## ROBERTO CARITÀ

## IPOTESI SUL PRIMO CINQUECENTO PIEMONTESE

ON SCOPRE cose nuove, chi osservi come le entità note coi nomi di Giovanni Martino Spanzotti e Defendente Ferrari risultino, ad una severa prova analitica, aggregati di scarsa coesione. Difficile impresa, invece, è scoprire i nuclei, anche per il motivo che troppi dipinti non sono datati, nè databili con sicura induzione. Molte ipotesi sono possibili, ma rimarrebbero sempre incerte finchè la tenacia, non disgiunta dalla fortuna, di qualche esploratore d'archivio non sarà premiata con la scoperta di alcuni documenti fondamentali.

Ben lo si vide nella memorabile mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte, che Vittorio Viale aggiungendo un altro ai molti suoi meriti per l'arte di quella regione - organizzò nel 1938. Ma la fioritura di studî, che da tale esposizione avrebbe dovuto sbocciare a corona del fondamentale volume della Brizio, 1) fu certo troncata dai tempestosi anni che seguirono, in cui l'esistenza del "primum vivere,,, non solo per gli uomini ma anche per le opere d'arte, fece accantonare ogni revisione attributiva, mentre il Viale stesso ne aveva dato felice avvio nel catalogo della mostra, in brevi frasi ma esprimenti vaste possibilità: "il problema spanzottiano è uno dei problemi centrali dell'arte piemontese, e bisogna risolverlo anche a costo di rimettere in esame le attribuzioni e le soluzioni, che parevano ormai conquiste definitive della critica artistica,,, 2) Ed a proposito del Ferrari: "Non sarà forse inutile riprendere ora la questione, con una attenta e rigorosa revisione stilistica, allo scopo di vedere, se delle opere attribuite a Defendente, alcune non possano per avventura meglio convenire allo Spanzotti, e se altre non si possano riunire a gruppi sotto anonimi pittori del tempo ,.. 3) Ne scrisse la Brizio uno dei capitoli più belli del suo volume sulla pittura in Piemonte, ove la coerenza logica, che governa gli spostamenti attributivi, e la cristallina limpidità della forma non celano affatto il tormento di un'indagine critica condotta da un temperamento quanto mai ponderato e sottile nel dedalo di un problema sfuggente ed ambiguo, che pare torni di continuo a riproporsi "quasi ad irritazione ed irrisione delle nostre perplessità,,, 4)

"Questio,, centrale, fra le altre, è quella che si impernia sul dipinto — per singolare concomitanza di cose, intitolato proprio 'La disputa' — appartenente al Museo Civico di Torino (fig. 1). Quest'opera fa parte di un gruppo attribuito in un primo tempo a

Defendente e poi allo Spanzotti, per tornare, dopo un meteorico passaggio ad Amedeo Albini, ancora a Defendente. <sup>5)</sup>

Come accenno generale, ricorderò soltanto che lo Spanzotti fu riscoperto nel 1862, e che, nel 1876, si ritrovò il nome del Ferrari. Mentre il primo ebbe sempre un catalogo relativamente scarso — relativamente, dico, se si pensa allo stupendo ciclo di affreschi del San Bernardino ad Ivrea ed al coerentissimo nucleo di tavole connesso al trittico della Sabauda -, il catalogo del Ferrari si ammalò di una specie di elefantiasi, fino a raggiungere, come nota il Viale, 6) più di cento opere. Con scherzosa parentesi, si può notare che in quella generazione di archivisti - e, come tali, valorissimi — che si industriarono a concentrare troppe cose attorno ad un solo nome, non avrebbe guastato l'inserto di una figura caratteristica, quale fu un vecchio abate, primo "ordinatore,, della pinacoteca di Siena, che manìa attributiva e sete di giustizia distributiva portarono ad uno strano farnetico, tanto da fargli smembrare polittici per donare un'opera almeno ad ogni artista ricordato dai documenti. Le questioni sarebbero ora meno involute, trattandosi di radunare sparse membra, anzichè sciogliere complicati nodi. Già, in base a "l'interpretazione di un monogramma e l'interpretazione di un documento,,, il Vesme tentò di dipanare uno di quei nodi, alcuni decenni or sono, ma col risultato di intricarlo ancor più. Scrive la Brizio: "Sui gradini del trono della 'Disputa nel tempio' del Museo Civico di Torino è iscritto un monogramma che egli interpretò, sorvolando su gravi difficoltà, come una M ed una F intrecciate, e sciolse in 'Martinus Fecit', considerandolo firma dello Spanzotti (fig. 2). Il documento su cui richiamò l'attenzione è un atto, pubblicato fin dal 1878 dal Bosio, con cui la Compagnia di S. Giovanni Battista, che aveva un altare situato dove è ora lo scalone destro che sale dalla chiesa (il duomo di Torino) alla Cappella della Santa Sindone, ordinava nel 1508 al pittore Martino di Chivasso di dipingere un'ancona in onore del Battista, che risultava già pagata il 13 Gennaio 1510. Il Vesme identificò il quadro citato nel documento del 1508 con il 'Battesimo di Cristo' ora nella sagrestia del duomo e l'attribuì pertanto allo Spanzotti, appoggiandosi anche ad una notizia, risultante dagli inventarî del duomo, che fra il 1663 ed il 1727 detto Battesimo era stato collocato sull'altare della cappella di S. Lazzaro adibita poi a



FIG. I - TORINO, MUSEO CIVICO - MONOGRAMMISTA AV F (ANTONIO VALLE?)
LA DISPUTA NEL TEMPIO

sagrestia, e alla supposizione del Rondolino (autore di un documentato studio sul duomo, citato a nota 8) ch'esso fosse la pala che si trovava anteriormente al 1663 sull'altare della cappella della Compagnia di San Giovanni Battista. La prova documentale parve fondatissima e in base ad essa il 'Battesimo' fu trasferito da Defendente a Spanzotti,, (fig. 3).

"Ma come — continua la Brizio — l'interpretazione del monogramma della 'Disputa del tempio' data dal Vesme si presta a serie obbiezioni, così anche l'identificazione del 'Battesimo' nel duomo con la pala commessa nel contratto d'allogazione del 1508 è

tutt'altro che sicura, poichè nell'atto non è specificato il soggetto del dipinto e in duomo ben tre altari erano dedicati al Battista. Le prove documentali dunque, che sembravano tanto sicure, si rivelano invece discutibili ,.. <sup>7)</sup>

Come si vede, la questione, esaminata dal punto di vista documentale ed esterno, parrebbe veramente complessa, anche perchè, se è pacifico che il monogramma della 'Disputa' non va sciolto come il Vesme propose - I(oannes) MA(rtinus) F(ecit) — e, pertanto, il dipinto non va dato allo Spanzotti, è invece estremamente difficile respingere le prove addotte dal Vesme in relazione al 'Battesimo'. È vera l'osservazione che "in duomo ben tre altari erano dedicati al Battista,,, ma uno di essi va senz'altro escluso dalla discussione poichè, trattandosi dell'altare 'della Decollazione', non è dubbio sul soggetto della tavola che lo decorava. 8) Dei due rimanenti, uno era l'altar maggiore e l'altro era quello della Compagnia che collocò il dipinto allo Spanzotti. Con certezza è da affermare che non la Compagnia ma il Capitolo avrebbe dovuto apparire in un atto relativo ad un dipinto destinato all'altar maggiore, per cui è sicuro che l'atto del 1508 riguardava proprio una tavola da porsi sull'altare della Compagnia, induzione che, del resto, nessuno ha mai posto in dubbio, anche perchè l'atto notarile sopra accennato, del 14 dicembre, è preceduto da un altro, rogato 1'8 maggio, in cui si fà chiaro accenno all'altare apud hostium sacrestie, in trando in manu

dextra, 9) su cui l'opera avrebbe dovuto essere collocata. Il punto incerto della questione è quello relativo al soggetto del dipinto, che non è specificato; per cui rimarrebbe sospesa la domanda se l'opera sia da identificarsi col 'Battesimo', che oggi è in sacrestia. Ma tale incertezza non ha motivo di esistere, poichè il soggetto è presumibile — con certezza, mi pare — da un inventario del 1663, ove si scrive che sull'altare della Compagnia era il 'Battesimo di Cristo', su tavola. 10) Demolita la cappella della Compagnia per la costruzione del magnifico portale guariniano, la tavola passò nell'attigua cappella di San

Lazzaro — poi sacrestia —, prima all'altare ed in seguito ad una parete, ove ancor oggi si trova.

L'esame stilistico della 'Disputa' e del 'Battesimo' conferma, a mio vedere, che la complessità della questione deriva soltanto dal voler mantenere sotto un unico interrogativo le due opere insieme, sì che la prima trascina anche la seconda nell'incertezza. La questione va scissa definitivamente: uno è il problema della tavola del Museo Civico, e altro è il quesito del dipinto del duomo. Ben più semplice, quest'ultimo, poichè il 'Battesimo' è opera indubbiamente spanzottiana, non solo per documento, ma anche per dati di stile, quali si possono desumere dal trittico della Sabauda, pur precedente di qualche decennio. La cultura arcaica, ancora intrisa di "internazionalismo,,, così evidente nel trittico, si modifica, nel 'Battesimo', accostandosi a modi più plastici, intesi in senso lombardo e foppesco, modi, tuttavia, bene accetti da una sensibilità che, fin dalle origini, non fu tesa verso la sola eleganza lineare, come appare "in nuce,, fin da quella prima opera. Stretto è il legame fra il 'Battesimo ' e gli affreschi di Ivrea, capitale opera dello Spanzotti, ove è dato trovare qualche riscontro puntuale; tuttavia è da presumere una certa discordanza cronologica, parendomi gli affreschi alquanto anteriori, forse anche di un decennio. Sui riflessi che non dipendono da cultura lombarda, ma più si legano a quella francese e fiamminga, lungo sarebbe il discorso, ma lo tralascio, per ora, poichè non è il 'Battesimo' l'oggetto dell'ipotesi cui accenno nel titolo del mio scritto, ma la 'Disputa' del Museo Civico, su cui il discorso deve essere molto diverso.

A parte le ragioni di carattere grafico, che dichiarano impossibile lo scioglimento della prima parte del monogramma in I. MA., l'attribuzione allo Spanzotti è resa inaccettabile dal confronto con le opere certe di quell'artista. Io credo di vedere una incolmabile distanza di gusto, di sensibilità e, anche, di cronologia, tanto che l'attribuzione spanzottiana andrebbe posta in dubbio persino nel caso che, "per absurdum,,, esistesse nella 'Disputa' una firma meno sibillina del monogramma in questione. Ultima osservazione, ma non trascurabile, è che Giovanni Martino Spanzotti firmava chiaramente coi due nomi, che si vede nel trittico della Sabauda e nell'unica lettera autografa che di lui si conosca; nulla autorizza a supporre un diverso modo di firmare se non nel caso di irrefragabili prove di stile, che, nella 'Disputa', non esistono minimamente. Già il Vesme avvertì questa difficoltà e cercò di superarla con una acrobazia paleografica, avanzando la cauta ipotesi che il tratto orizzontale della sigla fosse una I. 11)

L'attribuzione a Defendente Ferrari fu ripresa dalla Brizio con argomenti molto sottili, ma non tali da infirmare la fondamentale obiezione che il monogramma della 'Disputa' è autentico e non mutilo, <sup>12)</sup> che esso



FIG. 2 - TORINO, MUSEO CIVICO - MONOGRAMMISTA AV F (ANTONIO VALLE?): LA DISPUTA NEL TEMPIO (PARTICOLARE)

va ragionevolmente riferito al nome dell'artista che dipinse la tavola, e che, infine, le lettere che lo compongono, comunque interpretate, mai potrebbero avere riferimento alcuno col nome di Defendente Ferrari, il quale, oltre a tutto, usa una diversa grafia, come è dato rilevare proprio dal confronto con lettere quasi simili a quelle usate dall'ignoto autore della 'Disputa': nel San Giovanni di Avigliana, è un polittico defendentesco, <sup>13)</sup> nel cui fondo il pittore finse una tappezzeria ripetutamente decorata coi due monogrammi AVE MARIA, ove il primo di essi presenta uno schema simile alla sigla di Torino, ma con un'interpretazione così diversa della geometria delle lettere da confermare che mai il monogramma della 'Disputa' avrebbe potuto essere tracciato da Defendente.

Altra soluzione fu proposta dalla Gabrielli, <sup>14)</sup> che riprese un'ipotesi già avanzata dal Vesme, ma da lui stesso subito respinta: che la sigla si potesse sciogliere in una doppia A seguita da una F. Il dipinto, secondo quella studiosa, avrebbe potuto essere di Amedeo Albini.

Benchè fallace, l'induzione merita di essere ulteriormente discussa, poichè mi sembra che essa sia rimasta in sospeso. Fu, bensì, negata — e giustamente — dalla Brizio, in favore della tesi — per me non giusta — defendentesca, ma con argomenti non decisivi: "la difficoltà per l'accettazione di quest'ultima tesi sta proprio nel fatto che nulla si conosce della maniera e della produzione dell'Albini, — a parte l'improbabilità che a lato di due pittori, i quali presentano fra di loro punti di contatto tali da rendere sommamente ardua la discriminazione delle opere dell'uno da quelle dell'altro, un terzo se ne aggiunga, anch'egli estremamente simile ad entrambi non solo negli aspetti generici, ma proprio nelle particolarità specifiche ,,. <sup>15)</sup>

Che nulla si conosca dell'Albini, non mi pare elemento decisamente negativo. Quanto all'inviluppo stilistico Spanzotti-Ferrari, mi sembra che la difficoltà



FIG. 3 - TORINO, DUOMO (SACRESTIA)
GIOVANNI MARTINO SPANZOTTI: IL BATTESIMO DI CRISTO

sia superabile riducendo i cataloghi dei due artisti, con contrazionismo ad oltranza — sulla via già tracciata dalla Brizio —, alle sole opere certissime per documento o per firma e radunando attorno a queste soltanto i dipinti che presentano con esse indiscutibili legami. In tal caso, lo stacco stilistico e qualitativo fra Giovanni Martino e Defendente si fa netto e deciso. La sfumatura della maniera dell'uno verso quello dell'altro avviene attraverso il graduale passaggio di opere di scuola.

Le prove contrarie all'ipotesi della Gabrielli stanno nella cronologia, e per conseguenza nello stile.

Fu Amedeo Albini un pittore e miniatore notissimo nel ducato Sabaudo, per quanto appare dai documenti, in tutta la seconda metà del Quattrocento. La prima notizia è del 1458, quando il vescovo torinese Ludovico di Romagnano lo incaricò di dipingere una tavola: non certo l'artista era giovanissimo nè poco noto, se il lavoro gli venne pagato ben trecento fiorini. Non è illogica, quindi, la supposizione che egli sia nato verso il 1425.

Operò a Chambery, nel '70; nel '74, dalla duchessa Jolanda di Savoia abbe il compito di valutare una tavola che Nicolao Roberti aveva eseguito per l'oratorio del castello di Ivrea; nel '79 alluminò " une belles heures,, per Carlo di Savoia — l'opera, sia detto per inciso, dovette essere veramente meravigliosa, come traspare dagli aridi documenti contabili che ne accennano una descrizione -. Nel '75 era così ricco da poter donare principesca ospitalità al Bastardo di Borgogna ed al Marchese di Ferrara, e, nell'84, a gentiluomini del re di Napoli. Forse la ricchezza gli proveniva, oltre che dall'opera sua, per eredità: in Moncalieri, sua città natale, esisteva da molto tempo la stirpe degli Albini, due dei quali furono medici famosi: Guido seguì il Conte Verde nella crociata in Oriente, e al ritorno, morì in Venezia; Giacomo scrisse, verso il 1340, il celebre trattato "De Sanitatis Custodia ,, , per Giacomo d'Acaia. Un altro Albini, Ugo, appare tra i cortigiani di Amedeo VI.

Le notizie sull'attività pittorica di Amedeo Albini sono tutte antiche, rispetto al Cinquecento, e fanno supporre fondatamente che la sua opera non abbia varcato la fine del

Quattrocento, come confermano indirettamente anche le carte d'archivio, che, dopo averlo ricordato con una certa frequenza, tacciono di lui dopo il 1492. 16)

Se si raffrontano le deduzioni, che logicamente derivano da tali date, con lo stile della 'Disputa' del Museo Civico di Torino, si comprende l'impossibilità di assegnare questa tavola all'Albini, che avrebbe dovuto dipingerla almeno vent'anni dopo aver lasciato il mondo dei vivi, poichè l'opera è da porsi bene addentro non solo al primo, ma addirittura al terzo decennio del Cinquecento.

La questione cronologica della 'Disputa' fu risolta in modo simile — e pur diversissimo — dal Viale e dalla Brizio. Il primo la disse opera spanzottiana del periodo di maturità dell'artista, verso il 1510, mentre la Brizio, proponendo una datazione compresa entro il primo decennio del Cinquecento, la giudicò opera dell'inizio dell'attività del Ferrari. Pur rimanendo lungi da ciò che il Longhi — a proposito di altra disputa, ben più importante — disse "luoghi comuni del vecchio progressismo positivistico e biologico,,, si rimane colpiti, e sconcertati, da così ampî spostamenti, poichè, lasciando la tavola entro lo stesso decennio, la vediamo

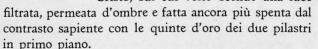
assegnata all'età tarda di un artista finissimo o alle prime origini di un altro, tutt'altro che trascurabile ma di meno alto valore. Nè soddisfa il supporre che il secondo fu allievo del primo, e che da tale alunnato sorga la possibilità di entrambe le ipotesi; anzi, proprio per questa via si ricadrebbe in quel progressismo biologico, che testè abbiamo respinto. Allo sconcerto per tali oscillazioni - e proprio ad opera di profondi conoscitori dell'arte piemontese - si aggiunge la complicazione che, della 'Disputa', esistono ben tre altri esemplari, con lievi varianti, due dei quali sono firmati e datati, l'uno ad opera di Gerolamo Giovenone (1513) e l'altro di un monogrammista FP (Ferrarius Pinxit (?)), del 1526. 17) In base alla convinzione che lo svolgimento di uno stesso tema scada qualitativamente man mano che viene ripetuto, la Gabrielli afferma che, essendo "le altre tavole inferiori per qualità,,, la tavola di Torino "è da ritenersi l'originale,,. Troppo semplicistico è quel concetto, e la sua invalidità è di continuo dimostrata dalla storia dell'arte, e non solo dell'arte figurativa. Nel caso specifico, lo prova il fatto che il dipinto del

monogrammista FP, del 1526, è incomparabilmente più alto di quello del Giovenone, del 1513.

Io credo che — compiuto un primo passo sicuro accettando come definitiva l'espunzione della tavola di Torino dai cataloghi di Giovanni Martino e di Defendente — l'indagine vada ripresa alla luce di altro metodo, ricercando quali elementi di cultura traspaiano dalla 'Disputa' del Museo Civico, per trarre da essi una sostenibile conclusione cronologica. L'autore è un eclettico, inteso in senso locale, sensibile a modi molto diversi tra di loro e tuttavia amalgamati da un timbro personale di notevole forza. La formazione dell'ignoto artista avviene, mi par certo, nella scia di Defendente, ma nella scia immediata, anzi — sarei tentato di affermare — per via parallela, se pur con lieve ritardo cronologico. È un "vercellese,, se non per nascita

certo per mentalità, nel senso che egli appartiene alla scuola identificata — non perfettamente, tuttavia — con quell'aggettivo. La vicinanza col Ferrari è dimostrata, e resa forse ingannevolmente più stretta di quanto non sia, dalla similitudine di certa tipologia, segnatamente del sapiente di sinistra, quello coi lunghi capelli bruni, e della Vergine. Ma si confronti la figura del San Giuseppe con l'altra, raffigurante un sacerdote nella defen-

dentesca 'Circoncisione' di Baveno (fig. 4) per capire da un solo esempio quale divario stilistico intercorra tra Defendente ed il monogrammista. Il quale, se pur ricorda alla lontana il Cristo spanzottiano di Ivrea nel modulo del corpo lunghissimo, assai è più vicino a Gaudenzio in quel San Giovannino che fa capolino dietro il bracciolo del trono, per giungere fino a qualche accento non lontano da Gerolamo Giovenone. Antologico all'evidenza è questo artista, che va scegliendo fior da fiore per farne corona attorno a quel Cristo così strano, che pare d'un leonardesco indurito. E duretto, veramente, è ogni segno; aspro è quel disegno che si esprime a linea spezzata; grafico è l'ombreggiare a trattini. Si direbbe che all'autore della 'Disputa' non dispiacciano gli scultori, quegli angolosi scultori "da Sacro Monte,,, che amano la teatralità dei turbanti, le espressioni intense all'evidenza, le rigide stoffe pesanti, che paion piene di tubi spezzati. Ma il colore amalgama tutto, smorzando in toni sommessi il segno troppo evidente, un colore impastato di bruni, che spegne anche il chiaro rosato della tunica di Cristo, sul cui volto scende una luce



Chi dipinse la 'Disputa' non era un "primitivo,, del Cinquecento, poichè la cultura antologica che egli esprime, formata da elementi dei primi decenni del secolo, presuppone una elaborazione anche cronologica e non solo spirituale. Se il Ferrari — ma sarà proprio Defendente il monogrammista FP? io non lo credo — dipinse la sua 'Disputa' nel '26, l'ignoto monogrammista del Museo Civico non lo precedette di sicuro, se pure non si divertì a svolgere in concorrenza un soggetto identico.

Pungente si fa la curiosità di tentare l'identificazione dello sconosciuto prototipo, che ispirò tante repliche, delle quali una sola — quella del Museo di Torino —



FIG. 4 - BAVENO, CHIESA PARROCCHIALE - DEFENDENTE FERRARI: LA CIRCONCISIONE (PARTICOLARE)



FIG. 5 - TORINO, GALLERIA DELL'ACCADEMIA ALBERTINA GAUDENZIO FERRARI: L'ULTIMA CENA

si può veramente studiare. Delle rimanenti, due sono note attraverso fantomatiche zincotipie, essendo gli originali smarriti nell'antiquariato, mentre l'ultima, se pur esiste ancora, è nel lontano Museo di Stoccarda. Il fatto che l'esemplare di Torino, nonchè quello del Giovenone e quello già collezione Gattinara, persistano nel ripetere lo stesso schema anche nei particolari fa supporre che il quarto esemplare, quello siglato FP, sia un'elaborazione più personale. Quindi, per semplice induzione fondata sul calcolo delle probabilità, io ri-

tengo che l'originale fosse simile alla tavola di Torino. Respinta l'ipotesi che la perduta tavola potesse essere dello Spanzotti - che negli affreschi di Ivrea ci dà un'interpretazione del tema della "Disputa,, troppo diversa, anche come schema, dal tipo che le tavole in discussione hanno tramandato - io crederei di non romanzare troppo la storia, se pur storia ipotetica, pensando a Gaudenzio Ferrari. Sua è quella composizione di figure disposte ad ellissi inclinata che fa corona al Cristo; suo è quello spirito " da Sacro Monte,,, che già ho rilevato. Ma altre prove, meno labili, si possono trovare in un disegno gaudenziano, raffigurante 'L'ultima cena', nella Galleria dell'Accademia, a Torino 18) (fig. 5).

A parte il richiamo generico, come schema, offerto dalle due grandi figure in primo piano, viste di schiena, che chiudono il simmetrico svolgersi dei due semicerchi di figure, io vedo riferimenti puntuali, tanto da non parere dettati dal caso, in due teste di Apostoli, che stanno all'origine di quelle che furono riprodotte nelle 'Disputa' dall'ignoto monogrammista di Torino (fig. 6).

Dispiace lasciare all'anonimato di una sigla discussa questo pittore, tra i più personali del primo Cinquecento piemontese, attorno alla cui personalità si accentra un catalogo sicuro. <sup>19)</sup> Ma la sigla è solubile, e con facilità, a mio vedere.

È impossibile che un pittore così "grafico,, abbia tracciato due A tanto dissimili tra di loro. La prima e la seconda asticciola terminano ad angolo decisamente acuto, nella connessione interna, ed a taglio vivo in quella esterna; mentre la terza e la quarta asticciola sono collegate da un breve tratto orizzontale, quale si ritrova al termine, e mai nel mezzo, di ogni lettera lapidaria. Soltanto le prime due lettere sono legate — sigla di un nome — mentre l'F è aggiunto: chiaramente io leggo AV F. Sottoposi il monogramma, dopo averlo ritagliato dall'ingrandimento fotografico, al giudizio di alcuni archivisti, che, concordemente e senza incertezze, lo sciolsero nel modo che io avevo ritenuto giusto.

È notizia di un pittore, Antonio Valle, oriundo di Vercelli, che pare si trovasse, giovane assai, in Chieri nel 1501, e che era certamente a Torino negli anni 1523-1526. <sup>20)</sup> In linea puramente ipotetica, non mi pare da respingersi "a priori,, l'identificazione con lui dell'ignoto maestro della 'Disputa' di Torino. All'obiezione che la mia supposizione non ha valore superiore







FIG. 6 – A SINISTRA: TORINO, GALLERIA DELL'ACCADEMIA ALBERTINA – GAUDENZIO FERRARI: L'ULTIMA CENA (PARTICOLARE) – A DESTRA: TORINO, MUSEO CIVICO – MONOGRAMMISTA AV F (ANTONIO VALLE ?): LA DISPUTA NEL TEMPIO (PARTICOLARI)

a quella, già negata, relativa ad Amedeo Albini poichè del Valle nulla si conosce, è da rispondere che il monogramma va sciolto, senza dubbi, in AV F e non in AA F. e che l'Albini è troppo antico per lo stile del dipinto, mentre le notizie relative alla dimora torinese del Valle pienamente si accordano con la cronologia dell'opera.

1) A. M. BRIZIO, La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento, Torino 1942.

2) V. VIALE, Gotico e Rinascimento in Piemonte (Catalogo della mostra del 1938), Torino 1939, p. 58.

3) Op. cit. a nota prec., p. 78.

4) Op. cit. a nota 1. p. 50.

- 5) La bibl. sulla questione è raccolta dalla Brizio, nell'op. cit. a nota 1.
  - 6) Op. cit. a nota 2, p. 78.
- 7) Op. cit. a nota 1, pp. 47-48. 8) F. RONDOLINO, Il Duomo di Torino, Torino 1898, p. 171. 9) A. BAUDI DI VESME, I principali discepoli del pittore Martino Spanzotti, in Atti della Soc. di Arch. e Belle Arti, vol. IX, Torino 1920, p. 35.

10) Op. cit. a nota 8, p. 155. 11) Art. cit. a nota 9, p. 38.

12) Un accurato esame mi tolse ogni sospetto che la terza lettera del monogramma potesse essere una E, col tratto inferiore cancellato in qualche vecchio incauto restauro. Del resto, la scritta AVE, così comune nei dipinti di Madonna, sarebbe stata del tutto insolita ai piedi di Cristo. Sul secondo gradino si intravede un'altra sigla - forse da sciegliersi in B M -, ma ne taccio perchè non saprei spiegarla se non con le iniziali di un committente.

13) Avigliana, Chiesa di San Giovanni, ultima cappella a sinistra: 'Trittico della Natività'.

14) N. Gabrielli, La mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte, in Riv. di Storia, Arte e Archeologia – Sez. di Alessandria, luglio-dicembre 1938.

15) Op. cit. a nota 1, p. 48.

16) Per le notizie su Amedeo Albini v. la bibl. nel THIEME BECKER, cui è da aggiungere l'op. cit. a nota 8, pag. 80. Sugli altri membri della casata v. F. Cognasso, Il Conte Verde, Torino 1926, pp. 14. 161 e 170.

17) Le tre opere sono riprodotte nell'art. cit. a nota 9, alle

tavv. XIV, XV e XVI.

18) N. 311.

19) Firenze, coll. Contini, 'Adorazione dei Magi'; Genova, coll. Medici del Vascello, 'Battesimo'; Milano, Brera, 'S. Andrea'; Milano Brera, 'S. Caterina e S. Sebastiano'; Torino, Galleria dell'Accademia, 'S. Francesco, S. Agata e un devoto'; Torino, Museo Civico, 'La disputa nel tempio'; Roma, coll. Visconti, 'Adorazione del Bambino'.

Tutte le opere sopra elencate sono riprodotte nel cat. cit. a

20) G. COLOMBO, Documenti ecc. sugli artisti vercellesi, Torino 1883, p. 88 (La notizia relativa alla presenza in Chieri di Antonio Valle è riferita, purtroppo, in modo così impreciso che non ne è possibile alcun controllo). F. RONDOLINO, La pittura torinese nel medioevo, in Atti della Soc. di Arch. e Belle Arti, vol. VIII, Torino 1897, p. 229. V. anche il THIEME BECKER, ove, tuttavia, non sono ricordate che le scarne notizie desunte dai documenti già accennati.