

65. Giuseppe Antonio Tosi, detto il Cuzzio
(Oleggio, Novara, 1671-1764)
*Immacolata con san Giuseppe, san Sebastiano
e l'angelo custode*
primo quarto del XVIII secolo

Scheda storico-artistica

«L'altare sotto l'invocazione dell'Immacolata Concezione di M.V. avente una mensa di muro solido, un Quadro eccellentissimo opera del Cucci Milanese regalo fatto dal Signor Prevosto Marc'Antonio Bertolio in cui si vedono M.V. Immacolata coronata di stelle da un Angelo, S. Giuseppe sposo di M.V. l'Angelo Custode e S. Sebastiano ornato di Pittura Architettonica a latere due figure al naturale dipinte con motti scritturali allusivi all'Immacolata Concezione [...]» (ASAV, Faldone 1770-1775, Relazione stato parrocchie, Vittorio Gaetano Costa 1769-1778, 1/4, *Stato della parrocchia di Crevacuore*, foglio non numerato; il passo è trascritto anche in BRUNO 2001, pp. 166-167, nota 445). Così vengono descritti l'altare e il dipinto in questione in una relazione parrocchiale del 1770, redatta in occasione della visita pastorale del vescovo di Vercelli, Vittorio Gaetano Costa, dal prevosto e vicario foraneo Giuseppe Marc'Antonio Bertolio, evidentemente un discendente del donatore dell'opera, nella quale la tela è considerata di qualità così pregevole da meritare la citazione del suo autore.

Il borgo di Crevacuore, situato nella zona di confine tra territorio biellese e Valsesia, apparteneva all'omonimo marchesato e principato di Masserano, feudo posto dal X secolo sotto l'autorità

del vescovo di Vercelli e assegnato per concessione papale ai Fieschi fin dal XIV secolo (per la storia di Crevacuore si vedano BARALE 1966 e BRUNO 2001, pp. 17-32).

L'antica chiesa parrocchiale, menzionata già in un documento del 1348, è descritta per la prima volta nella visita pastorale del vescovo Bonomi del 1573. Nelle sue linee essenziali la struttura architettonica attuale dell'edificio risale al Seicento, mentre l'interno conobbe tra il 1708 e il 1783 numerose trasformazioni e lavori di ampliamento, ricostruzione e ammodernamento degli apparati plastici e pittorici (BRUNO 2001, pp. 125-134). È sicuramente in questo contesto di fervore costruttivo e decorativo che si inserisce l'arrivo di un'opera importante come la tela dell'*Immacolata*, anche se allo stato attuale degli studi non conosciamo le circostanze legate alla commissione della pala da parte del prevosto Bertolio. Alcuni elementi rintracciati nelle fonti archivistiche e confermati dall'analisi tecnico-stilistica, ci permettono, comunque, di datare indirettamente la sua esecuzione entro il primo quarto del Settecento. Nella stessa collocazione in cui oggi si trova l'altare dell'*Immacolata*, le visite pastorali seicentesche attestano la presenza di un altare dedicato, almeno fino al 1693, ai santi Sebastiano e Fabiano, come segnalato nella visita pastorale di quell'anno, mentre la prima men-

tecnica/materiali

olio su tela

dimensioni

356,4 × 204 cm (senza cornice)

356 × 214 cm (con cornice)

provenienza

Crevacuore (Biella),
chiesa parrocchiale della
Beata Vergine Assunta, altare
dell'Immacolata Concezione

collocazione

Crevacuore (Biella), chiesa
parrocchiale della Beata Vergine
Assunta, altare dell'Immacolata
Concezione

scheda storico-artistica

Sofia Villano

relazione di restauro

Camilla Fracassi

restauro

Camilla Fracassi

con la direzione di Sofia Villano
(Soprintendenza Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio per
le Province di Biella, Novara,
Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli)



Prima del restauro



Dopo il restauro

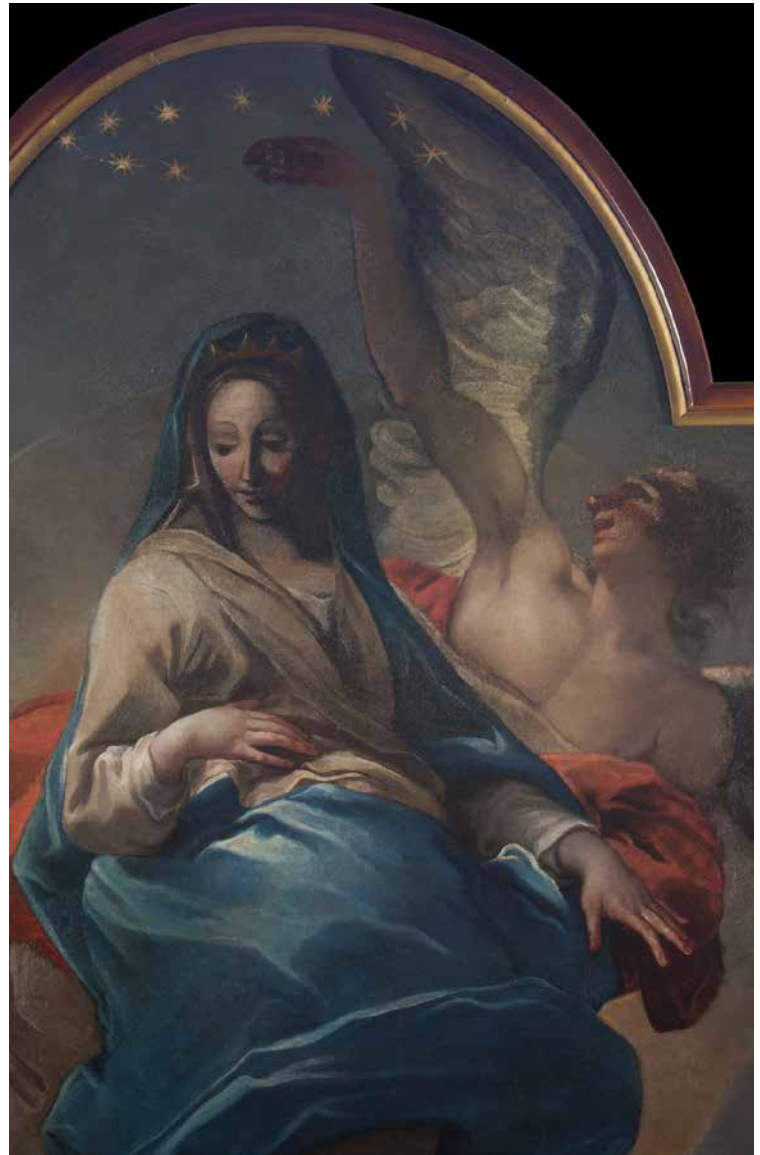


Dopo il restauro, retro

zione di un altare «sub invocatione Conceptionis Beatissimae Virginis Mariae» è contenuta nel testo della visita effettuata dal vescovo Giovanni Pietro Solaro nel 1747 (ASAV, Faldone 1743-1749, Visite pastorali, Giovanni Pietro Solaro [1743-1768], *Visitatio pastoralis de Ecclesia Parochiali aliisque de oppido Crepacorij*, f. 3v).

L'assenza di informazioni, che caratterizza gli oltre cinquant'anni che separano le due visite pastorali, è almeno in parte colmata da alcuni dati significativi che emergono dal libro dei conti settecentesco della chiesa parrocchiale, in cui sono annotati con precisione tutti gli inter-

venti eseguiti all'interno dell'edificio dal 1723 al 1801 e nel quale si legge che in data 30 dicembre 1732 erano state pagate, per ordine del prevosto Bertolio, lire 14,8 al «Signor pittore Cassinis di Masserano per tanta tela per agiustare il quadro della Santissima Concezione» e che il giorno 2 settembre 1733 erano state corrisposte al priore incaricato dell'amministrazione della fabbriceria lire 27,8 «per cera, raso, pece greco, et terebentina data alla serva Maria del fu Signor Prevosto Bertoglio di suo ordine per agiustare il quadro della Santissima Vergine della Concezione» (APC, *Libro della Chiesa Parrocchiale*, ff. 78, 80;



Dopo il restauro, particolare con la Vergine incoronata di stelle dall'angelo

i passi sono trascritti anche in BRUNO 2001, p. 166, nota 444). Soltanto pochi anni più tardi, il 21 dicembre 1736, «Giovanni Tedesco» riceve la notevole somma di 57 lire «per accomodare il quadro dell'Immacolata» (APC, *Libro della Chiesa Parrocchiale*, f. 93). Il pittore qui citato è Johann Tanisch, originario di Treviri e residente nel corso del quarto decennio del XVIII secolo a Varallo Sesia (Vercelli). Documentato tra il 1736 e il 1740 a Crevacuore, l'artista realizza nella chiesa parrocchiale il ciclo di medaglioni affrescati sulle volte della navata centrale e delle navate minori, finte cornici architettoniche,

sfondati prospettici, figure di *Profeti e Santi* ai lati degli altari laterali e la pala raffigurante la *Madonna della Cintura con santa Monica e sant'Agostino* (LUTTRINGER 2004, pp. 107-109).

Il nostro dipinto, pertanto, doveva essere arrivato in chiesa parrocchiale prima del 1723, anno in cui cominciano le annotazioni sul libro dei conti, e nel 1732 risulta già in cattivo stato di conservazione per ragioni che restano ignote, ma che forse sono legate a condizioni ambientali non favorevoli o a un evento traumatico, tanto da richiedere nel giro di pochi anni tre diversi interventi di restauro. Analizzando



Dopo il restauro, particolare con il volto di san Giuseppe



Dopo il restauro, particolare con l'elmo di san Sebastiano



Dopo il restauro, particolare con san Giuseppe e san Sebastiano

L'opera in occasione di *Restituzioni* si è scoperto, come meglio chiarito nella relazione di restauro, che al di sopra di tre ampie zone della parte superiore del quadro sono stati applicati dal fronte alcuni lacerti di tela di varia natura che presentano una preparazione e una pellicola pittorica molto simili e pressoché coeve a quelle dello strato originale. La tela era precedentemente attribuita, con una datazione al 1730 circa, al pittore Giovanni Antonio Cuzzi (Campiglia Cervo, frazione Ondini, Biella, 1690 -Milano, 1771), di origine biellese, ma di formazione milanese, considerato tra i più rappresentativi interpreti della decorazione rococò di gusto profano per le residenze della nobiltà lombarda e attivo anche come autore di pale d'altare, con il quale era stato identificato il 'Cucci Milanese' menzionato nella relazione parrocchiale del 1770 (BRUNO 2001, p. 129; NATALE 2004, p. 113).

Di recente, invece, la pala è stata inserita nel *corpus* di opere dell'olegese Giuseppe Antonio Tosi detto il Cuzzio (FIORI 2014, p. 257), il cui percorso artistico e biografico è stato ricostruito da Flavia Fiori (1983, p.n.n.; 1990, pp. 59-65; 1993, pp. 15-18), che qui sentitamente si ringrazia per la disponibilità a condividere pensieri e valutazioni, e valorizzato dagli studi suc-

cessivi (DELL'OMO 1987, pp. 321, 324; ID. 1996, pp. 234-236, 261; ID. 1998, pp. 108-109; ID. 2009, pp. 28-29; COPPA 1996, pp. 332-333; CORSO 2014, pp. 260-267). Di verosimile educazione milanese, come indicato dalle fonti coeve, egli lavorò a Novara e nel Novarese e godette della stima dei contemporanei, alternando la produzione pittorica all'attività di critico dell'arte locale. I dati iconografici e stilistici della nostra *Immacolata Concezione* sembrano confermare la paternità del dipinto e fanno propendere per una collocazione cronologica agli anni della prima maturità del pittore. Stringenti confronti possono essere, infatti, istituiti con l'*Immacolata* della chiesa parrocchiale di Sant'Eustachio al Torrion Quartara, frazione di Novara, firmata da Cuzzio, di datazione incerta, ma considerata opera giovanile: appare, infatti, del tutto sovrapponibile nelle due opere l'invenzione del grande angelo ad ali spiegate, posto diagonalmente in volo alle spalle della Vergine, purtroppo molto rovinato, che sistema con un gesto aggraziato sul capo di Maria la corona di dodici stelle citata nell'*Apocalisse*. Analoghi risultano essere anche, come già notato dalla Fiori (2014, pp. 257-258), il disegno e il movimento della mano sinistra della Madonna. Il modo di rendere le dita

affusolate e nervose si ritrova anche nell'*Immacolata* esposta nel Museo d'Arte Religiosa "Padre Augusto Mozzetti" di Oleggio, attribuita a Tosi e datata all'inizio del XVIII secolo (FIORI 2010, p. 184). Molto simile appare, inoltre, nelle tre tele, come nella *Santa Marta* della parrocchiale di Maggiore, altra opera giovanile, l'espressione malinconica e meditativa della protagonista, per quanto la ridipintura antica sul volto di Maria e la bruciatura del colore causata probabilmente da un intervento di foderatura novecentesca non consentano nel dipinto di Crevacuore una lettura precisa dei tratti fisionomici della Vergine. Resta comunque verosimile l'ipotesi che l'autore del restauro settecentesco abbia cercato di attenersi il più possibile a una riproduzione mimetica dei lineamenti originari. Il viso di Giuseppe, vegliando dalla lunga barba e dai mossi capelli bianchi, appartiene al tipico repertorio di Cuzzio e ritorna nei volti dei santi Pietro e Paolo nel dipinto della chiesa parrocchiale di Galliate e in quello di san Colombano nella pala dell'altare maggiore della parrocchiale di Biandrate (FIORI 2014, p. 258). La medesima impostazione scenica a schema piramidale si ritrova nella tela raffigurante la *Madonna con Bambino e i santi Pietro, Paolo, Fabiano e Sebastiano* di Fara Novarese, nella quale compare un san Sebastiano simile al nostro nella posa, nella torsione anatomica e nei lineamenti, che deriva indubbiamente dallo stesso cartone. Al centro della zona inferiore della pala di Crevacuore, in primo piano, è collocato il lucente elmo piumato del santo, che ritroviamo nel dipinto di Fara, mentre accanto al drago, dall'inusolito volto equino e dal corpo serpentiforme, è visibile la mela del giardino dell'Eden, anch'essa identica a quelle delle tele di Fara e del Museo d'Arte Religiosa di Oleggio, a conferma del riutilizzo da parte dell'artista di medesimi elementi iconografici e compositivi anche a distanza di anni. Tuttavia il quadro di Fara Novarese, datato al 1729

sulla base di una testimonianza archivistica, mostra una pennellata sciolta e un colore sfrangiato che non sono presenti nel nostro dipinto, caratterizzato da una palette sì brillante e vivace, ma meno accesa e contrastata.

Il carattere accademico della figura della Vergine, le scelte cromatiche che accostano l'azzurro e il bianco ai toni caldi del rosso, del rosso-rosato, del rosa e del giallo, la molteplicità dei tocchi di luce su stoffe e oggetti, la delicatezza quasi diafana degli incarnati e la resa vaporosa delle chiome, in particolare nel san Sebastiano e nell'angelo, risentono della lezione di Andrea Lanzani (si pensi all'*Immacolata Concezione* di Carpignano di Giussago, Pavia, del 1677-1679) e di Stefano Maria Legnani detto il Legnanino (si veda il *San Michele arcangelo* della chiesa di San Francesco da Paola a Torino databile all'inizio del Settecento), influenza particolarmente evidente nelle opere appartenenti alla prima attività di Cuzzio. L'interesse per lo studio della muscolatura e la posa insolita del san Sebastiano, precedente santo titolare dell'altare, dai delicati lineamenti femminili, inginocchiato di tre quarti e rivolto verso lo spettatore a indicare la figura celeste oggetto di devozione, ricordano alcuni lavori di Giovanni Antonio De Groot, artista di origine fiamminga attivo in Lombardia e in Valsesia, come, ad esempio, i disegni con *Nudi accademici* della Pinacoteca di Varallo e dipinti quali il *San Teonesto* di Masserano, il *San Michele Arcangelo* di Crevola e il *Battesimo di Costantino* nella Basilica dell'Assunta al Sacro Monte di Varallo. Sappiamo, inoltre, che De Groot aveva una conoscenza diretta del pittore oleggese, dal momento che in una lettera allo storiografo novarese Lazzaro Agostino Cotta ne elogia le qualità professionali e intellettuali (cfr. FIORI 2014, pp. 253-254).

La pala di Crevacuore sembra, pertanto, assegnabile a un momento intermedio tra la produzione della fase giovanile, con cui condivide riferimenti culturali e figurativi, e

le prove della piena maturità artistica di Tosi, che anticipa per una più ampia e complessa costruzione scenografica. Essa appare, infine, quale ulteriore conferma della dipendenza culturale, soprattutto in ambito pittorico, nel corso del Settecento di tutto il territorio biellese a ridosso del torrente Sessera dalla produzione figurativa di area valesiana e novarese, da dove provengono le opere di maggior impegno e gli artisti più importanti.

Bibliografia

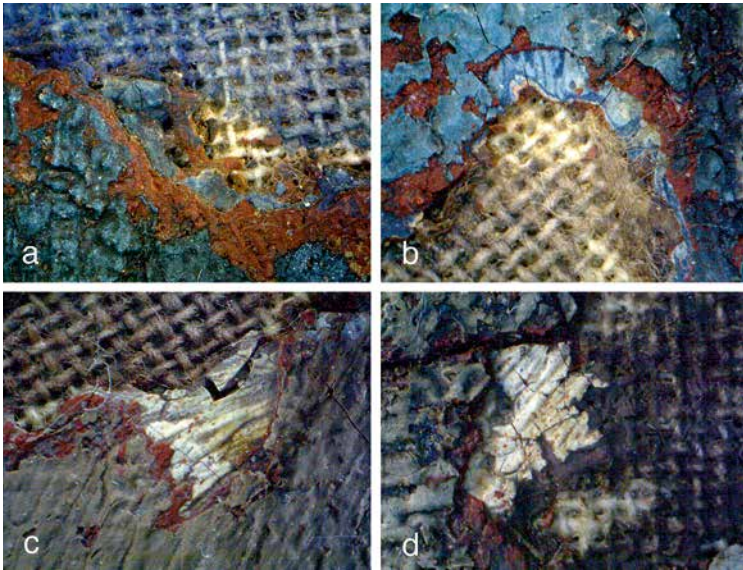
BRUNO 2001, p. 129; NATALE 2004, p. 113; FIORI 2014, p. 257.

Relazione di restauro

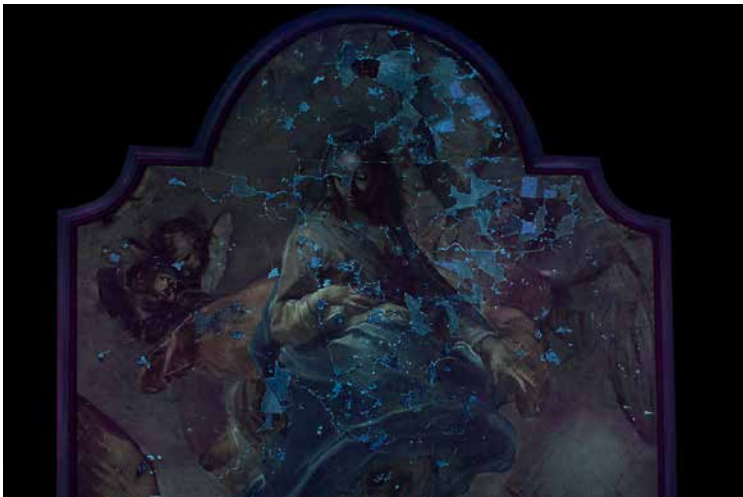
Quello che colpiva chi osservava *L'Immacolata con san Giuseppe, san Sebastiano e l'angelo custode* prima dell'attuale restauro era l'evidente disomogeneità di conservazione tra la parte inferiore del dipinto, nel complesso in buono stato, e la metà superiore, resa illeggibile dalle vicende conservative e dai molteplici restauri passati, aspetto su cui questo contributo cercherà di fare maggiore chiarezza.

Molto probabilmente il supporto è composto di un'unica tela in lino o canapa, piuttosto rada, con una trama semplice di 9 × 8 fili al cm² e preparata con un fondo rosso bruno, presumibilmente con l'aggiunta di bolo. Analizzando la pittura durante l'intervento di restauro si è constatata, in determinate zone dell'opera, una stratigrafia particolarmente interessante: come si evince dalle macrofotografie e dalle riprese con il microscopio eseguite lungo i margini delle lacune (fig. 1), sopra la tela e la pittura originali sono stati applicati dal fronte dei lacerti di tela di varia natura, preparati con un fondo molto simile alla preparazione originale e quindi dipinti debordando ampiamente sull'opera. L'estensione di tali riproposizioni pittoriche è tale per cui non percepiamo lo stacco tra le due pitture e il fatto che probabilmente siano pressoché coeve non ci permette di avere informazioni interessanti alla fluorescenza UV (fig. 2). Si è, infatti, propensi a ricollegare tale ridipintura ad almeno uno dei tre interventi settecenteschi menzionati nel libro dei conti, forse proprio quello economicamente più rilevante eseguito dal Tanisch nel 1736.

Come si può vedere dalla mappatura dei lacerti di tela incollati dal fronte sono coinvolte ampie aree del dipinto, quasi tutte localizzate nella metà superiore dell'opera (fig. 3). Con l'osservazione in luce radente si coglie il contorno della sovrapposizione, evidenziato in alcuni casi da un cretto pronunciato dovuto al maggiore spessore



1. Riprese al microscopio ottico della sovrapposizione di due strati, ognuno costituito da tela, preparazione rossa e pellicola pittorica: immagini acquisite a livello del manto sul capo della Vergine (a, b), della veste della Vergine (c) e di una porzione di cielo sopra alla mano dell'angelo (d)



2. Particolare della metà superiore dell'opera, in fluorescenza ultravioletta

della preparazione stesa a sfumare sull'originale per celare il margine (fig. 4). In corrispondenza del volto della Vergine e per una buona porzione di cielo al di sopra delle sue spalle, si distingue una tela molto fine e dalla trama molto fitta e serrata, quasi una sorta di garza, forse il raso segnalato nel 1733 nel sopracitato libro dei conti per aggiustare il quadro (fig. 5). La stessa tela si trova anche sul volto dell'angelo sul lato destro della Vergine, in due punti sulla sua veste e nell'angolo inferiore sinistro del quadro. La pezza applicata sul lato

sinistro dove sono raffigurate le due teste di cherubini, invece, appare più spessa e grossolana, e in alcuni punti non perfettamente planare. Attraverso la pittura si percepisce una trama e un andamento dei filati differente da quella della tela originale limitrofa. Una terza tipologia è stata rilevata sull'ala dell'angelo lungo la parte alta del margine destro. Appare serrata e compatta, più spessa della garza sopra descritta, ma meno di quella originale del dipinto e ben visibile attraverso le lacune del colore. Le aree in cui sembra esserci questa complessa



3. Mappatura che evidenzia in ocre le zone in cui si è riscontrata la sovrapposizione di tele e strati pittorici ascrivibili a uno dei restauri settecenteschi

stratigrafia corrispondono alle zone in cui oggi la pittura è in parte bruciata e si presenta raggrinzita e granulosa (fig. 6). Si suppone, a tal proposito, che l'apporto combinato di umidità e calore, in occasione dell'ultima foderatura o di interventi precedenti, abbia causato problemi proprio per la reattività delle tele o delle preparazioni sovrapposte o dei collanti impiegati per farle aderire. Non è ben chiaro quale problema possa aver avuto il dipinto per richiedere a pochi anni dalla sua rea-

lizzazione una serie di tre interventi successivi ravvicinati nel tempo (1732, 1733, 1736). Certamente doveva trattarsi di un degrado che coinvolgeva sia il supporto sia gli strati pittorici dal momento che nel libro dei conti si fa riferimento all'acquisto di tela per aggiustare l'opera. Appare comunque interessante la scelta di applicare la tela dal fronte anziché apporre rimedio all'eventuale mancanza con l'abituale toppa dal retro. Si potrebbe ipotizzare che chi ha eseguito l'intervento



4. Particolare della Vergine, a luce radente



6. Particolare della Vergine in cui si evidenzia la bruciatura degli strati pittorici, in luce visibile



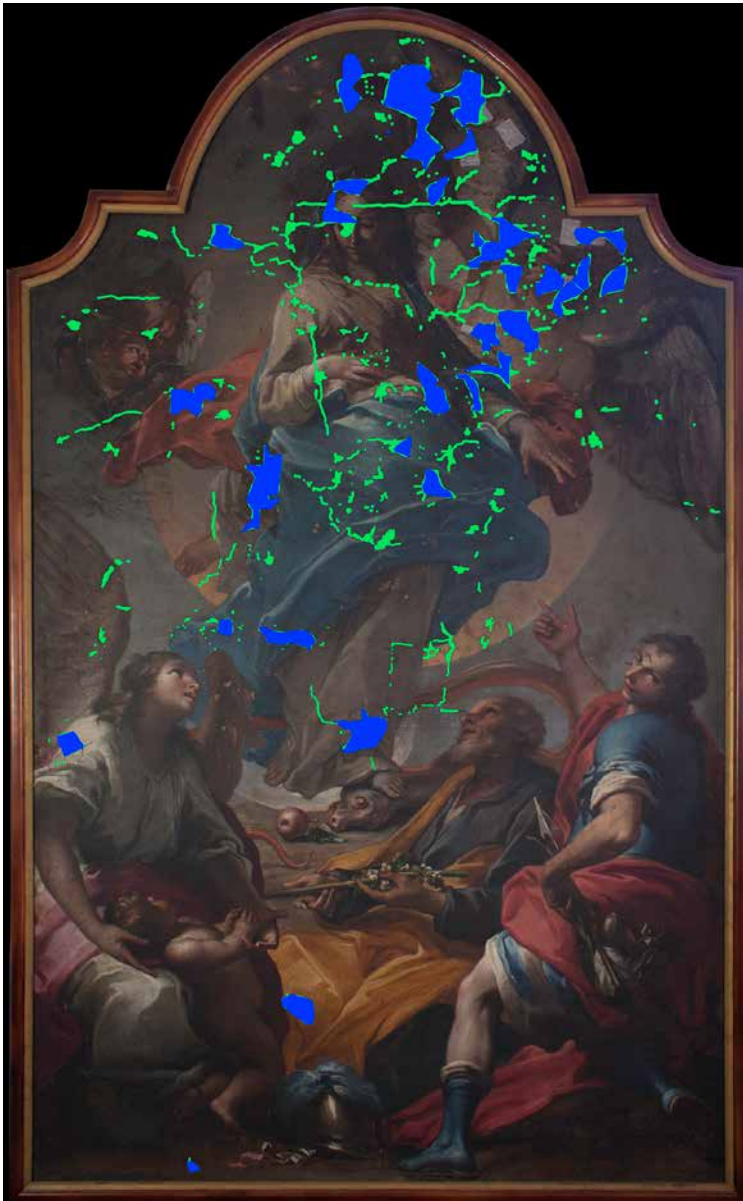
5. Macrofotografia della teletta di restauro applicata in corrispondenza del volto della Vergine

non avesse modo di accedere al retro della tela e che quindi possa avere lavorato *in loco*.

Si parla principalmente per ipotesi perché, viste le condizioni dell'opera, si è deciso in accordo con la direzione lavori di non sfoderare il dipinto, bensì di operare eseguendo un 'restauro del restauro', volto in primo luogo a migliorare la percezione del quadro. Tale decisione è stata possibile perché la foderatura era perfettamente funzionale alla stabilità dell'opera e il telaio era in ottimo stato di conservazio-

ne, munito di espansori angolari e areatore.

Probabilmente l'ultimo intervento, che ha comportato la foderatura e la sostituzione del telaio, risale agli anni Ottanta del secolo scorso, ma non ci sono documenti in merito. La foderatura era stata resa necessaria da un ingente numero di lacune e tagli pluridirezionali presumibilmente riconducibili a una caduta accidentale o a un altro evento traumatico. Tra la tela da rifodero e la tela originale si individuano una serie di pezzi di tela



7. Mappatura in cui si evidenziano in verde le pezze incollate sul retro per tenere insieme i lembi originali, visibili parzialmente attraverso le lacune, e in blu gli intarsi applicati dal fronte

bianca di medio spessore e trama di 16×16 fili al cm^2 disposte nei vari sensi: probabilmente servivano a tenere insieme i numerosi lacerti e brandelli di tela originale in vista della foderatura generale. Sopra a questi, in corrispondenza delle lacune di maggiori dimensioni e maggiore spessore, erano stati incollati dal fronte intarsi di tela, poi lasciati a vista. Per facilitare le varie operazioni, i margini erano stati rettificati conferendo alle lacune una forma squadrata (fig. 7).

Solo in alcuni casi le lacune e gli intarsi erano stati accordati con colori idrosolubili, ma l'intonazione ormai discordava o appariva dilavata rispetto alla cromia originale e in parte la sormontava. Nella zona della centina, dove le mancanze erano più numerose e di maggiori dimensioni coinvolgendo parti importanti del disegno, gli intarsi non erano stati intonati creando un effetto di neutro che però non agevolava la lettura (fig. 8). Le numerose bruciature contribuivano



8. Particolare delle lacune rettificcate e degli intarsi a vista con effetto neutro, a luce radente



9. Durante il restauro, particolare del volto di san Giuseppe, pulitura



10. Durante il restauro, asportazione dei vecchi intarsi tramite impacchi di Nevek



11. Durante il restauro, applicazione dei nuovi intarsi con l'ausilio del piano aspirante



12. Durante il restauro, stuccatura

a ostacolare la corretta percezione dell'opera così come la presenza di un film protettivo disomogeneo e alterato. A questo si sommavano le varie gore e gli accumuli di colla riconducibili a passate fermature del colore, alla velinatura e alla foderatura. In queste aree si è intervenuti con una pulitura selettiva basata sull'alternanza di gel chelanti a pH 7 e 8 e di *solvent gel* a base di etanolo, ligroina e benzilico a Fd differenti, con cui si è condotta la pulitura generale dell'opera (fig. 9). Ove necessario è stata eseguita una fermatura localizzata del colore con colla animale.

I vecchi intarsi, nella maggior parte dei casi sporgenti rispetto alla pellicola pittorica intorno e poco precisi nel seguire la sagoma della lacuna, sono stati rimossi con impacchi di Nevek, gel rigido di agar-agar, con l'aggiunta del 10% di acqua p/p lasciato agire per circa un'ora (fig. 10). Sono quindi stati sostituiti con nuovi intarsi preparati con tela di lino con la stessa tramatura, ma spessore inferiore di quella originale. La tela è stata ripetutamente stressata, apprettata e preparata con gesso pigmentato. Per ridurre gli spessori e l'apporto di acqua e calore è stata pretrattata con Plextol B500 addensato con 0,5% di Klucel e steso uniformemente tramite *nap bond system*. Una volta sagomati, gli intarsi sono stati applicati riattivando l'adesivo con una miscela di acetone e etilacetato (50:50) e piano aspirante (fig. 11). Nelle lacune in cui lo spessore era tale da non consentire l'inserimento di un intarsio perché la tela da rifodero era premuta in avanti o i margini del colore erano stati schiacciati, è stato impiegato uno stucco cellulosico a base di Arbo-cel, colla di pelli e Klucel per accostare un materiale di uguale natura alla tela originale. Sia questo stucco sia quello finale di gesso di Bologna e colla di coniglio sono stati pigmentati e intonati alla preparazione (fig. 12). La scelta di queste due tipologie di integrazione della tela è stata dettata dalle condizioni conservative dell'opera: un eventuale

incollaggio testa a testa degli intarsi non era attuabile per il taglio netto, rigido e rettificato dei margini delle lacune. Un intervento di questo tipo non sarebbe stato comunque necessario data la perfetta adesione alla foderatura sottostante, fattore che conferisce all'opera una buona stabilità strutturale.

Fondamentale è stato, durante la stuccatura, il lavoro di imitazione della superficie nelle lacune. Questa operazione mirava a raccordare le zone interessate dalla bruciatura con quelle integre della pellicola pittorica e ad attenuare il forte impatto della rettifica delle lacune stesse.

Il ritocco pittorico è stato eseguito con la tecnica della selezione cromatica con colori a base di Laropal A 81. La riproposizione di importanti brani della composizione come parte del volto della Vergine e soprattutto dell'avambraccio dell'angelo alle sue spalle, particolarmente lacunosi e degradati dalle bruciature, è stata resa possibile dal confronto con l'*Immacolata* della chiesa di Sant'Eustachio nella frazione di Torrion Quartara a Novara, in cui l'artista ha adottato la stessa soluzione compositiva dell'angelo che incorona di stelle la Vergine.

L'ultima fase ha previsto la stesura della vernice protettiva Regal Varnish per garantire il ristabilimento del corretto indice di rifrazione. A conclusione, preme sottolineare che questo intervento di restauro è stato orientato al miglioramento della lettura dell'opera, ma è dovuto sottostare a una serie di compromessi: in primo luogo non è stato possibile recuperare la totale planarità del dipinto per la complessa stratigrafia legata ai restauri settecenteschi ormai storicizzati e così determinanti per l'aspetto attuale dell'opera; in secondo luogo si sono dovuti accettare, almeno in parte, gli effetti di un fenomeno irreversibile come la bruciatura della pellicola pittorica che ha causato il suo annerimento e la sua deformazione.

Abbreviazioni

ASAV: Archivio Storico dell'Arcidiocesi di Vercelli.

APC: Archivio Parrocchiale di Creva-
cuore.

Bibliografia

1966

V. BARALE, *Il principato di Masserano e il marchesato di Crevacuore*, Biella 1966.

1983

F. FIORI, *Giuseppe Tosi, detto il Cuzzio*, in «Novarien», 13, 1983, scheda fuori testo.

1987

M. DELL'OMO, *Fra Settecento e Ottocento. Antologia di pittura locale. Il cantiere di San Gaudenzio*, in *Museo Novarese. Documenti studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, a cura di M.L. Tomea Gavazzoli, Novara 1987, pp. 321-325.

1990

F. FIORI, *Un artista novarese tra Sei e Settecento. Giuseppe Antonio Tosi detto il Cuzzio e i dipinti di San Giovanni Decollato*, in *Novara da scoprire 2. Brevi itinerari per la città storica*, Novara 1990, pp. 59-65.

1993

F. FIORI, *Il Santuario di Loreto in Oleggio e le corporazioni dei mestieri*, Oleggio 1993.

1996

S. COPPA, in *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1996, pp. 64, 332-333.

M. DELL'OMO, schede, in *La pittura del Sei e Settecento nel Novarese*, a cura di M. Dell'Omo e F. M. Ferro, Novara 1996, pp. 234-236, 261.

1998

M. DELL'OMO, *Geografia e storia della pittura novarese nel Settecento*, in «Studi Piemontesi», marzo 1998, XXVII, 1, pp. 103-116.

2001

S. BRUNO, *Crevacuore. Antico marchesato e borgo di confine*, Borgosesia 2001.

2004

A. LUTTRINGER, *Johann Tanisch, pittore tedesco tra Valsesia e Alsazia*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Seicento e il Settecento*, a cura di V. Natale, Biella 2004, pp. 107-110.

V. NATALE, *La pittura del Settecento nel Biellese*, in *Arti figurative a Biella e a Ver-*

celli. Il Seicento e il Settecento, a cura di V. Natale, Biella 2004, pp. 111-136.

2009

M. DELL'OMO, *All'ombra della famiglia Borromeo. Cultura figurativa nel Verbano in epoca barocca*, in *Pittori lombardi nel Verbano. Quadri di epoca barocca restaurati*, catalogo della mostra (Arona, Salone Merzagora, 12 settembre - 25 ottobre 2009), a cura di M. Dell'Omo, Gravelona Toce 2009, pp. 9-44.

2010

F. FIORI, schede, in *Per conoscere il Museo d'arte religiosa "Padre Augusto Mozzetti". Dipinti, arredi e suppellettili dal XIV al XIX secolo*, a cura di F. Fiori, Comignago 2010, pp. 184-185.

2014

G. CORSO, *A proposito del Cuzzio. Le tele di San Vittore nella chiesa parrocchiale di Sizzano*, in *Forme che volano. 1630-1738. Il Barocco nelle province di Novara e del Verbano Cusio Ossola*, Atti delle giornate di studio (Novara, Archivio di Stato, 17-29 maggio 2012), a cura di M. Dell'Omo e S. Monferrini, s.l. 2014, pp. 260-267.

F. FIORI, *Giuseppe Antonio Tosi detto il Cuzzio, pittore novarese fra tradizione e innovazione*, in *Forme che volano. 1630-1738. Il Barocco nelle province di Novara e del Verbano Cusio Ossola*, Atti delle giornate di studio (Novara, Archivio di Stato, 17-29 maggio 2012), a cura di M. Dell'Omo e S. Monferrini, s.l. 2014, pp. 252-259.