

S

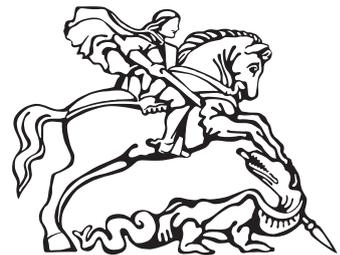
A

G

G

I

E MEMORIE
DI STORIA
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE
di storia dell'arte

SAGGI E MEMORIE

di storia dell'arte

44

(2020)

ISTITUTO
DI STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI ONLUS

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*
Rosa Barovier Mentasti
Ester Coen
Francesca Flores d'Arcais
Caterina Furlan
Lauro Magnani
Jean-Luc Olivié
Wolfgang Prohaska
Nico Stringa
Francesco Tedeschi
Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Simone Guerriero
Sileno Salvagnini
Marzia Scalon
Sabina Tutone
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
Tel. 041-27.10.230
Fax 041-52.05.842
redazione.arte@cini.it

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze
ISBN: 978 88 222 6746 7
ISSN: 0392-713X

NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

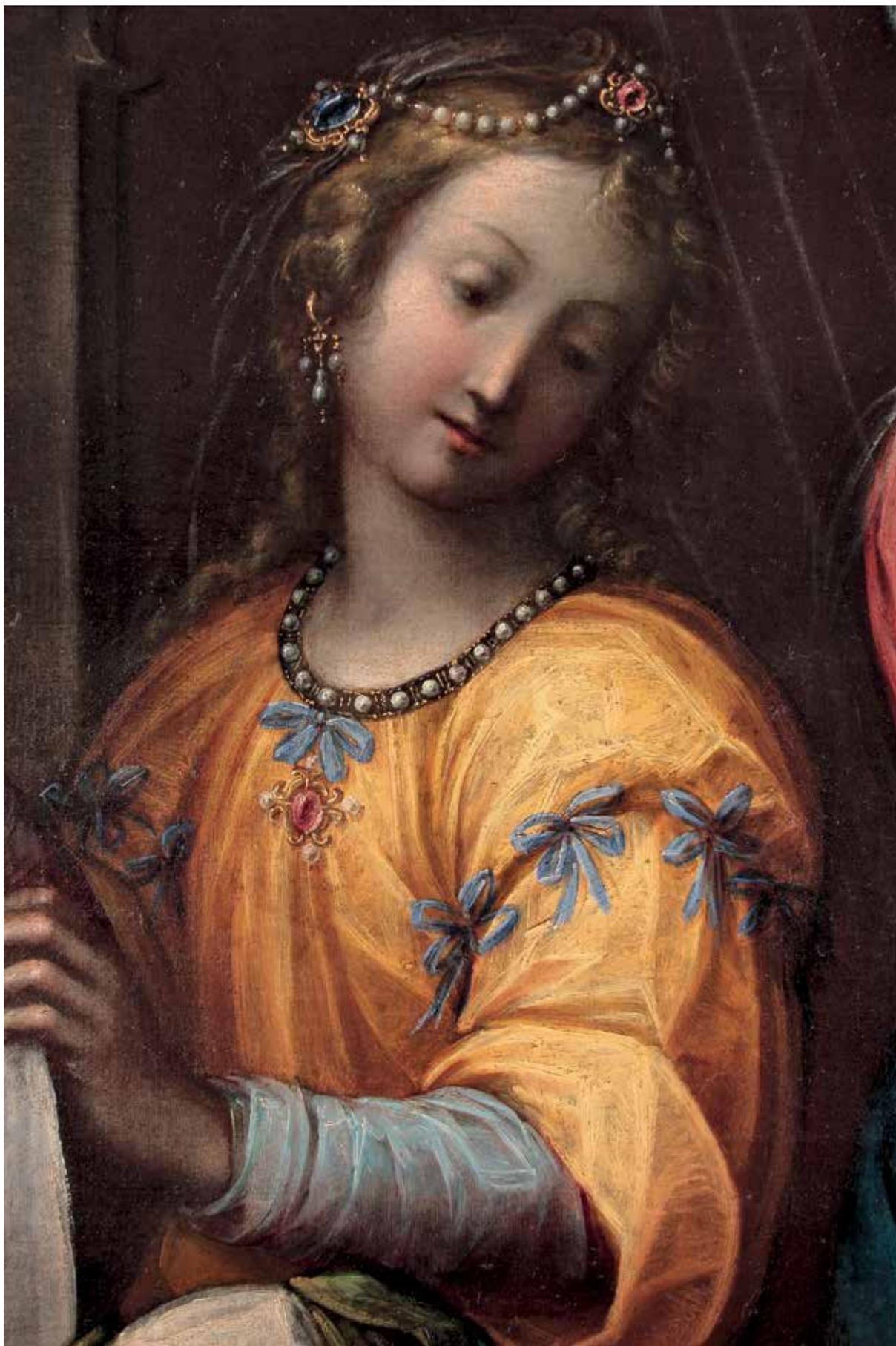
Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

SOMMARIO

Francesca Girelli, <i>Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino: sei nuove statue in Romania e alcune riflessioni su uno scultore del Trecento adriatico</i>	7
Lorenzo Principi, <i>Una predella per il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci nella cattedrale di Firenze</i>	35
Francesco Saracino, <i>Isabella d'Este e il "presepio con santo Zoanne Baptista"</i>	53
Antonella Chiodo, <i>Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia e il ruolo delle sorelle Bottero pittrici nel monastero di Moncalvo</i>	75
Simone Guerriero, <i>"Sa temprar col scalpel anco la penna": per il profilo di Bernardo Falconi</i>	107
Gianpasquale Greco, <i>"Assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sapesse": Oronzo Malinconico (1661-1709) pittore napoletano nella scia di Luca Giordano</i>	159
Enrico Noè, <i>Gli altari della demolita chiesa di Santa Lucia di Venezia</i>	177
Antonella Bellin, Elena Catra, <i>Anticipando Ruskin. Considerazioni sulla rivalutazione della Presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio nelle prime decadi dell'Ottocento</i>	201
Stefania Portinari, <i>"Oh Venezia!". Le intermittenze del cuore di Filippo de Pisis e i cieli alati di nuvole</i>	211
Ambra Cascone, <i>Un poeta alla Biennale: Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"</i>	233
Abstract	256



Orsola Maddalena Caccia, *Nascita del Battista*, particolare. Moncalvo, chiesa di San Francesco

IL TESTAMENTO ARTISTICO DI ORSOLA MADDALENA CACCIA E IL RUOLO DELLE SORELLE BOTTERO PITTRICI NEL MONASTERO DI MONCALVO

L'eredità di Guglielmo Caccia. I luoghi, gli strumenti e la professione

Nella primavera del 1625 il pittore Guglielmo Caccia detto il Moncalvo fondava una comunità di orsoline donando una porzione della sua casa studio, posta in contrada detta Camerana o Porta Ciconia, nella città di Moncalvo in Monferrato, per l'istituzione di un claustrò, a patto di poter ricoverare le sue quattro figlie già monache nel monastero di Bianzè. Fra queste vi era la pittrice Theodora che, nel 1620, all'età di 24 anni, aveva lasciato la casa paterna, dopo aver affiancato l'artista in bottega per diversi anni, per fare ingresso in monastero assumendo il nome in religione di Orsola Maddalena¹.

La scelta della Congregazione fondata da Angela Merici garantiva alle aggregate una certa autonomia che variava di comunità in comunità e, soprattutto, a discrezione dell'autorità vescovile². Il monastero voluto da un artista e fondato sui successi, sui proventi e sulle fortune economiche raggiunti grazie all'attività pittorica, comunque, appare già di per sé un *unicum* nella storia degli artisti in età moderna. Lo è ancor più se osserviamo l'attenzione riservata dal Caccia nella stesura delle clausole legate all'atto di fondazione, sottoposte all'approvazione dell'autorità ecclesiastica, particolarmente attente a tutelare la figlia pittrice e la sua arte. Innanzitutto va sottolineata la richiesta di godere delle "fatiche di suor Orsola Madalina [...] istruita nell'esercizio della pittura"³, tanto che il mantovano Scipione Agnelli, vescovo della diocesi di Casale Monferrato tra il 1624 e il 1653 e figura chiave nella carriera della monaca artista, si rivelò incline a tollerare l'apertura di una porta che mettesse in comunicazione il monastero domestico e l'abitazione paterna, finché fossero presenti soltanto le figlie monache, permettendo così ad Orsola Maddalena di aver accesso allo studio paterno. Il Caccia, purtroppo, morendo nel novembre di quell'anno, fece appena in tempo a collaborare con la pittrice per circa sei mesi e a disporre delle sue ultime volontà, non dimenticando di liquidare il debito per i sei mesi "della pittura prestata a beneficio del detto Codicillante" per fiorini 450 e di portare a termine la "pittura imperfecta" del *Martirio di san Maurizio* per i padri cappuccini del luogo, oggi presso la chiesa parrocchiale di San Francesco a Moncalvo, a suggello del loro sodalizio lavorativo⁴.

Il pittore non pensò soltanto all'immediato; i suoi intenti furono quelli legati ad una pianificazione attenta del futuro professionale della figlia artista, dando vita di fatto ad un monastero-studio: fin dalle origini, infatti, era stata pensata "una stanza dove si lavora

di pittura" ed era stata assicurata alla pittrice la dispensa dai soliti esercizi spirituali che l'avrebbero sottratta all'attività artistica.

Le fornì inoltre gli strumenti affinché potesse proseguire la sua attività cedendo a lei e alla sorella minore Francesca, che entrò nel monastero nel 1626 e morì soltanto due anni dopo, i dipinti finiti e non, e il materiale grafico e da lavoro presenti nell'elenco stilato il 9 marzo 1626⁵.

A conferma del profondo legame fra il padre e la figlia Orsola Maddalena, inoltre, vi è il dono di due quadri da camera, di cui l'artista era libera di disporre, rappresentanti l'uno una *Madonna con il Bambino addormentato, san Giuseppe e san Giovannino*, e l'altro una *Pietà*.

Il Moncalvo, in qualità di fondatore del monastero legò poi, un'ancona con san Giuseppe, sant'Anna e sant'Orsola, identificata con la *Sacra Famiglia e sant'Orsola* (Moncalvo, chiesa di San Francesco; fig. 8), per ornare la chiesa del monastero, ancora *in fieri* al momento della morte; insieme alla pala, egli dispose il lascito di un Crocifisso, un reliquiario e altri apparati sacri⁶.

Il padre assicurò così ad Orsola Maddalena una sede di lavoro consona al suo status di orsolina, gli strumenti del mestiere e una professione, nonché un ruolo in un mercato che aveva visto l'uscita di scena, tra il 1622 e il 1625, dei maggiori protagonisti del panorama artistico casalese di primo Seicento: *in primis* il caravaggesco Nicolò Musso, poi il Moncalvo e, quasi contemporaneamente a quest'ultimo, il suo collaboratore Giorgio Alberini⁷. L'artista trentenne fu subito in grado di avvicinare il genitore nelle committenze, come dimostra l'assegnazione poco dopo il 1625 di una commissione pubblica di indiscusso prestigio da parte della Compagnia dei tessitori nella cattedrale di Sant'Evasio a Casale Monferrato; si tratta dell'esecuzione della pala con le *Sante Caterina, Agata e Apollonia* (oggi in deposito al Museo di Lu Monferrato; fig. 1)⁸. In quest'opera, che può essere considerata il suo autonomo esordio artistico in qualità di erede del padre, la pittrice dà prova non solo di essere la legittima prosecutrice della tradizione moncalvesca ma anche di essere al corrente di invenzioni di grande successo in tutta la penisola, quale lo schema proposto da Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio nella pala romana commissionata da Cesare Baronio, con i santi Nereo, Domitilla e Achilleo per la chiesa dei Santi Nereo e Achilleo (1598 ca.), manifesto della propaganda post-tridentina ispirata al culto dei martiri cristiani, a sua volta modulata sull'aulica *Estasi di santa Cecilia* di Raffaello per la cappella della beata Elena Duglioli a Bologna⁹; e che la pittrice ripropone,



1 Orsola Maddalena Caccia, *Sante Caterina, Agata e Apollonia*. Lu Monferrato, Museo di Arte Sacra San Giacomo



2 Orsola Maddalena Caccia, *Sante Liberata, Agata e Lucia*. Moncalvo, chiesa di Sant'Antonio da Padova

un decennio più tardi, in una delle rare opere firmate e datate, 1637, nell'ancona con le *Sante Liberata, Agata e Lucia* (Moncalvo, chiesa di Sant'Antonio da Padova; fig. 2), esempio del perdurare di modelli spiccatamente didascalici, tipico della sua produzione, e al contempo della sua maturazione stilistica¹⁰.

Il successo della virtù pittorica e lo status di pittrice della "Monacha di Moncalvo"

Il talento artistico della pittrice fu presto apprezzato dai diversi committenti sia religiosi sia laici, tanto che Orsola Maddalena Caccia fu conosciuta presso i suoi contemporanei con l'appellativo di "Monacha di Moncalvo" o "di Casale" o, più raramente, la "Moncalva", in special modo fra i collezionisti. Tra i più illustri, i signori di Mantova e del Monferrato, i Gonzaga, presso le cui raccolte ducali, alla morte di Carlo II Gonzaga Nevers nel 1665, si conservava un dipinto di *Sant'Antonio da Padova* "di mano della Moncalva con diverse figure" così come "un altro quadro con cornice nerre con la rappresentazione della Fede, di mano della Moltalda" (da interpretare come Moncalva)¹¹; il vescovo di Casale Scipione Agnelli (una Madonna "di mano della monaca di Casale")¹²; senza dimenticare le famiglie mantovane feudatarie nel territorio del Monferrato come i Canossa. Presso la collezione di Orazio Canossa, marchese di Calliano, si trovava "un quadro in piedi grande [...] figurato S. Elena che inalza la Croce della Monaca di Moncalvo" passato dopo il 1673 a Verona presso il palazzo Canossa, tramite il fratello Luigi, e poi disperso¹³. Il dipinto è verosimilmente identificabile con la splendida *Sant'Elena che regge la Croce*, dell'inizio degli anni quaranta del Seicento, riaffiorata nel mercato antiquario in anni recenti e oggi di proprietà della Compagnia di San Paolo in deposito presso la Galleria Sabauda di Torino (fig. 3)¹⁴.

Ritroviamo l'artista, con tale appellativo, anche nelle raccolte della nobiltà dominante in Monferrato, come documentano la *Natività* e *l'Ecce Homo* "della Monacha di Moncalvo" presenti nel 1687 nella ricca collezione appartenuta a Gerolamo Giacinto della Rovere, che annoverava quasi duecento dipinti divisi fra il palazzo di Casale e il castello di Monastero Bormida¹⁵. Il conte Della Rovere discendeva dalla nota stirpe savonese che aveva dato i natali ai papi Sisto IV e Giulio II ed era figlio di Francesco Maria e Margherita Tarachia, quest'ultima influente amante del duca di Mantova Carlo II Gonzaga Nevers e protagonista del noto libello *L'amore di Carlo Gonzaga duca di Mantova e della contessa Margarita Della Rovere*, pubblicato da Gregorio Leti nel 1666. I Della Rovere, feudatari di Monastero Bormida, Bistagno e Montabone, paese natale di Guglielmo Caccia¹⁶, furono estimatori dell'arte della pittrice, poiché diverse sono le commissioni pubbliche a lei affidate, da scalare nell'arco della sua intera carriera, come la giovanile *Immacolata Concezione con i santi Carlo Borromeo e Gerolamo* (Monastero Bormida, chiesa di Santa Giulia) per l'altare dedicato alla Concezione della Vergine, di patronato dei Della Rovere. Qui la presenza del santo padre della Chiesa, raffigurato nella pala, potrebbe verosimilmente adombrare la fi-

gura di Gerolamo¹⁷, marito di Francesca Maria Della Rovere, la quale aveva fondato a Bistagno la Compagnia del Suffragio nel 1638 sul cui altare fu posta la tela della Caccia con la *Madonna del Suffragio con le anime purganti*¹⁸. Non sappiamo se anche la commissione della pala dell'altare del Suffragio di Monastero Bormida, affidata alla pittrice in una fase avanzata della sua carriera, fu veicolata dagli stessi feudatari, andando a costituire così l'ultima committenza in ordine di tempo nei territori dei Della Rovere nonché di origine della famiglia paterna¹⁹.

Per cinquant'anni la Caccia esercitò la professione di pittrice all'interno del monastero di Sant'Orsola a Moncalvo, capace con il suo lirismo pittorico di far breccia nei cuori dei devoti. Riuscì, infatti, a catalizzare la vita della piccola comunità attorno al suo studio, a plasmare gli ambienti del monastero e a sostenere la congregazione, incidendo in modo significativo sull'economia del cenobio, grazie alla sua "pia virtù del dipingere", come precisa il confessore delle orsoline, Alberto Mazzola, nel 1643²⁰. I termini "virtù" e "sostegno/mantenimento" ricorrono spesso nelle vite delle donne artiste in età moderna: il primo associa il talento artistico alle qualità etiche, il secondo attesta il raggiunto status professionale; bastino come esempi ciò che scrisse il marchese Ferdinando Cospi a Leopoldo de' Medici nel 1662, a proposito di Elisabetta Sirani, cioè che "è lei che mantiene con sua lavori tutta la sua numerosa famiglia"²¹; o il caso della monaca veneziana e "incisora" Isabella Piccini che, durante tutta la sua lunga vita contribuì, in solitudine, con sacrificio e applicazione al sostegno del monastero francescano di Santa Croce, perché le sue consorelle "quando che ano studiato un anno si stufà e no volle star chiuse, come sono stata io"²². Lo status di artista garantì alla Caccia non soltanto un indiscusso prestigio e conseguente autonomia all'interno della comunità, luogo nato e cresciuto nel segno delle arti, ma anche un'indipendenza economica derivatele dall'attività pittorica²³, entrambe tollerate dall'autorità vescovile. In differenti occasioni i contemporanei riconobbero la sua professione di artista ed è lei stessa a qualificarsi "Pittrice", per esempio quando nel 1651 redige, in qualità di esperta, la stima dei dipinti appartenuti al defunto fratello, il medico Gerolamo Caccia, presenti nell'abitazione di famiglia a Moncalvo²⁴. Sono però i documenti relativi alla fase estrema della vita di Orsola Maddalena a rivelarci con più chiarezza la sua condizione d'artista e il valore attribuito all'interno del monastero alle opere del suo ingegno; potremmo in fondo parlare di una sorta di riconoscimento *ante litteram* di quella che oggi definiremmo "proprietà intellettuale".

Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia

A partire dal 1665, ormai settantenne, Orsola Maddalena, sentendo prossima la fine, esattamente come il padre fece prima di lei, iniziò a disporre le sue volontà e a pianificare il destino del suo studio.

Il 17 aprile di quell'anno, non a caso, faceva il suo ingresso in monastero la pittrice di Casale Monferrato Laura Bottero, in



3 Orsola Maddalena Caccia, *Sant'Elena che regge la Croce*. Torino, Fondazione Compagnia di San Paolo (in deposito presso la Galleria Sabauda)

religione Candida Virginia, che fu accolta senza la dote consueta; in cambio ella portava la sua “virtù della Pittura”, che doveva essere esercitata “à commune benefitio del nostro Monastero” e rimanere subordinata all’autorità della “Reverenda Madre sor Orsola Maddalena Caccia Pittrice”²⁵.

Ad appena qualche settimana dall’ingresso di Candida Virginia, la Caccia pensò alla propria anima, disponendo trenta messe in vista della sua futura dipartita; lo fece in modo insolito, però, affidando la propria *commendatio animae* e il ricordo perpetuo di sé stessa non già ad una semplice e fredda carta, bensì al frutto del suo talento: sull’immagine dipinta raffigurante un *Sant’Antonio da Padova*, patrono della comunità di Moncalvo, oggi purtroppo disperso, appariva un’iscrizione nella quale si poteva leggere, ancora alla fine dell’Ottocento, il testamento della sua anima sottoscritto il 22 maggio 1665²⁶.

Due anni più tardi, il 3 novembre 1667, Orsola Maddalena e le consorelle accordavano l’ingresso, alle medesime condizioni, della sorella più piccola di Candida Virginia, anch’ella pittrice, Angelica Bottero, che assunse il nome di Angela Guglielma²⁷. Le Bottero entrarono dunque in monastero nella fase estrema dell’esistenza della Caccia, affiancandola nei lavori di pittura.

Durante le indagini sull’artista sono stati rinvenuti dalla scrivente due documenti fondamentali sfuggiti agli scavi archivistici condotti, più o meno con metodo, a partire dalla fine dell’Ottocento sulla famiglia Caccia²⁸. Si tratta dell’ultimo testamento dell’artista e dell’atto di donazione nei quali la pittrice rivolge il suo esclusivo pensiero allo studio pittorico e ai beni personali che più le stanno a cuore: le creazioni artistiche.

In uno dei volumi del notaio Giovanni Battista Garda si conservava il testamento segreto di Orsola Maddalena Caccia “Pittrici” ancora chiuso dai sette sigilli con l’effigie di sant’Orsola, a celare le volontà dell’artista²⁹. L’atto fu consegnato sigillato, alla presenza dei testimoni, al notaio moncalvese il 14 gennaio 1671 da Orsola Maddalena Caccia che, seppur nel pieno delle facoltà mentali, si trovava nel letto della sua camera del monastero di Sant’Orsola a Moncalvo.

Redatto fra il 17 dicembre e il 14 gennaio 1671, si compone di tre parti distinte: la prima è la supplica, datata 17 dicembre 1670, rivolta all’allora vescovo di Casale Monferrato, Gerolamo Miroglio, per l’ottenimento del placet di far libero dono dei propri beni; la seconda, vergata in seguito all’accoglimento favorevole della supplica da parte del vescovo (20 dicembre 1670), contiene le disposizioni testamentarie sottoscritte il 14 gennaio 1671; l’ultima, infine, include la lista dei quadri e disegni appartenuti al padre Guglielmo, da restituire, a morte avvenuta, al nipote, figlio del defunto fratello Gerolamo, il medico Angelo Francesco Caccia.

Il testamento di Orsola Maddalena e le due lettere inviate, nel 1643, all’allora reggente del ducato di Savoia Cristina di Francia, rese note da Vesme³⁰, rappresentano gli unici documenti vergati di suo pugno che svelano il grado di erudizione della donna e ci forniscono la visione della sua professione di pittrice e della pratica pittorica, nonché della sua personalità.

Innanzitutto, tra le righe, mostra quali siano stati durante la sua

esistenza i riferimenti culturali, le letture – dai libri spirituali, che lei e le sorelle ricevettero in eredità dal padre Guglielmo³¹, alla letteratura mistica³² sino alla trattatistica artistica – dando prova della sua attenzione verso il dibattito teorico sulle arti. Immagini e parole spesso si fondono nel suo lessico figurativo, celando interpretazioni, allusioni, tanto sottili quanto colte, che richiedono una paziente decifrazione, così come significative e pregnanti sono le scelte lessicali all’interno del testamento, che mostrano ulteriori aspetti che arricchiscono la comprensione della sua figura di pittrice monaca.

L’artista dimostra di conoscere i precetti indicati nello *Specchio religioso per le monache* del mantovano Giovan Pietro Barco, edito a Milano nel 1609 e dedicato a Federico Borromeo, che, come ha sottolineato Gabriella Zarri, fu più volte ristampato nel corso del Seicento insieme all’altro trattato milanese uscito nel 1624, *La monaca perfetta, ritratta dalla Scrittura Sacra con autorità et esempj de’ Santi Padri* dell’oblatto Carlo Andrea Basso, poiché “costituirono una specie di vademecum per le singole monache e per intere comunità lungo il secolo XVII”³³.

Un orientamento concettuale, questo, che emerge dalle pagine del testamento, soprattutto quando afferma di disporre delle personali sostanze che “con l’industria della pittura mi sono in diverse occasioni accumulate”.

La locuzione “industria della pittura” è paradigma di un eletto e coltivato ingegno: termine che compare, non a caso, nella supplica al vescovo Miroglio. Rivolgendosi all’autorità vescovile, le parole della supplicante assumono una sfumatura semantica come quella formulata da Gabriele Paleotti nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) e nel passaggio finale della *Perorazione del De bono senectutis* (1595), che nella versione in volgare, *Libro del bene della Vecchiezza* (1597), fa esplicito riferimento all’“industria della pittura”, per porre l’accento sulla produzione artistica e sull’espressione della diligenza ingegnosa³⁴. Lei, a differenza del confessore Mazzola che parla di “pia virtù del dipingere”, definisce la sua abilità artistica quale “industria della pittura”, allineandosi agli autori della trattatistica d’arte fra Cinque e Seicento che dovettero essere anche i riferimenti del padre.

Il testamento ci racconta, inoltre, come la Caccia, oltre a contribuire al mantenimento economico del monastero, fosse proprietaria di alcuni beni, *in primis* le sue invenzioni, e gli strumenti della pratica artistica, oltre che titolare di un appannaggio ottenuto proprio grazie alla sua professione; titoli dei quali disporre in eredità.

Un appannaggio derivato dai proventi dell’attività artistica era concesso anche alle due pittrici Candida Virginia e Angela Guglielma Bottero, in entrambi gli atti che ne sancivano l’ingresso in monastero: “del denaro si ricaverà dalle pitture che essa andrà facendo, dedotto quanto sarà bisogno per provvedere li colori, possa [...] levarsi per suo livello annuale doppie tre [...] qual livello sia tenuto spendere per suo proprio uso”³⁵.

Il testamento del 1671 seguiva la stesura di un memoriale da parte della pittrice e una precedente disposizione testamentaria, ratificata il 23 dicembre 1666 e consegnata al notaio Giovanni Rafferi³⁶, nella quale l’artista eleggeva quale sua erede Candida

Virginia Bottero che aveva da poco concluso il suo anno di noviziato. A seguito dell'ingresso di Angela Guglielma, la Caccia stendeva l'atto in oggetto dove precisava al vescovo – per evitare di sollevare qualche contenzioso fra le consorelle dopo la sua morte – la volontà di designare parimenti quali sue eredi le sorelle Bottero, non volendo fare differenza alcuna tra le due, poiché entrambe dotate “di ottime qualità, et buoni costumi” e desiderando dimostrare “ad anbedue il vivo affetto che le porto”. Un legame sincero si avverte attraverso le parole dell'anziana maestra verso le ‘scolare’ adolescenti, riconoscendo alle due sorelle, nonostante la loro giovane età, la professione di artiste che per tale ragione risultavano ai suoi occhi le uniche a poter essere designate “asolute Padrone” e degne di ereditare il suo studio con la cessione dei suoi “disegni, Rilievi, Pitture pocho meno perfette et Abbozzi”, che si trovavano nelle sue stanze all'interno del monastero³⁷. Per fugare ogni dubbio l'artista entra, poi, nei dettagli dei suoi averi fornendo così preziose informazioni sulla vita del monastero che ci permettono di chiarire alcuni aspetti dell'esercizio della pittura in questa piccola comunità.

Oltre al mobilio, alle Bottero lasciava l'incarico di consegnare un suo dipinto raffigurante una *Madonna di Loreto* e una sua “Cami-setta rossa” a Cristina Serafina Caccia, la sorella con la quale la pittrice aveva condiviso l'intera sua esistenza come monaca orsolina, essendo entrambe entrate insieme nel monastero di Bianzè, nel lontano 1620 (sarà l'ultima delle sorelle Caccia a morire)³⁸.

Allo schiudersi dell'ottavo decennio del Seicento il monastero doveva apparire come un vero e proprio scrigno d'arte; i diversi ambienti erano abbelliti dai dipinti di Orsola Maddalena e da quelli ricevuti dal padre in prestito; a questo proposito, la testatrice proibiva alle consorelle di vendere tutti i suoi quadri, quelli presenti nella chiesa e negli spazi comuni così come quelli che servivano “per hornare” le stanze delle orsoline e che lei aveva dato “in prestito” alle monache, o di “presentarli”³⁹ a loro “beneplacito”, cioè essere donati a loro piacimento a terzi, poiché la proprietà spettava esclusivamente al monastero. È solo nel caso di ristrettezze economiche della comunità che l'allora badessa Angela Cecilia Della Rovere e sua sorella Cristina Serafina, e, dopo la morte di queste, soltanto la monaca “più discreta”⁴⁰, avevano la facoltà di vendere i dipinti come esclusivo “donativo” a utilità del monastero. Appare, infine, la clausola che fosse redatto dopo la sua morte un “Inventario di tutte le Pitture” che si trovavano nel monastero, alla presenza della badessa Della Rovere e di Cristina Serafina in qualità di testimoni, e che ne venisse conservata copia fra le scritture della congregazione presenti nell'archivio del monastero, archivio che purtroppo andò disperso in seguito alla chiusura della comunità disposta dalle soppressioni napoleoniche (1802)⁴¹.

Se la proprietà dei dipinti che decoravano gli spazi al di fuori delle sue stanze e del suo studio spettava alla comunità, la testatrice concedeva alle Bottero di servirsene come “esemplari”, cioè *exempla*, modelli dai quali trarre ispirazione, copiare o imitare, reinterpretando le invenzioni di Orsola Maddalena, proseguendo così la tradizione artistica all'interno del monastero. Non è questa la sede per affrontare il tema dell'insegnamento

della pittura da parte di Orsola Maddalena – l'aspetto pedagogico era un principio fondativo della congregazione delle orsoline – all'interno del monastero; si può però almeno sottolineare come questo argomento debba essere riletto alla luce di quanto affermato da Orsola Maddalena nel suo testamento e, soprattutto, in relazione ai quei dipinti giunti fino a noi annoverabili come copie, più o meno mediocri, tratte da invenzioni della pittrice; creazioni che paiono perlopiù frutto di copiste, che potremmo quasi definire, ‘dilettanti’⁴², e le quali trovavano nell'esercizio della pittura un momento integrante la loro educazione di donne colte, raffinate e agiate nonché di contatto con Dio.

“disegni, Rilievi, Pitture pocho meno perfette, et Abbozzzi, che io possiedo”: lo studio

Nella visione dell'artista le sue opere pittoriche, realizzate per la sua comunità e per adornare le camere delle consorelle, facevano, dunque, parte del materiale utile all'attività artistica di suor Candida Virginia e Angela Guglielma Bottero, insieme a quello presente nel suo studio e nelle stanze da lei abitate, luoghi da lei eletti dove disegnare, dipingere oltre che leggere, scrivere, pensare e raccogliersi in preghiera seguendo la pratica dell'orazione mentale.

A memoria del suo studio⁴³ ci restano le sue vive parole che ci permettono, per la prima volta, di immaginare come fosse articolato, come avvenissero i processi creativi e, soprattutto, di accertare la sua autonomia di artista nei confronti del padre. I disegni, le pitture e gli strumenti di lavoro, che ricevette in usufrutto dal Moncalvo, hanno, infatti, sempre condizionato la nostra percezione nei confronti della pittrice. Furono indubbiamente i modelli sui quali si formò in termini sia strettamente figurativi sia esecutivi attraverso l'insegnamento paterno fin dalla sua giovinezza.

Il materiale di sua proprietà ‘accumulato’ nel tempo era composto da disegni, rilievi, dipinti quasi completati (“pocho meno perfette”) e in stato di “Abbozzi” e ricalcava in buona sostanza il modello dello studio cacciano.

Alcuni di questi risultati si sono miracolosamente salvati dalla dispersione, a testimonianza di quanto affermato nel testamento del 1671 e del suo metodo di lavoro. Si tratta delle pale non finite, derivate da invenzioni paterne, raffiguranti il *Martirio di sant'Agata*, *Gesù nel deserto confortato dagli angeli*, il *Sacrificio di Isacco* e la *Madonna con il Bambino e santi*⁴⁴ che si conservano oggi presso la sala consiliare del Municipio di Moncalvo, già monastero di Sant'Orsola, e che sono rimaste nel tempo negli ambienti dove visse e operò Orsola Maddalena. Nel *Sacrificio di Isacco* (fig. 4) si nota molto bene come i volti di Isacco e del padre Abramo siano abbozzati: si vedono, infatti, la preparazione e le linee nere dei contorni, in altri punti, poi, vi sono pennellate dense e frettolose ancora da rifinire che contrastano con il bel dettaglio del braccio con la fiamma accesa già portato a compimento dalla maestra. Si fa, inoltre, esplicito accenno ai disegni di mano della pit-



4 Orsola Maddalena Caccia, *Sacrificio di Isacco*. Moncalvo, Municipio

trice⁴⁵; ma certamente l'aspetto più affascinante emerso dalla scoperta del documento è costituito dalla presenza di rilievi nel suo studio all'interno del monastero.

È un esercizio consolidato presso gli artisti quello di impiegare rilievi, dall'antico e non, di differenti dimensioni e materiali, quali gesso, cera, argilla innanzitutto per scopi didattici durante la formazione dei giovani, come raccomandava Vasari ("si eserciti in ritrarre figure di rilievo"⁴⁶), e poi per perfezionare figure e forme attraverso l'osservazione, da differenti angolazioni e punti di luce, e la riproposizione su carta.

Ritroviamo, infatti, tali oggetti spesso nelle raffigurazioni degli studi d'artista – come mostra molto bene, rimanendo in un contesto femminile, l'*Autoritratto* di Lavinia Fontana degli Uffizi (1579) inviato ad Alfonso Chacón, dove piccoli gessi dall'antico sono modelli da disegnare e sono disposti in una scansia⁴⁷ – e menzionati negli inventari degli oggetti presenti in *atelier*, in particolare presso quei maestri attivi nei medesimi anni del Moncalvo a contatto o implicati direttamente con il mondo delle Accademie. A questo proposito basti pensare a Daniele Crespi, frequentante (1621) l'Accademia fondata da Federico Borromeo, che esordì insieme a Guglielmo Caccia nel cantiere della cupola di San Vittore a Milano intorno al 1619⁴⁸ e con il quale ebbe un particolare legame alla luce della presenza di sue opere nella casa moncalvese dell'anziano maestro; fra gli oggetti ritrovati nello studio del Crespi alla morte di questi, avvenuta durante la pestilenza del 1630, sono annotati "Teste di stuchi di varie affigie tra grandi e piccoli n° 43", quelle di "duoi imperatori di stucho", "petto et schena di stucho" e addirittura "una cassetta con dentro il Mistero della Presentazione di N.S. al sacerdote nel tempio di stuche, ma frachasato in pezi"⁴⁹.

Non fanno, quindi, eccezione i Caccia padre e figlia; nella lista dei dipinti e degli strumenti concessi dal Moncalvo alla giovane artista, stilata il 9 marzo 1626, alla quale allude Orsola Maddalena nel suo testamento sono, infatti, annotati di seguito ai disegni (esattamente come riportato nel testamento del 1671) "relevis pezzi"⁵⁰; purtroppo in entrambi i casi, sia per le prove grafiche che per i rilievi, è assente la quantità.

La presenza di tali repertori in ambito cacciano ci aiuta a comprendere quali fossero i riferimenti culturali vicini anche all'educazione accademica di fine Cinque e inizio Seicento, riferimenti recepiti attraverso la lente della trattatistica – si pensi agli scritti di Giovan Paolo Lomazzo – ma anche tramite personalità come quella di Federico Zuccari, attivo alla corte di Carlo Emanuele I, e mediante gli artisti legati all'Accademia Ambrosiana di Milano⁵¹.

Dell'impiego dei rilievi nello studio cacciano possiamo conoscere le modalità attraverso un piccolo nucleo di disegni conservati presso il Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama di Torino tratti – come riconosciuto da Giovanni Romano – da gessi in studio, quali il *Torso maschile* (4632/DS) e il *Nudo maschile disteso* (4633/DS; fig. 5)⁵², ai quali vanno aggiunti lo *Studio per due putti seduti* (4644/DS) che riprende un rilievo antico⁵³, il *Putto coricato* (4630/DS), lo *Studio di putto dormiente* (4637/DS), tutti e tre riconducibili a Orsola Maddalena⁵⁴.

Un Eros dormiente⁵⁵ parrebbe essere il modello sul quale è modulato lo *Studio di putto dormiente* (fig. 6), trasformato in un Gesù Bambino sulla Croce (quest'ultima soltanto accennata), osservando, attraverso un gesso, la figura frontalmente, mettendo in evidenza lo studio plastico delle forme, delle luci e delle ombre di un bambino disteso. Il passaggio successivo è la trasposizione in pittura come dimostra la *Vergine che adora il Bambino sulla Croce* (collezione privata; fig. 7) di mano della pittrice⁵⁶.

La presenza di tale materiale all'interno di un monastero rende l'episodio insolito e intrigante in special modo in relazione al suo destino: nessuna traccia, infatti, abbiamo dei rilievi posseduti dai Caccia; a differenza dei disegni e dei dipinti questi oggetti non sono, infatti, mai menzionati proprio per il loro valore operativo e non sono, perciò, compresi nelle opere da restituire al nipote Angelo Francesco.

"Lista de quadri e disegni che sono da restituirsi dopo la mia morte"

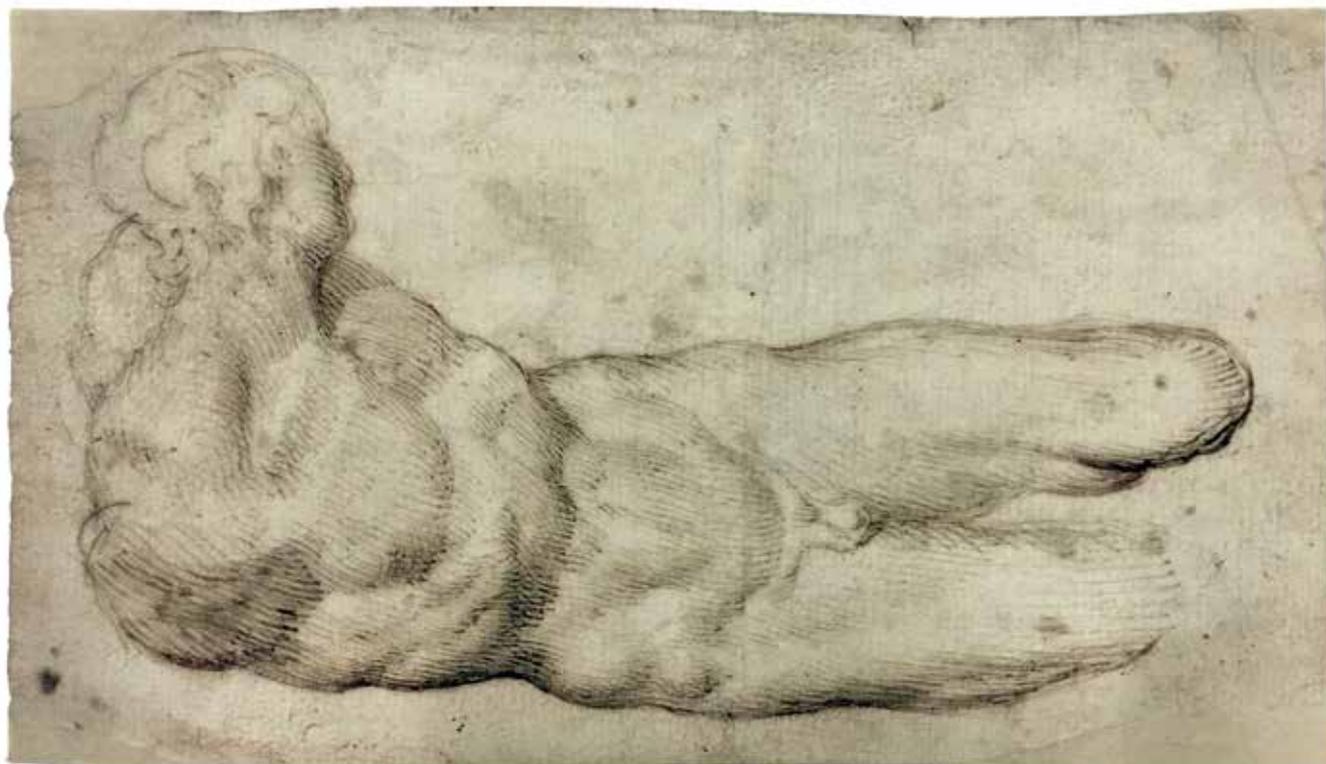
Uno spazio rilevante all'interno del testamento di Orsola Maddalena Caccia è offerto alla questione riguardante la consegna dei disegni, dipinti, finiti e non, e degli strumenti di lavoro lasciati in prestito dal padre Guglielmo alla figlia – come stabilito nel testamento del 5 novembre 1625 e inventariati il 9 marzo 1626 – a suo nipote Angelo Francesco, figlio del fratello Gerolamo, quest'ultimo unico erede in linea maschile, della famiglia Caccia.

Non volendo anche in questo caso che si creassero, dopo la sua morte, dei contenziosi, in questo specifico caso fra il monastero e i suoi familiari, sulla questione delle opere concesse dal padre – che conservò e di cui si servì come modelli di bottega per cinquant'anni – stila di suo pugno e sottoscrive la "lista dei quadri e disegni che sono da restituirsi dopo la mia morte al signor Angelo Francesco Caccia". Ultima delle tre parti in cui è suddiviso il testamento, l'elenco ricalca la nota del 9 marzo 1626 in termini di ordine e di descrizione. Le opere inventariate erano settantotto, molte erano su carta, e queste comprendevano teste, ritratti, chiaroscuri (monocromi) e opere ad olio⁵⁷, ancora da rintracciare.

Proprio la lista originale del 1626, che chiudeva l'inventario dei beni mobili del Moncalvo redatto dal notaio Giovanni Battista Manacorda, è motivo di timori da parte di Orsola Maddalena ritenendo che contenesse degli errori o mancanze ("falli") che avrebbero potuto suscitare dubbi sulla qualità e tipologia delle opere negli eredi.

A tal proposito chiarisce che erano su carta il chiaroscuro ad olio raffigurante la *Natività* in notturno ("finta in una notte") e il *Sacrificio di Isacco*⁵⁸, mentre erano di ridotte dimensioni i quadri con la *Sant'Agnese incoronata di gelsomini* e la "Santa Susanna" segnalata nel 1626 come "dal mezzo in sù" ma che, invece, non era altro che una *Testa di santa Susanna* accompagnata dalla testa di un vecchione solamente abbozzata.

Veniamo poi a sapere che altri 'pezzi' paterni erano stati da lei riconsegnati in precedenza, senza alcun atto scritto, al fra-



5 Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, *Nudo maschile disteso*. Torino, Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama

6 Orsola Maddalena Caccia, *Studio di putto dormiente*. Torino, Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama

tello Gerolamo morto vent'anni prima, all'inizio del 1651, e che infatti risultano espunti dalla lista del testamento del 1671. Si tratta di sette dipinti: *Madonna con il Bambino in braccio*, una *Madonna con il Bambino e san Giovanni Battista*, tre dipinti a mezza figura – un *San Giovanni Evangelista*, il “Ciecho nato”, cioè *Cristo che risana il cieco*⁵⁹ e un *Cristo morto* – e, inoltre, due ritratti di famiglia, il *Ritratto di Laura Oliva* (“mia Signora Madre”) e il *Ritratto di una sorella Caccia* (“di mia sorella”), non sappiamo quale delle sorelle.

La pittrice, infine, dichiara che il 13 gennaio 1671, il giorno prima⁶⁰ della chiusura e consegna dell'atto al notaio, aveva anticipato al nipote Angelo Francesco la restituzione di tre dipinti, una *Madonna con il Bambino in fasce*⁶¹, un *Angelo custode* a mezza figura, un *San Gerolamo*⁶². Si rivela una piccola difformità dalle circostanziate informazioni fornite da Orsola Maddalena soltanto nel caso del *San Gerolamo* che troviamo ancora elencato nella lista stesa dalla pittrice ed è presente nel gruppo di dipinti giunti al nipote il 25 novembre 1676⁶³, in seguito alla morte dell'artista.

Bisogna, invece, sottolineare che gli unici pezzi assenti nella lista del 1671 sono il *Ritratto di Guglielmo Caccia* “per mano del Signor Danillo”, cioè Daniele Crespi – autore anche del piccolo olio su rame raffigurante un *San Paolo*⁶⁴ – e la *Testa di santa Caterina* su carta. Se della seconda si sono perse le tracce, il ritratto del Moncalvo invece è il solo nell'elenco del 1626 a recare, in

marginale, una croce coeva alla stesura. L'opera forse rimase nella casa paterna – dove all'epoca risiedeva ancora la madre Laura con il fratello minore Gerolamo – e fu tramandata alla linea maschile poiché è identificabile con il “quadro con la Testa di un vecchio che si dice essere il fu Signor Guglielmo Caccia detto il Moncalvo” che compare nella divisione dei beni mobili del 14 agosto 1731 fra gli eredi di Angelo Francesco Caccia: il figlio, l'abate Giovanni Battista e il nipote, l'omonimo Angelo Francesco Caccia⁶⁵. A proposito degli altri ritratti familiari custoditi, nel 1731, dagli eredi Caccia fra i “quadri antichi di casa”, ad Angelo Francesco, oltre al ritratto del Moncalvo, spettava un non precisato “ritratto d'una Donna vestita all'antica”, mentre allo zio l'abate Giovanni Battista andavano tre ritratti – registrati uno di seguito all'altro: uno maschile, il ritratto del padre Angelo Francesco, e due femminili, uno “della Monaca orsolina Caccia”, l'altro “più picciolo rappresentante un ritratto di una Donna che si dice moglie del fu Signor Guglielmo Caccia detto il Moncalvo”. Grazie alle puntualizzazioni della pittrice nel suo testamento possiamo confermare che quest'ultimo è da identificare con il ritratto di Laura Oliva che Orsola Maddalena aveva consegnato al fratello Gerolamo. La questione rimane aperta, invece, per gli altri due ritratti femminili, ricordati nell'elenco del 1731: la donna vestita all'antica e soprattutto il ritratto “della Monaca orsolina Caccia”. La sommaria descrizione e la notorietà di Orsola Maddalena Caccia rispetto alle altre sorelle,



7 Orsola Maddalena Caccia, *Vergine che adora il Bambino sulla Croce*. Collezione privata (in “Paragone”, s. 3, LXIII, 2012, 751)

porterebbe a pensare ad una immagine della pittrice ma, allo stato attuale delle ricerche, sono più i dubbi che le certezze sia sull'identità dell'effigiata sia sulla natura del dipinto ritratto o autoritratto? I ritratti di casa, sia dipinti che su carta, non sono finora stati rintracciati.

Grazie alle liste inventariali di famiglia e alle annotazioni della pittrice inizia, però, a prendere corpo l'idea dell'esistenza presso i Caccia di un album familiare, chissà se di tutta la numerosa famiglia di Guglielmo e, soprattutto, se per mano dei due artisti di casa oltre che del milanese Daniele Crespi ricordato come l'artefice del ritratto del maestro Moncalvo⁶⁶.

A distanza di soli cinquant'anni, il tempo di una generazione, la memoria di questi personaggi era già in parte sbiadita, e delle opere ricevute dalla pittrice in prestito si sarebbero perse presto le tracce, mentre lei le aveva conservate accuratamente, fintanto da chiudere la lista nel precisare che gli strumenti essenziali per il suo lavoro, le pietre e i macinatoi ("macinini")⁶⁷, erano logori, e che a scanso di equivoci tutti i dipinti e i disegni, che le sue eredi designate, le sorelle Bottero, dovevano restituire al nipote, erano tutti contrassegnati dal "qui scritto segno ☩". Dalle parole della pittrice si comprende che questo emblema, che richiama la protezione e l'amore divino di Gesù Cristo, era già presente sulle opere nel momento in cui lei stava scrivendo le sue volontà testamentarie – non sappiamo, però, se collocato al *recto* o al *verso* – e che tale elemento potrebbe costituire un indizio nel guidarci nell'identificare le opere concesse a lei in prestito dal padre Guglielmo.

La donazione al monastero di Sant'Orsola della prima fondatrice

Non conosciamo le ragioni che portarono Orsola Maddalena Caccia nel 1674, all'età di 78 anni, a modificare significativamente le volontà scritte personalmente appena tre anni prima, le quali rimasero segrete fino all'odierna apertura. Sottoscrisse, infatti, un atto di donazione a favore del monastero di Sant'Orsola di Moncalvo che annullava gli eventuali testamenti e donazioni precedenti, di fatto il testamento del 1671 che rimase, fra le filze del notaio Giovanni Battista Garda, chiuso e sigillato.

Di tutt'altro tono rispetto alle pagine 'memoriale' del testamento è l'atto finale in cui è protagonista la pittrice; differisce, innanzitutto, per modalità e luogo. Tanto il primo è privato e al contempo scrupoloso quanto il secondo è un atto pubblico e alquanto generico stilato, in latino, da un altro notaio moncalvese, Giovanni Rafferri, sotto dettatura della donatrice il 12 giugno 1674⁶⁸. La stesura non avvenne nella quiete solitaria delle sue stanze dove scrivere le fitte e intense pagine delle sue volontà a memoria di se stessa, bensì nella chiesa del monastero alla presenza di testimoni⁶⁹: Rolando Natta, conte del ramo di Alfiano e governatore di Moncalvo nonché protettore del monastero e figura di spicco nel Monferrato gonzaghese, in compagnia del suo servo Giovanni Marescalco "Pedemontano" e del moncalvese Bernardino Cassono. Oltre ai testimoni, a garantire la regolarità dello svolgimento, in qualità di accettanti la donazione a nome

della Congregazione erano comparse la badessa Clara Bellana, la vicaria Giovanna Maddalena Natta, Angela Cecilia della Rovere e Orsola Palma. Non furono partecipi le altre consorelle, in particolare si nota l'assenza della sorella Cristina Serafina – sempre presente negli atti familiari – e delle Bottero pittrici che, come abbiamo visto, erano state designate da Orsola Maddalena quali eredi nel testamento rinvenuto. L'ultima Caccia e Candida Virginia "pitrices" ricompariranno, invece, nel documento di restituzione dei beni paterni al nipote nel novembre 1676.

A Cristina Serafina, però, la sorella maggiore pensò anche questa volta. Orsola Maddalena, infatti, si riservò una sorta di appannaggio fino alla sua scomparsa⁷⁰ che, in caso di sua morte, sarebbe passato a Cristina Serafina o direttamente al monastero se quest'ultima non fosse stata più in vita.

Sono, invece, al centro degli interessi in entrambi i due documenti, oltre ai crediti dei quali disponeva, i suoi beni mobili e soprattutto le sue opere d'arte presenti nel monastero⁷¹, salvo il nucleo ricevuto in prestito dal padre e del quale si è già parlato ampiamente. La testatrice passava i suoi beni al monastero a completo beneficio della comunità dopo la sua morte e concedeva il diritto alla badessa in carica, previo consenso delle monache discrete, di disporre di tutti i beni donati ad utilità e vantaggio del monastero causandone così poi la dispersione. Questa clausola lasciava così alle monache l'arbitrio sulle sue opere, descritte frettolosamente come "picturarum seu imaginum" ma che grazie al testamento scritto di suo pugno, sappiamo che comprendevano dipinti finiti e non, abbozzi, disegni e rilievi presenti nelle sue stanze e nei vari spazi comuni e privati del monastero, come i dipinti prestati alle consorelle per ornare le loro stanze.

La donazione, che era irrevocabile, era vista come una sorta di risarcimento che Orsola Maddalena offriva alla congregazione a dimostrazione della sua gratitudine. Nell'atto del 1674, infatti, sono rievocate le circostanze della creazione dell'istituzione, sorta grazie alla grandissima devozione del Moncalvo e al suo grande amore verso le figlie, che costruì nella dimora dei Caccia una nuova comunità di orsoline. Secondo il documento, l'artista, in veste di *prima fundatrix*, aveva ottenuto dalla nascita del monastero molti benefici, alludendo ai privilegi collegati all'esercizio della attività pittorica e al suo status di pittrice che il padre aveva garantito lei, come *conditio sine qua non*, al vescovo Scipione Agnelli, per l'istituzione della comunità di orsoline di Moncalvo.

"semper, et in perpetuum pro ornamento, et decore huius Ecclesiae, et monasterii": precisazioni e letture intorno ad alcuni dipinti

Orsola Maddalena nel suo lascito pone, però, un veto su un nucleo di suoi dipinti che dovevano ornare in perpetuo la chiesa e il monastero. A questo gruppo di opere non alienabili appartenevano, sia le pale che abbellivano gli altari dell'edificio religioso dedicato a san Giuseppe sia una serie di quadri "di Sant'Anna, di Sant'Antonio da Padoa, di San Giuseppe, le due Madalene pentite, la Madonna del Popolo, il Christo nel deserto, altro del Incoronazione e quel del Crocifisso".

Una fotografia di come doveva apparire la chiesa a pochi anni dalla morte della pittrice ce la restituisce il vescovo Lelio Arzizzoni in visita al monastero in occasione della festa di Pentecoste, 12 giugno 1685, che rivela: “vi sono molti quadri che adornano questa Chiesa fatti per mano della qui Monaca Pittrice Caccia di questo Monastero Pittrice stimata”⁷².

Attraverso le opere concesse da Orsola Maddalena possiamo ‘virtualmente’ evocare l’aspetto dell’edificio religioso, visto dalle orsoline e dai loro contemporanei, decorato dalle invenzioni dell’artista, ideate appositamente per devozione sua e delle sue consorelle e per adornare il monastero fondato dai Caccia.

A partire dall’“Incona di San Giuseppe, al Altare Maggiore” cioè la già nominata *Sacra Famiglia e sant’Orsola* che il padre aveva legato al monastero per ornamento della chiesa nel suo testamento del 1625 (fig. 8), riconducibile all’ultimo periodo di collaborazione del Moncalvo e della figlia nello studio cacciano. Si tratta di una pala simbolica che vede protagonisti i due santi protettori del claustrum, san Giuseppe, padre di Cristo, e sant’Orsola, patrona della Congregazione. San Giuseppe è raffigurato in un dialogo muto con la santa martire, ad intercessione dei fedeli, nel rispetto dei precetti della Riforma cattolica di cui Moncalvo e la figlia si fecero interpreti nelle terre del Monferrato.

La chiesa prevista all’inizio apparve subito disagiata e, già nel 1628, grazie all’acquisto di parte del cortile e dell’edificio confinanti appartenuti a Paolo Andrea Damiano, le orsoline poterono proseguire i lavori avviati nel 1625 e ampliare la “fabbrica della luor chiesa”⁷³. Fu questo uno dei primi provvedimenti che Orsola Maddalena prese alla guida della comunità in veste di badessa. La pittrice detenne la carica dal 1627, dalla morte della sorella Margherita, fino almeno al 1652, cioè per tutti i restanti anni in cui Scipione Agnelli resse le sorti della diocesi casalese fino alla sua morte avvenuta il 3 ottobre 1653.

Ella, quindi, fu sia patrona, a capo della piccola comunità, che al contempo artefice delle due pale “quella di San Giovanni Battista, et altra di San Lucca alli due Altari minori” oltre a quella posta nel coro, con l’*Immacolata Concezione* accompagnata da “la Prospetiva, cioè il Christo morto” da interpretarsi plausibilmente come l’immagine di un Cristo morto in scorcio a simulare una profondità, un finto coro⁷⁴.

Nel primo altare laterale dedicato a san Giovanni Battista campeggiava la *Nascita del Battista* (oggi Moncalvo, chiesa di San Francesco; tav. in apertura, fig. 9) una delle tele più rappresentative della poetica artistica e vertice della produzione della Caccia⁷⁵; nel secondo, intitolato a san Luca era sistemata, invece, una pala rappresentante il santo patrono degli artisti e dei medici⁷⁶, le professioni esercitate in famiglia.

Innanzitutto la scelta di un altare di San Luca all’interno del monastero richiama con forza la vocazione artistica del claustrum e le scelte di Orsola Maddalena, la quale fu in grado di foggare l’aspetto della comunità. Prima di lei il padre, appena dopo il suo rientro dalla corte di Carlo Emanuele I a Torino (1605-1608), dove aveva lavorato alla Grande Galleria accanto a Federico Zuccaro, primo principe dell’Accademia di San Luca a Roma⁷⁷, stipula il 24 gennaio 1609 un accordo con i

minori conventuali di San Francesco a Moncalvo per il patronato di un altare, con relativa sepoltura, posto nella sacrestia della chiesa conventuale, intitolato a san Luca e del quale risultava ancora proprietario nel testamento del 1622. I Caccia padre e figlia si votano entrambi all’evangelista, e gli episodi di patronato attestano presso la piccola città di Moncalvo la presenza di ben due altari dedicati al protettore degli artisti. Di tali episodi ci sono giunti soltanto l’intellettuale dipinto con *San Luca nello studio* di Orsola Maddalena (fig. 10), oggi ricoverato nella sacrestia di San Francesco a Moncalvo, che ha generato non pochi “problemi irrisolti” sulla collocazione originaria, sulla cronologia e sulla relazione con l’impalpabile invenzione disegnativa paterna raffigurante il medesimo soggetto (Torino, Palazzo Madama, 4646/DS; fig. 11)⁷⁸. La tradizione, inoltre, vuole riconoscere nel volto dell’evangelista quello del pittore Guglielmo Caccia quale omaggio al genitore/maestro che l’aveva avviata alla professione artistica. Prima di affrontare la questione relativa alla pala del santo nominata nella donazione del 1674 va, infatti, precisato in quale misura il tema di san Luca fosse particolarmente apprezzato e oggetto di riflessione nello studio dei Caccia. In pittura, ci è giunto l’affresco con *San Luca pittore* in uno dei pennacchi della chiesa di San Marco a Novara realizzato dal Moncalvo (1615; fig. 12)⁷⁹, mentre resta la testimonianza di “un’Incona di San Luca Evangelista”, di cui non conosciamo il destino, nell’abitazione moncalvese del fratello della pittrice, il medico Gerolamo, annotata da Orsola Maddalena come “di mia mano” nella già nominata stima dei dipinti del 1651⁸⁰. È documentato, infine, nel 1689, un dipinto attribuito a Guglielmo Caccia raffigurante un *San Luca* nella dimora di Filippo Bottero, zio delle sorelle pittrici Candida Virginia e Angela Guglielma.

Nella grafica cacciana sono giunte, poi, due prove che si imparentano con l’affresco novarese, il foglio torinese di Palazzo Madama, e che dimostrano lo studio su di uno stesso soggetto e il perdurare di tale invenzione nell’officina moncalvesca; sono, infatti, un *close up* sulla figura del medesimo santo pittore: il *San Luca che dipinge* passato da Christie’s (New York, 31 maggio 1990, lotto 2) dal quale deriva il foglio di bottega conservato alla Biblioteca Reale di Torino (S.M. 14692a) accostato tradizionalmente alla figlia del Moncalvo⁸¹. Un tratto e un profilo più vibrante, quasi come un disegno dal vero, caratterizza queste ultime due prove rispetto alla solenne e ricercata figura del foglio torinese che ha una posa manierata, evidente nella leggera torsione del viso e nell’incrocio delle gambe, ma che non rinuncia ad indossare la medesima veste da camera leggermente aperta sul petto che rimanda all’intimità domestica di uno studio d’artista.

Se per il padre il san Luca è un pittore intento a tratteggiare l’immagine della Madonna con il Bambino, per la figlia l’evangelista è uno scultore colto a sbizzare una statua in legno raffigurante la Vergine e suo figlio. Dal confronto del disegno paterno di Torino con il dipinto di Orsola Maddalena vediamo rappresentate le arti sorelle, la pittura e la scultura; la pittrice, però, mette per immagine il tema del paragone fra le arti in una medesima scena.



È uno studio d'artista dove trovano spazio anche i libri (evocati anche nell'invenzione del padre) disposti sugli scaffali, allusivi sia alla professione medica del santo, visto che sono tutti volumi di medicina – sul leggio è posta una nota ricetta di Galeno appuntata con la grafia della pittrice⁸² –, sia all'artista letterato che nella raccolta libraria trovava il completamento del bagaglio culturale utile alla professione. Purtroppo della biblioteca del Moncalvo non abbiamo notizia, se non il lascito alle figlie monache dei suoi libri spirituali, così pure quella del monastero della quale poteva avvalersi la nostra⁸³. Ci è giunta, invece, la consistenza della biblioteca del figlio del pittore, Gerolamo – avviato alla carriera medica – collocata nell'abitazione casalese, grazie all'inventario steso al momento della sua morte nel 1651, di straordinaria ricchezza. A quella data era composta di 687 libri, nei formati dal *folio* al sedicesimo, di argomento medico ma anche di "belle lettere", molte sono le edizioni aldine⁸⁴. Non possiamo escludere che parte della biblioteca del medico Caccia

8 Guglielmo Caccia detto il Moncalvo e Orsola Maddalena Caccia, *Sacra Famiglia e sant'Orsola*. Moncalvo, chiesa di San Francesco

9 Orsola Maddalena Caccia, *Nascita del Battista*. Moncalvo, chiesa di San Francesco

10 Orsola Maddalena Caccia, *San Luca nello studio*. Moncalvo, chiesa di San Francesco, sacrestia





- 11 Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, *San Luca nello studio*. Torino, Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama
- 12 Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, *San Luca*. Novara, chiesa di San Marco, pennacchio della cupola

fosse appartenuta in precedenza al padre pittore e se il *San Luca Evangelista*, annotato dalla pittrice nel 1651, rimasto nell'abitazione moncalvese del fratello, trovava posto, prima del suo trasferimento a Casale⁸⁵, accanto ai libri di Gerolamo. Certamente Orsola Maddalena trasse per le sue opere ispirazioni dal mondo familiare e domestico che era il suo orizzonte quotidiano, come lo dimostrano, rimanendo in tema di libri, i volumi, in differenti formati e tipologie di rilegature rappresentati nelle *Sibille* (Asti, collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Asti)⁸⁶.

Il Vangelo di Luca dà spazio alla figura di Maria e, a differenza degli altri due sinottici, apre con la vita di Giovanni Battista: l'annuncio a Zaccaria (Lc 1, 5-25) e poi la nascita (Lc, 1, 57-58)⁸⁷. Proprio a Giovanni Battista era dedicato uno degli altari laterali della chiesa di San Giuseppe del monastero delle orsoline sul quale campeggiava l'episodio della nascita del Battista narrata dall'evangelista Luca titolare dell'altare posto in controparte. Come una narrazione continua la figura di Maria, che assistette alla nascita del Battista, è posta al centro della *Nascita* di Orsola Maddalena, mentre è intenta ad aiutare l'anziana fantesca con il neonato, così come è la Vergine con il Bambino scolpita dal santo, replicata in pittura nel dipinto sul cavalletto, ad essere il centro della composizione e ai quali alludono gli angioletti seduti sopra ad una nuvola. In questo modo l'artista si fece portavoce "del culto cattolico delle immagini e promuovendo, anche il dogma di Maria, Vergine e Madre"⁸⁸.

Sul piano formale le due pale dialogano in modo speculare; entrambe, infatti, rappresentano una scena domestica, d'interno, hanno un punto di vista comune, ben evidente nel *San Luca*

nello studio se lo confrontiamo con l'invenzione paterna che ha tutt'altro impianto e, supportato dai documenti sui lavori alla fabbrica della chiesa (*post* 1628), sono da scarsi negli anni trenta del Seicento, prima la *Nascita del Battista* e poi l'esecuzione del *San Luca nello studio*.

Le due opere esprimono un progetto unitario che la badessa pittrice ha dato vita con consapevolezza ed intenzionalità; un dialogo serrato fra parola e immagine ma anche la rappresentazione delle due modalità di vivere la fede: la vita contemplativa e la vita attiva. Alla meditazione sul Battista "patrono dei predicatori, maestro di ascetismo e di spiritualità monastica per la Caccia e per le sue consorelle"⁸⁹ allude la *Nascita* mentre il *San Luca nello studio* simboleggia l'apostolato attivo voluto dalla fondatrice della Congregazione delle orsoline, Angela Merici, e che nel caso di Orsola Maddalena si concretizzava attraverso la diffusione del messaggio divino, dell'ortodossia e l'insegnamento per immagini, in particolar modo del dogma mariano.

Il san Luca, che secondo la tradizione, fu il "testimone oculare dell'aspetto di Cristo e della Vergine"⁹⁰ ed artefice di immagini sacre miracolose che proliferarono in particolar modo dopo il Concilio di Trento⁹¹, è qui raffigurato mentre scolpisce una Madonna con il Bambino. Fra le sculture lucane note vi è la *Madonna* del santuario di Crea che insieme a quella di Oropa, fu oggetto di culto e, secondo la tradizione, portate entrambe dall'Oriente da Sant'Eusebio, fondatore e vescovo di Vercelli, prima diocesi nel territorio subalpino. Nel 1589, nei pressi del santuario di Crea, meta da sempre di pellegrinaggio, sorse, sotto la protezione della famiglia Gonzaga, un Sacro Monte, ispirato a quello varallese, ma dedicato al culto mariano. Proprio i cantieri di questa nuova impresa portarono l'artista Guglielmo Caccia a operare come uno dei principali artefici nella prima fase dei lavori e a scegliere di trasferirsi, per la prossimità con questa località, a Moncalvo con la famiglia. Proprio alla comu-



13 Orsola Maddalena Caccia, *Visione di san Giovanni Evangelista*. Serralunga di Crea, santuario della Madonna di Crea

rità degli artisti operanti al Sacro Monte è, tra l'altro, riferita l'erezione del romitorio dedicato a san Luca, risalente all'inizio del Seicento, in cui era ospitata all'interno l'immagine dell'evangelista intento a scolpire la Madonna con il Bambino poi sostituita a metà Ottocento⁹².

Orsola Maddalena stessa fu in prima persona coinvolta nei lavori al santuario mariano di Crea in quanto contribuì ad ornare le cappelle della chiesa poste accanto a quella in cui era collocata la statua lucana oggetto di devozione da parte dei fedeli, con le pale d'altare con *Santa Margherita* e la *Visione di san Giovanni Evangelista*⁹³ (fig. 13), quest'ultima da poco rintracciata e ricondotta dalla scrivente alla pittrice, dove l'artista mostra una onirica interpretazione del soggetto in cui la visione trascende la parola. Entrambi i Caccia contribuirono, quindi, attraverso la loro arte, alla diffusione del dogma mariano e delle immagini lucane. Si legava proprio ad una di queste icone di particolare devozione uno dei quadri non alienabili, la *Madonna del Popolo* che riproduceva la tavola dell'omonima chiesa romana che dalla tradizione era ritenuta dipinta dall'evangelista pittore. Orsola Maddalena e il padre Guglielmo concorsero alla promozione del culto di immagini medievali di origini miracolose come mostrano la presenza della *Madonna Salus Populi Romani* tra le *Virtù* poste nella volta dell'anticappella di San Matteo nella chiesa barnabita di San Paolo a Casale Monferrato – che rimanda alla ricollocazione dell'immagine nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore a Roma per volere di Paolo V Borghese (1605-1613)⁹⁴ – e la traduzione in pittura per la devozione privata delle sculture *nigrae*, credute di mano di san Luca, la *Madonna di Crea e due angeli* del Moncalvo⁹⁵ e la *Madonna di Loreto* di Orsola Maddalena, quest'ultima presente in monastero e menzionata nel testamento del 1671 come dono alla sorella Cristina Serafina.

L'esistenza, poi, di due dipinti raffiguranti la Maddalena penitente nel nucleo di opere lasciate dall'artista – che porta, tra l'altro, il nome della santa – al monastero, invece, evoca un'iconografia particolarmente cara all'interno dei conventi femminili che rimanda alla fede interiore e al valore intrinseco dell'immagine: vedere è un atto contemplativo dove il fedele si rispecchia per imitazione nel contemplato⁹⁶.

In anni recenti sono riemerse alcune opere di devozione privata avvicinate alla pittrice che rilevano le sue interpretazioni dell'immagine della Maddalena. Come la *Maddalena penitente* (collezione privata; fig. 14), strettamente attinente all'iconografia ricordata nella donazione del 1674 in cui la santa è al centro, inginocchiata con le mani giunte e gli occhi socchiusi, a meditare su Cristo in croce e sul teschio dopo essersi percossa, come mostrano le gocce di sangue sulla spalla nuda, e aver adagiato il flagello accanto al vaso contenente gli unguenti con i quali aveva deterso il corpo di Gesù Cristo. Intorno a lei la natura aspra delle rocce è interrotta dalla lussureggiante vegetazione degli alberi e dei fiori, allusivi alla resurrezione, tratteggiati in punta di pennello, giocati sui toni freddi, che ritroviamo negli incarnati, i quali contrastano nettamente con il drappo rosso della giovane in primo piano, tutti elementi che richiamano la produzione degli anni cinquanta del Seicento⁹⁷.

Il modello della santa inginocchiata lo ritroviamo nella *Maddalena* (Dorotheum, Vienna, 8 giugno 2021, lotto 42) che non è autografa ma prodotto esemplato su un repertorio di invenzioni della pittrice (la santa, gli uccelli, il particolare dei conigli, l'albero) però particolarmente interessante dal punto di vista iconografico poiché testimonia il mondo visionario e contemplativo della pittrice.

Se tali risultati si addicevano al contesto claustrale negli spazi comuni come quelli della meditazione solitaria delle stanze delle monache di tutt'altra temperie sono la *Maria Maddalena*, di ubicazione sconosciuta e che conosciamo soltanto attraverso una fotografia resa nota da Filippo Maria Ferro⁹⁸, e l'aristocratica *Maddalena in estasi* (già Parigi, Galerie Canesso; fig. 15). La prima è presentata nel momento di abbandonare i suoi gioielli che sono bagaglio figurativo di Orsola Maddalena, come la lunga catena d'oro a trama larga indossata spesso dalle sue sante – come nella già citata *Nascita del Battista* – e che sembrano evocare i gioielli di famiglia⁹⁹. La seconda, invece, è colta nel momento del rapimento estatico così improvviso che rimane immobile con indosso ancora i simboli della sua vanità; con la mano su cui è appoggiato il viso, stringe i suoi vaporosi capelli, mentre con l'altra sfiora una rosa bianca, simbolo di purezza. Seducentemente abbandonata come le sante di Giulio Cesare Procaccini, ad esempio la *Santa Cecilia e due angeli* (1620-1625, Milano, Pinacoteca di Brera)¹⁰⁰ con il capo reclinato, il viso pieno, le carni sode e dai contorni definiti si pone a metà strada fra l'*Allegoria mistica* (1633-1635; Curtatone, santuario della Beata Vergine delle Grazie)¹⁰¹ e la *Santa Caterina d'Alessandria* (Pavia, Musei Civici; fig. 16)¹⁰² nella quale l'artista ripropone il medesimo modello con toni più lividi, chiaroscuri netti sotto il mento che conferiscono agli incarnati un effetto di porcellana che non si ritrova nella *Maddalena in estasi*. Quest'ultima, infatti, appare molto più simile al modo di disegnare ampio le figure e i panneggi che ritroviamo nella pala di Moncalvo con le tre sante del 1637 (fig. 2), di cui risente ancora la *Sibilla Cumana* (1640-1650 ca.; Asti, collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Asti)¹⁰³ che mostra, in controparte, il medesimo taglio compositivo.

Sulle sorelle Bottero pittrici

L'*Allegoria della musica* (fig. 17) del Museo Civico di Casale Monferrato, giunta in museo nel 1913, raffigura una giovane seduta ad un organo positivo sorretto da eleganti cariatidi, intenta ad eseguire un brano leggibile grazie allo spartito aperto sul cui margine inferiore sono esibiti, a favore dello spettatore, il nome dell'artista e la data di esecuzione: «ANGELICA BOTTERA: F. 1666.»¹⁰⁴.

L'artefice è la pittrice casalese Angelica Bottero che, appena quindicenne¹⁰⁵, sfoggia fiera le sue doti artistiche e i riferimenti culturali dando prova di ben conoscere il *topos* dell'autoritratto della donna artista in veste di musicista a partire dai celebri esempi di Lavinia Fontana e Sofonisba Anguissola ammiccando, però, alla pittura contemporanea attraverso la giovane donna seduta su un elegante sgabello in velluto nero, abbigliata



14 Orsola Maddalena Caccia, *Maddalena penitente*. Collezione privata

15 Orsola Maddalena Caccia, *Maddalena in estasi*. Parigi, già Galerie Canesso

16 Orsola Maddalena Caccia, *Santa Caterina d'Alessandria*. Pavia, Musei Civici

alla moda francese in voga a partire dalla metà del XVII secolo. Una morbida veste rossa che avvolge la figura, un leggero scialle o fisciu tenuto fermo da un delizioso fermaglio in oro e pietre preziose, dal quale pende una perla, mettono in risalto le forme e i diafani incarnati accentuati dalla collana e l'orecchino che incorniciano il viso dallo sguardo vivo e, come si conviene, rivolto allo spettatore. Il contrasto fra il fondo, la veste rossa, caratterizzata da cangiantismi e guizzi, e il trattamento degli incarnati, bianchi, le guance e le labbra rosse accese, il modo di rendere i contorni, le ombre del viso dimostrano che era aggiornata sui modelli del pieno Seicento, come le eroine femminili della bolognese Elisabetta Sirani¹⁰⁶ – morta appena l'anno prima dell'esecuzione dell'*Allegoria* casalese – e le languide figure del toscano Carlo Dolci¹⁰⁷. Anche nel trattamento della rigogliosa ghirlanda di gelsomini, rose rosse e bianche che cingono il capo della giovane, l'autrice conferma di conoscere le soluzioni della natura morta coeva non già quelle silenti e lenticolari distillate da Orsola Maddalena Caccia. Perfino le mani sulla tastiera, seppur formalmente incerte, tradiscono l'ispirazione a modelli aulici sui quali si orientò la giovane come gli autoritratti alla spinetta della Fontana e della Anguissola. In questo dipinto, unico noto dell'artista, l'esordiente Angelica volge lo sguardo lontano dal contesto artistico casalese allineato sulla direttrice Milano-Genova-Roma¹⁰⁸; nell'anno di

esecuzione del dipinto la sorella Laura, come è già stato sottolineato nel paragrafo precedente, era entrata nel monastero moncalvese e di conseguenza era operante nello studio di Orsola Maddalena Caccia che dominava ancora la scena locale. Di quest'ultima, purtroppo, oltre ad essere indicata dalla Caccia quale erede, conosciamo soltanto l'atto di monacazione, la sua presenza come testimone in alcuni atti del monastero e la scomparsa prima del 1683.

L'esecuzione dell'*Allegoria della Musica* si colloca, quindi, fra la monacazione della sorella e l'ingresso di Angelica (d'ora in poi Angela Guglielma) nella comunità religiosa moncalvese (1667) ed assume, quindi, un valore programmatico delle sue virtù pittoriche. In un'atmosfera profana e al contempo domestica, nell'intimità di una camera, densa di significati viene rappresentata una giovane come lei, che si discosta dalla mistica e ammantata *Santa Cecilia che suona un organo positivo e angeli musicanti* di Orsola Maddalena Caccia (1620-1630) dei Musei Reali di Torino¹⁰⁹, accostata, seppur dubitativamente, alla tela della Bottero¹¹⁰, ma dall'atmosfera e dalla temperie culturale differenti.

Le sorelle Bottero, orfane di padre, furono entrambe accolte nel monastero delle orsoline di Moncalvo, senza la dote solita, in cambio della loro virtù pittorica. Le particolari clausole proposte in entrambi gli atti di monacazione assumono i contorni di un vero e proprio contratto di lavoro in cui emerge la necessità da parte della settantenne Orsola Maddalena, prossima ormai alla morte, di avere un aiuto nei lavori che si svolgevano quotidianamente e di poter riporre in queste giovani la speranza di poter loro insegnare e affidare un mestiere in qualità di eredi, come ricordato nel suo testamento, garantendo una continuità alla tradizione artistica all'interno del monastero e vedendo così nell'arrivo delle sorelle Bottero un'opportunità per la comunità. Le condizioni dell'ingresso furono accettate dalla madre Agostina Chialante, che si impegnava a consegnare i giocali alle figlie, e da Filippo Bottero. Quest'ultimo, rimasto fino ad ora in ombra nelle vicende delle due artiste, emerge, invece, come figura chiave tanto nelle vicende familiari quanto soprattutto in quelle artistiche e culturali legate alle due sorelle. Era fratello del padre delle due giovani, Giovanni Guglielmo, e aveva un ruolo di primo piano nell'amministrazione del ducato dei Gonzaga ricoprendo la carica di Regolatore ducale delle finanze del Monferrato.

Allo scadere dell'anno di noviziato con la professione di fede di Angela Guglielma avvenuta il 23 agosto 1668, la vita delle due Bottero si legava definitivamente alle orsoline di Moncalvo ed è proprio in quel momento che lo zio Filippo con "omnia amore" verso le nipoti donò loro una "dote d'arte", e che sarebbe rimasta al monastero, cioè un'ampia raccolta grafica composta da "Carte in stampa di diversi valent'huomini di diverse grandezze cinquecento è trenta. Disegni fati á mano parimente di Diversi valent'huomini Ducento sedici. Teste dipinte come sopra venticinque, Un quadro dipinto di San Thomaso di Vilanova con diverse figure. Un San Lorenzo di figura intiera al naturale Un San Pietro piangente di mezza figura, Un Annunziata di figura intiera"¹¹¹.

Un nucleo grafico ragguardevole (oggi disperso): colpiscono

soprattutto i duecento sedici disegni e le venticinque teste su carta di diversi "valent'huomini"¹¹² che rendono l'episodio e il personaggio di Filippo Bottero rilevanti per la storia del collezionismo di disegni e incisioni nel Seicento. Per di più con questa donazione Filippo dimostrava di essere consapevole del valore che il materiale grafico assumeva per l'esercizio e il mestiere di pittrici delle due nipoti come strumento di lavoro, fonte di ispirazione oltre che di aggiornamento per lo studio della Caccia e per la continuità dell'attività pittorica all'interno del monastero. Al materiale grafico di Guglielmo Caccia ricevuto in usufrutto dalla figlia e a quello prodotto, nel corso di cinque decenni, dalla Caccia stessa andavano così ad assommarsi le cinquecentotrenta incisioni e i quasi duecentocinquanta disegni rappresentando nuova linfa e un patrimonio grafico straordinario all'interno delle mura claustrali composto da tre nuclei distinti: i primi episodi frutto della pratica all'interno di uno studio d'artista mentre il terzo risultato delle inclinazioni e passioni messe in atto da un *amateur*.

Si profila così il clima che le due sorelle Bottero potevano aver conosciuto in una famiglia, a quanto sembra, non di artisti¹¹³ e come il materiale grafico posseduto avesse inciso nella loro formazione, purtroppo ancora oscura, sul quale va immaginato l'esercizio della copia da opere dei grandi maestri. Che esistesse un clima aggiornato artisticamente e un mercato di opere d'arte a Casale lo testimonia Federico Guazzo, pittore/incisore ma con un ruolo di conoscitore/agente che descriveva così la sua professione, nella relazione sulle effigi del Beato Amedeo di Savoia (1661): "di dipingere, e riconoscere le Pitture, per la pratica, che ne tengo, e sono stato più volte impiegato in ricercarne, particolarmente quando stavo in Bologna di far pratica d'haver originali da quei valenti Pittori, come [...] adesso in Casale son sempre impiegato, per la cognitione, che nè ho"¹¹⁴. Fino ad ora scarse, infatti, erano le notizie circa le Bottero sulla base di alcuni documenti che ruotavano intorno al loro ingresso nel monastero, alle loro capacità pittoriche e alla subordinazione alla Caccia come ribadito in precedenza.

In realtà appartenevano ad una facoltosa casata anche se la presenza nel Casalese doveva essere piuttosto recente; la famiglia, infatti, era originaria dello Stato di Milano: la linea paterna proveniva dalla città di Tortona mentre quella materna era attestata nella località di Bosco Marengo.

Nel corso degli anni centrali del Seicento la famiglia Bottero mise in atto le strategie tipiche per affermarsi all'interno della società casalese acquisendo proprietà, accumulando censi fino a giungere ad ottenere, fra l'altro, in dono dal canonico Pietro Paolo Morano una cappella familiare dedicata a san Biagio nella chiesa dei conventuali di San Francesco a Casale, uno dei luoghi deputati alle sepolture dell'élite casalese fin dal Quattrocento, oltre all'ingresso del fratello delle pittrici, Francesco Antonio, nell'ordine dei francescani con il nome di Francesco Thomaso, nel medesimo anno di professione di Angela Guglielma¹¹⁵.

La dimora casalese dei Bottero era sita in cantone Vacario; in questa abitazione era ospitata la collezione d'arte composta non soltanto dalle raccolte grafiche donate alle giovani artiste ma



17 Angelica (Angela Guglielma) Bottero, *Allegoria della Musica*. Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi

anche da una quadreria. Quest'ultima, rimasta fino alla morte a disposizione di Filippo, è descritta nell'inventario *post mortem*, stilato il 9 settembre 1689, dove sono elencati una cinquantina di dipinti ospitati in soli quattro ambienti della residenza. Si trattava di opere per la maggior parte a carattere religioso ma non mancavano quadri profani, ritratti e qualche natura morta¹¹⁶.

Senza eredi diretti Filippo al momento della sua morte pensò ancora una volta alla famiglia del fratello, *in primis* alla cognata Agostina alla quale era permesso di continuare a vivere nell'abitazione con tutti i suoi arredi mentre i nipoti Angela Guglielma e Francesco Thomaso – Candida Virginia, nel frattempo, era già morta – risultano gli usufruttuari di tutte le sue fortune¹¹⁷.

Per quanto riguarda la sua raccolta di quadri, una piccola porzione fu venduta all'incanto subito dopo la sua scomparsa, il 22 settembre 1689¹¹⁸, mentre sfugge ad oggi la sorte degli altri dipinti, dei quali purtroppo non conosciamo i nomi degli autori. Fra i diversi legati del testamento del 1686, però, Filippo menzionava quattro opere della sua collezione che, secondo il suo volere, dovevano essere consegnate, appena dopo la sua morte, a Carlo Francesco Roviglione, padre del notaio che stilò l'atto, appartenente ad una nota famiglia di Casale, “tres sunt ea laboribus que pictoris Mussi, una nempé sub representatione Beate Marie Virginis habentis in Brachio Jesum Puerulum Altera Christi portantis Crucero, et altera Divae Mariae flentis, pariter reliquit alia ex Operibus que Pictoris Montiscalvi sub Effigie Divae Lucae, simul cum Speculo uno magno cum cornicibus Nigris”¹¹⁹. Sono le glorie patrie della pittura casalese, Nicolò Musso e Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, ad essere evidentemente oggetto di interesse del collezionismo locale ma che riflettono anche il gusto raffinato e colto del proprietario. Esigua, infatti, è la produzione del caravaggesco Musso, personalità sfuggente sul piano sia biografico sia artistico, che ebbe una certa fortuna locale presso i collezionisti nel corso del Seicento come dimostra questo documento e la presenza in antico di opere autografe e diverse copie e derivazioni a Casale e nel Monferrato che solo in parte sono giunte fino a noi¹²⁰.

Se la *Madonna con il Bambino* descritta nell'inventario Bottero è difficilmente identificabile, balza, invece, all'attenzione la presenza dei due dipinti raffiguranti *Cristo portacroce* e la *Madonna piangente (Addolorata)* che richiamano immediatamente i “Doi quadri a oglio uno del Sig.re che porta la croce et l'altro della Madona” descritti nell'inventario dei beni ereditati dai nipoti di Nicolò Musso redatto nel 1627¹²¹. Recentemente è stato reso noto un dipinto da camera del pittore casalese, degli anni 1620-1623, raffigurante *Cristo portacroce* (collezione privata) dalla ignota provenienza e messo in relazione con le opere descritte nel 1627 e visto in *pendant* con la *Madonna piangente*¹²² esplicitamente descritta nel testamento del Bottero. È ragionevole pensare che il Cristo da poco ricomparso sia quello presente nella raccolta Bottero e descritto ancora insieme al suo *pendant*, oggi disperso, fra le opere rimaste in usufrutto alla cognata Agostina e sul cui destino ad ora non abbiamo notizie come del resto l'opera del Moncalvo raffigurante *San Luca*.

Lo zio Filippo, inoltre, istituì, come suo erede, la Compagnia

dell'Immacolata Concezione, presente nella chiesa di San Francesco a Casale presso l'altare della Concezione, fornendo precise disposizioni in merito alle celebrazioni annuali in occasione della festa dell'Immacolata a sua perpetua memoria specificando che doveva avvenire con sontuosi apparati e musica eseguita da musicisti esperti chiamati per l'occasione da fuori Casale¹²³. Tale celebrazione, ricordata come una delle feste più importanti della città nel corso dei secoli¹²⁴, fu rispettata, seppur spesso non con cadenza annuale, anche quando la Compagnia – in seguito alla chiusura del convento francescano con le soppressioni napoleoniche (1802) – fu trasferita nella chiesa di San Domenico a Casale e perdurò fino all'Ottocento¹²⁵.

L'amore nei confronti della musica e dell'arte di Filippo Bottero è al centro, quindi, delle ultime volontà così come l'arte pittorica e musicale trovano un felice connubio nell'*Allegoria della Musica* dipinta dalla nipote quindicenne, e che, alla luce di questi nuovi documenti, potrebbe celare proprio un suo ‘ideale’ autoritratto di giovane virtuosa e colta, e la prova non soltanto delle sue doti pittoriche ma anche musicali, non a caso la partitura presente nel dipinto è un brano eseguibile non identificato¹²⁶.

La pratica musicale, infatti, fin dal Cinquecento rientrava nell'educazione umanistica femminile; la città di Casale aveva contribuito alla precettistica cortigiana dando i natali al celebre Stefano Guazzo, autore della *Civil Conversazione* (1574), opera che insieme al *Cortegiano* di Castiglione (1528) costituisce il caposaldo della letteratura di corte, senza dimenticare, per l'istruzione delle fanciulle, l'esempio del *Ragionamento a Donna Lavinia* (1586) composto dall'alessandrino Annibale Guasco per la giovanissima figlia istruita all'esercizio della musica e del canto in vista del suo ingresso alla corte torinese che, secondo il padre, le gioverà quando entrerà “in quella onorata compagnia di dame ve ne saranno dell'altre virtuosamente allevate, con le quali potrai con una lodevole emulazione, così nel canto come nelle altre tue virtù, esercitarti”¹²⁷.

Seppur lontane da quel mondo delle corti le sorelle Bottero potevano trovare nel monastero di Moncalvo un ambiente incline alle arti, dove la figura di Orsola Maddalena aveva orientato la vita della comunità in cui si potevano ritrovare “altre [consorelle] virtuosamente allevate”: non a caso l'anziana pittrice nel testamento del 1671 descrive le due Bottero come dotate di “ottime qualità, et buoni costumi”.

La Caccia stessa, infatti, era cresciuta in un clima fecondo e colto: quando, infatti, aveva la medesima età della Bottero, a Casale era attiva l'Accademia degli Illustrati fondata dal Guazzo nel 1560 e sopravvissuta fino all'inizio del secondo decennio del Seicento¹²⁸ in seno alla quale le Arti della poesia, musica e pittura erano al centro delle conversazioni e dei componimenti degli accademici. Sappiamo che la moglie dell'accademico Giacomo Natta, Porzia Della Valle, figlia del potente uomo di Stato Rolando Della Valle, si dilettava nella pratica musicale e a lei appartenevano libri-parte madrigalistici¹²⁹. Mentre all'arte del nonno materno della Caccia, Ambrogio Oliva, furono dedicati alcuni epigrammi a firma dell'Oscuro (Giovanni Francesco Apostoli)¹³⁰. Inoltre, non va dimenticato che dagli animatori di quei circoli, esponenti



18 Orsola Maddalena Caccia e aiuti, *Sant'Antonio adorante il Bambino e san Michele*. Bianzè, casa parrocchiale



19 Orsola Maddalena Caccia, *Bambino dormiente sulla Croce*. Collezione privata



20 Orsola Maddalena Caccia (copia da), *Bambino dormiente sulla Croce*. Casale Monferrato, Seminario

dell'élite casalese, discendevano diverse orsoline di Moncalvo, come le due sorelle Maria Vittoria e Giovanna Maddalena Natta, figlie di Carlo, conte di Varengo e presidente del Senato del Monferrato nonché podestà di Mantova, entrate la prima nel 1659 e la seconda nel 1662, o ancora, alla fine del Seicento, Maria Angelica Roviglione, discendente dell'accademico conosciuto come l'Inviato (Giacomo Giovanni Roviglione)¹³¹.

La musica costituiva un repertorio ricorrente nella produzione della Caccia che allude alle inclinazioni e al grado di erudizione che la pittrice e le sue consorelle avevano all'interno delle mura claustrali e alla loro educazione. Tale arte doveva essere apprezzata, come del resto quella pittorica, presso il monastero di Moncalvo se alla fine del Seicento fra i denari che le orsoline dovevano consegnare come parte della loro dote vi era anche una voce dedicata a "La spesa delli signori Musichi", che non a caso precede la voce relativa alla richiesta di "Due Quadri di Divotione da tener in stanza"¹³². Tutti questi dati gettano nuova luce sulla cultura musicale nel monastero e in generale in Monferrato dopo la fortunata stagione del Cinquecento¹³³.

Frammenti dell'esistenza di Angela Guglielma dopo la morte della maestra Orsola Maddalena emergono da alcune carte personali giunte a noi, oltre la ben nota supplica del 29 maggio 1693¹³⁴ quando è oramai erede usufruttuaria dello zio Filippo. In veste di amministratrice dell'eredità Bottero è impegnata dunque in un fitto carteggio fra lei e la Compagnia dell'Immacolata Concezione; una cinquantina di lettere, da scalare nel biennio 1708-1710¹³⁵ – alcune scritte di suo pugno altre dal suo agente – inviate da Moncalvo ci testimoniano la sua presenza in monastero e ci raccontano di una salute malferma – come già ricordava nella supplica del 1693 – che però le permise di vivere sufficientemente a lungo morendo nella primavera del 1719. Come Orsola Maddalena prima di lei, fu sepolta nella chiesa del monastero, e nel suo testamento aperto il 5 aprile 1719, dispone genericamente che "tutti li danari, beni mobili et immobili raggioni et altri crediti di qualsivoglia sorte sia Herede L'Anima Mia come così la costituisco accioche venghi

Sofragata con tanti Sacrify et elemosine"¹³⁶. Con la sua morte si estingueva la sua famiglia e si concludeva definitivamente la stagione pittorica del monastero di Moncalvo.

Il suo testamento lascia aperte le questioni relative alla sua pratica artistica: nessun accenno, infatti, è presente nelle sue ultime volontà.

A tal proposito scarse sono le tracce dell'attività pittorica di entrambe le sorelle Bottero; Candida Virginia "Pictrice quadros", compare insieme alla badessa Angela Cecilia della Rovere e alla vicaria Anna Colomba, nell'atto di restituzione, nel novembre del 1676, ad Angelo Francesco Caccia. Quest'ultimo possedeva delle opere di mano della "M[adre] Bottera", non sappiamo quale delle due sorelle fu, infatti, l'artefice della "Sant'Orsola col stendardo in mano, corona in capo dal mezzo in su della m. Bottera" e di tre nature morte con frutti "della M. Bottera"¹³⁷. Una testimonianza, che apre nuovi scenari su una produzione e circolazione di opere delle due sorelle casalesi e sulla fortuna presso gli stessi committenti di Orsola Maddalena Caccia, è la presenza di ben quattro opere nella già citata raccolta casalese del marchese Giacinto Gerolamo della Rovere (1687) di "Due quadri uno della Madonna con il bambino in braccio, et l'altro con l'efigie di S. Marg[her]ita fatti dalla Butirra"¹³⁸ e "Un S. Sebastiano, et un S. Francesco della Butirra" elencati appena prima dei due quadri della Caccia¹³⁹.

Permane anche in questo caso il dubbio sull'identità dell'artefice. Le fonti, però, attribuivano ad Angela Guglielma alcune opere pubbliche in Casale Monferrato come la pala perduta presente nel coro della chiesa di Santa Caterina a Casale Monferrato raffigurante "la santa [Caterina] con più figure"¹⁴⁰. Altre, invece, già date alla Bottero, sono state in anni recenti ricondotte giustamente ad Orsola Maddalena (la pala con le *Sante Caterina, Agata e Apollonia*, fig. 1) e al padre come nel caso della *Trinità con la Vergine Immacolata*, che un tempo ornava l'altare maggiore della chiesa della Trinità, oggi ricoverata presso il Seminario di Casale¹⁴¹.

Le due sorelle condivisero gli spazi del claustro negli ultimi die-

ci anni di vita di Orsola Maddalena ed ebbero l'opportunità di intervenire, sotto l'influenza dell'anziana maestra, alle sue ultime commissioni come testimonia l'ultima opera nota uscita dallo studio della Caccia, il *Sant'Antonio adorante il Bambino e san Michele*, eseguita per l'altare di Sant'Antonio da Padova della chiesa di Santa Maria de Tabbi di Bianzè, oggi nella casa parrocchiale del luogo (fig. 18) conforme alle volontà di Giovanni Vola e consegnata il 21 maggio 1670, pochi mesi prima che l'artista facesse testamento¹⁴². La pala d'altare testimonia così l'intervento di altre mani, basti guardare le figure del sant'Antonio e del Bambino realizzate da una pennellata più compendiarica, incerta che contrasta con la parte centrale, in particolare la splendida tovaglia, e alcuni dettagli della figura di san Michele,

come i calzari, dove si può avvertire l'ultimo *esprit* di Orsola Maddalena. Le due sorelle casalesi dovettero, quindi, apprendere attraverso le invenzioni, i modelli cacciani, come 'esemplari' sui quali fondare la loro pratica.

Sulle orme di Orsola Maddalena Caccia va forse immaginato il percorso delle due pittrici; potrebbe riflettersi in opere come il quadro da camera, eseguito su un fortunato *exemplum* della Caccia (collezione privata; fig. 19), raffigurante il *Bambino dormiente sulla Croce* (Casale Monferrato, Seminario; fig. 20)¹⁴³, accompagnato da fiori allusivi che rimandano alla produzione delle nature morte e che mostra analogie stilistiche con la pala di Bianzè, in particolare nel modo di scorcicare il viso e nel trattamento dei capelli del Bambino.

NOTE

In questo contributo si presentano alcuni risultati delle indagini condotte sulla figura di Orsola Maddalena Caccia in preparazione di un'opera monografica dedicata all'artista, di prossima pubblicazione, edita da Scalpenti Editore, Milano. Gli aspetti qui parzialmente esaminati saranno oggetto di più ampia trattazione nel volume suddetto.

- 1 A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia: note in margine alla vita e alle opere di una monaca pittrice*, in "Archivi e storia", 21-22, 2003, pp. 153-202.
- 2 Sulle differenti interpretazioni degli insegnamenti della Merici nelle diverse comunità e delle regole applicate: G. Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna 2000 in part. pp. 178-200; Q. Mazzonis, *Spiritualità, genere e identità nel Rinascimento. Angela Merici e la Compagnia di Sant'Orsola*, Milano 2007.
- 3 A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia: note*, cit., pp. 165-168, con bibliografia precedente.
- 4 A. Bava, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Una biografia*, in *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625). Dipinti e disegni*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico), a cura di G. Romano e C. Spantigati, Casale Monferrato 1997, pp. 17-25; A. Monti, G. Bertola, G. Vaglio, *Le chiese di Moncalvo e i capolavori di Guglielmo e Orsola Maddalena Caccia. Alla scoperta di un tesoro di fede, di storia e di arte*, Asti 2015, pp. 76-77.
- 5 Alessandria, Archivio di Stato (d'ora in poi ASAl), *Notai del Monferrato*, mazzo 4000, cc. 91r-92r. Il documento, che è stato riletto e revisionato dalla scrivente, era stato reso noto da Francesco Negri (F. Negri, *Il Moncalvo*, in "Rivista di Storia, Arte e Archeologia della Provincia di Alessandria", V, 1896, 13, pp. 127-129) e pubblicato in tempi recenti in P. Caretta, *Appendice A: I documenti, in Orsola Maddalena Caccia*, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo), a cura di P. Caretta e D. Magnetti, Savigliano 2012, p. 149.
- 6 F. Negri, *Il Moncalvo*, cit., 1896, 13, p. 121.
- 7 A. Bava, *La pittura a Casale prima della peste manzoniana, in Da Musso a Guala*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico), a cura di G. Romano e C. Spantigati, Savigliano 1999, pp. 17-27; Giorgio Alberini morì prima dell'8 luglio 1625: C. Bianchi, *Giorgio Alberini (1578-1625)*, in "Rivista di Storia, Arte, Archeologia per le provincie di Alessandria e Asti", 122, 2013, p. 221.
- 8 Nel 1625 la Compagnia esprime il "desiderio di ornare la Cappella di stucco e far il quadro di buona fattura": C. Spantigati, *Dipinti, sculture e arredi tra dotazioni e dispersioni*, in *Il Duomo di Casale Monferrato: storia, arte e vita liturgica*, atti del convegno (Casale Monferrato, 16-18 aprile 1999), Novara 2000, pp. 217, 225; A. Chiodo, in *Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), a cura di A. Bava, G. Mori e A. Tapié, Milano 2021, p. 293, cat. 2.9, con bibliografia precedente.
- 9 A. Zuccari, *Fonti antiche e moderne per le iconografie di Baronio*, in *Baronio e le sue fonti*, atti del convegno (Sora, 10-13 ottobre 2007), a cura di L. Gulia, Sora 2009, pp. 881-885.
- 10 G. Romano, *Caccia, Orsola Maddalena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, Roma 1972, p. 763; per la lettura dell'iscrizione con la firma e la data dopo il restauro: A. Chiodo, recensione *Orsola Maddalena Caccia*, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo), a cura di P. Caretta e D. Magnetti, in "Monferrato Arte e Storia", 24, 2012, p. 104.
- 11 R. Piccinelli, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la "superbissima galleria" di Mantova (1637-1709)*, Firenze 2010, pp. 109, 222, 225.
- 12 G. Nigrelli, *Il vescovo Scipione Agnelli (1593-1653) committente e feudatario a Carbonarola*, in *Oxanna e Orsola. Arte, storia e fede nel Seicento tra Mantova e il Monferrato*, catalogo della mostra (Mantova, Museo Diocesano), a cura di A. Ghirardi e R. Golinelli Berto, Mantova 2018, p. 98. Sulle collezioni della famiglia Agnelli Maffei: G. Rebecchini, *Private Collection in Mantua 1500-1630*, Rome 2002, pp. 208-211, 410-418.
- 13 *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura. Raccolte di quadri a Mantova nel Sei-Settecento, Galleria Gonzaga del ramo principale, Galleria Gonzaga del ramo di Vescovado, Galleria Canossa*, a cura di U. Meroni, Monzambano 1976 ("Fonti per la storia della pittura", 4), p. 95; E.M. Guzzo, *La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005, pp. 299, 307.
- 14 F.M. Ferro, *Le 'pregchiere dipinte' di Orsola Maddalena Caccia: aggiunte e riflessioni*, in "Arte Cristiana", 868, 2012, p. 52.
- 15 ASAl, *Notai del Monferrato*, Pietro Antonio Vigo, mazzo 3888, documento reso noto in C. Prosperi, *Artisti e maestranze in Monferrato nei secoli XVI e XVII. Ricerche d'archivio*, Acqui Terme 2019, p. 536. Nella raccolta erano presenti opere attribuite a Gian Domenico Cerrini detto il cavalier Perugino e Pietro Bellotto.
- 16 B.A. Raviola, *Giurisdizioni, istituzioni e ceti dirigenti a Monastero in Antico regime*, in *Monastero Bormida e le storie del suo patrimonio*, a cura di L. Giana, Acqui Terme 2013, pp. 32-33.
- 17 A. Bava, in *Tra Belbo e Bormida. Luoghi e itinerari di un patrimonio culturale*, catalogo della mostra (Bubbio e Canelli, oratorio dell'Annunziata; Nizza Monferrato, oratorio della Trinità), a cura di E. Ragusa e A. Torre, Torino 2003, pp. 350-351, cat. 7.
- 18 C. Prosperi, *Artisti e maestranze*, cit., pp. 535-536.
- 19 A. Bava, in *Acquisizioni e restauri 1992-2000*, a cura di E. Ragusa, Pessione 2000, pp. 74-75; M.F. Palmiero, *La trasformazione degli spazi religiosi: le parrocchiali di Monastero Bormida e Montabone*, in *Tra Belbo e Bormida*, cit., pp. 176-177.
- 20 A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia: note*, cit., p. 171.
- 21 A. Modesti, *Sirani, Artemisia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, 2018, p. 817.
- 22 Lettera di Isabella Piccini allo stampatore Giovanni Antonio Remondini, 3 ottobre 1724: *Donne artiste nelle collezioni del Museo di Bassano*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico), Bassano del Grappa 1986, pp. 55-56.
- 23 *Vita artistica nel monastero femminile. Exempla*, a cura di V. Fortunati, Bologna 2002; *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, a cura di G. Pomata e G. Zarri, Roma 2005; G. Zarri, *Culture nel chiostro. Tra Arte e Vita*, in *Artiste nel chiostro: produzione artistica nei monasteri femminili in età moderna*, atti del convegno (Firenze, 4-5 ottobre 2013), a cura di S.

- Barker, Firenze 2016 (“Memorie domenicane”, 46), pp. 19-29.
- 24 La stima è stata rintracciata da Proserpi (C. Proserpi, *Artisti e maestranze*, cit., pp. 549-550) ed era già nota al Durando di Villa che scriveva, infatti: “Ella stessa alli 11 di febbraio 1651 dichiara di aver esaminati i quadri pervenuti alli figliuoli del fu sig. Girolamo Caccia, e li valuta. Fra questi se ne contano dieci, lavoro della sua mano” (F. Durando di Villa, *Regolamenti della Reale Accademia di pittura e scultura di Torino*, Torino 1778, p. 58, passo poi ripreso in G. Della Valle, *Notizie degli artefici piemontesi*, a cura di G.C. Sciolla, Torino 1990, p. 93). I dieci dipinti di Orsola ai quali allude l'autore sono la *Santa Cecilia* (A. Chiodo, in *Le Signore dell'Arte*, cit., pp. 292-293, cat. 2.7), una “Beata Vergine che baccia il Bambino”, una *Pietà* (“Madonna con il Christo morto in Grembo”), una *Sacra Famiglia con san Giovannino* (“Una Madonna et San Giuseppe San Giovanni Battista e nostro Signore”), un *Matrimonio mistico di santa Caterina* (il tema della *sponsa Christi* “Santa Chaterina sposata dal Bambino e la Beata Vergine”: cfr. P. Caretta, in *Orsola Maddalena Caccia*, cit., pp. 104-105, cat. 22), un *San Carlo*, un *San Luca Evangelista* oltre alle nature morte: “tre Quadretti di frute, cioè d'un Melone, et uve”. Il quadro con il melone fa tornare in mente la splendida natura morta passata alla Galleria Il Fiorino di Firenze in occasione della fiorentina Biennale dell'Antiquariato nel 1965 che non è mai più ricomparsa e che si conosce soltanto attraverso una riproduzione fotografica (G. Romano, *Nicolò Musso a Roma e a Casale*, in “Paragone”, XXII, 1971, 255, p. 55). La pittrice poi aggiunse in calce alla sua firma un altro gruppo di nature morte “due quadri con vasetti” (cfr. A. Cottino, in *Orsola Maddalena Caccia*, cit., pp. 90-91, cat. 16, oggi una è esposta al Metropolitan Museum of Art di New York, 2020.263.1) e “n°6 di frutti un poco più piccoli” e una ancora “di frutti”. Un nucleo consistente di nature morte, quasi quante compongono il catalogo di questo genere di Orsola Maddalena Caccia che conferma quanto già ipotizzato sulla circolazione molto ‘intima’ di questi risultati (A. Chiodo, recensione *Orsola Maddalena Caccia*, cit., p. 102). Il documento (ASAI, *Notai del Monferrato*, Raffaele Rovigione, maggio 3421) è stato riletto dalla scrivente ed è oggetto di uno studio specifico in corso di pubblicazione. Infine su Gerolamo Caccia: F. Negri, *Il Moncalvo*, in “Rivista di Storia, Arte e Archeologia della Provincia di Alessandria”, V, 1896, 14, pp. 212-216.
- 25 A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, I, Torino 1963, p. 188.
- 26 Ivi, p. 231.
- 27 Ivi, p. 188.
- 28 Una traccia, seppur inesatta, dell'esistenza di questi due documenti è contenuta in un atto del monastero di Moncalvo del 12 febbraio 1718 (Casale Monferrato, Archivio Storico Diocesano [d'ora in poi ASDC], *Regularis et Moniales*, Monastero di Sant'Orsola, marzo 14) in cui sono segnalati il testamento (1671) e la donazione (1674) della pittrice rogati dal notaio Giovanni Rafferi di Moncalvo. In realtà, come si è appurato durante le ricerche, l'annotazione riguardante il testamento risultava inesatta per il nome del notaio.
- 29 *Appendice*, n. 1, le citazioni presenti nel testo, senza riferimento in nota, sono tratte dal testamento trascritto.
- 30 A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, cit., I, pp. 230-231.
- 31 F. Negri, *Il Moncalvo*, cit., 1896, 13, p. 121.
- 32 A. Ghirardi, *Suor Orsola Maddalena Caccia (1596-1676), pittrice del Monferrato e la creatività in convento*, in “Archivio italiano per la storia della pietà”, 20, 2007, pp. 132-144; P. Bertelli, P. Artoni, in *Le Signore dell'Arte*, cit., pp. 292-293, cat. 2.8.
- 33 G. Zarrì, *Novizie ed educande nei monasteri italiani post-tridentini*, in “Via spiritus”, 2011, 18, p. 23.
- 34 G. Paleotti, *Libro del bene della Vecchiezza*, Roma 1597, p. 420. Industria: *Grande dizionario della lingua italiana* (d'ora in poi GDLI), diretto da S. Battaglia, G. Barberi Squarotti, VII, Torino 1972, pp. 862-864; *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1612, p. 438.
- 35 A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, cit., I, p. 188.
- 36 Sia il memoriale che la ratifica affidata al notaio Giovanni Rafferi non sono stati rintracciati.
- 37 Disponeva di “due camere”; anche le consorelle avevano le proprie camere come è ricordato nel testamento di Angela Guglielma (1719) di cui si dirà in seguito. Un assetto sostanzialmente diverso dall'iniziale edificio familiare della fondazione (A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia: note*, cit., p. 168).
- 38 Secondo Negri morì nel 1677 all'età di 74 anni (F. Negri, *Il Moncalvo*, cit., 1896, 14, p. 212).
- 39 “far donativo di cose mobili”: *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1623, p. 631.
- 40 Discreta è la consigliera della superiora, cioè della badessa nel caso delle orsoline di Moncalvo: cfr. “le Discrete [...] sono Consigliere della Superiora per aiutarla nel buon governo spirituale, e temporale del Monistero” (G.P. Barco, *Specchio religioso per le monache*, cit., p. 158, sui compiti delle monache discrete: pp. 156-160). Orsola Maddalena e sua sorella risultano avere negli anni finale tale carica come quella di decane del monastero.
- 41 A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia: note*, cit., p. 166; sul destino del monastero dopo la soppressione: B. Vaglio, A. Barbato, *La singolare vicenda di un monastero di monache pittrici, in Orsola Maddalena Caccia*, cit., p. 36.
- 42 Si veda, ad esempio, la *Madonna con il Bambino* riprodotta in P. Caretta, in *Orsola Maddalena Caccia*, cit., p. 96.
- 43 Per la ricostruzione dello studio dell'artista e degli oggetti in esso contenuti, ringrazio Annamaria Bava, Giulio Bora, Simone Guerriero, Alessandro Martoni, Anna Maria Riccomini, Cristiana Romalli, Vita Segreto.
- 44 Cfr. Folio su carta del medesimo soggetto in *Appendice*, n. 1. Nella sala consiliare va ricondotta ad Orsola Maddalena Caccia anche la deliziosa *Sant'Orsola*.
- 45 A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia*, in *Le Signore dell'Arte*, cit., p. 136 con bibliografia precedente. Sulla questione in generale della grafica cacciana si veda: G. Romano, *Sui disegni del Moncalvo alla Biblioteca Reale di Torino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, II, Milano 1984, pp. 535-544, in part. p. 535.
- 46 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, I, *Testo*, Firenze 1966, p. 112, cap. XV.
- 47 V. Conticelli, *Anticaglie: teste, calchi e modelli nei ritratti degli Uffizi, in Volti svelati: antico e passione per l'antico*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi), a cura di Ead., Livorno 2011 pp. 33-41; e S. Giordani, ivi, pp. 152-153, cat. III.5; M.T. Cantaro, in *A Tale of Two Women Painters. Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado), a cura di L. Ruiz Gómez, Madrid 2019, pp. 106-107, cat. 9.
- 48 A. Bava, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo*, cit., p. 19; F. Frangi, *Daniele Crespi. La giovinezza ritrovata*, Milano 2012, pp. 23-26.
- 49 N. Ward Neilson, *Daniele Crespi*, Soncino 1996, p. 89.
- 50 ASAI, *Notai del Monferrato*, marzo 4000, c. 91v.
- 51 G. Bora, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 335-373; G. Frangi, *Daniele Crespi*, cit., pp. 15-19; P. Tosini, *La Grande Galleria di Federico Zuccari a Torino: il capolavoro mancato*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A.M. Bava ed E. Pagella, con la collaborazione di G. Pantò e G. Saccani, Genova 2016, pp. 65-73; M. Giuliani, *La Grande Galleria nel contesto dell'Italia spagnola*, in *La Grande Galleria. Spazio del sapere e rappresentazione del mondo nell'età di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di F. Varallo e M. Vivarelli, Roma 2019, pp. 163-164. Su Moncalvo a Torino e a Milano: A. Bava, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo*, cit., pp. 17-19.
- 52 G. Romano, in *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625)*, cit., pp. 62-63, cat. 8; Id., *Disegni di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, in Il Tesoro della Città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di Caccia), a cura di S. Pettenati e G. Romano, Torino 1996, pp. 141-142.
- 53 Orsola Maddalena copia in questo foglio (fragmentario) un rilievo mentre nel disegno con *Putto del Moncalvo* (New York, Morgan Library & Museum, 1993.345:2) la figura di sinistra viene isolata a dimostrazione dello studio su un medesimo modello e il processo operativo nello studio cacciano che portava al reimpiego nelle opere pittoriche. In pittura, infatti, è ben riconoscibile l'*Eros dormiente* “Broadlands-Paris” impiegato dalla Caccia nella giovanile *Natività* (Genova, Palazzo Bianco) per il Bambino addormentato fra le braccia della Madre e ripreso nuovamente nella tela con le *Donne del giudizio di Salomone* (Mantova, Museo di Palazzo d'Arco) appartenuta alla prestigiosa raccolta Chiappio (su tali modelli antichi impiegati nello studio cacciano si vedano i confronti in M. Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt am Main 1986, pp. 617-617, nn. 39-40; A. Muscillo, *Sulla via di Dioniso. Un “putto giacente” al Tesoro dei Granduchi in Palazzo Pitti*, in *Élites e cultura. Seminari del Dottorato in Storia Antica e Archeologia*, a cura di F.M. Carinci ed E. Cavalli, Venezia 2019, pp. 88-103, in part. pp. 88-89, 97).
- 54 G. Careddu, in *Museo Civico d'Arte Antica di Torino: acquisti e doni 1971-2001*, a cura di E. Pagella, Torino 2004, pp. 142-144, catt. 44, 46-47, 51, 58.
- 55 Cfr. per esempio la fortuna degli eroti dormienti, antichi e moderni, presso le raccolte di Carlo

- Emanuele I di Savoia: A. Riccomini, G. Pantò, in *Le meraviglie del mondo*, cit., pp. 228-229, catt. 131-132; Interessante la personalità dello scultore Andrea Rivalta dal 1603 al servizio del duca, tra l'altro, anche come restauratore, e la descrizione dello studio alla sua morte (1624) dove sono presenti diversi gessi: A. Bava, *Antichi e moderni: la collezione di sculture*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino 1995, p. 155; A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, cit., III, pp. 931-933.
- 56 O. D'Albo, *Una 'Sant'Orsola' e altre proposte per la "Reverenda Madre" Caccia*, in "Paragone", s. 3, LXIII, 2012, 751, p. 48.
- 57 Su tale tecnica: A. Petrioli Tofani, *I materiali e le tecniche. Il disegno. Forme, tecniche, significati*, a cura di G.C. Sciolla, Cinisello Balsamo 1991, p. 241.
- 58 Cfr. fig. 4.
- 59 Cfr. A. Cottino, in *Casa Zuccala in Marentino. Una residenza borghese nella provincia sabauda*, Savigliano 2009, pp. 68-69.
- 60 "Avantoggi" il giorno anteriore: GDLI, I, p. 866.
- 61 "colligato" (1626) o "colgato" (1671): cfr. dal latino "colligare", cioè bendare fasciare (cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1623, p. 4).
- 62 "Un quadro dell'Angiolo Custode con diavolo dietro l'anima" e "Un quadro di San Gerolamo con un angelo che sono la tromba" (1626): F. Negri, *Il Moncalvo*, cit., 1896, 13, p. 127.
- 63 P. Caretta, *Appendice A: I documenti*, cit., p. 150.
- 64 Presente in entrambe le liste (1626, 1671) e ancora nell'inventario dei beni di Angelo Francesco Caccia (1681): cfr. P. Caretta, *Appendice A: I documenti*, cit., p. 150.
- 65 ASAl, *Insinuazione*, Tappa di Moncalvo, mazzo 32, cc. 935r-940v. Sulla fortuna del ritratto di Guglielmo Caccia nelle fonti e sul documento: A. Chiodo, *Il collezionismo di opere di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo e della figlia Orsola Maddalena: il caso della collezione Dal Pozzo*, in "Annali di Storia Moderna e Contemporanea", 1, 2013, pp. 313-314.
- 66 Un capitolo dedicato alla ritrattistica in ambito cacciano ancora tutto da scrivere che, grazie ai documenti rinvenuti, apre nuove piste d'indagine, da percorrere tenendo come viatico i ritratti dei donatori che il Moncalvo distilla nelle sue pale d'altare, ad esempio nelle tele della Fondazione Accorsi-Ometto di Torino e della Madonna di Macra presso Savigliano (G. Testori, *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento: sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Procaccini, Tanzio, D. Crespi, Nuvoloni, Del Cairo*, catalogo della mostra [Torino, Museo Civico; Ivrea, Centro culturale Olivetti], a cura di G. Testori, Torino 1955, p. 40, cat. 3; G. Romano, in *Realismo caravaggesco e prodigio barocco. Da Molineri a Tarico nella Grande Provincia*, catalogo della mostra [Savigliano, Museo Civico], a cura di G. Romano, Savigliano 1998, pp. 148-149, n. 6) mentre per Orsola Maddalena interessante appare il ritratto, seppur molto idealizzato, presente nella *Madonna con il Bambino, santi gesuiti e un uomo d'armi in preghiera* (F. Solinas, in *Les dames du baroque. Femmes peintres dans l'Italie du XVI et XVII siècle*, catalogo della mostra [Gand, Museum voor Schone Kunsten], a cura di V. De Beir, F. Solinas e A. Tapié, Gand 2018, pp. 128-129, cat. 29, tela da ricondursi ad una fase matura della carriera).
- 67 "strumento di legno atto a muoversi colle mani per macinare i colori sopra una lastra di porfido o d'altra pietra dura" (GDLI, IX, p. 381).
- 68 *Appendice*, n. 2. Le citazioni senza riferimento in nota sono tratte dalla donazione.
- 69 Diversi dai sette testimoni presenti alla consegna del testamento del 1671 al notaio Garda e che sottoscrissero e apposero il loro sigillo (*Appendice*, n. 1).
- 70 Cinquanta scudi di grossi cento e otto: cfr. B.A. Raviola, *Il Monferrato gonzaghesco. Istituzioni ed Élités di un micro-stato (1536-1708)*, Firenze 2003, p. 7.
- 71 Nella donazione è indicato anche in altri luoghi. Grazie al testamento, infatti, veniamo a sapere che esistevano dei beni mobili appartenenti ad Orsola Maddalena Caccia nella casa del confessore delle monache.
- 72 ASDC, *Visita pastorale di Lelio Ardiccione*, fasc. 476, 1685, c. 754v.
- 73 ASAl, *Notai del Monferrato*, Giovanni Bartolomeo Rivetta, mazzo 3267, l'atto è del 13 novembre 1628.
- 74 Il coro fu sottoposto a lavori di rifacimento negli anni sessanta del Seicento a seguito del decreto del vescovo Miroglio nel 1660 (ASDC, *Visita pastorale Girolamo Miroglio*, fasc. 474, 1660, c. 61r). All'inizio del Settecento l'"incona bella della Concezione" aveva preso posto sull'altare "immediatamente dietro l'Altare Maggiore" ad ornamento della chiesa interiore (ASDC, *Visita pastorale Pietro Secondo Radicati*, fasc. 464, 1717-1724, c. 195v).
- 75 A. Chiodo, in *Le Signore dell'Arte*, cit., p. 293, cat. 2.9.
- 76 L'ordinamento degli altari lo apprendiamo dalle visite pastorali di Miroglio e Radicati già citate.
- 77 Sui lavori eseguiti da Moncalvo per Carlo Emanuele I: *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625)*, cit.; G. Romano, *Disegni del Moncalvo per il casino del Viboccone*, in "Palazzo Madama", IV, 2014-2015, 3, pp. 16-21. Sull'impresa della Grande Galleria da ultimo: *Le meraviglie del mondo*, cit.; *La Grande Galleria. Spazio del sapere*, cit.
- 78 Sulla questione degli altari e delle opere cacciane relativi a san Luca conviene tener fede e ripartire dalla scheda di Giovanni Romano (G. Romano, in *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo [1568-1625]*, cit., pp. 128-129, n. 42).
- 79 A.M. Bava, *Note sui rapporti tra il Moncalvo e l'ordine dei Barnabiti*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello e G. Galante Garrone, Savigliano 2009, pp. 22-23.
- 80 Vedere nota 24.
- 81 P. Caretta, in *Orsola Maddalena Caccia*, cit., p. 136, cat. 36.
- 82 È accolta qui l'approfondita lettura di Barbara Zandrino del *San Luca nello studio* di Orsola Maddalena Caccia e dei riferimenti culturali dei Caccia: B. Zandrino, *Le parole nella pittura. San Luca nello studio*, in *Maraviglia del mondo. Letteratura barocca tra Liguria e Piemonte*, atti del convegno (Carcare, 25 maggio 2013), a cura di G. Balbis e V. Boggione, Genova 2013. Del tutto fuorviante, invece, le ricostruzioni proposte in P. Caretta, *Orizzonti figurativi e riferimenti culturali nell'opera di Orsola Maddalena Caccia*, in *Artiste nel chiostro*, cit., pp. 186-188. Il restauro, tra l'altro, ha rimosso la scritta apocrifia posta sul vasetto aperto. La ricetta infine era stata già letta e identificata all'inizio del Novecento: G. Carbonelli, *S. Luca Me-*
- dico in una tela di Guglielmo Caccia*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Italiano dell'Arte Sanitaria. Appendice della Rassegna di clinica, terapia e scienze affini", 1928, 27, 3, pp. 3-7.
- 83 Cfr. le biblioteche d'artista di Daniele Crespi (G. Gaspari, *L'"Inventario delle beni mobili". Apunti sulla biblioteca di Daniele Crespi* e P. Venturilli, *Spunti dall'inventario del 27 agosto 1630. Daniele Crespi pittore e le arti congeneri*, in *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo*, a cura di A. Spiriti, Milano 2006, pp. 79-85, 103-111) e del genovese Giovan Battista Paggi disposta negli spazi di lavoro: V. Belloni, *Caroggi, crenze e montae: documenti di storia, cultura, pittura, scultura, mecenatismo, vita genovese dal Cinque all'Ottocento*, Genova 1975, pp. 191-197; V. Frascarolo, *La casa studio di Giovan Battista Paggi "nella contrada di Porta Nova": gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista*, in *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, a cura di F. Parilla e M. Borchia, Roma 2019, pp. 105-106, con bibliografia precedente.
- 84 ASAl, *Notai del Monferrato*, Raffaele Roviglione, mazzo 3421. La biblioteca giungerà dimezzata al figlio di questi, Angelo Francesco che proseguì la carriera paterna (ASAl, *Notai del Monferrato*, mazzo 4000, cc. 201r-211v).
- 85 Il fratello Gerolamo risulta esercitare la professione di medico in Moncalvo fino al 1647 circa.
- 86 A. Chiodo, in *Le Signore dell'Arte*, cit., pp. 294-295, catt. 2.10-15.
- 87 Cfr. T. Verdon, *Moncalvo, i Caccia e la pittura della Controriforma*, in Id., A. Longhi, *Fede e cultura nel Monferrato di Guglielmo e Orsola Caccia*, Savigliano 2013, pp. 27-30.
- 88 B. Zandrino, *Le parole nella pittura*, cit., p. 117.
- 89 Ivi, p. 129.
- 90 M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, p. 87.
- 91 Ivi, pp. 329-420.
- 92 B. Zandrino, *Le parole nella pittura*, cit., pp. 115-116; *Sacro Monte di Crea*, a cura di A. Barbero e C. Spantigati, Alessandria 1998, in part. A. Bava, *Pittori e scultori per il "Teatro della vita della Vergine"*, ivi, cit., pp. 107-121.
- 93 Le pale un tempo erano ospitate rispettivamente nelle cappelle di Santa Margherita e San Giovanni Evangelista poste accanto a quelle della Madonna di Crea e di Maria Maddalena nella chiesa del santuario (Torino, Archivio di Stato [d'ora in poi ASTo], sezione Corte, *Materia Ecclesiastiche*, Abbazie, Abbazia di Santa Maria di Crea, mazzo 3, fasc. 70, descrizione del Santuario di S. Maria del Monte di Crea presso Moncalvo, 1822).
- 94 G. Romano, in *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625)*, cit., p. 90, cat. 22; A. Bava, *La pittura a Casale*, cit., pp. 21-22, cappella di patronato Morra e arredata a fine Cinquecento da Bernardino Morra, vescovo di Aversa e vicario generale di Carlo Borromeo; sulla diffusione di tale iconografia in ambito cacciano e nelle botteghe vercellesi: A. Chiodo, *Problemi aperti sul rapporto fra il giovane Guglielmo Caccia detto il Moncalvo e la realtà artistica del Piemonte orientale sul finire del Cinquecento*, in "Monferrato", 2008, 20, pp. 99-102.
- 95 G. Romano, in *Trentasette opere di artisti in Piemonte 1430-1949*, a cura di G. Gallino, catalogo della mostra (Torino, Antichi Maestri Pittori), Torino 2003, cat. 4.

- 96 M. Grieco, *Modelli di santità. Rinascimento e Controriforma*, in *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, a cura di L. Scaraffia e G. Zarri, Roma 1994, pp. 311-325; V. Fortunati, *Ruolo e funzione delle immagini nei monasteri femminili*, in *Vita artistica nel monastero femminile. Exempla*, cit., pp. 11-41, in particolare sulla presenza di Maddalena nei monasteri femminili: pp. 36-39.
- 97 Cfr. A. Chiodo, *Orsola Maddalena Caccia: note*, cit., pp. 195-196.
- 98 F.M. Ferro, *Le 'preghiere dipinte'*, cit., pp. 52-53.
- 99 A. Chiodo, in *Le Signore dell'Arte*, cit., p. 293, cat. 2.9.
- 100 H. Brigstocke, O. D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini*, Torino 2020, pp. 240, 367.
- 101 P. Bertelli, P. Artoni, in *Le Signore dell'Arte*, cit., pp. 292-293, cat. 2.8.
- 102 P. Caretta, in *Orsola Maddalena Caccia*, cit., pp. 100-101, cat. 20.
- 103 A. Chiodo, in *Le Signore dell'Arte*, cit., pp. 294-295, cat. 2.11.
- 104 Dono di Giovanni De Marchi, presidente della Corte d'Appello di Casale Monferrato: G. Mazza, in *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, a cura di G. Mazza e C. Spantigati, Tortona 1995, pp. 56-57, n. 7; A. Ghirardi, *Dipingere in lode del Cielo: suor Orsola Maddalena Caccia e la vocazione artistica delle Orsoline di Moncalvo*, in *Vita artistica nel monastero femminile. Exempla*, cit., pp. 122-125.
- 105 Età dedotta dalla supplica del 29 maggio 1693 scritta dalla pittrice e pubblicata in A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, cit., I, pp. 188-189.
- 106 Cfr. A. Modesti, *Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, Turnhout 2014. Noemi Gabrielli aveva già colto nell'opera casalese una parlata bolognese che però lei avvicinava al Domenichino: N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Casale Monferrato 1981, p. 82.
- 107 Cfr. la *Santa Cecilia* (1656-1659; San Pietroburgo, Hermitage Museum) commissionata da Scipione Capponi come ritratto della figlia Francesca Teresa prima di prendere i voti (F. Baldassari, *Carlo Dolci. Complete catalogue of the paintings*, Florence 2015, pp. 230-232, 346-347).
- 108 C. Spantigati, *Pittura a Casale tra seconda metà del Seicento e gli inizi del Settecento*, in *Da Musso a Guala*, cit., pp. 27-38 e Ead., *Prima di Guala: la pittura casalese tra Genova, Roma e Milano*, ivi, pp. 140-141.
- 109 A. Chiodo, in *Le Signore dell'Arte*, cit., p. 292, cat. 2.7.
- 110 D. Magnetti, in *Orsola Maddalena Caccia*, cit., p. 110.
- 111 ASAI, *Notai del Monferrato*, Giovanni Battista Garda, mazzo 1971. Documento rintracciato dalla scrivente è stato presentato per la prima volta, nel 2013, in occasione del convegno fiorentino *Artiste nel chiostro: produzione artistica nei monasteri femminili in età moderna* e anticipato in A. Chiodo, *Le Signore dell'Arte*, cit., p. 292, cat. 2.7.
- 112 Il termine "valent'huomini" ricorre spesso negli scritti d'arte fra Cinque e Seicento (Armeni, Alberti, Mancini, Baglione) e negli inventari delle collezioni seicentesche, in particolare per indicare le opere prodotte da artisti diversi e dei più celebri.
- 113 Cfr. la realtà bolognese delle donne artiste nella seconda metà del Seicento: B. Bohn, *Women Artists, their Patrons, and their Publics in Early Modern Bologna*, University Park, Pennsylvania 2021, pp. 95-122.
- 114 A. Bava, *Nicolò Musso a Roma e a Casale Monferrato*, in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di G. Romano, Roma 1999, p. 235; A. Chiodo, *Pittori a Vercelli nel Seicento*, in *Storia di Vercelli*, a cura di E. Tortarolo, Torino 2011, I, p. 467.
- 115 ASAI, *Notai del Monferrato*, Antonio Francesco Crescia, mazzo 1553. Dapprima presente nel convento di San Francesco a Casale risulta, poi, in quello di Moncalvo in qualità di maestro del Sant'Uffizio.
- 116 ASAI, *Notai del Monferrato*, Pietro Antonio Roviglione, mazzo 3413. L'inventario è pubblicato, però, il 13 dicembre 1689.
- 117 ASAI, *Notai del Monferrato*, Pietro Antonio Roviglione, mazzo 3413, testamento rogato il 5 febbraio 1686 mentre quello del 23 agosto 1689 (cfr. A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, cit., I, p. 188), che doveva ricalcare in buona sostanza l'atto del 1686, non è stato finora rintracciato.
- 118 *Appendice*, n. 3: in corsivo i dipinti venduti all'incanto il 22 settembre 1589.
- 119 ASAI, *Notai del Monferrato*, Pietro Antonio Roviglione, mazzo 3413.
- 120 A. Bava, *Nicolò Musso a Roma*, cit., pp. 231-236.
- 121 Ivi, p. 237.
- 122 A. Morandotti, *Un Cristo portacroce di Nicolò Musso*, in "Nuovi Studi", XXV, 2020, pp. 71-73.
- 123 ASAI, *Notai del Monferrato*, Pietro Antonio Roviglione, mazzo 3413; ASDC, *Archivio di San Domenico, Compagnia dell'Immacolata Concezione*, mazzo 100.
- 124 "Due sono le principali feste che si fanno in Casale. Quella di s. Evasio [...]; l'altra festa vi è quella dell'Immacolata Concezione addì 8 dicembre di ciascun anno. Filippo Bottero fece per essa un ampio legato nel XVII secolo, e volle che riuscisse molto splendida massime per scelta musica, e per illuminazione" (G. Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli stati di S.M. il re di Sardegna*, III, Torino 1836, p. 673).
- 125 Alla musica era data particolare importanza come apprendiamo dai conti settecenteschi della Compagnia, giunti fino a noi; erano, infatti, reclutati i migliori cantori e musicisti "forestieri" principalmente da Torino, Novara e Vercelli; sono presenti, per esempio, nel 1723 il noto oboista Alessandro Besozzi, virtuoso presso la cappella di corte a Torino e ammirato addirittura da Wolfgang Amadeus Mozart, insieme al canonico Giuseppe Maria Brusasco, Giacinto Calderara (ASDC, *Archivio di San Domenico, Compagnia dell'Immacolata Concezione*, mazzo 104). Sulla musica a Casale: S. Martinotti, *Musica a Casale*, Casale Monferrato 2005; S. Baldi, *Musica nel tempo a Vercelli e a Casale. Aggiornamenti bibliografici*, in "Studi Piemontesi", XXXVII, 2008, I, pp. 203-208.
- 126 Si ringraziano i musicologici Giulia Giovane e Paolo Cavallo per la lettura del brano.
- 127 L. Giachino, *Sotto il segno di Chirone. Il ragionamento di Annibale Gnasco alla figlia Lavinia*, Torino 2012, p. 38.
- 128 *Stefano Guazzo e Casale tra Cinque e Seicento*, atti del convegno (Casale Monferrato, 22-23 ottobre 1993), a cura di D. Ferrari, Romano 1997.
- 129 D. Torelli, *Il madrigale nella Casale dei Gonzaga: nuove fonti, testimonianze inedite e un unicum milanese*, in "Musica se extendit ad omnia". Studi in onore di Alberto Basso in occasione del 75° compleanno, a cura di R. Moffa e S. Saccomani, Torino 2005, pp. 136-143.
- 130 G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970, p. 73.
- 131 G. Roviglione, *Discorso intorno alla dignità del matrimonio*, Casale 1595.
- 132 ASAI, *Notai di Casale Monferrato*, I versamento, Antonio Francesco Rafferi, mazzo 154, "Lista dei giocali, che si danno per le Signore che si vogliono monacare nel nostro Monastero di Sant'Orsola di Moncalvo" contenuta nelle professioni di Maria Galanda (5 febbraio 1698) e di Maria Angelica Roviglione (7 febbraio 1698); quest'ultima era la figlia del notaio Pietro Antonio Roviglione che roga per Filippo Bottero.
- 133 P. Cavallo, *La vita musicale a Moncalvo nel XVII secolo: materiali per una storia*, in "Il Platano", 2000, 1, pp. 29-51.
- 134 A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, cit., I, pp. 188-189.
- 135 ASDC, *Archivio di San Domenico, Compagnia dell'Immacolata Concezione*, mazzo 121.
- 136 ASAI, *Notai di Casale Monferrato*, I versamento, Antonio Francesco Rafferi, mazzo 175.
- 137 P. Caretta, *Appendice A: I documenti*, cit., p. 150.
- 138 Tale denominazione la ritroviamo nella già citata supplica (1693).
- 139 ASAI, *Notai del Monferrato*, Pietro Antonio Vigo, mazzo 3888, c. 5r-v.
- 140 G. Mazza, *Le collezioni del Museo Civico di Casale*, cit., p. 57; G. Casalis, *Dizionario*, cit., XXXI, Torino 1856, pp. 100-101.
- 141 C. Spantigati, *Dipinti, sculture e arredi*, cit., p. 217; sulla pala della Trinità: N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, cit., p. 82 (Angela Guglielma Bottero); A. Bava, *Nicolò Musso a*, cit., p. 209, nota 78 (Guglielmo Caccia).
- 142 A. Chiodo, *La produzione artistica di Orsola Maddalena Caccia nel vercellese*, in "Bollettino Storico Vercellese", 68, 2008, 1, pp. 31-32, 35.
- 143 Sul tema: Ead., *Orsola Maddalena Caccia*, in *Le Signore dell'Arte*, cit., p. 136.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Nella trascrizione dei documenti si sono sciolte le abbreviazioni.

1. *Testamento di Orsola Maddalena Caccia con lista delle opere da restituire ad Angelo Francesco Caccia*

Moncalvo, 14 gennaio 1671

Alessandria, Archivio di Stato, *Notai di Casale Monferrato*, I versamento, Giovanni Battista Garda, mazzo 2

Io Infrascritta sor Orsola Madalena Caccia dilla Congregattione di Sant'Orsola di Moncalvo humilissima serva di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima hebbi sotto li 29 Novembre 1666 riacorso alla di lei clemenza per ottener il placet di lasciar Herede dopò mia morte sor Candida Virginia Bottera d'alcuni mobili miei et altre cose che con l'industria della pittura mi sono in diverse occasioni accumulate, come dal istesso memoriale apare, é ne riportai gratioso rescritto, che atentis narratis concedatur assensus supplica per lo che sotto li 23 Decembre di detto anno ratificai la mia stessa volontà per dichiarazione fatta dal Signor Giovanni Raffero Nodaro di detto Luogo. E' perche dall'anno 1667 si fece poi Monaca sor Angela Gullielma Bottera sorella di detta suor Candida, hora non mi par conveniente per le ottime qualità, et buoni costumi si dill'una, che dell'altra di differenziarle in cosa alcuna, Onde per dimostare ad anbedue il vivo affetto che le porto, et afine non ne naschi contentione dopò mia morte con la Madre Abbadessa, o vero con le altre Monache perciò faccio humilissimo racorso a piedi di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima.

Supplicarla degnassi concedermi di poter novamente far lib[e]ro dono, et lasciar asolute Padrone egualmente le suddette Sorelle Bottere di tutti li Mobili, disegni, Rilievi, Pitture pocho meno perfette, et Abbozzi, che io possiedo et che si ritroveranno alla mia morte nille stanze di mia habitatione con che però debano sodette sorelle restituire agl'Heredi del fù mio Padre di facta Manu alcune Pitture, et disegni havuti da esso mio Padre in prestito per mia vita naturale conforme alla nota che le sarà di mia mano consignata tale essendo la precisa mia ultima vol[on]tà, la quale però tutta dipende dalla buona gratia di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima da cui tanto spero, e meglio.

Io Sor Orsola Madalena Caccia sodetta mano propria in Moncalvo nel Nostro Monastero di Sant'Orsola a di 17 Decembre 1670 1670 die 20 decembris fiat iuxta supprascripta Hieronimus Episcopus Casalensis

Havendo per gratia di Monsignor Illustrissimo Vescovo Io sor orsola madalena Caccia havuto facultà di poter disponer di quelle poche robbe che mi trovo avere come appare dalla qui retroscritto suplico, per tanto dichiaro herede d'ogni cosa le sorelle Bottere Monache per nome chiamate sor Candida Virginia, è Angela Gulielma cioè di tutto quello si troverà dopo mia morte nelle due stanze da mé abitate si di Pitture come d'altri robbe e caso che la mia morte seguisse fuori dilla mia propria stanza dichiaro che le robbe che saranno trasportate dille mie stanze, in altre, si per causa di malatie come per altro, habino da darsi alle dette Sorille da me sopra nominate, subito dopo mià morte come sarebbe letto, materazzo, capezale, coperte è qual sia d'altro come ancora un Casone, un Ginocciatorio, un tavolino con suo tiretto, quali sono in Casa del nostro Reverendo Confessore, mi intendo siano dalle dette due sorille, e che ne possino disporre à suo arbitro, con questa obligatione che debano dare à mia sorella sor Christina Serafina un quadro dilla Beatissima Vergine di Loreto et una mia Camisetta rossa, Come ancora siano obligate a restituire al Signor Angelo Francesco Caccia mio Nepote le Robbe cioe quadri e disegni che qui dichiaro esser suoi come herede del suo Padre quali quadri hanno tutti il qui scritto segno .

Ma perché non voglio lasciare dopò mia morte alchun travaglio al monastero che sapi, ho voluto ancora dichiarare per levar forse qualche lite, che potesse occorrere nilla restitutione de quadri, e disegni; sicome nella lista delle Pitture è disegni temmo che non sii posta et quella chiarezza necessaria in alchuni luochi prime parte dove è descritto una nativita di Nostro Signore finta in una note a oglio di Chiaro schuro come ancora un altro descritto Abram che stà per sacrificare suo figlio è l'Angelo che lo tratiene quali due pezzi sono sopra la Carta è non sopra la tela perché nella lista mia non li dichiara.

Come ancora dico che un altro pezzo cioè Sant'Agnese dal mezzo in sù incoronata di Gelsomini si ritrova di grandezza solo d'un foglio di carta è Santa Susanna dico esser solo una testa di piulche aparenza di petto è questo per levare qualche giuditio alli heredi che fosero di altra qualche e bona qualità hò voluto questo spegare che temmo che questi falli siano nell'originale.

Di più dichiaro haver restituito favor al fù mio fratillo signor Girolimo Caccia comme herede dal fu mio Padre primariamente un San Giovanni Evangelista di mezza figura, Un Nostro Signore dal mezzo in mezzo in sù et il Ciecho nato.

Più due altri pezzi uno d'una Madonna et il Bambino in brasso

Altro d'altra Madonna detto suo Bambino é San Giovanni Battista più due Protrati uno di mia Signora Madre è l'altro di mia sorilla sia un Christo morto dal mezzo in su.

Dichiaro d'avanogio haver restituito à mio nepote Signor Angelo Francesco Caccia come herede del fu suo Padre una Madonna et il Bambino Colgato un Angeli Custude di mezza fighura con San Girolimo Quali tutti pezzi di Pittura chiaro esser di quelli che dovevo restituire dopo mia morte.

A talche non vi resta da restituire che gli descritti in questa lista scritta di mia mano propria è gli soprascritti pezzi gli ho restituiti senza primi fare alchun confesso da detti signori heredi.

Di più voglio è mintendo che gli quadri i quali io hò lasiato inprestito alle madri per hornare le sue stanze come ancora tutti quelli che sono in Chiesa in refetorio et altri luochi cioè ne parlatorii, restino tutti in uso dille sorille Bottere Pittrici per esemplari, ne voglio che alchuna dille Madri possi ne venderli ne presentarli à suo beneplacito mia voglio che restino per sempre al monastero fuori che il Monastero fosse in bisogno alhora essendo conosciuto dalla Reverenda Madre Sor Angela Cecilia Rovere Abbadessa, è mia sorella sor Christina Serafina Caccia a queste lascio la autorità che essendo tal necessità possono disporre si invendita come donativo in tutto in utile del Monastero e non altrimenti a questa solo vivendo lascio questa autorità è non alle altre, è queste morte alla più discreta del monastero con questo che dopo mia morte si facci l'Inventario di tutte le Pitture che in questi luochi si trovano et detto Inventario si tenghi nella filza delle scritte, pregando le due sodette madri cioè la Madre Reverenda hora Priora et detta mia sorella ad assistere al Inventario è far oservar questo.

Dichiaro volere che questa sia l'ultima mia volontà è voglio che sij eseguita immediatamente dopò che sara sepolto il Corpo tutto quello sta descritto in questi fuoglii.

Per fine racomando l'Anima mia a Nostro Signore Gesù Christo è alla sua Santa Madre Comme a tutta la Corte Celeste in fede di che ho fatto la presente scritta di mia propria mano è accio si oservi hò chiamato Voi Signor Notaro alla presenza di tutti questi testimonii acciò rogiate l'ato.

Nel Nostro Monastero di San Orsola Moncalvo gli 14 genaro 1671 Io sor Orsola Madalena Caccia dico é affermo questo sopra

Lista de quadri e disegni che sono da restituirsi dopò mia morte al signor Angelo Francesco Caccia mio Nepote

Primieramente due sibille dal mezzo in sù

Due Puttini in una nuola in un quadro

Un Dio Padre dal mezzo in su

Un quadro di San Girolimo et un Angelo che sona la tromba

Un quadro picciolo de tre maggi

Due disegni a oglio di chiaro e schuro uno di San Michael e l'altro di San Severina

Quindeci protratti di diversi sorti parte sopra la tela et parte sopra la Carta

Un tizone con un pocho di fiamma sopra un pezzo di tela picciola

Un Puttino sopra la Carta in aria

Due teste di San Carlo una sopra la carta e l'altra sopra la tela

Due teste di morte sopra la tela

Un Christo di Chiaro e schuro da sette angeli servito nel deserto

Sette teste de Vecchi sopra la Carta

Una Nativita di Nostro Signore fatta in una note di chiaro è schuro a oglio

Due teste di sibille grandi sopra la tela

Un Angelo di chiaro è schuro a oglio sopra la tela

Una Madona sopra la lastra di ferro picciola

Quattro teste de Cherubini due insieme è due separate

Una testa d'una Madonna grande sopra la tela

Abram che sta per sacrificare suo figlio è lo Angelo che li tratiene

Una Concezione della Madonna di chiaro è schuro

Una Madonna et il Puttino in bracio dal messo in sù

Una Madonna et il Puttino in grembo è un San Giovanni Battista bambino et san Giosepe in mezza fighura

Un spozalizio di San Chaterina

Tre teste grandi de profeti

Una Madonna et San Francesco et il bambino in bracio et due angeletti insieme

Una Sant'Agnese dal mezzo in sù in coronata di gielso mino picciola

Tre teste de giovini due sopra la Carta è una sopra la tela

Una testa di un Salvatorino sopra la carta

Un San Paulo sopra un pezzetto di aramme bozadura per mano del Signor Daniello

San Susana cioe una testa et una testa d'un Vecchione solo abbozzata

I disegni pezzi n°

Una Madonna et il putino in piedi

Una San Agnese cioè la testa è mani fornite solamente

Una San Madalena che piange

Li macinini et altre pietre sono tutte frusti e rotti ne altra cosa tengo che io sappi

da detti heredi fuori che le sopra nominate in fede di che ho fatto la presente lista scritta è sotto scritta di mia propria mano

Nel Nostro Monastero di Moncalvo a di 14 genaro 1671

Io sor Orsola Madalena Caccia dicho é affermo quanto sopra

All'esterno:

In Nomine Domini Amen Anno Nativitatis eiusdem Millesimo sexagesimo septuagesimo primo Indictione nona die Mercurii decima quarta Januarii In Monasterio Sanctae Ursulae huius oppidi Montiscalvi ita in cubicullo Infrascripta Madre Reverenda Sor Ursula Caccia Pictrici in dicto Monasterio sub suis notariis Christianis et presentibus quibus infra testibus Prefacta Madre Reverenda Sor Ursula Magdalena Caccia in lectu detenta sana dei gratia mente, sensu, visu, auditio, et intellectio consignavit, et consignat mihi sub signato Nottario hanc presentem cartam clausam, et sigilatam septem sigillis in cera rubea, cum impressione Divae Ursulae, dicens et asserens ac protertans in ipsa contineri eius ultimam voluntatem, et dispositionem, ac testamentum scriptum, et manu propria ipsius subscripta, quas declaravit, et voluit valere iure testamenti in scriptis ac alias

omni nel modo, mandans, et pettens de detta consignate et declarate, ac dispositione solitos concedi testamentes, quos recepi Ego Infrascriptis presentibus quibus infra subsignati testibus notis, et rogatis a dicta Domina Caccia in fidem.

Io Prete Bartolomeo Gaio ho veduto consegnare dalla detta Madre Caccia la presente carta al sudetto signor Garda nodaro Rolando Manacorda fui presente, et hò veduto consegnar la sudetta carta al signore Garda con l'ante scritto, sottoscritti testimonii Io Bartolomeo Macano fui presente et ho viduto consegnare la presente carta al signor nodaro Garda con li anti scritti et infrascritti testimoni

Io Lorenzo Alessio fui presente et ho veduto ha conssignar la presente carta al nodaro Garda con li anti scritti et ai presenti testimoni

Io Pietro Paolo Barbarino fui presente et ho veduto consegnar La presente Carta al Notaro Garda con retroscritti testimoni

Io Venelono Vespa fui presente et ò veduto consegnare la presente carta al sig. Nodaro Garda con li retroscritti et infrascritti testimonii

Io Prette Oratio Damiani fui presente et ho visto à presentar la presente carta nelle mani del Signor Garda Nodaro con li ante scritti et retro scritti testimoni

Et Io Giovanni Battista Garda Nodaro pubblico di questo luogo ho ricevuto li presenti testimoniali et hò veduto li antescritti testimonij a sottoscrivere, et sigilare et in fede manualmente

Il medesimo Garda

2. Donazione dei dipinti da parte di Orsola Maddalena Caccia a favore del Monastero di Sant'Orsola di Moncalvo

Moncalvo, 12 giugno 1674

Alessandria, Archivio di Stato, *Notai di Casale Monferrato*, I versamento, Giovanni Rafferri, mazzo 18

In nomine Domini Amen Anno Nativitatis eiusdem Millesimo sexagesimo septuagesimo quarto Indictione duodecima die vero Martis duodecima Mensis Junij Actum in Oppido Montiscalvi Casalensi Diocesi in Ecclesia videlicet S. Joseph Monasterii Sanctae Ursulae siti in contrada Portae Ciconea, sub choerentiis Januae Rusticae, et Januae Civilis eiusdem Monasterii, ac cuius choerentis salvis et presentibus ibidem Illustrissimo Domino Comite Colonello Rollando Natta Governatore huius Oppidi, Domino Bernardino Cassano dicti Oppidi, et Joanne Marescalco Pedemontano servo dicti Illustrissimi Domini Gubernatoris testibus et In quorum.

Cum sit quod Reverenda sor Ursula Magdalena Caccia, una cum aliis eius sororibus fuerint primae fundatrices huius Monasterii, domusque et alia edificia, in quibus fundatum fuit hoc Monasterium essent propria dominarum dimora, de Caccia, ex quo magno amore, maximaque devotione eumdum Monasterium prosequati, à quo etiam multa, ac varia beneficia receperit dicta Reverenda Sor Ursula Magdalena, per quae omnia decrevit tanto magis se gratam demonstrare, et reddere, cum Infra

donatione inter vivos omnium eius bonorum Iurium creditor, mobilium, picturarum seu imaginum per ipsam, et quondam Gullielmum eius Patrem factarum, et eidem Reverendae Sor Ursulae Magdalene spectari et pertinere, cum conditionibus tamen et reservationibus Infrascriptis, et pro ut infra.

Hinc igitur fuit, et est quod ibique personaliter constituta predicta Reverenda Sor Ursula Magdalena Caccia que non vi, dolo, metus sed sponte ac alia omni meliori modo et per se pro occasione et causa in narrativa expensis tituloque donatione inter vivos, purae, merae simplicis et irrevocabilis, etiam quo cuius vitio in gratitudinis et dedit, traxit, ac donavit, et donat predicto, et presenti Monasterio Congregationis Sanctae Ursulae, presentibus Reverende Sor Clara Bellana Abbatisa, Reverenda Sor Joanna Magdalena Natta Vicaria, Reverenda Sor Angela Cecilia à Ruore, et Reverenda Sor Ursula Palma acceptantibus nomine eiusdem Monasterii et omnia bona, Jura, credita, mobilia, et picturas cuius vis generis qualitatis, et quantitatis, ac speciei posita, et existenti tam in presenti Monasterio, quam alio quovis in loco Infrascriptis tamen exceptis, et reservatis. Ad habendi fruendi cum omni iure et dans cedens et ponens, et transferens et constituens et itaquod et hac tamen conditione quod Reverenda Abbatisa, quae pro tempore erit in hoc Monasterio cum consensu Monialium discretarum possit post mortem tamen dictae donatricis disponere de promissis omnibus donatis semper in utilibus, & beneficiis eiusdem Monasterii exceptis Infrascriptis picturis, quas declarat, et vult remanere semper, et in perpetuum pro ornamento, et decore huius Ecclesiae, et monasterii Item, L'Incona di San Giuseppe, al Altare Maggiore, quella di San Giovanni Battista, et altra di San Lucca alli due Altari minori, Item quella della Conceptione che si trova nel Choro, Item la Prospetiva, cioè il Christo Morto, Item il quadro di Sant'Anna, di Sant'Antonio da Padoa, di San Giuseppe, Le due Madalene pentite, la Madonna del Popolo, il Christo nel deserto, altro del Incoronatione et quel del Crocifisso per ultimis dicta Reverenda sor Ursula Magdalena Caccia donatrix sibi reservavit et reservat scuta quinquaginta de grossis centum, et octo pro quolibet causa disponere ad eius debitum, et casu quo decedens ab intestata de ipsis scutis quinquaginta instituit heredem R. sor Seraphinam eius sororem, et ipsa non extante instituit hoc met Monasterium quia sic est eius determinata voluntas et cavando et annullando omne, et quodcumque aliud testamentum, seu donationem in quemvis factum itaquod et quia sic. Que quid, omnia, et singula suprascripta ac in presenti Instrumento et narrativa contracta dicta Domina Donatrix vera esse dixit, illaque velle perpetuo attendere, et observare, et nunquam revocare, nec contrafacere sub obligatione omnium eius bonorum, presentium, et futurum subque reffratione damnorum et de quibus que bona donec quam Reverendis omni exponi doli mali, vis, metus beneficio ... [omissis] si unque de revocandi donati, benefici que Senatus Casalensis leges ... [omissis] Certa et Ultimis promissit et permissa omnia attendere medio eius Juramento prebito tanto pectore more Religiosorum et denique predicta Reverenda Sor donatrix rogavit publicum fieri Instrumentum per me dictarie si presentis quibus supra.

Joannes Rafferrius

- 3
Inventario post mortem dei beni mobili di Filippo Bottero stilato in data 9 settembre 1689 e pubblicato il 13 dicembre 1689
 Casale Monferrato, 9 settembre 1689
 Alessandria, Archivio di Stato, *Notai del Monferrato*, Pietro Antonio Roviglione, mazzo 3416
- 1689; adi 9 settembre. Descrizione delli Mobili ritrovati in Casa ove habitava Il fù Signor Filippo Bottero fatta dal Magnifico Reverendo Padre Maestro Thomaso Francesco Bottero con l'assistenza del Signor Antonio Maria Toso Sottopriore della Veneranda Compagnia della Concetione erretta nella Chiesa de Minori Conventuali di San Francesco di questa città, come anche con intervento del Signor Lorenzo de Christoffari Tesoriere della medesima Confraternita.
- Nella Sala
 [...]
 - Tre Protratti con cornice negre
 - Due altri detti de Serenissimi Padroni senza cornice
 - Un quadro a fiore con cornice negre
 - Due detti senza cornice
 - Due quadri con cornice del Nostro Signore, uno che porta la Croce, e l'altro della Beata Vergine piangente
 - Un quadro piccolo con due figure favolose
 - Un detto di San Paulo con cornice negre
 - Un detto d'Andromeda senza cornice
 - Un altro di Lot senza cornice
 - Un altro quadro di Christo orante senza cornice
 - Due teste sopra la Carta
 - Due San Franceschi, uno grande, e l'altro piccolo senza cornice
 - Un Quadro di Giuda e Pillato senza cornice
 - Altri tre Quadri di Retratti senza cornice
- Due teste de Vechij senza cornice
 [...]
 - Nella stanza appresso
 - [...]
 - Un Quadro di San Bernardino da Feltri
 - Un altro della Beata Vergine senza cornice
 - Tre Retratti diversi
 - [...]
 - Nella stanza ove e morto Il Signor Filippo
 - [...]
 - Un Quadro di San Gerolamo con cornice negre
 - Un detto di San Carlo senza cornice
 - Un altro Quadro con un putino senza cornice
 - Un altro del giudizio universale senza cornice
 - Un detto di Christo nel horto con Lot senza cornice
 - Un detto con frutti senza cornice
 - Quattro Ritratti senza cornice
 - Un quadro con San Pietro e San Giovanni Battista senza cornice
 - Un detto d'Angeli senza cornice
 - Un altro quadro con San Nicolao senza cornice
 - [...]
 - Nella stanza di meggio
 - [...]
 - Un quadro di Santa Libera con cornice negra*
 - Un detto della Beata Vergine e San Giuseppe con cornice negra*
 - Un detto di Santa Maria Madalena con cornice negra*
 - Un altro di Santa Apolonia senza cornice*
 - Un detto Ecce Huomo con cornice negra*
 - Un altro della Beata Vergine senza cornice*
 - Un detto della Santa Anonciata senza cornice*
 - Un Ritratto senza cornice*
 - Un altro quadro piccolo di fiorami senza cornice*

FRANCESCA GIRELLI

THE MASTER OF THE VIRTUES
OF SANT'ANSOVINO: SIX NEW STATUES FROM
ROMANIA AND SOME INSIGHTS ON A 14TH
CENTURY SCULPTOR FROM THE ADRIATIC AREA

The essay is devoted to a previously unknown group of six stone statues, preserved at the Royal Castle of Peleş, in Sinaia, Romania, which depicts the *Madonna and Child* and some Apostles, whose identification is made possible, in some cases, by the inscriptions on the bases.

The author assigns the sculptures to the mysterious and still anonymous Master of Sant'Ansovino, or of the Virtues of Sant'Ansovino; the name comes from the eponymous work, the *Arca di Sant'Ansovino*, located in the crypt of the cathedral of the Santissima Annunziata in Camerino. The discovery of these statues offers an opportunity to retrace the artistic path of the Master, and to re-discuss the chronology of the Arca, usually dated between 1390 and 1418, and for which the author proposes a chronology around the mid-14th century.

girellif@gmail.com

LORENZO PRINCIPI

A PREDELLA FOR THE *SAINTE ANDREW*
BY ANDREA FERRUCCI IN THE CATHEDRAL
OF FLORENCE

The article focuses on an unfinished bas-relief depicting the *Martyrdom of Saint Andrew*, preserved in the storage of the Museo Nazionale del Bargello; while formerly assigned to Michelangelo and Niccolò Tribolo, the author suggests a new attribution to Andrea Ferrucci, from Fiesole.

This theory is based on the stylistic analysis of the sculpture and on its origin from the Opera del Duomo, in Florence. The most likely hypothesis is that the *Martyrdom of Saint Andrew* was made by Ferrucci to match the statue, by the same name, that he realised for the Cathedral of Florence (1512-1514) to be part of an incomplete cycle with apostles to which Michelangelo and Jacopo Sansovino, among others, also collaborated. Although none of the other nine statues features a predella, the discovery of this bas-relief makes it highly probable that, between 1512 and 1514, a project with hagiographic reliefs at the base of the statues was designed, according to the arrangement of the 15th century niches of Orsanmichele.

lprincipi@uniior.it

FRANCESCO SARACINO

ISABELLA D'ESTE AND THE "NATIVITY SCENE
WITH *SANTO ZIO ANNE BAPTISTA*
(ST. JOHN THE BAPTIST)"

The *Nativity* that Isabella d'Este commissioned to Giovanni Bellini in 1502 is one of the most renowned and informative cases about the relationship between clients and artists during the Renaissance. The Marquise of Mantua wanted the figure of Giovanni Battista to appear in the painting, but Bellini refused to grant the request, thus starting an exhausting series of negotiations. Aside from the factors already examined by historians, this study tries to retrace the ideological reasons that led, during the 15th century, to the establishment of the iconography of a "nativity scene" with San Giovannino, and to investigate both the personal reasons that prompted Isabella d'Este to demand this specific subject, and the reasons behind the Venetian painter's refusal.

yfdssa@tin.it

ANTONELLA CHIODO

THE ARTISTIC LEGACY OF ORSOLA MADDALENA
CACCIA AND THE ROLE OF THE BOTTERO SISTERS,
PAINTERS IN THE MONCALVO MONASTERY

The artistic legacy of Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1596-1676) is the main subject of her will (1671), written in her own hand by the artist, and of her final donation (1674) in favour of the monastery of Sant'Orsola in Moncalvo, where she spent her life and worked as a painter for fifty years.

These two fundamental, newly discovered documents describe the management and the practice of her studio, the tools and materials used, as well as the presence of her works in the different rooms of the monastery, thus revealing new insights into the artistic context in 17th-century Piedmont.

The will clearly portrays the professional status of Orsola Maddalena Caccia, as an artist, and the role played by the sisters Laura and Angelica Bottero (religious names: Candida Virginia and Angela Guglielma), both painters from Casale Monferrato who, upon entering the monastery, brought an unusual "artistic dowry", consisting of a large group of drawings, engravings, and paintings that belonged to their family.

antonellachiodo2020@gmail.com

SIMONE GUERRIERO

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA”:
FOR A PROFILE OF BERNARDO FALCONI

The first section of this essay offers additional pieces of knowledge about Bernardo Falconi, which were obtained from a so far neglected source: the volume *Ultimi Accidenti della China*, printed in Padua in 1685 and translated from the original Spanish version by the sculptor himself. The dedication and the five sonnets that follow, are indeed full of useful information to pinpoint Falconi's biographical, cultural, and artistic profile. Then, the contribution describes two important projects carried out by Falconi in Palazzo Leoni Montanari in Vicenza, which are here attributed, for the first time, to the artist: we refer to the cycle of sculptures depicting the *Seasons*, located in the Palace staircase, and to the pairs of caryatids and telamons, combined with the putti on top, which frame the entrances to the Apollo Hall. Lastly, the essay presents some of the works created by Falconi, both during his stay in Veneto and in Piedmont, which are related to his production meant for art collectors: among them, a series of putti, some of which are signed, some busts, and a terracotta model that shows significant similarities with the bronze portrait of Giovan Battista Trucchi, Count of Levaldigi, on display at Palazzo Madama, Turin, are worth mentioning.

simone.guerriero@cini.it

ENRICO NOÈ

THE ALTARS OF THE DEMOLISHED CHURCH
OF SANTA LUCIA IN VENICE

The Venetian church of Santa Lucia, rebuilt in 1609-1611, was eventually demolished in 1860-1861, to make room for the local train station. While the body of the saint martyr was moved (1863) to San Geremia, in a chapel realised by Pietro Saccardo using the original chapel's materials, the other altars were instead sold and then dispersed. Today, the main altar is located in Mestrino, near Padua; it was built in 1625-1628 by a previously unknown sculptor, Gian Maria del Condantadio, who reused the small bronze statues (one that here is assigned to the workshop of Giulio del Moro and two others, in line with an old suggestion, to Tiziano Aspetti's circle) which were made for a previous altar dated to 1598. A 17th-century altar, coming from a minor chapel in Santa Lucia, has been found in a Venetian charity. Three other altars were purchased in 1861 by the Cathedral of Adria, in which three other pieces have now been identified: one altar, formerly consecrated to Santa Lucia and now to the Crucifix, another one, formerly dedicated to Saint Thomas Aquinas, now to San Bellino, and a last altar, formerly consecrated to Saint Augustine, now to Sant'Apollinare (with details on its author, the sculptor Anzolo Panizza).

enoe.3@alice.it

GIANPASQUALE GRECO

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE
DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSÉ”:
ORONZO MALINCONICO (1661-1709)
NEAPOLITAN PAINTER IN THE WAKE
OF LUCA GIORDANO

This essay aims to offer a preliminary analysis of the biography and works of Oronzo Malinconico (1661-1709). Despite his non-negligible activity in the Neapolitan area and elsewhere, the painter has never been the subject of scholarly studies, except for a few occasions in which he was briefly mentioned. The purpose is collecting all data from documents, analytical studies, and the catalogue of his surviving and non-surviving works, to provide a complete overview of the artist, of his critical reception, and of his impact on the art scene.

gianpasqualegreco.gp@gmail.com

ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA

ANTICIPATING RUSKIN. OBSERVATIONS
ON THE RE-EVALUATION OF CARPACCIO'S
PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE
IN THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

It is well-known and widely investigated how the 19th century re-evaluation of Carpaccio as a prominent figure of the Venetian art scene between the 15th and the early 16th century, has its peak in the works of John Ruskin, written during the second half of the 19th century. Conversely, to date the circumstances that favoured and initiated the rediscovery of the famous painter around the 1830s, within the framework of the Academy of Fine Arts, have received little attention. The essay traces the earliest evidence of Carpaccio's fortune in the 19th century, with a focus on the role played by his altarpiece, portraying the *Presentation of Jesus at the Temple*, in the process of re-evaluation of this great master.

anto.b@fastwebnet.it
elena.catra@gmail.com

STEFANIA PORTINARI

“OH, VENEZIA!”. THE CHANGES OF HEART
OF FILIPPO DE PISIS AND HIS ETHEREAL SKIES
FULL OF CLOUDS

Filippo de Pisis lived in Venice between 1943 and 1947, but he fell in love with the city when he was young; his joy when he looked at the paintings by Tiepolo and Francesco Guardi, he recalled the editions of the Biennale, or he just admired Lagoon water and its colours, was apparent.

An investigation on what changed over time in his Venetian landscapes and how that place affected his spirit, allows us to delve into some concurrent themes, from the relationship with London's landscapes to the *en plein air* technique. The dialogue with critics and art historians, and the perception of his work as an evolution of the 18th century Venetian landscape style, or as a descendant of the Impressionism, enriched the art scene and gave him fame and fortune, in fact he was invited to the exhibitions of the most celebrated artists of the time. For him – who, according to Lionello Venturi, was a “poet all day long” – the parting from the house in San Sebastiano was also closely related to his parting from life.

stefania.portinari@unive.it

AMBRA CASCONI

A POET AT THE BIENNALE: ATTILIO BERTOLUCCI
IN VENICE IN 1948 AND THE ARTICLES
FOR THE “GAZZETTA DI PARMA”

One of the greatest Italian poets of the 20th century, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911 - Rome, 2000) was able to follow the most relevant teachings of Longhi yet adding his fully original analysis, deepening his historical-artistic research beyond all technicalities, while taking academic studies into account. This essay investigates a significant part of his long path as an art critic through the exam of the reviews he wrote for the 24th Venice Biennale in “La Gazzetta di Parma”; it is a set of articles that, in addition to providing the poet's point of view about the art scene of the time, offers the opportunity to accurately contextualise it within the framework of the heated debate that begun in the aftermath of World War II; here, the readers can guess the internal dynamics of the alignments, the relationships, the research, and the controversies that engaged the most important Italian critics and artists in the post-war years.

ambra.cascone@pbd.unipd.it