentano in alcuni casi delle dipinture pesanti che hanno stravolto l'immagine originale, deformando i personaggi nei tratti fisiognomici e nelle vesti e che hanno impedito, non solo la corretta lettura, ma anche l'analisi dell'intero ciclo. Due personaggi in particolare appaiono pesantemente rimaneggiati nelle loro sembianze originali (fig. 98-99).

Dal punto di vista stilistico, la serie pone alcuni problemi, poiché il cattivo restauro effettuato negli anni Settanta del Novecento non permette di poter definire se si tratti della stessa maestranza che si era occupata del soffitto della terza stanza (originale) e quindi di scorgere una specifica assonanza stilistica nell'iconografia dei ritratti, ma è chiaro però che, alcuni personaggi vengono ripresi pedissequamente dal soffitto originale. Nonostante il restauro sia stato svolto in tempi non troppo lontani, siamo di fronte ad un obsoleto rifacimento, che ha ignorato il concetto stesso di manufatto antico e di conservazione.

Probabilmente alcune tavole, troppo danneggiate, vennero grossolanamente ridipinte, cercando di riprodurre l'immagine originale nel tentativo di ricreare un ideale unità stilistica. Fortunatamente questo tipo di restauro sarà radicalmente contestato alla fine del secolo non essendo un metodo conservativo rispettoso dell'opera d'arte²¹⁴.

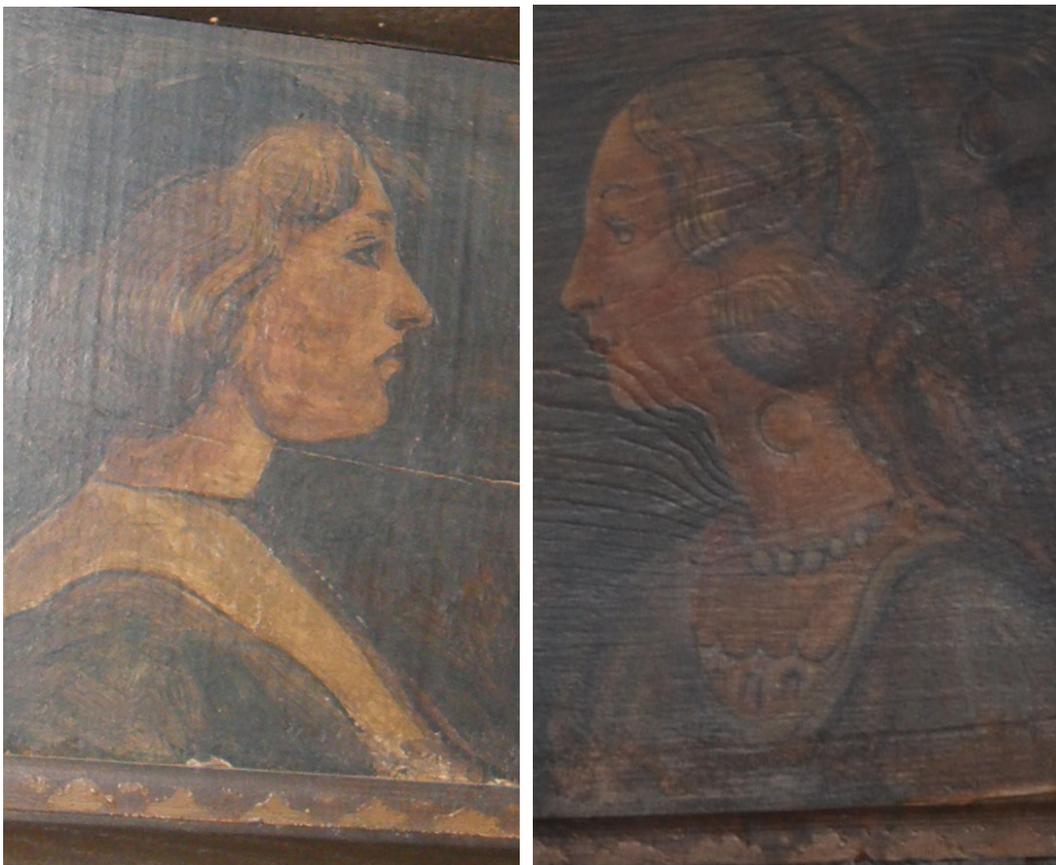


Fig. 98 Ritratto di uomo (soffitto restaurato) Fig. 99 Ritratto di donna del soffitto restaurato

²¹⁴ BRANDI 1963, pp. 29-37.

L'utilizzo di certi tipi di indumenti e accessori sono da sempre simboli di appartenenza ad una determinata categoria, classe e casta, che nella società rinascimentale acquisiscono valore e rappresentano l'esigenza di mettere in mostra tutto lo sfarzo della loro condizione privilegiata. Anche per gli uomini era usanza portare i capelli lunghi e adornarsi di gioielli, come abbiamo visto nel soffitto di via Balbo.

Il volto rasato e la chioma fluente (chiamata zazzera), insieme alle vesti aderenti, venivano utilizzate per dare un'aria giovanile e attraente alle figure virili. Una moda, quella dei capelli lunghi, che durò fino alla fine del Quattrocento e che poi fu abbandonata²¹⁵. Il giovane, sotto raffigurato (fig. 100), indossa la giornea, veste senza maniche, aperta lateralmente, utilizzata sia nella moda femminile che nella moda maschile. La giornea, sebbene impiegata anche dalle donne, è un indumento prevalentemente maschile, in uso presso i soldati; venne anche utilizzata in ambito civile riccamente decorata con stoffe di velluto, in broccato o in seta. Il giovane porta un frontale, che nell'abbigliamento giovanile, se non infantile, viene chiamata *ghirlanda* come dimostra il ritratto dipinto da Bernardino de Conti raffigurante Francesco Sforza detto il *duchetto*; quest'ultimo, però, arricchito con un leggero pennacchio²¹⁶. Alcuni personaggi, nonostante i rimaneggiamenti subiti, mostrano affinità con le tavole di palazzo Pugiella/Giolito sito in Trino vercellese e con le tavole ora conservate al Museo Civico di Casale Monferrato²¹⁷: lo stile infatti è caratterizzato da un fare rapido e da volumi rigidi che risentono della cultura bramantiniana.

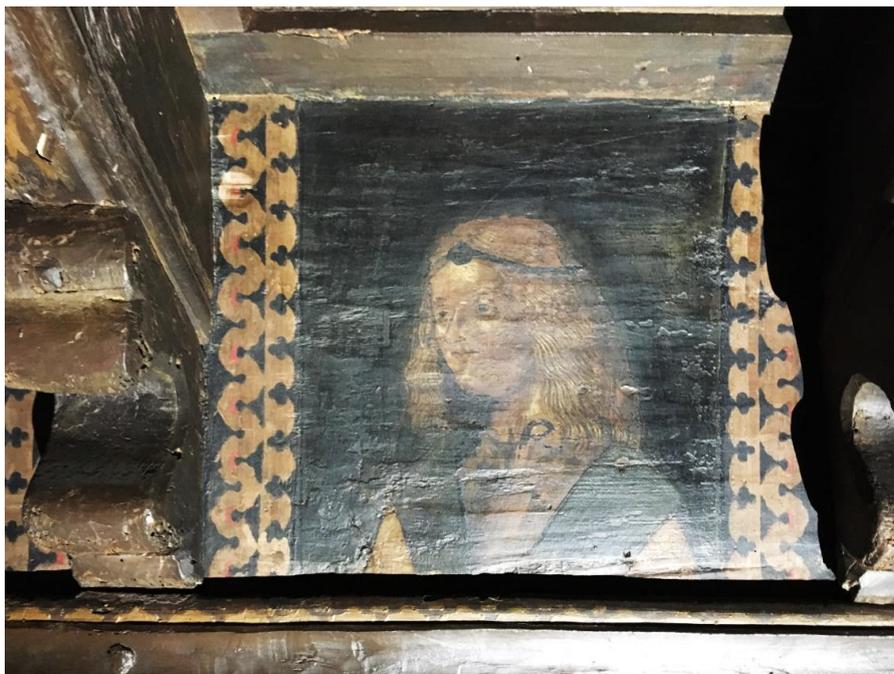


Fig. 100 Giovane personaggio con indosso giornea e frontale

²¹⁵ PISETZKY 1995, pp. 358-359.

²¹⁶ *IVI*, pp. 393-394.

²¹⁷ OLIVIERO 1979, pp. 37-49.

I volti incorniciati ai lati da grandi ciuffi risalgono generalmente agli anni Ottanta del Quattrocento: La dama ritratta sia nel soffitto originale (fig. 101) che in quello restaurato mostra notevoli assonanze con l'acconciatura della giovane donna ritratta da Lorenzo di Credi (1485-1490), oggi conservata alla Pinacoteca Civica di Forlì a conferma della datazione del ciclo. Un confronto, più iconografico che stilistico, può essere fatto tra le due immagini sottostanti (fig. 102); è possibile notare come i due ritratti siano facilmente sovrapponibili; ed è da notare inoltre, come la donna ritratta nel soffitto restaurato, in particolare nella zona del busto, abbia notevoli problemi di proporzioni, certamente frutto del maldestro restauro. Come abbiamo già visto, la ripetizione di medesimi ritratti è una prassi costante nelle botteghe artigianali, poiché serviva per velocizzare il lavoro e per riprodurre con facilità gli stessi modelli.



Fig. 101 Ritratto di dama del soffitto restaurato



Fig. 102 Tavoletta del soffitto originale con ritratto di donna.

Durante la seconda metà del Quattrocento, molto in voga tra gli uomini, era l'utilizzo della berretta, tipicamente italiana quasi conica e senza bordo, come dimostra il ritratto di Francesco Brivio attualmente conservato presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano e i molti ritratti di giovani dipinti da Botticelli, Ghirlandaio e Cosmè Tura (fig. 103)²¹⁸. La tavola mostra un personaggio in posa aulica, perfettamente di profilo, secondo la tradizione della ritrattistica antica. Il volto ha un'espressione severa e impenetrabile. La decisa gamma cromatica e il fondale scuro donano al ritratto maggior contrasto.



Fig. 103 Gentiluomo con berretta rossa e giornea

²¹⁸ PISETZKY 1995, p. 355.

6.4 Eroi e personaggi illustri

Come abbiamo già potuto constatare, tra i soffitti casalesi era consuetudine rappresentare sulle tavole del soffitto della propria dimora personaggi che in qualche modo veicolassero lustro e onore alla famiglia. Anche in questo soffitto, come per l'edificio Biandrate-Del Carretto, non mancano cavalieri con sfarzosi, elmi da parata e uomini laureati (fig. 104-105-106). Le tavole raffigurano uomini a mezzobusto su fondo scuro secondo un modello derivato dalla ritrattistica fiamminga ma visibilmente rimaneggiati.



Fig. 104 Personaggio con elmo da parata



Fig. 105 Uomo d'arme



Fig. 106 Uomo con corona d'alloro

6.5 Animali ed emblemi

Come abbiamo già visto animali ed emblemi ricoprono un significato importante.

Esaminando il soffitto notiamo che non c'è molta varietà nella rappresentazione zoomorfa rispetto all'edificio Biandrate/Del Carretto. Nel soffitto di casa Beccaris, infatti, sono presenti solo la lepre e il cane, notoriamente, l'uno simbolo di sagacia e astuzia, e l'altro di fiducia, entrambi rappresentati su fondo rosso. Li vediamo accucciati, o in atto di saltare sui rossi fondali. Alcune tavolette risultano illeggibili a causa del cattivo stato di conservazione. Le tavolette non sono inquadrate, come nel caso della dimora di via Balbo, da elementi naturali laterali, ma solo da una traccia che suddivide la base d'appoggio dal fondale. Nonostante il restauro, complessivamente il loro stile è unitario, ed è facilmente riferibile ad un unico maestro che tende a semplificare le forme zoomorfe irrigidendole (fig. 107-108).



Fig. 107 Lepre



Fig. 108 Cane

Ai lai estremi delle travi, troviamo raffigurate una serie di vasi ricolmi di frutta, con manici impreziositi da delfini, in stretta relazione tra la canestra di frutta e la cornucopia, simboli di abbondanza, che ben si adattano all'ambito domestico e che mostrano una derivazione dai classici vasi biancati e che possiamo trovare in molti palazzi nobiliari, sia nella decorazione pittorica di Palazzo Aiazza a Vercelli, sia nella decorazione esterna del palazzo marchionale di Trino Vercellese (fig. 109).



Fig. 109 Vaso con frutta

7. Palazzo (non più esistente) di Giovanni Pico-Gonzaga e Girolama Spinola (tavolette ora al Museo Civico)

Le Ventuno tavolette di cui quindici esposte al Museo Civico di Casale Monferrato provengono dal soffitto del palazzo di via Vidua 6 collocato nelle vicinanze dell'abside di San Domenico nel cantone Vaccaro; dopo il suo crollo, furono estratte le tavole superstiti e depositate presso il Museo Civico, dove tutt'ora si trovano, grazie alla donazione di Alfredo e Luigi Coppo avvenuta nel 1966²¹⁹.

Sappiamo che i restauri vennero effettuati e diretti dalla soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte nel 1976, nel 1994 e l'ultimo risale al 2000 (fig. 110).

Le tavolette rappresentano otto diversi ritratti maschili e femminili raffigurati entro medaglioni e tredici stemmi di cui sette di altezza ridotta diversa, il tutto realizzato con una tempera molto magra su una preparazione sottile. L'alternanza dei colori blu e rosso sono una costante nei soffitti fino ad ora studiati, una caratteristica che funge da collegamento con le tavolette dei soffitti tardogotici²²⁰.



Fig. 110 Tavole del Museo Civico di Casale Monferrato

²¹⁹ GUERRINI 2001, pp. 72-73.

²²⁰ *IBID.*

7.1 Stemmi

Gli stemmi presenti recano scudi a testa di cavallo rivisitati e iscritti entro clipei a fondo scuro, mentre i tondi sono decorati con nastri svolazzanti di riecheggiamento classicheggiante e a loro volta incorniciati attraverso campiture rettangolari rosse e finte cornici prospettiche, motivo ricorrente che si ritrova anche a Trino vercellese nel palazzo Pugiella. Tra la serie si riconosce lo stemma dei Pico Gonzaga (fig. 111) rappresentato con preponderanza numerica rispetto alle altre tavolette, (*Troncato, al 1° di Gonzaga, ossia inquadrato di Boemia, di rosso al leone d'argento, con la coda bifida e di Gonzaga, d'oro a tre fasce di nero; al 2° di Pico, di rosso, al leopardo naturale, illeonito; in alcuni casi, il leopardo è anche rivoltato*); è riprodotto singolarmente entro lo scudo, oppure unito allo stemma degli Spinola all'interno di uno scudo bipartito; definendo in tal senso l'alleanza matrimoniale delle due famiglie (fig. 112). La quantità di tavolette recante lo stemma della famiglia Pico Gonzaga fa presupporre che dovessero trovarsi anche in posizione centrale nel soffitto; elemento che avvalorerebbe l'ipotesi della proprietà del palazzo. Un altro dato che confuterebbe l'appartenenza del palazzo alla famiglia Pico Gonzaga è la sua posizione: sappiamo infatti che la stessa famiglia possedeva una cappella sepolcrale proprio all'interno della chiesa di San Domenico attigua al palazzo.



Fig. 111 Stemma dei Pico Gonzaga



Fig. 112 Partito Pico Gonzaga e di Spinola

Secondo Noemi Gabrielli l'edificio fu di proprietà di Bonifacio Paleologo²²¹; recenti studi dimostrano che Bonifacio abitò in quello adiacente ad esso, al numero 10 di via Vidua, che presenta, in stato di degrado, un colonnato in pietra con capitelli scolpiti²²².

Altri scudi sono riferibili alla famiglia degli Spinola (*scudo d'oro, alla fascia scaccata di rosso e d'argento, ora di tre, ora di quattro file, sormontata da una spina di botte a forma di giglio, di rosso*) (fig. 113).

²²¹ GABRIELLI 1935, p. 68.

²²² GUERRINI 2001, p. 72.



Fig. 113 Stemma della famiglia Spinola

Come ogni soffitto in questa tesi studiato, non possono mancare le insegne del marchese di Monferrato, nella versione introdotta da Guglielmo IX alla fine del Quattrocento, ubicate in posizione onorifica, al centro della trave, allo scopo di omaggiare, da parte dei committenti i principi: *Inquadrato al 1° dell'impero d'Oriente, di rosso, all'aquila bicipite d'oro; al 2° partito di Gerusalemme, d'argento, alla croce potenziata d'oro, accantonata da quattro crocette dello stesso, e di Aragona-Maiorca, d'oro, a cinque punte di rosso; al 3° partito di Sassonia, d'oro a tre fasce di nero (versione semplificata delle armi originarie), e di bar, d'azzurro, seminato di crocette,, a due pesci barbi addossati in palo, in tutto d'oro; al 4° di Serbia o Paleologo, di rosso, alla croce d'oro, accantonata da quattro B greche dello stesso, addossate due a due; sul tutto, di Monferrato, d'argento al capo di rosso*. L'altro stemma che si ritrova nelle tavolette è quello della marchesa Anna d'Alençon (*d'azzurro, a tre gigli d'oro, con la bordatura di rosso carica di dieci bisanti d'argento*)²²³. L'arma della marchesa costituisce un preciso elemento di datazione *post quem* dell'opera (la marchesa Anna e il marchese Guglielmo IX si sposano infatti nel 1508) la datazione sembra collocarsi nel primo quarto del XVI secolo. Le tavolette, come abbiamo già sottolineato, rinviano all'alleanza matrimoniale tra Giovanni di Stefano Pico e Girolama di Filippo Spinola.

I Pico rappresentano una delle più antiche ed illustri famiglie di Casale direttamente connessa alla corte marchionale, già nel XIV secolo entrarono a far parte del sistema di governo marchionale. Giovanni fu un personaggio di rilievo, divenne infatti proconsole nel 1517, comandante di Casale nel 1521, maestro e scalco dei marchesi, commissario marchionale e ducale tra gli anni Venti e Quaranta e infine senatore a Mantova (1522-1553). Gli Spinola sono saldamente attestati tra il Monferrato e il Genovesato. Per quanto riguarda lo scudo con l'aquila, sappiamo che diverse famiglie possedevano uno scudo con l'aquila nera in campo d'oro, resta difficile poterlo identificare²²⁴.

²²³ GENTILE 2002, pp. 74-75.

²²⁴ *IBID.*

7.2 Ritratti

Sono otto le tavolette con profili di uomini e donne; il denominatore decorativo comune delle formelle dove sono stati dipinti i ritratti signorili è il tratto grafico, molto rapido, che delinea volti e corpi, che come ha specificato P. Venturoli, appartengono al primo quarto del XVI secolo e che “risentono nella tipologia dei volti, nella rappresentazione dei volumi, nella geometrizzazione delle forme, ai modi del Bramantino maturo²²⁵ dopo l’esecuzione dei cartoni per gli arazzi Trivulzio”²²⁶ e sono confrontabili con le tavolette trinesi di palazzo Pugiella, dove l’influenza bramantiniana è più evidente²²⁷.

Francesco Pugiella, proprietario del palazzo trinese, ricopriva un ruolo rilevante nella società, era infatti senatore marchionale nella corte di Anna d’Alençon, questo elemento permette di datare ulteriormente le tavolette agli anni Venti del Cinquecento risultando uno dei più alti esempi legati alla produzione di arte decorativa del territorio²²⁸.

Un altro soffitto, confrontabile con le tavole del Museo Civico, è quello situato nella zona del canavese, precisamente a Foglizzo Canavese, in provincia di Torino, di proprietà della famiglia Biandrate. Tra i ritratti si riscontrano similitudini sia in relazione allo stile sia per l’ambito di produzione con chiari rimandi all’arte lombarda di inizio Cinquecento. Anche in questo caso, l’omaggio dei principi paleologi è reso evidente attraverso le loro insegne araldiche. Troviamo infatti l’insegna di Guglielmo IX, morto prematuramente nel 1518 e l’insegna araldica di Anna d’Alecon; anche in questo caso le loro insegne rappresentano un valido *post quem*²²⁹.

I personaggi ritratti sulle tavolette del Museo Civico, sono tutti ritratti di profilo, a significare il collegamento con la numismatica e la medaglistica antica, che come abbiamo già sottolineato in precedenza, è volta a celebrarne l’ufficialità delle immagini, ma definisce anche un aspetto arcaico di concepire il ritratto, poiché non si propone in nessun soggetto la posizione innovativa del ritratto autonomo a tre quarti o frontale. Tra le tavolette sfilano esponenti della famiglia volti a celebrare la nobile casata a cui appartengono, associati ad immagini che riflettono archetipi classici (fig. 114-115).

In un soggetto infatti, notiamo una corona d’alloro che cinge il capo dell’effigiato (fig. 116). La fisionomia è piuttosto individualizzata; il mento è pronunciato, potrebbe trattarsi di un personaggio illustre legato al passato come un poeta o un imperatore. L’alloro, connesso al vestiario, potrebbe anche voler celebrare il prestigio di incarichi giuridici e politici come quelli rivestiti da molti esponenti della famiglia Pico Gonzaga Spinola.

²²⁵ OLIVIERO 1979, pp. 37-49, BARBERO, SPANTIGATI 1980, pp. 229-232

²²⁶ VENTUROLI 1995, pp. 52-53.

²²⁷ *IBID.*

²²⁸ CHIODO 2013, p. 59.

²²⁹ MAFFIOLI 2000, pp. 32-38



Fig. 114 Ritratto virile



Fig. 115 Ritratto femminile



Fig. 116 Ritratto di gentiluomo laureato.

La nobildonna (fig. 117) è ornata da una veste di colore rosso e oro. È difficile leggere con sicurezza le immagini a causa dello stato conservativo delle tavolette, ma è possibile notare il tipo di scollatura che utilizza questa dama; sappiamo che nella moda le scollature variano molto dalla fine del Quattrocento ai primi anni Venti del Cinquecento; una scollatura molto apprezzata era infatti quella di tipo quadrato sul petto²³⁰. Il copricapo che indossa questa donna ritratta è senza dubbio la *berretta*, che raccoglie i capelli senza essere legata sotto il mento come la *scuffia* o la *crepina*; poteva essere di semplice lino bianco oppure impreziosita attraverso l'utilizzo di tessuti in oro e argento²³¹.

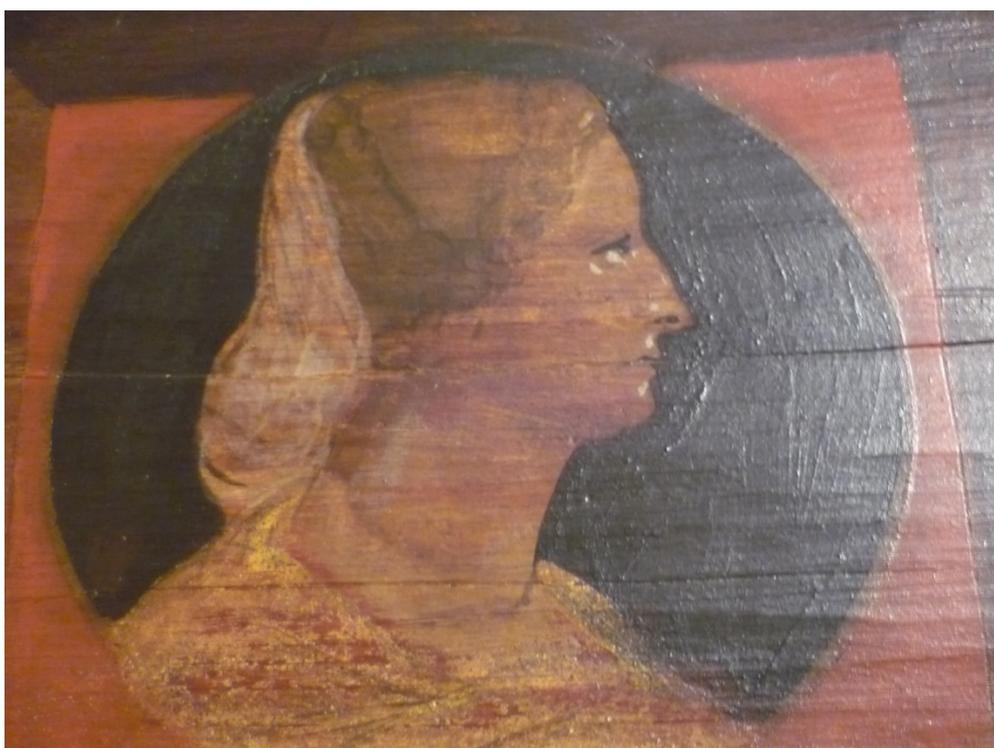


Fig. 117 Dama con scollatura quadrata e berretta

²³⁰ PISETZKY 1995, p. 267.

²³¹ *IVI*, p. 293.

L'utilizzo della barba di questo personaggio (fig. 118) ribadisce la cronologia delle tavolette al primo quarto del XVI secolo, poiché per tutto il Quattrocento la rasatura del viso era un rigore²³². Lo stato conservativo della tavola impedisce di leggere con chiarezza il tipo di copricapo che indossa, sembra che si tratti di una sorta di *mazzocchio*, il tipico cappuccio trecentesco, che però non ha nulla a che vedere con quello antico, poiché rimane panneggiato sulla testa con una lunga punta che pende a destra e pieghie sulla sinistra. Veniva anche chiamato cappuccio a foggia in quanto il mazzocchio era costituito da tre parti: l'anello imbottito attorno al capo, la "foggia" appunto, ovvero la parte alta del cappuccio composta da un mazzo di pieghe che scendevano da una parte del capo, sopra la guancia, verso la spalla e dal "becchetto" ovvero una lunga striscia della stessa stoffa che poteva arrivare fino a terra e generalmente passava intorno al collo, appoggiava alla spalla opposta della foggia e il resto del becchetto scendeva lungo la schiena²³³.



Fig. 118 Ritratto di uomo (deposito del Museo)

²³² *IVI*, p. 362.

²³³ *IVI*, p. 354.

8. Bibliografia

AGLIO 2004

Pittore cremonese metà del XV secolo, tavolette lignee, in, *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di M. Marubbi, Cremona, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 131-202.

AGLIO 2005A

R. Aaglio, *Bestiari dipinti: tavolette da soffitto e modelli iconografici*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano, Skira, 2005, p. 289-298

AGLIO 2005B

Le tavolette policrome della Casa del Podestà a Lonato, in *I Quaderni della Fondazione Ugo da Como*, V, 2005, pp. 18- 29.

AGLIO 2005C

Le tavolette da soffitto del monastero della colomba a Cremona, in “*Arte Lombarda*” Ser. NS, vol. 145, 2005, pp. 56-60

AGLIO 2008

Le tavolette da soffitto bembesche con storie della genesi del Museo Civico di Cremona. Alcune considerazioni iconografiche, in “*Arte Lombarda*”, No. 152 (1), 2008, pp. 16-24.

AGLIO 2010

R. Aaglio, *Le tavolette lignee di Caravaggio: singolare crogiolo di motivi iconografici, Gli eroi antichi di Casa Aratori. Tavolette da soffitto del Quattrocento a Caravaggio*, a cura di M. Marubbi, Azzano San Paolo, Bolis, 2010, p. 41-66.

AGLIO 2013

R. Aaglio, *I soffitti di viadana storie di animali e iconografie lontane in Bollettino della società storica vidense Vitellina: Viadana e il territorio mantovano fra Oglio e Po, anno VIII*, 2013, pp. 11-42.

AGOSTI, STOPPA, TANZI 2010

G. Agosti, J. Stoppa, *Pittori Lombardi*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi: Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2010, pp. 88-92

ANGELINO, CASTELLI 1977

A. Angelino, A. Castelli, *Indagini sulla storia urbana di Casale (1350-1500)*, in *Studi piemontesi*, VI, 1977, pp. 279-291

BAIOCCO, MANICHINU 2004

Arte in Piemonte. Il Rinascimento a cura di S. Baiocco e S. Manichinu, Ivrea, Priuli e Verlucca, 2004.

BATTEZZATI 2014

C. Battezzati, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, in *Bernardino Luini e i suoi Figli. Itinerari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 122- 147.

BARBERO 1985

A. Barbero, *Corti e storiografia di corte nel Piemonte tardomedievale*, in *Piemonte medievale. Forme del potere e della società. Studi per Giovanni Tabacco*, Torino, 1985, p. 249-277.

BASSO 2008

E. Basso, *Le ambizioni di uno stato minore*, a cura di, E. Basso, R. Maestri, in *I Paleologi di Monferrato, una grande dinastia nel Piemonte tardo medievale. Atti del Convegno. Trisobbio 20 settembre 2006, Alessandria, Circolo culturale I Marchesi di Monferrato*, 2008, p. 30

BONFADINI 2004

P. Bonfadini, *Echi del Rinascimento in Valle Camonica: studi su casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte*, a cura di S. Marazzani, Milano, ITL 2004.

BONFADINI 2005

P. Bonfadini, *Colori di legno: soffitti con tavolette dipinte a Brescia e nel territorio: secoli XV e XVI*, Brescia, Starrylink, 2005.

BORLA 1978

S. Borla, *Note di Storia e d'Arte di Trino*, in, *Tridinum, Società di Storia, Archeologia e Belle Arti, Tridinum*, Trino, pp. 21-23.

BOSKOVITS 1988

Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di M. Boskovits, Fabbri Editori, Milano, 1988.

BRANDI 1963

C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 29-37.

BRIZIO 1942

A. B. Brizio *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, Paravia, 1942, pp. 66-67.

BURCKHARDT 1959

J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze, 1958.

BURCKHARDT 1994

J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. La Pala d'altare, Il ritratto* [1893-1895], a cura di M. Ghelardi, S. Müller, Venezia, Marsilio. 1994 (edizione originale Basel, Verlag von G.F. Lendorff, 1898.

BURNETT, SCHOFIELD 1997

A. Burnett, R.V. Schofield, *The Medallions of the Basemento of the Certosa di Pavia. Sources and influence*, in *Arte Lombarda*, 120, 1997/2 pp. 5-28

CARA 2009

R. Cara, *Giovanni Antonio Piatti e un "Cristo in pietà tra due angeli" a Casale Monferrato in Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, Milano, Officina Libraria, 2009, pp. 147- 155.

CAPITANIO 2009

P. Capitano, *Cromie e fantasie dipinte su un raro soffitto ligneo di epoca malatestiana a Cesena*, in "Studi Romagnoli", LX, 2009, pp. 139-173.

CARAMELLINO 2007

C. Caramellino, *I Paleologi promotori delle arti in Monferrato in La Chivasso dei Paleologi di Monferrato*, a cura di R. Maestri, *Atti del Convegno. Chivasso, 16 settembre 2006*, Aqui Terme, 2007, pp. 67-80.

CARDANI VERGANI 2005

R. Cardani Vergani, *Soffitti dipinti del Quattrocento. Una scelta dal Canton Ticino*, in *Soffitti lignei, Convegno internazionale di studi*, a cura di L. Giordano, Pisa, ETS, pp. 149-160

CASARTELLI COLOMBO DI CUCCARO 2006

G. Casartelli Colombo di Cuccaro, *I rapporti e le parentele genovesi di Cristoforo Colombo e Dei Colombo di Cuccaro*, in *Cristoforo Colombo dal Monferrato alla Liguria e alla Penisola Iberica. Nuove ricerche e documenti inediti*, a cura di G. Casartelli, P.J. Mazzoglio, G. Ribaldone, C. Tibaldeschi. *Atti del Congresso Internazionale Colobiano, 16 e 17 giugno 2006*, Torino, pp. 595- 614.

CASTELNUOVO 2015

E. Castelnuovo, *Ritratto e società in Italia: dal medioevo all'avanguardia*, a cura di F. Crivello e M. Tomasi, Torino, Einaudi Editore, 2015, pp. 22-64.

CAVALCA 2009

C. Cavalca, *Giuliano della Rovere e alcune tavolette da soffitto in Santo Stefano a Bologna*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, E. Noemie, E. Grégoire, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009, p. 90

CESAREO 2010

A. L. Casero. *Un Tramezzo affrescato in San Nazzaro della Costa a Novara. Alcune riflessioni e ipotesi*, In *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais. Quaderni di Storia dell'arte, Vol.1*, Milano, V&P, 2010 pp. 91-96.

CESERANI ERMENTINI 1999

L. Ceserani Ermentini, *Tavolette rinascimentali: Un fenomeno di costume a Crema*, Crema, Bolis, 1999.

CHIDO 2014

A. Chiodo, *La committenza artistica a Trino fra Quattrocento e Cinquento al tempo dei Paleologi*, in *Trino e l'arte tipografica del XVI secolo: dal marchesato del Monferrato all'Europa al mondo*, a cura di M. Balboni, *Atti del Convegno di Trino e Vercelli 13-14 aprile 2013*, Novara, Interlinea Edizioni, 2014, pp. 45-64.

CURTO 1981

G. Curto, *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1981, pp. 42-44.

DAMARCO 1933

M. Damarco. *Guglielmo I Paleologo (1420-1483)* in *Rivista di Storia Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria*, XLII, 1933, pp. 529-535.

DEL BO 2008

B. del Bo, *Casalesi al Governo nel marchesato di Monferrato in età paleologa (XV secolo)*, in, *Associazione casalese Arte e Storia*, n. 20, 2008, pp. 31-42.

DEL BO 2009A

B. Del Bo, *Trinesi al servizio dei marchesi di Monferrato nel Quattrocento (1418-1483)*, in *Tridinum. Notiziario di studi e ricerche*, Trino, 5, 2009, pp. 25-62.

DEL BO 2009B

B. Del Bo, *Uomini e strutture di uno stato feudale. Il marchesato di Monferrato (1418-1483)*, Milano, Led, 2009.

DEL BO 2010

B. Del Bo, *Tra Gli uomini dei marchesi: Incarichi e carriere di forestieri alla corte di Casale*, in *Associazione Casalese Arte e Storia*, n. 22, 2010, pp. 28-36.

DEL BO 2014

B. del Bo, *Facino Cane predone, condottiero e politico*, a cura di A. A. Settia e B. Del Bo, Milano, FrancoAngeli, 2014.

DEL BO 1794

G. De Conti, *Ritratto della Città di Casale [1794]*, a cura di G. Serrafero, Casale Monferrato, Rotary Club, 1966.

DE CONTI 1839

V. De Conti, *Notizie storiche della città di Casale Monferrato*, Casale Monferrato, Mantelli, 1839.

DE MORANI 1795

G. A. De Morani, *Memorie storiche della Città e della Chiesa di Casale Monferrato*, ms. 1795, Biblioteca Civica di Casale Monferrato.

DE GREGORY 1981

W. T. De Gregory, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano, A. Vallardi, 1981

DONATO 1996

G. Donato, *Nuove acquisizioni per il gotico ad Asti*, in *Bollettino della Società Piemontese e Archeologica Belle Arti*, XLVIII, 1996, pp. 112-115.

DONATO 2000

G. Donato, *Soffitti dipinti per il medioevo astigiano*, in *Il Platano*, XXV, 2, Asti, 2000, pp. 4-11.

FERRERO 2010

B. Ferrero, *Il progetto etico culturale di Guglielmo VIII e i suoi modelli letterari*, in *Associazione casalese Arte e Storia*, n. 22, Casale Monferrato, pp. 108-109.

FERRERO 2012

B. Ferrero, *Facino Cane e le reliquie di Sant'Evasio*, in *Monferrato. Arte e Storia*, 24, Casale Monferrato, 2012, pp. 5-43.

GABRIELLI 1935

N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino, Miglietta Milano & C., 1935.

GABRIELLI 1974

N. Gabrielli, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino, San Paolo, 1974.

GENTILE 2001

L. C. Gentile, *Stemmi casalesi nelle tavolette del Museo Civico di Casale Monferrato*, in *Macrino protagonista del rinascimento piemontese*, catalogo della mostra a cura di G. Romano, Alba, Editrice Artistica Piemontese, 2001, pp. 74-75

GENTILE 2002

L.C. Gentile, *Dinamiche aristocratiche e culto del principe nella decorazione araldica dei soffitti tra Quattro e Cinquecento*, in *Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte*, Atti della giornata di studi, Alba 30 novembre 2001, Savigliano 2002, pp. 145-157.

GENTILE 2004

L. C. Gentile, *Araldica Saluzzese. Il Medioevo*, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo, Cuneo 2004.

GENTILE 2008

L. C. Gentile, *Riti ed Emblemi. Processi di rappresentazione del potere in area subalpina (XIII-XVI secc.)*, Torino, Silvio Zamorani Editore, 2008, p. 230.

GIORCELLI 1897

G. Giorcelli, *Documenti storici del Monferrato. Cronaca del Monferrato: in ottava rima: 1493 di Galeotto del Carretto; con uno studio storico sui marchesi del Carretto di Casale e sul poeta Galeotto*, a cura di G. Giorcelli, in *Rivista di storia, arte, archeologia per le provincie d'Alessandria e Asti*, VI, Alessandria, G. Jacquemod, 1897.

GIORDANO 2005

L. Giordano, *Soffitti lignei: convegno internazionale di studi*, Pisa, ETS, 2005.

GREGORI 1996

M. Gregori, *Pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, Torino, San Paolo, 1996.

GUERRINI 2001

A. Guerrini, *Pittore lombardo, primo quarto del XVI secolo*, in *Macrino protagonista del rinascimento piemontese*, catalogo della mostra a cura di G. Romano, Alba, Editrice Artistica Piemontese, 2001, pp. 72-73.

GUERRINI 2002

A. Guerrini, *Ritrattistica di corte e cicli profani nella Casale e Paleologi*, in *Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa, del Rinascimento in Piemonte*. Atti della giornata di studi, Alba 30 novembre 2001, Savigliano 2002, pp. 131-143.

GUERRINI 2003

A. Guerrini, *Tesori dal marchesato paleologo*, catalogo della mostra a cura di B. Cilento e A. Guerrini, Alba, Savigliano 2003, pp. 50-51.

IENI 2001

G. Ieni, *Il castello di Casale: fortezza e residenza dei Paleologi (1464-1533)*, in *Il Castello di Casale Monferrato. Convegno di Studi, Casale Monferrato 1-2-3 ottobre 1993. Atti, Casale Monferrato*, Associazione Casalese Arte e Storia, 2001, p. 61-87.

LAVRIANI 2008

L. Lavriani, *Le tavolette da soffitto nell'alessandrino: Acqui Terme, Alessandria, Casale, Tortona, Cassine, Castelnuovo Scrivia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

LUDOVICI 1952

B. Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento*, G. d'Anna, Messina-Firenze, 1952, p. 75.

LUSO 2007

E. Lusso, *I Paleologi di Monferrato e gli edifici del potere. Il caso del palacium curie marchionalis di Trino*, in "Tridinum", 4, 2007, pp. 23-57.

LUSO 2010

E. Lusso, *Il progetto della capitale. Strategie e interventi marchionali per la ridefinizione del ruolo territoriale di Casale*, in *Associazione casalese Arte e Storia, XXII*, Casale Monferrato, 2010, pp. 61-67.

MAESTRI 2013

R. Maestri, *Una protagonista del Rinascimento. Margherita Paleologo duchessa di Mantova e di Monferrato*, Alessandria 2013, p. 319.

MAFAI 2011

G. Mafai, *Il gotico internazionale e il primo Rinascimento (XIV-XV secolo)* in *Storia del costume dall'età romana al Settecento*, Milano, Skira, 2011, p. 208.

MAFFIOLI 2000

N. Maffioli, *Un soffitto lombardo nel canavese*, in *Arte Lombarda*, N.128/1, 2000, pp. 32-38.

MARUBBI 2010

M. Marubbi, *Le tavolette da soffitto di Casa Aratori*, in *Gli eroi antichi di Casa Aratori. Tavolette da soffitto del Quattrocento a Caravaggio*, a cura di M. Marubbi, Azzano San Paolo, Bolis, 2010, pp. 25-27.

MAZZINI, MULAZZANI 1986

F. Mazzini, G. Mulazzani, *I pittori colleoneschi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, I, Bergamo*, Banca popolare di Bergamo, 1986, pp. 263-282.

MOSSO 1939

G. Mosso, *Anna d'Alençon Marchesa di Monferrato* in *Rivista di Storia Arte Archeologia per le Province di Alessandria e Asti*", XLVIII, 1939, pp. 199-276.

MUSSO 2008

R. Musso, « *Filius et capitaneus generalis* ». *Guglielmo VIII Paleologo e il ducato di Milano nella seconda metà del Quattrocento*, in *I Paleologi di Monferrato: una grande dinastia europea nel Piemonte tardo-medievale*, a cura di R. Maestri, E. Basso. *Atti del Convegno. Trisobbio, 20 settembre 2006*, Acqui Terme, 2008, p. 43-74.

NATALE 1982

M. Natale, *Dipinti*, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, Eecta, 1982, pp. 67-70.

NATALE 1998

M. Natale, *Seconda scheda piemontese in Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII a XX secolo. Scritti offerti da Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana e F. Mazzocca, Milano 1998, p. 123.

NATALE 2005

V. Natale, *Un soffitto per un committente di Spanzotti in Arti figurative a Biella e a Vercelli: Il Quattrocento*, a cura di V. Natale, Biella, Eventi e Progetti, 2005, pp. 99-101.

NEGRI 1902

F. Negri, *Il Santuario di Crea in Monferrato*, in RSAAPA, XI, Villanova M.to, 1902, fasc. 6, pp. 5-76.

NERI 1931

F. Neri. *La Contessa di Challant*, Torino, G. Chiantore editore, 1931, pp. 1-13

OLIVIERO 1979

R. Oliviero, *A proposito della cultura del Maestro delle tavolette di palazzo Giolito in Trino*, in *Studi Trinesi/1*, Trino, 1979, pp. 37-49.

OLIVIERO 1980

R. Oliviero, *Palazzo Pugiella*, in *Inventario trinese. Fonti e documenti figurativi*, a cura di A. Barbero e C. Spantigati, "Studi Trinesi/3", Trino, 1980, pp. 229-232.

PERIN 1998

A. Perin, *Primi dati documentari su palazzo Gaspardone a Casale Monferrato* in *Associazione casalese Arte e Storia*, n. 10, 1998, pp. 41-47.

PERIN 2003

A. Perin, *Palazzo tra gotico e rinascimento da Alba a Casale Monferrato, in Architettura e insediamento nel tardo medioevo in Piemonte*, a cura di M. Viglino Davico, C. Tosco, Torino, Celid, 2003, pp. 143-176.

PERIN 2007

A. Perin, *Maestranze edili a Casale Monferrato all'inizio del XVI secolo, un contributo per palazzo Gambera* in *Associazione casalese Arte e Storia*, n. 19, 2007. pp. 65-70

PERIN 2010

A. Perin, *Casale capitale del Monferrato: architettura e città*, in *Associazione casalese Arte e Storia*, n. 22, 2010, pp. 37-60

PERIN 2014

A. Perin C, Solarino, *La donazione del palazzo marchionale detto "di Gian Giorgio" alle monache dell'ordine di Santa Caterina da Siena di Casale Monferrato, 6 luglio 1528*, in *Associazione casalese Arte e Storia*, n. 26, 2014, pp. 115-124.

PETTENATI 1979

Pettenati, *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale in Piemonte*, catalogo della mostra, a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, Torino, 1979, pp. 192-195.

PIANO 1939

P. Piano *Anne d'alencon marchesa di monferrato* in *La Chivasso dei paleologi in "Rivista di Storia Arte Archeologia per le Province di Alessandria e Asti"*, XLVIII, (1939),pp. 199-276.

PIANO 2007

P. Piano, *Anne d'Alençon, Marchesa di Monferrato*, in *La Chivasso dei Paleologi di Monferrato*, a cura di R. Maestri, Atti del Convegno. Chivasso, 16 settembre 2006, Acqui Terme, 2007

PIANO, MAESTRI 2008

Cinquecento anni dall'ingresso a Casale di Anne d'Alencon, dame de la Guerce, Marchesa di Monferrato, Atti del Convegno, 11 ottobre 2008, a cura di P. Piano e R. Maestri, Casale Monferrato, 2008.

PINI 1989

V. Pini, *Il soffitto quattrocentesco della Cervia a Bellinzona. Iconografie profane e fonti letterarie*, in *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del Convegno tenuto all'Università di Losanna, 21-23 maggio 1987, a cura di Antonio Stauble, Bellinzona, 1989, pp. 216-220.

PINI 1997

A. Pini, V. Pini, *Animali da soffitto. Gli animali nella decorazione del salone Ghiringhelli a Bellinzona (1470-1480)* in *Bloc Notes*, 36, 1997.

PINI-LEGOBBE 1995

V. pini, A. Legobbe, *Di alcune figure femminili nella decorazione del salone Ghiringhelli a Bellinzona (1470-1480)*, in *Florilegium. Scritti in di Storia dell'Arte in onore a Carlo Bertarelli*, a cura di L. Golay, Milano, Electa, 1995, pp. 112-115.

PISETZKY 1995

R. L. Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1975.

PORTA 1990

V. Porta, *I capitelli dell'architettura casalese*, In *Monferrato Arte e Storia*, 1990

RAVEGNANI 2004

G. Ravegnani, *Irene di Monferrato, Imperatrice d'Oriente* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2004, vol. 62, pp. 595-598.

REDONA, VIRGILIO 2002

B. Redona, P. Virgilio, *Tavolette lignee a Salò. Percorsi nella pittura, 1475-1513*, Salò, 2002, pp. 11-82.

RIBALDONE 2006

G. Ribaldone, *La famiglia Colombo di Cuccaro: dentro il cuore di una storia paleologa in Cristoforo Colombo dal Monferrato alla Liguria e alla Penisola Iberica. Nuove ricerche e documenti inediti*, a cura di G. Casartelli, P.J. Mazzoglio, G. Ribaldone, C. Tibaldeschi. *Atti del Congresso Internazionale Colobiano, 16 e 17 giugno 2006*, Torino, pp. 249- 351.

RICALDONE 1972

G. A. Ricaldone, *Annali del Monferrato (951-1708)*, Torino, Cartostampa, 1972.

RICCARDI 2005

S. Riccardi, *La Pittura dall'inizio del secolo a Cristoforo Moretti*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli*, Biella, Eventi & Progetti, 2005, pp. 39- 55

ROMANINI 1978

A. M. Romanini, *Branduzzo in Pavia architetture dell'età sforzesca*, a cura di A. Peroni, Torino, San Paolo, 1978, pp. 167-279.

ROMANINI 1995

A. M. Romanini, *Un nuovo complesso di tavolette da soffitto quattrocentesche ritrovato a Pavia*, in *Arte Lombarda, IV/1*, 1959, pp. 58-66.

ROMANO 1969

G. Romano, *Orientamenti della pittura casalese da G. M. Spanzotti alla fine del Cinquecento* in *Atti del IV congresso d'Antichità e d'Arte 20-24 aprile 1969*, Palazzo Langosco, Casale Monferrato, 1969, pp. 281-314.

ROMANO 1970

G. Romano, *Casalesi del Cinquecento: l'avvento del manierismo in una città padana*, a cura di G. Romano, Torino, G. Einaudi, 1970.

ROMANO 1985

G. Romano, *Fortuna cristica di martino Spanzotti a Ivrea*, in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Torino, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storicidel Piemonte, 1985, p. 82-90.

ROMANO, PETTENATI 1996

G. Romano, S. Pettenati, *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra a cura di G. Romano e S. Pettenati, Torino, Allemandi, 1996.

ROMANO 2001

G. Romano, *Macrino d'Alba, protagonista del Rinascimento piemontese*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Alba, Fondazione Ferrero, Editrice artistica piemontese, 2001.

ROMANO, GUERRINI, MAZZA 2004a

G. Romano, *Un polittico di Martino Spanzotti per San Francesco a Casale Monferrato in Di fino colorito. Martino Spanzotti e altri casalesi*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, A. Guerrini, G. Mazza, Casale Monferrato, Città di Casale Monferrato, 2004, pp. 17-46.

ROMANO 2004b

G. Romano, *Giovanni Testori e Martino Spanzotti*, in *Testori a Ivrea*, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pp. 31-35.

ROMANO 2005

G. Romano, *Il polittico di Marco Scarognino alla Pinacoteca di Varallo e il Maestro della Cappella di Santa Margherita in Tre restauri per la Pinacoteca di Varallo* a cura di C. Falcone, M. Caldera, Borgosesia, Soc. Inc. Studio del Disegno, 2005, pp. 19-22.

ROSSI 1995

M. Rossi, *Antonino de Grassi. La corte e la cattedrale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1995

ROSSO 2014

P. Rosso, *La politica culturale dei Paleologi fra Quattrocento e Cinquecento e i suoi riflessi nell'editoria del marchesato*, in *Trino e l'arte tipografica nel XVI secolo. Dal marchesato del Monferrato all'Europa al mondo*. Atti del Convegno di Trino e Vercelli, 13-14 aprile 2013, Novara 2014, pp. 71-90.

SANNAZZARO 1978

G. B. Sannazaro, *Le pitture nel castello di Grinzane*, in *Quaderni del Castello di Grinzane Cavour* Alba, Tip. Toso, 1979, pp. 129-133.

SCORDO 1993

A. Scordo, *Monumenti araldici subalpini, la "Marche d'armes" del castello di Lagnasco*, Atti della Società Italiana Studi Araldici del 10° Convivio, Vol. VI, Torino, 1993.

SETTIA 2003

A.A. Settia, *Guglielmo VIII marchese di Monferrato* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2003, vol. 60, pp. 769-773.

SETTIA 2010

A. Settia, *Fare Casale cipà: prestigio principesco e ambizioni familiari nella nascita di una diocesi tardomedievale*, in *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo, Atti del VII Convegno di storia della Chiesa in Italia, Brescia, 21-25 settembre 1989*, Roma 1990, pp. 675-715

SPANTIGATI 1995

C. Spantigati, in *Casale nel primo Ottocento: considerazioni sulle scelte culturali della città*, in *Le collezioni del Museo Civico di Casale Monferrato*, catalogo delle opere esposte, Casale Monferrato, 1995.

TETTI 1985

A. Tetti, *Uomini, storia ed arte nel recupero di Casa Cavassa*, in *Cent'anni del Museo di Casa Cavassa a Saluzzo*, Torino, Regione Piemonte, 1985, pp. 51-53.

TORNIELLI 1964

V. Tornielli, *Architetture di otto secoli del Monferrato*, Casale Monferrato, Stabilimento tipografico Milano & C, 1964. pp. 55-56.

TRICERRI 1908

S. Triccerri, *Guglielmo VII il Grande marchese di Monferrato*, in *Rivista di Storia, Arte, Archeologia per le provincie di Alessandria e Asti*, s. 2, XVII, 1908, pp. 168-173

TROMBETTI 1989

S. Trombetti, *Antichi soffitti dipinti nascosti. L'area bolognese: Il mutare del gusto decorativo, delle tecniche costruttive e pittoriche*, in "Il Carrobbio", XV, 1989, pp. 336-337.

VACCARONE 1898

L. Vaccarone, *Bianca Maria di Challant e il suo corredo*, Torino, Casanova Editore, 1898.

VENTUROLI 1985

Martino Spanzotti e alcune assunzioni della vergine in Piemonte e Lombardia, in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, 1985, p. 92.

VENTUROLI 1994

P. Venturoli, *Il soffitto ligneo quattrocentesco di Via Mossotti in Miti e Arabeschi nelle dimore novaresi dal Gotico al Liberty*, Novara 1994, pp. 11-17

VENTUROLI 1995

P. Venturoli, *Pittore lombardo, frammenti di un soffitto ligneo* in *Le collezioni del Museo Civico di Casale, Catalogo delle opere esposte*, a cura di G. Mazza, C. Spantigati, Casale Monferrato, Regione Piemonte 1995, pp. 52-53.

VIALE FERRERO 1966

M. Viale Ferrero *Ritratto di Casale* Torino, Istituto bancario San Paolo 1966.

VILLATA 2000

E. Villata, *Macrino d'Alba*, Alba, L'Artistica Editrice, 2000.

VILLATA 2001

E. Villata, *Ritratto di Guglielmo IX Paleologo, ritratto di Anna d'Alençon* in *Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese*, a cura di G. Romano, 2001, p. 30

QUAZZA 2004

A. Quazza, *Scheda n. 8, Miniature Lombardo-Piemontese, 1485-1495, Libro d'Ore all'uso di Roma (Libro d'Ore Valperga)*, in *Di fino colorito. Martino Spanzotti e altri Casalesi*, Casale Monferrato 2004, pp. 72-75.