

Le parole del Muto

Considerazioni iconografiche e reminiscenze del paesaggio nella pittura di Pietro Ivaldi

di Sergio Arditì

Acqui Terme,
Cattedrale,
volta della
navata centrale

Le chiese dell'Alto Monferrato sono densamente ricoperte dalle decorazioni di Pietro Maria Ivaldi detto il *Muto*. Ad oggi di questo pittore manca un'analisi globale ed esauriente della sua ampia produzione, sostanzialmente indirizzata su soggetti religiosi; ancor meno mancano indagini per quanto riguarda la sua iconografia e gli scenari paesaggistici dei suoi cicli pittorici.

Ultimamente attorno a questo artista si sono prodotti alcuni studi e convegni¹, mettendo in luce diversi aspetti della sua attività esaminata storicamente attraverso ricerche presso l'Archivio Vescovile di Acqui ed in alcuni Archivi Parrocchiali di chiese della stessa Diocesi, in cui il pittore lasciò i suoi lavori artistici. Pietro Ivaldi venne soprannominato il *Muto* non essendo in grado



¹ I convegni sono stati promossi dal Centro Studi Pietro Ivaldi, sia a Ponzone, sia ad Acqui Terme (2005).

di esprimersi con il linguaggio fonetico: per alcuni in seguito ad uno spavento, per altri poiché sordo dalla nascita.

Nacque il 12 luglio 1810 a Toletto, frazione di Ponzzone, da Anna Maria Ivaldi e da Giovanni. I genitori, residenti nella città di Asti ma originari di tale borgata, vi ritornarono per il lieto evento e poco dopo la nascita del figlio vi rientrarono portandolo con sé e facendolo battezzare nella chiesa di San Iacopo. Studiò all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino e durante il suo *gran tour* soggiornò a Roma, a Firenze ed anche a Venezia. Il 19 settembre 1885 a settantacinque anni, sulla via del ritorno da Ciglione (frazione di Ponzzone in cui stava dipingendo la chiesa parrocchiale) verso la casa di Acqui, ove risiedeva nei pressi della piazza del Pallone (attuale vicolo della Pace), fu colto da un grave malore che lo condusse alla morte². Sovente è facile imbattersi nei suoi cicli pittorici disseminati in vari edifici religiosi. Inizialmente questo complesso di opere ha attratto fortuitamente la mia curiosità e, man mano che ne scoprivo l'esistenza, ho avvertivo l'importanza e l'esigenza di indagare più sistematicamente questa vasta produzione. L'analisi qui esposta, pur tuttavia, non pretende di affrontare il discorso glo-



bale dell'operato dell'Ivaldi, bensì si incentra più limitatamente sulla sua pittura in ambito alto-monferrino, più ampiamente in diocesi di Acqui sino allo spartiacque appenninico, sebbene i suoi cicli pittorici siano collocati oltre gli stretti confini della zona, ma propone altresì alcune considerazioni su una non trascurabile parte del suo percorso artistico, dove il pittore trova il fulcro della sua attività.

L'operato di Pietro Ivaldi si estende dal Piemonte Sud Orientale alla limitrofa Liguria, a Savona nell'oratorio di

2 Sulla biografia del Muto si veda G. GAINO, *Memorie e notizie tratte dall'archivio parrocchiale di Ciglione*, Asti 1932, pp.55-56, 82; L. MORO, *Gli Ivaldi a Trisobbio*, in *Riscoprire Trisobbio. Una giornata di studio dedicata all'antico borgo monferrino*. Atti del Congresso internazionale, Trisobbio, 30 giugno 2001, p.371; L. MORO, *Pietro Ivaldi nella chiesa di N.S. della Pieve di Molare*, in A.a.V.v., *La Chiesa Parrocchiale N. S. della Pieve di Molare nel bicentenario della sua consacrazione*, Ovada 2003, pp.45-47; P.ALTOSOLE, *Il linguaggio dei segni e la pittura: un emblematico caso ottocentesco*, Tesi di Laurea, relatore Prof.ssa M.G. Montaldo, Facoltà di Scienze dell'Educazione, Università di Genova, a.a. 2002-2003. Inoltre sono ancora vari i riscontri bibliografici reperibili nei vari autori che hanno affrontato l'argomento, pertanto per approfondimenti si faccia riferimento a quanto riportato nella bibliografia generale al fondo del testo.



Solero, parrocchiale, *Trasfigurazione*



Cassine, parrocchiale di S. Lorenzo, *Trasfigurazione*



Casale Monferrato, Biblioteca del Seminario,
Trionfo della Religione

bili, si annoverano ad Acqui Terme la decorazione del Duomo o Cattedrale di Santa Maria Assunta (1864), del Santuario della Madonna della Neve detto la Madonnina (1859-1861) e della chiesa di San Francesco. Ancora ad Acqui dipinse la facciata della chiesa di Sant'Antonio Abate e il centro volta della navata con *Il Trionfo della Religione* in cui la Fede, in un splendente abito bianco, soleva il calice eucaristico; a lato sono gli angeli che sorreggono la croce, più sotto sono le per-

sonificazioni femminili dei quattro continenti e la caduta di Lucifero, scacciato da San Michele Arcangelo. Recentemente al Muto è stata attribuita l'immagine votiva di Sant'Antonio Abate collocata sul muro del Seminario Vescovile di Acqui, prospira-

zioni femminili dei quattro continenti e la caduta di Lucifero, scacciato da San Michele Arcangelo. Recentemente al Muto è stata attribuita l'immagine votiva di Sant'Antonio Abate collocata sul muro del Seminario Vescovile di Acqui, prospira-



Acqui Terme,
chiesa di Sant'Antonio,
Trionfo della Religione



Orsara Bormida, parrocchiale di S. Martino, dipinto sulla facciata

Altri numerosi interventi decorativi si riscontrano nell'astigiano, quali quelli per le parrocchiali di San Giovanni in Lanero di Nizza Monferrato (1875), di Incisa Scapaccino (1857), di Bruno (1861-1862), di San Biagio a Castelnuovo Belbo, di Mombercelli (1853), di Vinchio.

ciente la piazzetta dei Dottori³. Nell'acquese operò nelle parrocchiali di San Giovanni Battista a Bistagno (1853), dell'Annunziata a Castelletto d'Erro (1866), dei Santi Pietro e Paolo di Visone (1870), di San Lorenzo di Cassine (1870), di San Bartolomeo di Melazzo (1873), di San Michele di Strevi (1883) e sulla facciata dell'oratorio della S.S. Trinità nel Borgo Inferiore dello stesso centro. A Ponzone lavorò nella parrocchiale di San Michele, nel vicino oratorio della Vergine del Suffragio (1884) e nel Santuario della Pieve (1858 e nel 1884 ne riprese le parti che nel frattempo si erano deteriorate). Nella parrocchiale della frazione ponzone di Ciglione eseguì gli affreschi sulle volte della chiesa dei Santi Colombano e Bernardo (1885).

Fu parimenti attivo nella chiesa di San Giovanni Battista a Sassello (1877)⁴, nelle parrocchiali di Mioglia e di Altare.

Ad Ovada dipinse le volte della parrocchiale dell'Assunta (1866-67) e nel territorio ovadese, si ricordano l'oratorio di San Sebastiano a Predosa e forse un'*Immacolata* su un altare della parrocchiale, la parrocchiale di San Michele Arcangelo a Montaldo Bormida (1857), la parrocchiale di Morsasco (1856 e 1878), la parrocchiale di San Martino ad Orsara Bormida (sopra il portale), la parrocchiale dell'Assunta di Trisobbio (1863) con il limitrofo oratorio, la parrocchiale di Molare (1869) e il santuario di Nostra Signora delle Rocche (1870). Inoltre, nella contigua valle Stura, operò nella parrocchiale di Santa Caterina di Rossiglione Superiore (1880) e nell'oratorio dei Santi Sebastiano e Rocco a Campo Ligure (1862).

Secondo un'analisi di Arturo Vercellino⁵, in Pietro Ivaldi si ravvisa un rapporto di continuità con il pittore viso-

3 A.VERCELLINO, *Il santo della Piazzetta*, in A.A.V.V., *Pagine di storia nel restauro dell'edicola in Piazzetta dei dottori in Acqui*, Genova 2006, pp.57-60.

4 La perizia sulle pitture eseguite a buon fresco, secondo i bozzetti dipinti ad olio su tela ed uno su carta, fu approvata il 24 febbraio 1878 per un pagamento complessivo di £ 2.500. A.V.A., Sassello. Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni Battista. Faldone I, cartella I, fascicolo 30, 1653-1931 Confraternita di S. Giovanni Battista.

5 A.VERCELLINO, *Centocinquant'anni dopo...*, in C. PROSPERI, A.VERCELLINO, S. ARDITI, *A due passi dal paradiso: Giovanni Monevi e la sua bottega (Visone, secc. XVII-XVIII)*, Acqui Terme 2006, pp. 100-103.

Strevi, oratorio della S.S.Trinità,
dipinto sulla facciata

nese Giovanni Monevi (1637–1714) riscontrabile nell'affresco dei *Dannati* (1853) della chiesa di San Biagio a Mombercelli (AT): “soprattutto nell’Arcangelo con la spada di fuoco e in Lucifero cacciato negli abissi”, da mettere in relazione all'affresco nella cupola del Duomo di Acqui Terme. Vercellino, inoltre, scorge riferimenti compositivi di tipo moneviano nella struttura piramidale della *Madonna col Bambino* di Pianlago, presso Ponzone, nel rapporto coi personaggi in primo piano e nel paesaggio della chiesetta della borgata, tutti ingredienti che compaiono in diverse opere del Monevi. Ancora una nutrita serie di relazioni sarebbero visibili nell'affresco di *San Pio V e la battaglia di Lepanto* della parrocchiale di Strevi, nel quale trarrebbe ispirazione dall’omonima tela nella parrocchiale di Visone. Altri ravvisi si

Cassine,
parrocchiale
di S. Lorenzo,
San Luca
Evangelista



riscontrerebbero nelle *Anime Purganti* nella chiesa dei Santi Vittore e Corona ad Incisa Scapaccino, oppure nel *Padre e lo Spirito Santo* in San Michele di Celle con riferimenti alle tele col *Padre Eterno* di Visone e di Morsasco, seppure lo studioso ne rilevi un livello qualitativo in netto vantaggio del pittore visonese.

Nel suo percorso artistico il *Muto* fu costantemente coadiuvato dal più giovane fratello Tommaso, pure lui nato a Toletto di Ponzone il 1° ottobre 1818 e deceduto ad Acqui il 27 giugno 1897. Il fratello fu un suo comprimario sia curando l’esecuzione delle quadrature e degli ornati nelle aree non interessate dalle rappresentazioni figurative, sia affrontando i rapporti con i committenti e gli aspetti contrattuali. Altro collaboratore fu il lombardo Giuseppe Ferrari, nato a Mezzegra (CO) e residente a Milano. Viene documentato nella decorazione delle chiese parrocchiali di Ovada, Trisobbio e Molare; mentre per la decorazione della parrocchiale di Santa Caterina di Rossiglione, i fratelli Ivaldi si avvalsero della collaborazione del genovese Giò



Ciglione, parrocchiale di S. Colombano, *Evangelisti e Virtù*



San Giorgio Scarampi,
parrocchiale,
Immacolata

Batta Buffa e a Celle Ligure del genovese Giacomo Varese.

Come le persone nelle sue condizioni, il sordomuto Pietro Ivaldi per esprimersi utilizzò abitualmente il linguaggio formale dei gesti e dei segni. In tal senso, anche i personaggi che raffigurava esprimevano questa forma di espressione a lui usuale, attraverso un'abile vivacità della mimica gestuale. Si rivelò assai bravo nello scegliere le movenze appropriate offrendone un'interpretazione psicologica dell'immagine. Come osservato da Patrizia Altosole: "Probabilmente ha cercato di compensare il suo deficit uditivo potenziando le attività di analisi visiva, mentre la parola è stata sostituita dalla mano. Ciò ha contribuito a renderlo più sensibile al mondo esterno"⁶. Il linguaggio del

Muto è quindi denso di una gestualità propria che trasmette una comunicazione diretta ed evidente, in una

6 P. ALTOSOLE, *L'handicap nell'arte di Pietro Maria Ivaldi*, p.54, in A.a.V.v., *La Chiesa Parrocchiale N. S. della Pieve di Molare nel bicentenario della sua consacrazione*, Ovada 2003, pp.53-55.

Acqui Terme, Cattedrale,
particolare della volta
navata centrale

sorta di illustrazione del messaggio Evangelico in cui ai discorsi subentrano i gesti, rendendo la “Parola” attraverso le sole immagini, seppure nel contempo fu assai ripetitivo nel riproporre modelli simili in cui adeguava le scene alla conformazione delle pareti.

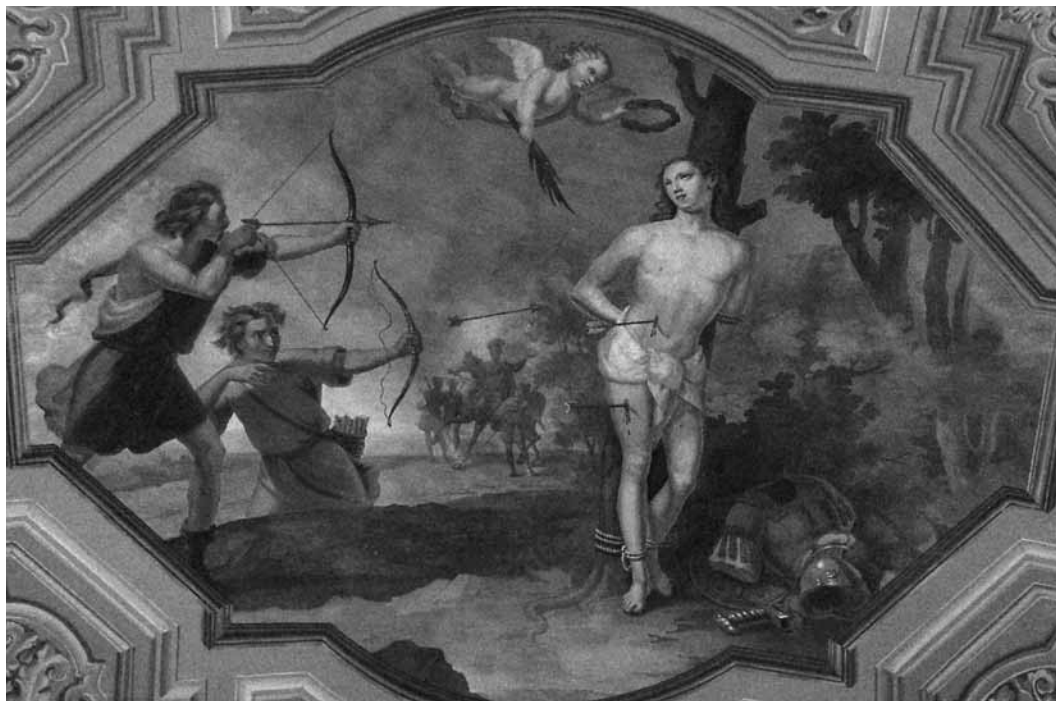
Il ruolo iconografico e la sua reiterata diffusione

Per indagare i soggetti iconografici più ricorrenti, prima bisogna far riferimento almeno ad alcuni cicli dipinti dall'Ivaldi, a partire dalla Cattedrale di Acqui, in cui a più riprese decorò la navata centrale con scene entro poligoni, le cappelle delle navate laterali, le vele della cupola e i lati del presbiterio con *Gesù che cammina sulle acque* e *Il miracolo di San Guido*. Particolarmente degno di nota è su una volta a botte all'ingresso del transetto meridionale (cappella del Santissimo Sacramento) la *Madonna del Rosario* e *San Domenico*; sull'analoga volta del transetto settentrionale (cappella di San Guido) è la scena dell'*Annunciazione*. Nella navata principale, sono raffigurati al centro i *Profeti* e sui lati vari episodi evangelici: le *Storie di Gesù*, le *Storie della Vergine*. Nelle vele della cupola sono gli *Evangelisti*.

Tra le varie scene nella navata maggiore, entro spazi poligonali, dedicate alle *Storie di Gesù* rappresentò la *Natività* nell'atto dell'Adorazione dei Pastori in cui Gesù Bambino si trova al centro, fra i pastori in primo piano. La capanna è posta presso una colonna classica e in alto si vedono evanescenti figure di angeli. In *Gesù tra i Dottori* il giovane



Nazzareno è il protagonista nell'atto della predicazione con il braccio rivolto all'Empireo. Attorno sono raccolti i dottori, mentre su un lato sono i genitori preoccupati e sorpresi. Nella scena del *Miracolo delle nozze di Cana* si coglie il momento in cui la Vergine dice al Figlio non esservi più vino. Al centro, fra due tende aperte che si stagliano sullo sfondo del cielo, sono gli sposi con ai lati i commensali. In primo piano un servo travasa l'abbondante vino che sgorga da un'anfora. Nella *Presentazione al Tempio* viene narrato il momento del riconoscimento della divinità del Bambin Gesù. Dalle storie di Cristo è ancora tratta la *Deposizione* con la Madonna che sorregge il Figlio. Gli episodi delle *Storie della Vergine* sono raffigurati dall'*Incontro di Maria con Sant'Elisabetta* che indica alla cugina di entrare in casa. A lato sono i rispettivi mariti con un terzo personaggio che assiste alla scena. Nello *Sposalizio della Vergine* il Gran Sacerdote unisce in matrimonio i due sposi, congiungendone le mani e ai lati sono le figure degli invitati. Nella *Presentazione di Maria al Tempio* la giovane Maria sta salendo i gradini del Tempio, accompagnata dai genitori. Il Gran Sacerdote sovrasta la scena che



Acqui Terme, Cattedrale, S. Sebastiano



Acqui Terme, Cattedrale, San Michele Arcangelo



Acqui Terme, Cattedrale, *Resurrezione di Lazzaro*

viene messa in risalto dall'imponente architettura del tempio. Nella *Discesa dello Spirito Santo* la Madonna è seduta in primo piano, circondata dagli Apostoli, mentre dal cielo discende la colomba divina. Segue l'episodio della glorificazione della Vergine con l'*Incoronazione* tra Gesù e il Padre che le pongono sul capo la corona, mentre lo Spirito Santo si erge luminosamente. Infine è la *Nascita della Vergine*, in cui la bimba, al centro, è tenuta in braccio dalla levatrice. Sullo sfondo la madre Sant'Anna viene assistita a letto, mentre altre figure femminili sono intente alle loro attività.

Nelle cappelle laterali si riconoscono, partendo da sinistra e dopo il battistero: *San Maurizio* e *San Rocco*, *San Sebastiano*, *San Michele Arcangelo*. Nelle cappelle di destra, a partire da quella del Crocifisso, sono: *San Gerolamo*, *I Santi Nazario e Celso (?)*, *La Resurrezione di Lazzaro* e *San Carlo Borromeo*. Alcune di queste raffigura-

zioni sono immerse in una lussureggiante natura, di cui si dirà meglio in seguito.

Le rappresentazioni della parrocchiale San Bartolomeo di Melazzo sono nella navata centrale con il *Paradiso*, seguono la *Gloria di San Bartolomeo* sorretto dagli angeli, gli *Evangelisti*, le *Virtù Teologali* e il *Martirio di San Bartolomeo* posto dietro l'altare.

In San Michele di Strevi la vasta decorazione raffigura episodi della vita di Gesù e di Maria. Nella navata centrale sono le grandi scene della *Gloria della Vergine* e di *San Michele Arcangelo*. Ai lati delle volte sono gli *Evangelisti*, i *Profeti* e le *Virtù*. Vengono rappresentati diversi santi come *San Pietro* e *San Paolo*, *Sant'Ambrogio*, *Sant'Agostino*, *San Francesco stigmatizzato*, *Santa Caterina* ed infine la *Madonna del Sacro Cuore*. L'*Assunzione della Vergine* è raffigurata mentre si eleva al cielo su una nuvola innalzata dagli angeli, segue la *Visitazione di Maria a Santa Elisabetta*.



Ponzzone, parrocchiale di S. Michele,
volta della navata centrale

gestualità. Nella *Trasfigurazione* gli Apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo sono accasciati al suolo, mentre Gesù in veste splendente si sta trasfigurando in un fulgido cielo tra Mosè ed Elia in gloria. Sulla volta sono pure gli Evangelisti e nelle piccole volte degli intercolunni appaiono angeli svolazzanti con filatteri.

A Ponzzone sono ben tre i cicli pittorici che eseguirono i fratelli Ivaldi: nella Parrocchiale di San Michele, nell'oratorio del Suffragio e nel Santuario di Santa Maria della Pieve.

In San Michele la decorazione, meno elaborata del solito nelle quadrature, presenta centralmente il tondo della *Gloria di San Michele*, ed ai lati due tondi con il *Trionfo della*

Nell'abside inferiore sono *San Carlo Borromeo, San Pio V e la battaglia di Lepanto*. In una cappella laterale, alla destra, è l'affresco del *Transito di San Giuseppe*. In San Lorenzo a Cassine Superiore, nella navata centrale, vengono rappresentati entro due grandi medaglioni l'*Ascensione di Gesù in cielo* e la *Trasfigurazione*. Nella prima scena il Salvatore risale in una luce dorata; in terra gli Apostoli con Maria e Maddalena osservano stupefatti, esprimendosi con ampie



Ponzzone, Oratorio del Suffragio,
Angeli in concerto



Trisobbio, parrocchiale dell'Assunta, *Evangelisti*

Vergine e del Cristo. Sui fianchi sono alcuni ovali di Santi in grisaille, sorretti da angeli e sulle volte quadripartite, con nervature delle navatelle, sono singoli angeli su ogni vela.

L'oratorio di Santa Maria del Suffragio presenta una ricercata semplificazione e sintesi delle forme, raffigurate nei medaglioni al centro della volta in cui prevale l'azzurro e il violetto nelle scene e negli sfondati decorativi. Vi sono scene che raffigurano la *Vergine Immacolata*, seduta su nuvole e sorretta da angeli, mentre schiaccia la testa del serpente. Sono raffigurate anche la *Santissima Trinità* e *Angeli in concerto*.

Nel Santuario della Pieve di Ponzone gli affreschi rappresentano le *Storie di Maria*, tra cui la *Nascita*, l'*Annunciazione*, la *Natività di Gesù*, l'*Assunzione* e la *Glorificazione*, oltre a santi e ad episodi tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento come l'*Arca di Noè* e

Salomè mentre regge il capo mozzato del Battista. Nella navata centrale l'*Immacolata*, con abito bianco e mantello blu, è incoronata da un'aureola di dodici stelle, posta in piedi con le braccia conserte al cuore, poggiante sopra una falce di luna mentre trionfa sul mondo e sul demonio in forma di serpente.

Nel San Giovanni in Lanero, a Nizza Monferrato, ancora l'opera grandiosa del Muto raffigura la *Predica di San Giovanni* alla folla vestito con l'abito di pelle di cammello che rivolge l'indice verso l'Altissimo. La *Nascita di Maria*, in cui il lieto evento, viene sottolineato anche in cielo dal fervore degli angeli. In basso vediamo Anna, la madre della Madonna, che giace a letto, mentre in primo piano ci sono donne che assistono ardentemente la piccola neonata e organizzano tutto quello che serve al caso. Nella rappre-



Ovada, parrocchiale di N. S. Assunta,
Incontro della Vergine e S. Elisabetta

finte statue:
San Rocco,
Sant'Ambrogio,
San Michele,
Sant'Antonio, San
Sebastiano e le
 rappresentazioni
 delle *Virtù*.
 Nella volta del
 presbiterio è
 illustrato il
Paradiso in attesa
della Vergine
 e, come riportato
 nei documenti della fab-

briceria, l'intera decorazione della chiesa fu portata a compimento tra il 1866 e 1867 :“In virtù della presente scrittura fatta per doppio originale tra li Signori Pietro e Tommaso Fratelli Ivaldi da una parte, e dall'altra il Comitato costituito dalla Fabbriceria d'Ovada con suo ordinato dei 15 Corrente nella [...] degl'infrascritti membri: si divenne alla seguente convenzione. Li Sig.ri Fratelli Ivaldi si obbligano d'intraprendere la dipintura interna di tutta la Chiesa Parrocchiale complessivamente la Cuppola nel mese di Marzo 1866 e di continuarla senza interruzione fino a totale compimento il quale dovrà effettuarsi entro due anni, cioè con tutto il 1867”⁷. Nel ciclo di Ovada si attua una delle più alte esecuzioni pittoriche di Pietro Ivaldi, un colloquio perfettamente dialogante con le forme archi-

sentazione della *Decapitazione del Battista* il carnefice offre la testa del Santo a Salomè, mentre sta porgendo un vassoio. Il carnefice, con una rossa veste, poggia una gamba sul corpo del decapitato, mentre i soldati, alle spalle di Salomè, stanno ad osservare l'accaduto. Nella scena della *Passione nell'orto del Getzemani*, Gesù è inginocchiato davanti ad un angelo con il calice del sangue, mentre in basso sono alcuni Apostoli addormentati. Nel *Sacrificio di Isacco*, in una rigogliosa natura, l'angelo, contrariamente alla solita versione in cui afferra la mano di Abramo, si limita ad alzate il braccio per intimare di fermarsi.

7 Archivio Parrocchiale della chiesa di N. S. dell'Assunta: Giornale della fabbriceria. Bilancio dell'Anno 1866. Tale documento viene riportato da P.ALTOLE, *Il linguaggio dei segni e la pittura: un emblematico caso ottocentesco*, Tesi di Laurea cit., inoltre nella stessa tesi vengono riportati numerosi altri documenti d'archivio, preziosi per la biografia del Muto.

Montaldo Bormida,
parrocchiale di S. Michele,
Natività

tettoniche, per cui si raggiunge una sorta di accostamento tra l'effettivo spazio architettonico e quello illusorio della pittura, tipico di molta storia dell'arte e caratteristica formale che compare, pur in rapporto all'insita misura architettonica anche in altri lavori, senza più raggiungere questa spazialità e senso di coinvolgimento, in cui pare di assistere, tra i finti varchi, direttamente ai vari eventi in atto.

A Morsasco, nella parrocchiale di Nostra Signora del Rosario e San Bartolomeo (1856 e 1878), troviamo dipinto, al centro della volta, un grande medaglione polilobato con un vasto complesso di santi e di angeli, un susseguirsi senza confini che raffigura al centro la Vergine su una nuvola attorniata da angeli. Si assiste ad una strabiliante gloria della Madonna che estende il suo abbraccio a tutto l'universo, sovrastata dalla Santissima Trinità. In basso sono angeli in concerto con strumenti musicali, tra cui spicca al centro una viola da gamba e un organo portativo. Alle pareti laterali del presbiterio sono dipinte l'Annunciazione e la Passione nell'Orto dei Getsemani, accompagnate nella soprastante volta da angeli e nel catino absidale dalle *Virtù teologali*.

Nella parrocchiale dell'Assunta di Trisobbio, gli affreschi furono eseguiti nel 1866. Il soggetto principale è raffigurato entro un articolato riquadro con al centro dell'ampia volta l'Assunzione della Vergine. Nei medaglioni laterali sono gli *Evangelisti* e le quat-



tro *Virtù Cardinali*: *Prudenza* e *Fortezza* da un lato, *Giustizia* e *Temperanza* dall'altro. Sulla volta, nei pressi dell'organo, sono raffigurati *Mosè* e il re *Davide*. Sulle pareti inferiori del presbiterio, compaiono le scene dell'*Epifania* e *La dichiarazione del dogma dell'Immacolata*, mentre sulla volta è raffigurato l'*Angelo Custode* che conduce un bambino per mano, personificazione dell'anima che giunge in Paradiso, mentre compaiono la Santissima Trinità, angeli e putti. Nell'abside sono rappresentati *San Francesco* e *San Domenico*, sulla volta sono ripartite le tre virtù teologali: *Fede*, *Speranza*, *Carità*. Nel limitrofo oratorio del Santissimo Crocifisso, gli affreschi furono probabilmente eseguiti verso gli anni Settanta. Il medaglione centrale raffigura l'*Epifania* in un'ambientazione di rovine classiche con sullo sfondo un vasto paesaggio, mentre sulla parete destra è la raffigurazione dell'*Addolorata*.

Nel 1857 a Montaldo Bormida, nella parrocchiale di San Michele Arcangelo



Montaldo Bormida, parrocchiale di S. Michele, *Trionfo della Religione* con ai lati *santi Evangelisti*

e della Madonna del Rosario, il Muto nell'abside affrescò, alla maniera di una pala con cornice, i detti Santi titolari, mentre sulle pareti inferiori del presbiterio dipinse una *Natività* e sul lato opposto l'*Ultima Cena*. Entrambe le scene sono firmate e datate in basso a destra.

Sulla volta del presbiterio, al centro, è la *Santissima Trinità* ed attorno sono tondi e poligoni con putti angelici su sfondo blu, come nell'oratorio di Ponzone. Sulla volta della navata, oggi interessata da restauri, sono raffigurati nel mezzo, entro medaglioni ottagonali, *La Trasfigurazione* e *Il Trionfo della Religione* con ai lati, entro tondi i *Santi Evangelisti Matteo, Giovanni, Marco e Luca*.

Altra importante tappa nella pittura del Muto è la decorazione della parrocchiale di Nostra Signora della Pieve a Molare. Gli affreschi rappresentano scene dell'Antico e del Nuovo Testamento: le figure dei profeti e delle beatitudini. Le pitture, anche qui, rifulgono di splendenti colori, una

complessa raffigurazione che mette in chiara evidenza la Fede, sovrastata dall'Agnello Mistico, che alza il calice eucaristico e sorregge la croce della salvezza. Il soggetto principale è circondato da figure dell'Antico Testamento e da una moltitudine di santi. Al di sotto sono le personificazioni dei quattro continenti ed in un antro oscuro appaiono sgomentemente figure di pagani dannati con i loro idoli infranti. Al centro dell'abside è l'*Assunzione della Vergine*, un grande affresco in cui nella parte superiore è rappresentata la Madonna con angeli festosi che la trasportano in cielo, in basso sono alcuni apostoli sconfortati e sgomenti ed altri ancora che l'osservano salire al cielo. Sull'altare di San Giuseppe è un tela dedicata a *Sant'Isidoro*. Raffigura il miracolo operato per intercessione della Vergine, in cui con un bastone fa sgorgare l'acqua dal terreno e disseta il dispotico padrone Giovanni de Vergas, proprietario del terreno, effigiato in un raffinato abito nero, al fianco del santo.

Sullo sfondo è l'episodio dell'angelo che, in sua vece, ara un campo affinché porti a compimento il suo lavoro permettendogli di partecipare alla messa festiva.

Nel santuario di Nostra Signora delle Rocche di Molare (1870), la navata centrale e il presbiterio presentano storie tratte dai Vangeli: oltre alle *Virtù* e agli *Angeli*, le Storie di Maria con la *Natività della Vergine* e il suo *Sposalizio*; le Storie di Gesù, con la *Natività* e la *Deposizione*. Le scene non si susseguono con un ordine di lettura particolare, la collocazione dei soggetti vede l'intrecciarsi delle varie tematiche senza un ordine preciso. Nelle navate minori si susseguono i principali miracoli avvenuti per intercessione della Vergine delle Rocche.

La parrocchiale di Santa Caterina a Rossiglione Superiore fu ampiamente affrescata dall'Ivaldi nel 1880. Nel catino absidale è dipinta la *Gloria di Santa Caterina di Alessandria* e sulla volta del presbiterio è il *Paradiso* con in alto la Santissima Trinità ed in basso una moltitudine di santi e discepoli di Cristo.

Alle pareti dello stesso presbiterio vi sono a destra dell'altare *Mosè presenta le tavole della legge*, a sinistra il *Discorso della montagna*. Nella navata di mezzo, dal portale verso l'altare maggiore, si trova la raffigurazione dell'*Adorazione dei Pastori*, segue centralmente la *Madonna degli Angeli* che intercede per

la borgata a causa di una frana che nel 1872 aveva ostruito il corso del torrente Stura, minacciando le case del paese. Il *Muto* raffigura la Madonna sul



Molare, parrocchiale N. S. della Pieve,
Assunzione della Vergine

cielo sovrastante il paese, in cui spicca l'antico ponte in pietra a schiena d'asino, con una piccola cappella al centro e sotto i massi franati ad ostruire il ponte. Questa effigie della Vergine è una forma assai venerata a Rossiglione e riprodotta anche nel maraglianesco gruppo ligneo processionale in una



Campo Ligure, oratorio dei Santi Sebastiano e Rocco,
 (in alto) *Resurrezione del figlio della vedova di Nain*,
 (in basso) *Resurrezione di Lazzaro*

nicchia dell'altare di Santa Lucia. La navata si chiude con il medaglione di Gesù *benedice i fanciulli*. Il transetto è dipinto con tre medaglioni: al centro *San Bernardo in gloria*, a destra l'*Annunciazione* e a sinistra *Gesù appare a Santa Margherita Maria Alacoque*. Sopra il battistero, a destra entrando, è dipinto il *Battesimo di Cristo*.

A Campo Ligure, nell'Oratorio dei Santi Sebastiano e Rocco (1862), nella parte centrale delle due pareti laterali l'Ivaldi raffigura rispettivamente la *Resurrezione di Lazzaro* e la *Resurrezione del figlio della vedova di Nain*. Nel primo caso il miracolato, mentre viene aiutarlo ad alzarsi; è stranamente legato con corde ai polsi, al posto delle bende. In primo piano appaiono Gesù e Lazzaro, più arretrate sono le sorelle Marta e Maria Maddalena ed altri astanti sul fondale della grotta. Sulla parete opposta, nel secondo caso, al centro è ancora Gesù visto di profilo e ai suoi piedi è la vedova che invoca il ritorno in vita del figlio. Oltre, in secondo piano, vi sono il giovanetto che si sta alzando ed alcuni spettatori stupefatti. Nello stesso oratorio Pietro Maria Ivaldi aveva realizzato altre scene, distrutte nel 1880 per aprire due cappelle laterali. Al fondo della chiesa, sui due lati, sono gli episodi di *Tobia* e *l'Angelo e Giobbe consolato*

Ovada,
parrocchiale di N. S. Assunta,
Assunzione (particolare)

dagli amici, ripresi nel 1940 da Giovanni Battista Macciò di Crispi. Dopo aver esaminato complessivamente alcuni dei cicli dipinti da Pietro Ivaldi, dal fratello Tommaso e da altri collaboratori minori, i temi iconografici utilizzati risultano sovente ripetuti e, tra quelli più

diffusi nei quali si possono rilevare notevoli ambientazioni paesaggistiche e d'interni, vengono esaminati quelli di seguito esposti.

L'Assunta

Nel catino e sulla sottostante parete absidale della Parrocchiale di Nostra Signora Assunta di Ovada sono ubicati, suddivisi tra loro in due distinti riquadri: l'Assunzione della Madonna e gli Apostoli ritrovano il sepolcro vuoto (1866). Il soggetto era già stato affrontato, con l'esclusiva presenza della Vergine trasportata dagli angeli, nell'affresco della parrocchiale di San Biagio a Mombercelli (1853), nella parrocchiale di Strevi e in San Biagio di Castelnuovo Belbo. Parimenti il tema venne realizzato in un'unica scena con la Vergine in cielo e gli Apostoli in basso presso il sepolcro, al centro della volta nella parrocchiale dell'Assunta di Trisobbio. In questa versione l'apostolo collocato alla



farsi solecchio, sarà successivamente riproposto ad Ovada, denotando il riuso della parte superiore della figura. Una pari conformazione si ripeterà in due scene dell'Ascensione: una posta nella chiesa di San Michele a Celle Ligure (1867-1868) ed un'altra in San Lorenzo di Cassine, riportando al di sotto, in quest'ultimo caso, la figura di San Pietro in ginocchio. Non meno trascurabile di attenzione è l'Assunzione posta al centro dell'abside della parrocchiale di Nostra Signora della Pieve di Molare. Come di consueto, il Muto, pur conservando lo schema tradizionale del Tiziano in Santa Maria dei Frari a Venezia, suddiviso su due livelli ben distanziati tra il piano celeste con la Vergine e il piano terreno con gli Apostoli, varia la disposizione delle figure attorno al sepolcro. In questa combinazione San Pietro è collocato al centro mentre estrae l'ormai vuoto sudario della Madonna e al suolo sono sparsi numerosi fiori di rosa; gli stessi che com-



Rossiglione, parrocchiale di S. Caterina, *Natività*

paiono in mano agli angeli festosi che trasportano in cielo la Vergine. Alcuni degli Apostoli, con stupore, sono attratti dall'apparizione celeste, altri incrociano l'attonito sguardo con chi è loro vicino.

La Natività

Questo tema è tra i più raffigurati dall'Ivaldi a partire dalla parrocchiale di San Biagio a Mombercelli (1853) e si può dire che non vi sia stata chiesa in cui non abbia raffigurato la Natività, l'Adorazione dei pastori o l'Adorazione dei Magi. In questo *excursus* vennero dipinte le raffigurazioni della parrocchiale di Montaldo (1857), del Santuario della Pieve di Ponzone (1858), del Santuario della Madonnina di Acqui (1859-61), della parrocchiale di Trisobbio (1863), del Duomo di Acqui (1864), di Santa Maria di Ovada (1866-67), della chiesa di San Michele Arcangelo a Celle Ligure (1867-68),

della parrocchiale di Molare (1869), del Santuario delle Rocche di Molare (1870), della parrocchiale di Vinchio, della chiesa di Santa Caterina a Rossiglione Superiore (1880), della Parrocchiale di San Michele di Strevi (1883), dell'Oratorio di Ponzone e di San Giorgio Scarampi (1884) ed infine della chiesa parrocchiale di Ciglione (1885).

Al Santuario delle Rocche di Molare (1870) la composizione raffigura in primo piano la nascita di Gesù fra rovine classicheggianti utilizzate come stalla per la mangiatoia e le figure del bue e dell'asino, di cui si scorgono le teste. La scena viene inserita sulle decadenti rovine del mondo pagano, su cui il Bambino Gesù è adagiato su un candido panno nella piccola mangiatoia colma di paglia e fieno. Accanto vi è Maria in ginocchio, mentre sul lato sinistro, in piedi con le mani giunte, è San Giuseppe che contempla il Figlio.

La scena è permeata da un'aura intimistica in cui, assieme ai genitori, anche il bue e l'asino paiono partecipare alla presenza del Bambino. Parimenti, alla Pieve di Ponzone (1858), la composizione era già stata realizzata con questa semplice impostazione in cui la Madonna scopre il Bambino Gesù, sollevandone il lenzuolo adagiato sulla mangiatoia. Una colonna, un muro di pietre con travi lignee sistemate precariamente e ricoperte con paglia, formano la capanna da cui emergono le teste del bue e dell'asinello. Nella parrocchiale di Strevi, la Natività è ancora incentrata sulla Sacra Famiglia, senza altri personaggi, con la sola aggiunta sullo sfondo di alcune rovine architettoniche. Questi elementi sono composti da due pilastri in pietra; poco innanzi è Maria in preghiera, con le mani aperte e sollevate, mentre il figlio la osserva. San Giuseppe, con il bastone fiorito, è posto oltre un basso muretto mentre sta osservando la scena. In primo piano, nella parte inferiore, sono posti arbusti con spine, triste presagio del martirio come raffigurato nell'Adorazione dei Pastori di Trisobbio. Nella parrocchiale di Molare il Bimbo è leggermente dislocato verso destra,

S. Giorgio Scarampi,
parrocchiale, *Natività*





Acqui Terme,
santuario della Madonnina,
Natività

comparsa del cesto con le uova ai piedi del Bambino, chiaro riferimento alla Natività di Giovanni Monevi a Castelnuovo Bormida. Lo stesso si ripete a Vinchio, alla Madonnina di Acqui Terme e nella parrocchiale di Molare, in cui sul capo di una donna, in secondo piano, viene aggiunto un cesto di candidi panni. Una simile figura, con il cesto dei panni, compare pure singolarmente a Celle, a Rossiglione e a Ciglione. A Rossiglione l'Ivaldi compone la Natività con un andamento orizzontale da cui, come al solito emergono dalle rovine classiche le teste del bue e dell'asinello. Lo sfondo è delineato con monti avvolti dalla bruma e nel cielo due angioletti inneggiano alla

pur mantenendo la centralità della scena poiché tutto converge nella sua direzione: dagli sguardi dei pastori inginocchiati ai suoi piedi, dagli altri personaggi e persino da quelli del bue e dell'asinello all'estrema destra. Si ripetono le rovine di un tempio pagano come sfondo alla nascita, mentre alla sinistra si delinea un luminoso e sfumato orizzonte di monti rocciosi e di palme. In cielo è un gruppo di angeli festanti, da cui si irradia una luce che giunge sul Figlio di Dio, esibendo un filatterio ad arco su cui inneggia la scritta: "Gloria in excelsis Deo".

Per la *Natività* di San Michele Arcangelo di Montaldo (1857), tra i migliori esempi per monumentalità dei personaggi, non si può sottacere l'inserimento delle solite rovine e la

gloria del Signore. Tutto converge su Gesù, centro della composizione: sia gli sguardi dei personaggi, sia le linee compositive. Solo due pastori si rivolgono l'un l'altro, ma per parlare dell'evento in atto, come indica con la destra uno di loro. Tale Natività verrà riproposta allo stesso modo a Ciglione, l'ultima impresa decorativa in cui si notano solo poche velate variazioni rispetto a Rossiglione, sottraendo l'agnello in primo piano. Si ripete palesemente la stessa scena con dissimulazioni marginali di uno stesso cartone, aggiungendo o sottraendo dettagli che non ne variano né l'impianto, né le altre figure.

Alla Madonnina di Acqui Terme, la Natività viene ancora ambientata tra

Trisobbio,
parrocchiale dell'Assunta,
Adorazione dei Magi

rovine del mondo classico usate come riparo: una stalla con il bue, con l'asinello e una piccola mangiatoia. L'opera è animata da pastori adoranti ed in cielo due angioletti sorreggono un filatterio con la scritta: "Gloria in excelsis deo". In lontananza, su un sentiero tortuoso, si snoda un evanescente corteo, forse quello dei Magi con vari personaggi, cammelli e cavalli al seguito. Altre versioni della *Natività* si trovano nel Duomo dell'Assunta di Acqui, nella chiesa parrocchiale di Vinchio.

Ad Ovada la scena dell'*Adorazione dei Magi* è posta in un desolato e vuoto paesaggio con rovine del mondo antico, in cui il pittore tende a ravvisare la trasformazione dall'epoca pagana a quella cristiana, dovuta alla nascita del Redentore. La Sacra Famiglia è posta innanzi a dei ruderi di un edificio, caratterizzato da una grande colonna in chiara evidenza. L'ambiente è lo stesso della *Natività* in cui Maria porge il Bambino benedicente sorretto sulle ginocchia, mentre San Giuseppe lo presenta ai Magi, prostrati in adorazione ed abbigliati con sontuosi abiti. Alla destra dello spettatore appaiono due cavalieri di un corteo, mentre al margine viene posto il grande capo di uno strano cammello.

A Trisobbio sono due le *Adorazioni dei*



Magi dipinte dal Muto: nella parrocchiale si estende orizzontalmente, nell'oratorio è posta entro un medaglione articolato in estensione verticale. La concezione è sempre la stessa delle altre analoghe scene, ma nella parrocchiale si distingue per l'assenza tra i ruderi della colonna, sostituita da un pilastro a base rettangolare, mentre un timido Baldassarre pare confondersi tra gli inservienti.

Gesù tra i fanciulli

Nella parrocchiale di Ovada l'impianto esecutivo vede Gesù seduto, messo di profilo e circondato da bambini, dalle loro madri e da discepoli. La scena è inserita tra le rovine classiche di un tempio, con colonne e piedritti. Sullo sfondo è un tenue paesaggio con palme ed in lontananza si scorgono alcune persone che si stagliano su uno sfondo di colline dal profilo ondulante. L'alta qualità di questa composizione fa ritenere quest'affresco una delle più riuscite realizzazioni del pittore: in generale tra suoi migliori lavori in assoluto, in particolare almeno per



Ovada,
parrocchiale di N. S. Assunta,
Gesù tra i fanciulli

fitta moltitudine di genitori, in vari atteggiamenti, che accostano i loro figli al Salvatore.

La versione di Strevi è resa con una piccola raffigurazione, decentrata e secondaria

nella sequenza del ciclo. È ottenuta attraverso una semplificata raffigurazione, di soli tre fanciulli, attorno al Salvatore. Uno è reso attraverso la gestualità innata dei sordomuti, con le braccia al petto per esprimere l'amore insegnato da Gesù, un altro ancora indica il premio del paradiso, il terzo con la mano richiedere di essere abbracciato.

Predicazione di San Giovanni Battista

A Bistagno la predicazione viene affrontata ponendo il Precursore sotto un grande albero di quercia, non proprio in linea con il brano evangelico in cui il fatto si svolse nel deserto. Un accenno alla Palestina viene offerto dalla palma sulla destra, bilanciata nella composizione da un cavaliere sul lato opposto. La folla degli ascoltatori viene disposta attorno alla figura centrale di San Giovanni.

Ad Ovada il Battista è inserito in un grandioso scenario e posto sullo stesso piano di chi lo ascolta. Nella stessa raffigurazione della chiesa parrocchia-

questo soggetto. Il tema rappresentato nella parrocchiale di Molare viene diversificato, rispetto ad Ovada, evidenziando Gesù mentre posa amorevolmente la mano destra sul capo di un bimbo e con la sinistra sfiora San Pietro per farlo desistere dal proposito di non lasciare avvicinare i fanciulli. L'ambientazione è posta su una breve scalinata con ai lati una quinta di alberi. Sull'orizzonte, alla destra, si profila un tenue sfondo di montagne. I personaggi sono per la maggior parte rivolti con lo sguardo al Cristo e al suo gesto, mentre due bambini, ben consapevoli della considerazione a loro rivolta, si aggrappano alle sue vesti.

A Trisobbio Gesù è al centro della scena e circondato da discepoli e da bambini a cui accarezza il capo. Lo sfondo paesaggistico è dotato ancora di palme che, per bilanciare lo scenario, vengono disposte come quinte architettoniche.

A Rossiglione Gesù, mentre sta accarezzando dolcemente alcuni bimbi, invita esplicitamente un discepolo a lasciar avvicinare gli altri fanciulli. Al centro è il Cristo con attorno una

le di San Pietro e Paolo di Visone, la figura del Precursore assume ancora la medesima impostazione, seppure meno predominante e decentrata per equilibrare la composizione paesaggistica. I personaggi sono disposti in crescendo piramidale: sul lato destro vi sono due figure in conversazione, mentre sul lato sinistro appare una persona a cavallo ed un'altra che con la mano aperta indica allo spettatore il Battista. La rappresentazione evidenzia una certa familiarità con la natura sullo sfondo rimarcandone la monumentale verticalità. A Sassello, nel catino absidale della chiesa di San Giovanni Battista, è nuovamente una scena grandiosa in cui il Precursore è al centro, su un piano più sollevato della folla circostante, disposta a gruppi. In basso è un agnello, chiaro riferimento all'Agnello Mistico che viene annunciato dal predicatore. Il paesaggio sullo sfondo, con un fiume, con palme, con città turrette ed ancora personaggi in

corteo, è avvolto in una luce eterea che fa emergere distintamente le figure in primo piano.

Gesù e la Samaritana al pozzo

Ad Ovada sulla sinistra è posto Gesù, con abito rosso e mantello azzurro, seduto presso il pozzo di Giacobbe, mentre sull'altro lato è la Samaritana in posizione eretta e con una brocca appoggiata alla vera del pozzo. Sulla destra stanno giungendo tre discepoli intenti a discutere fra loro che, scorrendo la conversazione, si meravigliano che Gesù stesse parlando con una donna samaritana, non consentito dalla tradizione. Alla Madonnina di Acqui la rappresentazione in una lunetta ne condiziona l'impostazione che si estende più ampiamente della precedente, aggiungendo un discepolo sulla destra. Nella parrocchiale di Molare la conversazione pare appena all'inizio non essendovi ancora i discepoli, mentre sullo sfondo, tra i vari edi-

Sassello,
chiesa di S. Giovanni,
S. Giovanni Battista
predica alle folle





Bistagno,
parrocchiale di S. Giovanni Battista,
San Giovanni Battista predica alle folle

fici, si intravede il cupolone di San Pietro. Più semplice è l'esecuzione di Strevi, ove oltre i due protagonisti, sono sulla sinistra alcune fronde alberate.

Sposalizio della Vergine

La raffigurazione dello *Sposalizio della Vergine* venne dipinta cronologicamente a partire dalla parrocchiale dell'Annunziata di Bruno (1861-62). Successivamente venne raffigurata nella Cattedrale di Acqui, nella parrocchiale dell'Assunta a Castelletto d'Erro (1866), nella parrocchiale di Ovada (1866-67). In seguito venne ancora eseguita nel Santuario delle Rocche di Molare (1870) e nella chiesa di San Michele Arcangelo a Strevi. Le raffigurazioni si rifanno esplicitamente al noto quadro di Raffaello Sanzio della Pinacoteca di Brera. Centro focale della composizione è l'anello che San Giuseppe protende

verso la Vergine. Anche gli altri personaggi vengono ripresi da Raffaello e posti ai lati delle tre figure principali, in due parti simmetriche. A Castelletto d'Erro propone esplicitamente in primo piano il giovane che spezza la verga con il ginocchio. Altri elementi estratti dall'impostazione raffaellesca sono evidenti nella spazialità prospettica, resa dal pavimento a piastrelle quadrate che però nella tavola dell'Accademia braidense è resa con fasce parallele al piano della tavola, seppure in alcuni casi, in sostituzione

del tempio bramantesco ponga a chiudere la scena un tendaggio, come nel Duomo di Acqui, a Bruno e a Castelletto d'Erro. Pure l'intonazione ocrea di questi lavori vede il prevalere dell'elaborazione raffaellesca, alternandosi agli azzurri, ai rossi, ai bruni e ai verdi.

Incontro di Maria e Santa Elisabetta

In santa Maria Assunta di Ovada la scena si sviluppa orizzontalmente attraverso la presenza di una schiera di personaggi, allo stesso modo in cui si ripeterà al Santuario di Molare, in cui anche il colore viene reiterato. Per la figura di Maria, nello stesso santuario, reimpiega il medesimo cartone che utilizza per Santa Elisabetta ad Ovada. Le due donne, come di consueto, vengono rappresentate nell'atto di abbracciarsi, mentre i rispettivi mariti assistono alla scena. La figura di

Sassello,
chiesa di S. Giovanni,
Ascensione

San Giuseppe, assume una posa particolarmente dinamica nel rivolgersi agli astanti.

Gesù tra i dottori

La versione di Ovada, trova puntuali analogie con l'anteriore affresco del Duomo di Acqui. La configurazione, più ampia e spaziosa, presenta un maggior numero di personaggi ed alcuni di questi sono esattamente gli stessi di Acqui. Gesù sembra assolutamente identico, forse un po' più adulto del dodicenne raccontato nel Vangelo; anche i due dottori sulla sinistra, sono una più articolata edizione di quelli acquesi. Ripete similmente Maria e Giuseppe e la figura accovacciata sulla destra. Le minori dimensioni della scena del Duomo di Acqui consentono la raffigurazione di un minor numero di dottori, disposti entro l'architettura classicheggiante del tempio, formato da grandiose colonne che sovrastano una scalinata e da attigui edifici.

L'Ascensione

Questa raffigurazione la troviamo in San Lorenzo di Cassine e in San Giovanni Battista di Sassello. La forma circolare del primo ed ottagonale del secondo non ha condizionato la stesura della scena, assai ampia e spaziosa con il monte Tabor sullo sfondo, sta-



gliato su un vasto cielo. Sul monte, in entrambe le scene, restano a testimoniare l'evento le impronte della pianta dei piedi del Cristo, mentre Egli si erge verso l'Empireo e il paesaggio, in particolare a Sassello, ricorda quello ponzone con i suoi calanchi. Alcuni degli Apostoli, che assistono all'evento, sono tratti dagli stessi cartoni. Cambiano solamente il colore degli abiti o vengono modificati con sottrazioni o aggiunte parziali degli stessi vestiti. Varia la posizione della Madonna e l'aggiunta, oltre agli Apostoli, a Sassello, di una moltitudine di persone in lontananza, rese con colori rarefatti.

La Divina e l'umana presenza nel Muto

A dominare l'opera del nostro autore è la dimensione del sacro, più che la



capacità di creare una originale rappresentazione artistica. Pietro Ivaldi, pittore pio e devoto, fu forse un po' limitato nella sua vasta produzione da ripetute e dissimulate invenzioni, caratteristiche che in fondo non mancarono neppure in altri illustri pittori conterranei. Il Moncalvo ed il Monevi avevano già ribadito la stessa lezione, proponendo più volte identiche immagini e soggetti. Il maggior pregio di Pietro Ivaldi è di aver saputo rispondere alle richieste locali del messaggio devoto, ad un modello per elevare i fedeli a contemplare ed adorare l'Altissimo attraverso rappresentazioni a tinte vivaci. L'enunciazione è chiara ed inequivocabile: narra in modo



Montaldo Bormida,
parrocchiale di S. Michele,
tela del *Battesimo di Cristo*

Toledo, parrocchiale,
tela del *Battesimo di Cristo*

semplice ed immediato il messaggio evangelico, a dimostrazione si veda la capanna della Natività raffigurata sempre aperta, spalancata alla visione dello sfondo e alla speranza.

La didattica iconografica viene essenzialmente rivolta a fedeli in larga parte occupati nei lavori dei campi, ad una popolazione semplice e largamente incolta. Il merito di queste raffigurazioni è stato assai ragguardevole: offrivano un'opportunità educativa attraverso le sacre rappresentazioni, un chiaro supporto integrativo alla predicazione dei sacerdoti, in fondo i massimi e veri committenti del pittore. I fratelli Ivaldi, furono molto richiesti dal clero tra gli anni '30 sino alla metà degli anni '80 del XIX secolo, fornendo garanzie per l'esecuzione di eccellenti lavori in tempi rapidi e a prezzi ragionevoli. Per altro, bisogna rilevare che il Muto risponde-



Ponzone,
oratorio del Suffragio,
tela dell'*Immacolata con
i santi Sebastiano e Rocco*

Casale Monferrato,
Biblioteca del
Seminario,
scena con divinit 
mitologiche

va complessivamente alle istanze delle istituzioni religiose locali anche quando le nuove evoluzioni dell'arte positivista si spostarono su altri fronti culturali, continuando ad impiegare un artista che si manteneva costantemente in linea con se stesso, anche in epoca post romantica.

Poco risaputo  , a causa della sua preponderante decorazione di ampie pareti murarie, che il *Muto* fu anche un buon pittore di tele. Non manca nella sua vasta produzione la presenza di pale d'altare dipinte ad olio, opere da rivalutare attentamente. Si ricordano quelle dell'oratorio di San Michele in Capriata, dell'oratorio del S.S. Suffragio di Ponzone, delle chiese di Toletto, di Pianlago, delle parrocchiali di

Montaldo, di Molare, di Incisa Scapaccino, pur restando sostanzialmente un'affreschista.⁸

Non fu solo pittore di soggetti religiosi; si riscontrano nei suoi lavori, seppur limitatamente, adesioni alla pittura profana, come nelle scene sulla grande volta della Biblioteca del Seminario Vescovile di Casale Monferrato, opere eseguite poco dopo il 1832 quando avvenne la costruzione della volta stessa ad opera dell'architetto Antonio Vigna. Sono dipinti eseguiti durante i primi impeti giovanili in cui guarda ancora in pi  direzioni, influenzato dal pittore casalese Pietro Francesco Guala nei vari medaglioni con divinit  mitologiche e simboliche, quali ad esempio i continenti, seppur al fondo del salone questo profano

⁸ Nel 1881 gli fu pagata l'esecuzione del quadro di San Giuseppe e di un gonfalone per la confraternita omonima di San Tommaso di San Giorgio Scarampi, A.V.A. San Giorgio Scarampi , Parrocchia di San Giorgio. Faldone 1, cartella 1, fascicolo 6 bis.



Molare,
castello dei conti
Gaioli Boldi,
Angelica e Medoro

(in basso)
Ponzone,
oratorio del Suffragio,
particolare con fiori

Medoro nel castello dei conti Gaioli Boidi di Molare, in cui la rigogliosa natura è serenamente parte integrante del fatto sentimentale, rispecchia una coinvolgente emozione delle istanze di un racconto romantico in cui persistono ancora nei personaggi i lineamenti della tradizione neoclassica. Affiorano rapporti con la “nobile semplicità e serena grandezza” (Winckelmann), in una gamma di mistura romantica contaminata da residui classicismi.

empireo viene vanificato dalla scena del *Trionfo dell'Eucaristia e della Croce* che si può confrontare con quella successivamente dipinta nella parrocchiale di Montaldo Bormida e in S. Antonio di Acqui Terme.

Al contempo non viene neppure trascurato il ricordo di quanto aveva osservato nel suo viaggio romano sull'opera di Michelangelo. Chiari riferimenti si possono cogliere nei personaggi in grisaille alla base della volta, che rammentano le Sibille della volta della cappella Sistina?

Un modo analogo di raffigurare a grisaille, ma completamente a soggetto religioso, lo ritroveremo successivamente nella parrocchiale di San Michele a Ponzone, alla base della grande volta a botte. La raffigurazione di *Angelica e*

Altre notizie lo indicano esecutore di pitture al Teatro Sociale di Asti e Villa Vidua di Conzano dove con graziose cineserie decora una stanzetta rendendola più ampia di quanto sia in realtà, mentre in un ambiente attiguo dipinge sulla volta il giovane *Marte e Cupido* librati in volo. Luigi Moro ha segnalato alcune decorazioni floreali, oggi non più visibili, eseguite nell'abitazione acquese del Muto. A tal proposito cito come esempi floreali i piccoli rombi nell'oratorio del Suffragio di Ponzone, probabilmente non molto dissimili nelle forme dai perduti esempi acquesi.



La comprensibilità immediata della sua pittura contribuisce indubbiamente alla trasmissione del Vangelo attraverso sensazioni di calma e di serenità spirituale in alcuni

9 L'intervento dell'ivaldi viene appena accennato al fondo del libretto di M. MENI, *Lo Scrinium Riaperto. Codici liturgici e musicali, pergamene e documenti dell'archivio antico del Capitolo di . Evasio*, Casale Monferrato 2007.



Conzano, Villa Vidua,
sala delle cineserie
(particolari)



casi, in altri con impetuosi coinvolgimenti emotivi. Le accademiche raffigurazioni del *Muto* sono indicatrici di una comunicazione diretta, semplice e chiara. I personaggi assumono una consistente energia psicologica in cui è facilmente leggibile la loro personale espressione.

I sentimenti propri della natura umana sono rappresentati per mezzo degli atteggiamenti del corpo, dalle espressioni del volto, dalle posizioni delle mani, che ci mostrano un pittore abile nell'indagare le emozioni e gli atteggiamenti umani. Sovente riutilizzava i cartoni, con velate modifiche delle figure e con larghe stesure pittoriche soprattutto negli sfondi, come denunciano chiaramente gli effetti ottenuti nelle ampie stesure atmosferiche. Penso che il fratello Tommaso, assai puntiglioso, preciso e metodico, assieme agli altri collaboratori, abbia avuto il suo buon da fare per rincorrere il rapido lavoro del fratello maggiore. I modelli, almeno così si narra, sono sovente tratti da personaggi locali che posarono per l'occasione. Era un sistema per far sì che la realtà si cogliesse dal vero, senza dispendio di sedute in studio, in quanto sulle pareti si riconoscevano alcuni abitanti del luogo. Come ricordato, l'uso di configurazio-

ni simboliche vengono usate a partire dalle michelangiottesche figure in grisaille della Biblioteca di Casale Monferrato, ove le scene centrali e gli angioletti stessi entro i tondi, ricordano il Guala.

Gli angeli, gli angioletti e i putti entro ovali, tondi, poligoni, sono un ornamento inevitabile nelle raffigurazioni del *Muto*. Nella parrocchiale di Ovada sono rappresentati angeli e putti intenti nelle arti del canto e della musica, anche se il pittore vanta un repertorio infinito di scene con ampie



Conzano,
Villa Vidua,
sala di
Marte e Cupido
(particolare)



Ponzone,
parrocchiale di S. Michele,
San Filippo (grisaille)

figure angeliche, a volte utilizzate in puro senso simbolico-decorativo.

Gli ampi affreschi dell'Ivaldi esibiscono immagini, un po' ripetitive, in uno spazio di chiara intonazione coloristica: una pittura ora dalle tinte rarefatte, dai toni pastello (azzurri, lilla e rosa) con pacati effetti atmosferici, ora con repentini accenti a tinte marcate e intense colorazioni contrastanti, talvolta dai toni drammatici con colori primari (rossi, blu e gialli), secondari (verdi, arancio) o ternari (ocre, grigi). Colori che ripercorrono le atmosfere dei pittori veneti e mantengono ancora la loro vivace freschezza, ora drammatica, ora serena, pur dove non si è ancora intervenuto col restauro, rivelando un'intensa dimensione di tipo roman-

Casale,
Biblioteca del
Seminario,
Nemaneto
(grisaille)



tico-purista, dominata da limpidi colorismi alternando i rossi, blu e verdi, oppure ocre, gialli-oro e blu.

Temi, come quelli religiosi, costituirono la base comune dell'esperienza purista entro cui presero le mosse

pittori come Francesco Hayez, Luigi Mussini, Amos Cassioli. Vicino alle novità del romanticismo appare la grande tradizione pittorica da Raffaello ai veneti del Settecento. Questi ultimi intrecciavano soggetti religiosi, pittura di paesaggio e ritrattistica e tutto ciò sembra rivivere nella pittura del Muto. Pittore e decoratore di chiese restaurate o ricostruite, possedeva un ottimo mestiere anche se non in linea con le avanguardie dell'arte contemporanea, tale da apparire addirittura antiquato nelle sue grandi composizioni enfatiche e manierate. La sicurezza esecutiva dichiara la padronanza della tecnica pittorica: ad affresco, a mezzo affresco ed a volte con rari ritocchi a secco, così a dire dei restauratori che sono intervenuti sulle sue pitture.

Il misticismo del Muto tra Nazareni e Puristi

Un incontro del Muto con Silvio Pellico viene riportato nel noto libro *Le mie prigioni*¹⁰. Durante un viaggio da Novara a Vercelli, avvenuto il 16 set-

¹⁰ S. PELLICO, *Le mie prigioni. Dei doveri degli uomini. Poesie varie*, a cura di Gian Dàuli, Milano 1957, cap. XCIX, p.194.

tembre 1830, il patriota di Saluzzo privo della scorta dei carabinieri che abitualmente lo accompagnavano, ebbe a suo dire come compagni di tragitto “una signora, un negoziante, un incisore, e due giovani pittori, uno dei quali era muto. Questi pittori venivano da Roma; e mi fece piacere l'intendere che conoscessero la famiglia Maroncelli. E' di soave cosa il poter parlare di coloro che non siavi indifferente!”¹¹.

Questo episodio, avvenuto quando Pietro aveva vent'anni ed il fratello era appena dodicenne, ha generato l'ipotesi di un suo coinvolgimento con i moti risorgimentali. In vero quello che interessa il percorso artistico di Pietro, pare proprio il ritrovarlo in viaggio per l'Italia, poiché il Pellico ne indica la provenienza da Roma, dove, come già enunciato, si recò da giovane per accrescere il proprio bagaglio formativo.

A partire dalla riforma neoclassica, promossa dal Winckelmann, in cui si percepiva il mito della bellezza ideale attuato nella civiltà ellenica, le varie accademie avevano introdotto la possibilità ai giovani promettenti di soggiornare nei luoghi più prestigiosi dell'arte italiana: Roma, Firenze, Napoli, Venezia, per completare la loro formazione con l'osservazione diretta sia dei monumenti classici, sia delle più importanti opere dell'arte rinascimen-

tale. La teoria dell'estetica neoclassica, come sostenuto da Mengs, è l'intelligenza che prevale sulla fantasia quando sostiene che la bellezza consiste in una “imitazione delle parti più convenienti della natura”. Il bello ideale consiste nello scegliere le parti più belle, combinandole assieme.

Questa formula, praticata nondimeno dall'Ivaldi, sopravvisse nel tempo anche dopo il superamento dell'etica neoclassica con l'avvento del romanticismo che avvertì la nuova esigenza di affrontare le evocazioni dei sentimenti, delle passioni, degli ideali. L'estensione di questo movimento favorì proprio i caratteri che ben si accordavano ad un contatto ideologico con la politica del risorgimento. In Italia non sempre gli storici dell'arte operano una netta distinzione tra Nazareni e Puristi. Per comprendere, a dir poco, l'evoluzione storica di questi movimenti artistici del XIX secolo, bisogna brevemente delineare alcune tracce di quello che accade nel momento in cui alla generazione neoclassica succedette quella romantica, incline alla malinconia e alla religiosità, propagata dallo storicismo vichiano e kantiano, cercando nuovi modelli ideali, in antitesi con l'antistoricismo illuministico e trovandoli nell'arte del Rinascimento, in particolare in Raffaello¹².



Castelletto
d'Erro,
parrocchiale

¹¹ L'episodio viene ricordato da mons. G. GALLIANO, *Acqui Terme e dintorni*, Asti p.174.

¹² E. LAVAGNINO, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Tomo Primo, Torino 1961, pp. 349 – 372, in particolare alla p.350.



Capriata, oratorio di S. Michele



Ponzone, oratorio del Suffragio

La denominazione “Nazareni”, all’inizio in senso derisorio, è quella con cui vennero indicati un gruppo di artisti tedeschi che si trasferirono a Roma fra il 1810 e il 1815, sino al terzo decennio del secolo XIX. L’origine del gruppo fu determinata nel 1806 dall’incontro all’Accademia di Vienna tra Friedrich Overbeck e Franz Pforr. Le loro idee furono prontamente influenzate dal misticismo di suggestione medioevale propagandato dal libretto di W. H. Wackenroder *Le peregrinazioni del cuore di un monaco amante dell’arte* (1796) e li condussero ad una opposizione al neoclassicismo dell’Accademia e alla fondazione nel 1809 della “Confraternita di San

Luca”, sul presunto modello delle corporazioni medievali. Cattolici o convertiti al cattolicesimo, propugnarono un ideale ascetico che li indusse a stringersi in una sorta di confraternita artistica. Trovarono alloggio nell’ex monastero francescano di Sant’Isidoro alla Trinità dei Monti, organizzando una sorta di una monastica comunità di lavoro. Del nutrito gruppo, come detto guidato da Federico Overbeck e Francesco Pforr, facevano parte Ludovico Vogel, Pietro Cornelius, Enrico Naecke, Filippo Veit, Giulio Schnorr von Carosfeld e altri ancora. Dopo inizi difficili (non sappiamo dei contatti diretti del Muto con quest’ambiente romano, ma gli esiti furo-

no affini), giunsero le prime importanti commissioni, nelle quali poté esplicarsi lo spirito collettivo della confraternita e l'interesse per la tecnica dell'affresco. I loro ideali, basati sull'etica e sul misticismo delle antiche corporazioni, li indussero al recupero delle forme rinascimentali. Furono detti Nazareni perché portavano capelli lunghi sulle spalle come quelli che la tradizione riferisce a Cristo. Il verbo predicato dai Nazareni fece presa

anche su alcuni artisti italiani, che assunsero il nome di Puristi,

come Pietro Tenerari, Tommaso Minardi, Antonio Bianchini, Luigi Mussini e nel 1840, parallelamente all'azione svolta nel campo della letteratura dal Cesari e dal

Puoti, appare un "Manifesto sul Purismo nelle arti". I Puristi proclamavano concezioni estetiche in relazione con quelle degli "Amici dell'Arte" di Weimar e con i modelli del Wackenroder, del Tieck e di Federico Schlegel, diffondendone le regole. Tale impulso lo individuavano non più nel ricordo dei miti eroici dell'antico mondo classico, bensì nella vita trascendentale del Cristianesimo, in cui l'attività era sostenuta da un forte sentimentalismo. Non diversamente dai

neoclassici (e il Muto vi partecipa per alcuni aspetti nella Biblioteca del Seminario di Casale Monferrato e nel castello di Molare), i Puristi tra il 1820 ed il 1845, reagirono al Neoclassicismo riferendosi ad una

concezione etica dell'arte, riconoscendosi nei cosiddetti primitivi dei quali esaltavano la semplicità esecutiva e stilistica. L'abitudine di portare i capelli molto lunghi (similmente come li portava Raffaello ed anche in segno di disprezzo verso le convenzioni) gli procurò il nome di "Nazareni", in accordo al taglio di capelli derivato da Gesù di Nazaret, proprio per gli ideali religiosi professati. Ben presto altri pittori cattolici si unirono nel comune intento di ricondurre la pittura nelle forme insieme grandiose e sobrie del Rinascimento.¹³

Il forte sentimentalismo, tipico del gusto purista, si riflette nell'intensa raffigurazione dei soggetti del Muto, un mondo silenzioso con valori che erano già stati diffusi in Piemonte dal clima cautamente



Casale Monferrato,
Biblioteca del Seminario



Ponzone,
oratorio del
Suffragio



¹³ D. BIANCO, *La grande storia dell'Arte. L'Ottocento* (Prima parte), a cura di ANNA MAZZANTI, p. 109.

purista a soggetto sacro introdotto da Giovan Battista Biscarra¹⁴, direttore dell'Accademia Albertina ad iniziare dal 1821. Inoltre alcuni riferimenti pittorici conducono, secondo Luigi Moro, ai modi di Francesco Hayez, inizialmente portabandiera del romanticismo, anch'egli insegnante esterno nella stessa Accademia Albertina, frequentata in quegli anni diligentemente dall'Ivaldi¹⁵.

La pittura di paesaggio nel contesto religioso del Muto

Non parrebbe rigorosamente filologico scindere il tema del paesaggio dal contesto complessivo della narrazione pittorica. Separare l'ambientazione come forma autonoma della scena,

isolandola dal dialogo tra pittura religiosa e sfondo paesaggistico, così come fu proprio instaurato dal Muto, procura qualche rischio di interpretazione linguistica nella realizzazione dell'insieme. Scomporre questa forma non pare del tutto consueto e del resto non conosciamo se parallelamente il Muto praticò il solo soggetto paesaggistico in forma autonoma come pittura di cavalletto; per ora tale pratica non è ancora emersa. Al contempo, con questa osservazione singolare, mi pare proprio utile sottolineare alcuni aspetti paesaggistici che meritano di essere considerati più di quanto non avvenga di solito, poiché se pur assume un ruolo di sfondo, non per questo è meno parsimonioso nel-



Acqui Terme, Cattedrale, *Meditazioni di S. Gerolamo*

¹⁴ E. LAVAGNINO, *L'arte moderna, dai neoclassici ai contemporanei*, Tomo Primo, Torino 1961, p. 383.

¹⁵ L. MORO, *Pietro Ivaldi nella chiesa di N.S. della Pieve di Molare cit.*, pp. 46 - 47.



Molare,
parrocchiale di N. S. della Pieve,
Samaritana al pozzo

l'economia del racconto.

L'ambiente delle numerose Assunzioni e Glorificazioni, inserite in vasti paesaggi, altrimenti le *Natività* con rovine classiche, la *Predicazione di San Giovanni Battista*, il *Battesimo di Cristo* e altre scenari evangelici, pare siano il frutto di una verità evocata, un tipo di sfondo immaginario influenzato dall'ambiente locale proposto come modello per un *habitat* celebrativo di un paese esotico e senza tempo, un luogo con palme e rocce solo fantasticate dove la palma è una libertà tutta romantica, un esempio svincolato dal precedente neoclassicismo, una sorta di paesaggio immaginario capace di dar vita ai personaggi del Nuovo e dell'Antico Testamento, mondo in cui il pittore si rapporta sentimentalmente con la

natura del paesaggio locale. Tra le migliori vedute paesaggistico-naturaliste andrebbero collocate quelle delle cappelle laterali del Duomo di Acqui Terme, in cui la natura è protagonista quanto i personaggi, perlomeno assume pari dignità con i protagonisti più che non mai. *San Michele Arcangelo* si eleva su rocciose vette alpine, *San Lazzaro* è attorniato dalle rocce della grotta, nelle *Meditazioni di San Gerolamo* il santo in una grotta è inginocchiato mentre si batte il petto e immerso in una luce divina che piove dall'alto. Il paesaggio che lo circonda si placa nella creazione della vegetazione, di una plaga, di un ruscello e persino il leone, ai piedi del santo, ne pare attratto. Le scene più ampie si distendono in profondità immerse in una natura che a volte commenta con i suoi turbamenti temporaleschi le

passioni degli eventi narrati. Esempio in questa direzione sono pure le citazioni di monumenti, come nella parrocchiale di Molare in cui compaiono reminiscenze della cupola di San Pietro. Nella scena della *Sacra Famiglia* ambientata nella bottega del falegname, si scorge dalla finestra il cupolone innestato su un piccolo pronao di epoca classica, e nella *Samaritana al pozzo* la stessa cupola è posta in un conteso di altre rovine, sullo sfondo del paesaggio.

Le citazioni degli edifici classici, residui della "nobile semplicità e serena grandezza" del neoclassicismo, sono delle costanti.

Sullo sfondo di altre scene si osservano le chiese, o il paese stesso in cui il



Rossiglione, parrocchiale di S. Caterina,
La Madonna degli Angeli
 protegge Rossiglione

nei confluirono nella pittura a soggetto storico. Ciò che interessò maggiormente il nostro pittore è la rivalutazione del sentimento religioso contraddistinto da uno stile piano e semplificato esteticamente, con un paesaggio dal disegno rarefatto e da un colore sfumato. Uno stile dal disegno raffinato, con stesure di colori unitari ed effetti atmosferici, secondo modalità che producono un'interpretazione visionaria, ricca di suggestioni oniriche. Non vi furono particolari difficoltà nella composizione d'insieme, per la scioltezza del disegno e per la stesura armonica del colore con la

pittore stava dipingendo: ad esempio a Rossiglione Superiore effigia dal vero le sue montagne e l'antico ponte medioevale, a schiena d'asino, ormai scomparso da tempo. A Visone raffigura la Vergine e il Bambino fra i santi Pietro e Paolo, protettori del paese sottostante, in cui si riconoscono la torre e la parrocchiale.

Dalle premesse riportate si possono esprimere alcune considerazioni generali, senza pretesa di essere conclusive, sull'avvicinamento ad un gusto purista nettamente romantico del Muto, mentre altri artisti contempora-

tecnicamente dell'affresco o del mezzo affresco, metodo ampiamente utilizzato e dominato da una notevole perizia.

Pietro Ivaldi aveva una particolare propensione nell'eseguire tanto il paesaggio quanto le figure; in talune circostanze compaiono riferimenti all'ambiente che lo circondava, portandolo a narrare i costumi locali per immergerli nella scena evangelica.

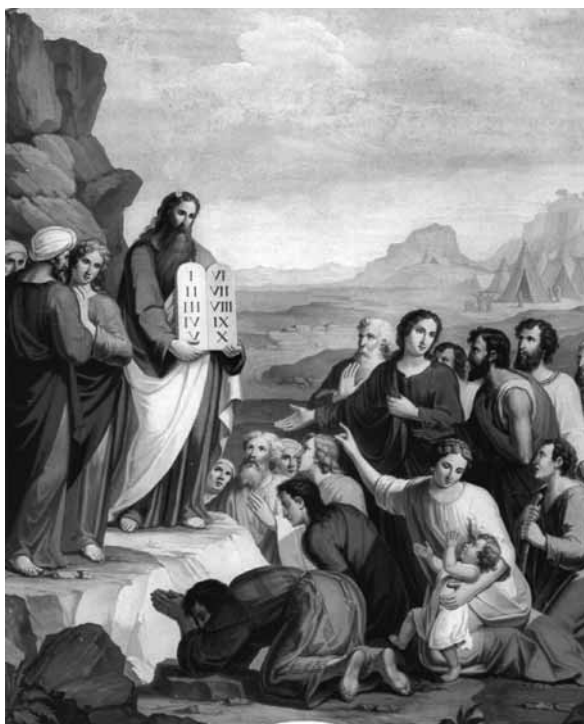
La rivalutazione del sentimento religioso, con mansione pedagogica, superò le attrazioni estetiche dell'ideale mitologico del neoclassicismo, fonda-

Molare, parrocchiale di N. S. della Pieve,
(in alto) *Gesù predica alle folle*
(in basso) *Mosè presenta
le Tavole della legge*

dola sugli incanti offerti dai sentimenti e dagli ideali. Gli animali esotici non si presentano sempre totalmente conformi al vero: si vedano i leoni, gli smisurati cammelli simili a cavalli dai lunghi colli, come nella scena di *Gesù che predica alle folle* nella parrocchiale di Molare. Evidentemente il pittore quando non disponeva di precisi modelli si affidava ai ricordi della sua fervida fantasia ancora ignara del positivismo darwiniano; basta questo per farci comprendere quanto sia stato un ineffabile ed estasiato romantico.

Amava raffigurare scene drammatiche ambientate tra folte vegetazioni con grandi alberi come nella *Passione nell'orto dei Getzemani*, oppure nel *Sacrificio di Isacco*, entrambe nella parrocchiale di Molare.

Spoglio di ogni esigenza dell'ideale profano, non reagì alla filosofia del successivo positivismo della seconda metà del secolo XIX, a cui corrisponde, nel settore storico, il metodo filologico: un metodo di pura ricerca con un'ordinata esposizione del nuovo trascendente, da cui si distaccò nettamente. In fondo fu sempre fedele ai suoi principi ancorati ad una





Molare, parrocchiale di N. S. della Pieve,
Passione nell'orto dei Getzemani



Molare, parrocchiale di N. S. della Pieve,
Sacrificio di Isacco

formazione sentimentale tra bello ideale e natura imperfetta: il vero armonizzato nel purismo.

La qualità maggiore non fu quella di aver assunto grande rilievo nella storia dell'arte, bensì di aver ampiamente dif-

fuso il sentimento del sacro in una visione eterea tra arte e religione, tra ideale e fede. Comunque sia il Muto fu un instancabile e dignitoso pittore che merita di essere maggiormente rivalutato.

BIBLIOGRAFIA GENERALE CONSULTATA:

R. ALLOSIO, *Gli affreschi della Chiesa Parrocchiale di Ovada*, in *La Parrocchiale di Ovada*, Accademia Urbense, Ovada 1990.

P. ALTOSOLE, *Il linguaggio dei segni e la pittura: un emblematico caso ottocentesco*, Tesi di Laurea, relatore Prof.ssa M.G. Montaldo, Facoltà di Scienze dell'Educazione, Università di Genova a.a. 2002-2003.

P. ALTOSOLE, *L'handicap nell'arte di Pietro Maria Ivaldi*, pp. 53-55, in A.a.V.v., *La Chiesa Parrocchiale N. S. della Pieve di Molare nel bicentenario della sua consacrazione*, Ovada 2003

S. ARDITI, *Santa Caterina e le altre chiese di Cassine*, pp. 373-383, in L. GALLARETO, C. PROSPERI (a cura di), *Alto Monferrato, tra Piemonte e Liguria, tra pianura e appennino, storia arte, tradizione*

ni, Torino 1998.

G. L. BRUZZONE, *La chiesa di S. Michele in Celle Ligure – storia e arte*, Savona 1974.

A. BUZZI, *Santuario Nostra Signora della Pieve di Ponzone*, Alba 1980.

M. CALISSANO, F. P. OLIVIERI, S. SCHIAPPARELLI, *L'oratorio dei Santi Sebastiano e Rocco in Campo Ligure e il presepio meccanizzato*, Genova – Sampierdarena 1989.

M. C. ESPOSITO FERRANDO, *Nostra Signora della Pieve di Molare*, in URBS, anno XV, N.2, giugno 2002, pp.124 -132.

G. GAINO, *Memorie e notizie tratte dall'archivio parrocchiale di Ciglione*, Asti 1932

G. GALLIANO, *Ivaldi Pietro Maria, detto il Muto grande pittore delle nostre chiese*, L'Ancora, 10 novembre 1985.

G. GALLIANO, *Acqui Terme e dintorni*, Asti, IV edizione, 2003.

L. GALLARETO, C. PROSPERI, *Alto Monferrato tra Piemonte e Liguria tra pianura e Appennino, storia arte tradizioni*, Torino 1998.

M.C. GOSLINO, C. MIGNONE, E. OLIVETTI, *Visone. Vita quotidiana nei secoli*, Alessandria 1994.

E. IVALDI – L. SCARPERO, *Il paese del Muto: vita a Toletto nell'Ottocento contadino*, ITER, n.15 anno IV/ numero 3, ottobre 2008.

E. IVALDI, *La figura di San Giuseppe negli affreschi di Pietro Ivaldi il "Muto di Toletto"*, ITER, n.17 anno VI/ numero 1, aprile 2009.

E. LAVAGNINO, *L'arte moderna, dai neoclassici ai contemporanei*, Tomo Primo, Torino 1961.

L. MORO, *Gli Ivaldi a Trisobbio*, pp. 371-381, in *Riscoprire Trisobbio. Una giornata di studio dedicata all'antico borgo monferrino*. Atti del Congresso internazionale, Trisobbio, 30 giugno 2001, Trisobbio 2002.

L. MORO, *Pietro Ivaldi nella chiesa di N.S. della Pieve di Molare*, pp. 45-47, in A.a.V.v., *La Chiesa Parrocchiale N. S. della Pieve di Molare nel bicentenario della sua consacrazione*, Ovada 2003.

L. MORO, *L'opera di Pietro Ivaldi, detto il Muto, nell'ovadese*, in A. LAGUZZI – E. RICCARDINI (a cura di), Atti del Convegno "Studi di storia ovadese" promossi in occasione de cinquantacinquesimo di fondazione dell'Accademia Urbense, offerti in memoria di Adriano Bausola, pp.557 – 566, Ovada 2005.

L. MORO, *Importanti restauri nella Chiesa Parrocchiale di S. Michele Arcangelo di Montaldo Bormida*, URBS, anno XIX , N.1, marzo 2006, pp.43-46.

L. MORO, *Gli affreschi profani di Pietro Ivaldi, detto il muto, nel castello di Molare*, URBS, anno XX n.1, marzo 2007, pp. 45 - 48.

L. MORO, *Il pittore Pietro Ivaldi, detto il Muto, profeta in patria. La sua opera nelle chiese di Ponzone d'Acqui*, URBS, anno XXI n.1, marzo 2008, pp.4 - 45.

G. ODDINI, *Visita alla Parrocchiale di Molare*, URBS, anno XV, N.2, giugno 2002.

PASQUA, *Origini e storia della parrocchia dei santi Vittore e Corona d'Incisa*, Nizza Monferrato 2001.

V. PERSOGLIO, *Cenni storici del paese di Cassine*, Genova 1822.

A. PERUZZO, *La Madonna delle Rocche, storia del Santuario*, Genova 1995.

S. PELLICO, *Le mie prigionie. Dei doveri degli uomini. Poesie varie*, a cura di Gian Dàuli, Milano 1957.

D. RAFFAGHELLI, *Storia del Comune di Molare*, Molare 1986.

A. RATHSCHÜLER, *Appunti sulla chiesa di San Bartolomeo, parrocchiale di Morsasco*, URBS, anno XXI, N.2, giugno 2009, pp.135 - 143.

A.VERCELLINO, *Il santo della Piazzetta*, in A.A.V.V., *Pagine di storia nel restauro dell'edicola in Piazzetta dei dottori in Acqui*, Genova 2006.

A.VERCELLINO, *Centocinquant'anni dopo...*, in C. PROSPERI, A. VERCELLINO, S. ARDITI, *A due passi dal paradiso: Giovanni Monevi e la sua bottega (Visone, secc. XVII-XVIII)*, Acqui Terme 2006, p.p. 100-103.