



SCAMBI ARTISTICI TRA TORINO E MILANO 1580-1714

SCAMBI ARTISTICI TRA TORINO E MILANO 1580-1714 CANTIERE DI STUDIO

Questo volume va visto idealmente come il secondo tomo di un progetto editoriale che prevede anche, con una leggera precedenza di uscita, la pubblicazione degli atti del convegno (svoltosi a Torino nel maggio 2015) dedicato a studiare i rapporti tra Torino e Milano in un momento cruciale della storia del ducato sabauda. Un progetto integra l'altro e se il primo favorisce il confronto tra studiosi che osservano problemi comuni da punti di vista diversi - in qualche caso da Torino, in altri da Milano - questo che avete in mano raccoglie le ricerche condotte dai curatori con i loro studenti e con alcuni studiosi già maturi formati all'Università di Torino. L'architettura è sotto traccia in questo come nel volume degli atti, ma ci è ben chiaro che è l'arte guida negli anni presi in considerazione. La crescita febbrile della città, affidata agli architetti e ingegneri di corte, precede certo gli interventi di decorazione dei palazzi e l'allestimento degli altari. Ed è piuttosto su questi aspetti di arredo decorativo che si concentra il libro, indagando residenze di corte, palazzi nobiliari e chiese, a Torino, e nel territorio dell'antico ducato, senza tralasciare di ripercorrere i carteggi diplomatici nonché di sintetizzare e aggiornare, per quel che qui importa, le Schede Vesme, repertorio biografico imprescindibile per chi studia le vicende della storia dell'arte nel Piemonte sabauda.



20.00 €



SCALPENDING EDITORE



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO

ARCHEOLOGIA
GEOGRAFIA
STORIA
STORIA DELL'ARTE
STORIA DEL LIBRO
E DEL DOCUMENTO

DIPARTIMENTO DI
**STUDI
STORICI**



SCUOLA DI DOTTORATO IN STUDI UMANISTICI
DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO
DOTTORATO IN SCIENZE ARCHEOLOGICHE, STORICHE E
STORICO ARTISTICHE

Collana
Studi di Storia dell'arte

Comitato Scientifico
Fabrizio Crivello, Giuseppe Dardanello,
Maria Beatrice Failla, Chiara Gauna,
Alessandro Morandotti, Federica Rovati,
Giovanna Saroni, Gelsomina Spione, Franca Varallo

Con la consulenza scientifica per questo volume di
Michela di Macco, Francesco Frangi, Giovanni Romano,
Rossana Sacchi

In copertina: Tommaso Carlone, *Mausoleo del conte
Francesco Maria Broglia*, 1656 circa, particolare, Tori-
no, San Carlo

In quarta di copertina: Bottega lombardo-piemontese
(Antonio, Giovan Francesco e Carlo Francesco Fea?),
Veduta degli affreschi del Salone di ricevimento con sfon-
dati architettonici e figure, 1660-1670, Valperga, Castello

*Scambi artistici tra Torino e Milano
1580-1714. Cantiere di studio*
© 2018, Scalpendi editore, Milano
ISBN-13: 978-88-99473-64-8

Progetto grafico
© Solchi graphic design

Montaggio
Roberta Russo

Coordinamento editoriale
Silvia Carmignani

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione
per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: giugno 2018

Scalpendi Editore S.r.l.
Sede legale:
Piazza Antonio Gramsci 8
20154 Milano

Sede operativa:
Grafiche Milani S.p.a.
Via Guglielmo Marconi, 17/19
20090 Segrate
www.scalpendieditore.eu - info@scalpendieditore.eu

Campagna fotografica
Giorgio Olivero, Cuneo

La campagna fotografica del Castello Valsaia di Arnad
è stata realizzata da Geoform Associati S.A. / © Archivi
dell'Assessorato all'istruzione e cultura della Regione au-
tonoma Valle d'Aosta- Dipartimento Soprintendenza per
i beni e le attività culturali – su concessione della Regione
autonoma Valle d'Aosta

Le fotografie sono state pubblicate su gentile concessione di:
© Consiglio Regionale del Piemonte
© Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turi-
smo – Musei Reali Torino
© Fondazione Torino Musei (Palazzo Madama – Museo
Civico d'Arte Antica)
© Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura – Archivio Sto-
rico della Compagnia di San Paolo
© Comune di Torino
© Diocesi di Cuneo
© Diocesi di Torino
© La Venaria Reale
© Manitalidea S.p.A
© Opera Barolo
© Politecnico di Torino
© Polo Museale del Piemonte
© Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per
la Città Metropolitana di Torino – Archivio Restauri

Abbreviazioni

AOP Barolo: Torino, Archivio Opera Pia Barolo
ASCM: Caravino, Archivio Storico del Castello di Masino
ASCTo: Torino, Archivio Storico del Comune
ASTo: Torino, Archivio di Stato
BRTo: Torino, Biblioteca Reale
SABAPTo: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Pae-
saggio per la Città Metropolitana di Torino

IL VOLUME È STATO EDITO CON IL CONTRIBUTO DI

INTESA  SANPAOLO

SCAMBI ARTISTICI TRA TORINO E MILANO

1580-1714. CANTIERE DI STUDIO

a cura di

Alessandro Morandotti e Gelsomina Spione

con la collaborazione di

Ilaria Giuliano e Sara Martinetti

SOMMARIO

Premessa	7
<i>L'eco dei lombardi a Torino: fonti, artisti e opere</i> Alessandro Morandotti	11
<i>Il mestiere dei lombardi per la celebrazione di corte</i> Gelsomina Spione	23
ATLANTE DEI CANTIERI DECORATIVI	
Guida alla lettura	33
TORINO. LE RESIDENZE DI CORTE E I PALAZZI DELLA NOBILTÀ	35
«Professione, ingegno et arte»: i lombardi nei cantieri di corte e nei palazzi torinesi, Sara Martinetti	37
<i>Castello di Rivoli</i> , Denise Crepaldi, Sara Migliorini, Beatrice Rapetti	41
<i>Castello del Valentino</i> , Silvia Maria Sara Cammarata, Marco Testa	43
<i>Palazzo Ducale (poi Reale)</i> , Francesca Romana Gaja, Federica Vespasiano	51
<i>Palazzo di Città</i> , Loresa Bruno	58
<i>Reggia di Venaria</i> , Erika Greco	60
<i>Vigna del cardinal Maurizio di Savoia (Villa della Regina)</i> , Sara Martinetti	63
<i>Castello di Agliè</i> , Sara Martinetti	67
<i>Palazzo Beggiamo (poi Lascaris)</i> , Margherita Tardivo	72
<i>Palazzo Turinetti di Pertengo</i> , Sara Martinetti	75
<i>Palazzo Benso di Cavour</i> , Sara Martinetti	78
<i>Palazzo Madama</i> , Clara Seghesio	79
<i>Palazzo Carignano</i> , Simone Bonicatto, Roberta Colasanto, Francesca Novelli	83
<i>Palazzo Provana di Druent (poi Faletti di Barolo)</i> , Elisabetta Silvello	85
LE RESIDENZE DEL CANAVESE E DELLA VALLE D'AOSTA	177
<i>Dal Canavese alla Valle d'Aosta: maestranze e modelli decorativi nei palazzi della nobiltà sabauda (1650-1680 circa)</i> , Sara Martinetti	179
<i>Castello San Martino, Parella</i> , Sandra Barberi, Sara Martinetti	183
<i>Palazzo Armano, Grosso Canavese</i> , Sara Martinetti	186
<i>Palazzo Doria del Maro, Cirié</i> , Sara Martinetti	189
<i>Palazzo Marini, Borgofranco d'Ivrea</i> , Sandra Barberi, Sara Martinetti	192

<i>Château Vallaise, Arnad</i> , Sandra Barberi	194
<i>Castello di Masino, Masino</i> , Erika Fortunato	197
TORINO. LE CHIESE DI COMMITTENZA DUCALE	235
<i>Imprese luganesi e pittori lombardi per gli altari delle chiese di Torino</i> , Gelsomina Spione	237
<i>San Carlo</i> , Fenisia Cennamo, Veronica Drago, Elisabetta Silvello	239
<i>Santa Cristina</i> , Fenisia Cennamo, Veronica Drago, Elisabetta Silvello	240
<i>San Francesco da Paola</i> , Alice Mara Migliorini	241
CASI DI STUDIO NEL TERRITORIO DELLA PROVINCIA DI CUNEO. LE CHIESE	265
<i>Artisti e maestranze lombarde e luganesi nella Grande Provincia</i> , Bruno Raspini	267
<i>Cuneo, San Francesco</i> , Bruno Raspini	275
<i>Scarnafigi, Maria Vergine Assunta</i> , Bruno Raspini	276
<i>Busca, cappella campestre di San Quintino</i> , Bruno Raspini	278
<i>Saluzzo, San Bernardo</i> , Bruno Raspini	279
<i>Bra, Santissima Trinità, dei "Battuti bianchi"</i> , Bruno Raspini	280
STRUMENTI DI RICERCA	
LE SCHEDE VESME AGGIORNATE: GUIDA ALLA LETTURA	299
<i>Biografie</i> , a cura di Ilaria Giuliano, con Monica Ferrero, Maria Vittoria Gattoni e Giulia Romito	301
I CARTEGGI DIPLOMATICI DEI RESIDENTI SABAUDI A MILANO (1580-1714)	363
<i>Gli anni di Carlo Emanuele I, 1580-1630</i> , Giulia Romito	365
<i>Da Vittorio Amedeo I a Vittorio Amedeo II, 1630-1714</i> , Francesca Grano	369
<i>Bibliografia</i> , a cura di Alice Mara Migliorini	373
<i>Indice dei nomi</i> , a cura di Ilaria Giuliano e Alice Mara Migliorini	398
<i>Indice dei luoghi</i> , a cura di Ilaria Giuliano e Alice Mara Migliorini	409
<i>Appendice documentaria. I carteggi diplomatici dei residenti sabaudi a Milano 1580-1714</i> (CD-ROM)	419

nel cantiere rivolese a partire dal quarto decennio del XVII secolo. Nonostante la contabilità di corte non permetta di ricostruire nel dettaglio i lavori che si susseguono, con alcune interruzioni, fino agli anni ottanta del Seicento, ci sono noti alcuni protagonisti dell'impresa: nel 1644 furono attivi Gio. Battista Bussi («vetriaro») e mastro Bernardino Casella (piccapietre), mentre nel 1645 i capimastri Tosetto, Colomba, Martino Basso, Giacomo Massella e Domenico Casella. Anche negli anni sessanta prosegue la collaborazione di maestranze lombarde e luganesi, come Bartolomeo Pagliari (capomastro), Francesco Pozzo di Valsolda e Giovanni Luca Corbellino di Lugano (stuccatori, rispettivamente nel «Nuovo Gabinetto», in collaborazione con il pittore Bartolomeo Caravoglia e nel «Gabinetto della Cappella in testa alla Galleria grande»). Nel 1662 è inoltre retribuito per alcuni interventi sui «lambriggi» il pittore Carlo Alessandro Maccagno, attivo negli stessi anni in Palazzo Ducale e nello stesso anno si colloca l'intervento di Andrea e Giacomo Casella, nipoti degli omonimi già coinvolti nel cantiere un quarantennio prima, per lavori di pittura e «accomodamento» della volta del salone (Gritella 1986, pp. 70-74).

CASTELLO DEL VALENTINO

Silvia Maria Sara Cammarata, Marco Testa

Il cantiere dalle origini ai fasti seicenteschi

Il Castello del Valentino, situato nell'omonimo parco a ridosso del fiume Po, vive la sua più importante fase edilizia e decorativa nel corso del XVII secolo durante gli anni di Cristina di Francia, moglie di Vittorio Amedeo I e poi reggente per il figlio Carlo Emanuele. L'interesse dei Savoia per questa zona, tuttavia, risale già alla seconda metà del secolo precedente ed è legato alla sua posizione strategica, che permette il controllo di un lungo tratto della via fluviale e il rapido accesso alle strade per Nizza e per il Monferrato (Roggero Bardelli 1990^a, p. 201; Comoli Mandracchi 2002).

Negli anni quaranta del Cinquecento Renato Birago presidente del parlamento torinese sotto la dominazione del re di Francia acquista la proprietà dell'area del «Vallantino» da Melchiorre Borgarelli, funzionario della corte francese, per costruire la propria residenza suburbana (Roggero Bardelli 2016, pp. 7-16). Non si conosce con precisione la configurazione dell'edificio, tuttavia le testimonianze che

riportano soggiorni d'importanti personalità e l'atto di vendita, con cui la proprietà passa al duca di Savoia, oltre a evidenziare la considerevole capacità produttiva del possedimento, lasciano ipotizzare un rilievo architettonico tale da rispondere a funzioni di rappresentanza (Cuneo, Rabellino 1992, pp. 261-262; Roggero Bardelli 2016, 17-21).

Emanuele Filiberto entra in possesso del complesso nel 1564, per cederlo al tesoriere della duchessa, Jean de Brosse. Lo riacquisterà nel 1577 per assegnarlo a don Amedeo, marchese di San Ramberto, suo figlio illegittimo. In questa fase, l'edificio è rinnovato sotto la direzione di Alessandro Ardente ed entra nel novero delle residenze della corte, senza perdere la sua funzione agricola. I restauri degli anni ottanta del Novecento hanno portato alla luce nell'attuale Sala delle Colonne (già Sala d'onore) alcuni lacerti di motivi vegetali recanti la data 1578, con un'iconografia coerente al carattere produttivo e di *loisir* della residenza. Nella stessa sala è attivo lo scultore luganese Pietro Antonio Vanello, pagato nel 1578, la cui opera è oggi perduta (Cuneo, Rabellino 1992, pp. 262, 264-265; Roggero Bardelli, Scotti Tosini 1994, p. 16; Roggero Bardelli 2016, pp. 20-26). È ormai smentita l'ipotesi di un contributo palladiano al progetto del casino fluviale, suggerita dalla dedica a Emanuele Filiberto del *Terzo libro dell'Architettura* e dalla conformazione della scala elicoidale negli attuali sotterranei del castello, che richiama analoghe soluzioni nel trattato di Andrea Palladio, di cui è accertato un passaggio in Piemonte (Cognasso 1949, p. 30; Brinckmann 1949, p. 174; Mallé 1962, I, p. 117; Griseri 1967^a, p. 38; Ackerman 1972, p. 9; Roggero Bardelli 1994, p. 26; *Le Meraviglie del mondo* 2016, p. 146, scheda n. 75 di C. Cuneo).

Alla morte di Emanuele Filiberto (1580), Carlo Emanuele I assegna il Valentino a Filippo d'Este e a sua moglie Maria di Savoia, figlia del defunto duca. In questa fase (1583-1586) viene tracciata la «strada grande» (attuale corso Marconi) che, incrociando la via Nizza, collega il palazzo alla cappella di San Salvario, inserendoli nel sistema di strade che Emanuele Filiberto prima e Carlo Emanuele poi andavano progettando (Cuneo, Rabellino 1992, pp. 269-270; Roggero Bardelli 2016, pp. 26-28 e 35). L'11 luglio 1586 Carlo Emanuele I acquisisce nuovamente la residenza dopo le nozze con Caterina d'Asburgo, figlia di Filippo II di Spagna, e dal 1589 sino alla morte della duchessa (1597) sono registrate le spese per i lavori del «Palazzo della Ser.ma Infanta». In questi anni l'organizzazione di alcune importanti residenze cittadine («Palazzo Novo Grande», Mirafiori e Millefonti) pone il problema di intervenire anche al Valentino per riqualificare la facciata che guarda alla città e che fino ad allora era

stata considerata secondaria, per la natura fluviale della residenza, con accesso dall'imbarcadero sul Po. In questo contesto la duchessa Caterina promuove interventi edilizi e decorativi sotto la direzione di Ascanio Vitozzi, responsabile dei cantieri di corte, cui subentrerà nel 1615 Carlo di Castellamonte, già attivo al Valentino negli anni vitozziani (Cuneo, Rabellino 1992, p. 266; Roggero Bardelli 2016, pp. 31-39). Il nome del Castellamonte è citato già nel XVII secolo da Dalla Chiesa, poi ripreso da Mattiolo e Verzone, che respingono l'ipotesi di un progettista d'oltralpe; le fonti ricordano all'opera maestranze specializzate provenienti dalla Savoia e il Valentino risultava di gusto francese anche agli occhi dei contemporanei (Verzone 1942, pp. 6-7; Roggero Bardelli 1990^a, p. 202; di Macco 2002, pp. 343-344; Roggero Bardelli 2016, p. 47)

Nel 1619 Vittorio Amedeo, figlio di Carlo Emanuele I, sposa Cristina di Francia che, secondo la consuetudine, riceve la proprietà del Valentino come regalo di nozze (Roggero Bardelli 2016, pp. 28-29). Sotto la sua direzione, l'edificio un corpo di fabbrica a una manica sola lungo il Po, con la facciata rivolta verso il fiume, organizzato su quattro piani e concluso a sud da una torre e a nord da un corpo trasversale sporgente con la Sala d'Onore posta sopra quella della pallamaglio è raddoppiato sia in senso longitudinale lungo la sponda fluviale, sia tramite la ridefinizione della manica semplice in una doppia infilata di stanze, mentre il Salone diventa il nuovo asse di simmetria del palazzo (Roggero Bardelli 2016, pp. 36-37, 41-48). Si configurano così gli appartamenti speculari verso Moncalieri e verso Torino, con uguale disposizione e numero di ambienti, separati dal Salone a doppia altezza. La torre sud, inglobando il precedente torrione, è replicata a nord e un doppio scalone monumentale conduce dal Po alla corte, raccordandosi al corpo centrale. Le stanze dei due appartamenti, che a questa data non sono ancora completate, prenderanno i nomi dai rispettivi apparati decorativi. L'Appartamento di Madama Reale, a sud, è formato dalle Sale dei Gigli, del Valentino o della Nascita dei fiori, dei Pianeti o dello Zodiaco, delle Rose, dal Gabinetto dei Fiori Indorato e dalla Sala Verde; quello a nord ospita invece le sale della Guerra, del Negozio, delle Magnificenze, della Caccia, delle Feste e dei Fasti e il Gabinetto delle Fatiche di Ercole.

Il cantiere apre nel maggio del 1620 sotto la direzione di Carlo di Castellamonte e si interrompe con l'inizio della reggenza di Cristina (1637), che si trova a far fronte da un lato allo scoppio della "guerra dei cognati" e dall'altro alle pressioni del cardinal Richelieu, che pianifica di annessere la Savoia alla Francia (Rosso 2008, pp. 367-392). Nel contesto politico delicato, la contesa sui manoscritti

di Pirro Ligorio contribuisce a incrinare i rapporti con la Francia: appartenenti alle collezioni della biblioteca sabauda, i volumi - tanto preziosi e significativi che Carlo Emanuele I aveva disposto una scomunica per chi li avesse smembrati o ceduti - raccolgono una summa del repertorio figurativo antico riletto in chiave manierista e sono stati largamente utilizzati come fonte grafica per la decorazione delle residenze ducali. Richiesto prima da Mazzarino e poi da Richelieu, questo tesoro librario non è solo uno *status symbol* ma un nodo di valore politico dinastico che Cristina difende con fermezza (Vayra, 1880, pp. 135-167; di Macco 1988, pp. 48-49; Griseri 1994^b, pp. 33-42; di Macco 2002, p. 422; Radiciotti 2006-2007, p. 30; De Pasquale 2008, pp. 496-497 e nota 7).

Dopo la pace (1642), l'evoluzione del progetto verso il *pavillon-système*, avviata con Carlo di Castellamonte, prosegue con il figlio Amedeo, già presente nel cantiere dal 1640. Sono costruiti i due padiglioni anteriori, raccordati alle torri del palazzo tramite due ali porticate che si chiudono in un'edera, definendo in modo aulico gli spazi del cortile *en forme de théâtre*. L'intervento castellamontiano sottolinea definitivamente la direzione verso ovest come asse portante del complesso, con la trasformazione aulica della facciata verso la città (1659-60) e con l'allestimento del nuovo atrio (già Sala d'Onore, poi Sala delle Colonne), che si inserisce nel percorso dal Po alla corte (Roggero Bardelli 1990^a, pp. 203-206; Roggero Bardelli 2016, pp. 43-47; sul dibattito relativo alla costruzione di un'ulteriore manica laterale si veda anche Mones 2004, pp. 364-369).

Alla morte di Cristina di Francia (1663) i lavori volgono verso la conclusione e all'opera di rifinitura si dedica Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, moglie di Carlo Emanuele II. Il Valentino perde ora la sua funzione di residenza e viene utilizzato come scenografia per le feste e per la partenza delle battute di caccia (Roggero Bardelli 1990^a, p. 206). Databile a questa fase è la decorazione della cappella (attualmente in fase di restauro), situata nella torre nord-ovest, con stucchi bianchi a motivi floreali, teste di putti e le iniziali della seconda Madama (Roggero Bardelli 1990^a, p. 210 nota 40; Cattaneo 2014).

S.M.S.C.

Interventi ottocenteschi e questioni aperte

A partire dalla sua chiusura, le sale del castello sono state soggette ad alterni cambi di destinazioni d'uso e periodi di incuria, seguiti da interventi di ripristino e restauro che hanno modificato la natura e la leggibilità della decorazione seicentesca. Nel 1729 Vittorio Amedeo II assegna l'area

nord dei giardini all'Orto Botanico, istituito nello stesso anno. Nel corso della prima metà dell'Ottocento, le trasformazioni del palazzo in scuola di veterinaria (1800) e in caserma (1824) segnano profondamente gli interni del Valentino, che nel 1850 passerà dai beni della corona al Demanio dello Stato (Roggero Bardelli 1990^a, p. 206; Roggero Bardelli 2016, pp. 57-61).

Il XIX secolo è un periodo di ripensamento sia per il Castello, che assume la conformazione attuale, sia per la zona limitrofa, riorganizzata in seguito alla lottizzazione del quartiere di San Salvario per l'ampliamento della città verso sud, tramite il piano di Carlo Promis del 1851-1852 (Comoli Mandracci, Rocca 1996). Il palazzo, che solo a partire da questo periodo le fonti iniziano a chiamare Castello, diventa il fulcro del nuovo parco del Valentino e viene eletto sede delle periodiche esposizioni industriali (Roggero Bardelli 2016, pp. 63-65; sul parco: Roggero Bardelli 1996, pp. 73-125; Dameri 2004, pp. 229-268). Nel 1829 si compiono i primi interventi sugli apparati decorativi nella Sala delle Feste e dei Fasti, coprendo con campiture blu a tinta unita le pitture deteriorate del fregio (Vico 1858, p. 70). Nel 1857-1858, per ricavare nuovi spazi in vista della VI Esposizione Nazionale di prodotti per l'Industria, sono demolite le ali porticate di raccordo tra i padiglioni, sostituite con due gallerie a due piani e a doppia larghezza rispetto alle precedenti, alterando così il disegno planimetrico originario. I lavori, che interessano anche la decorazione interna del palazzo, sono diretti dall'ingegnere Luigi Tonta e dal pittore Domenico Ferri, coadiuvato dal figlio Gaetano, e proseguono rapidamente interessando con ampi rifacimenti solo tre stanze dell'Appartamento di Cristina, senza interventi sulle altre per il poco tempo disponibile in vista dell'apertura dell'esposizione (Vico 1858, pp. 87-90; Roggero Bardelli 1989, pp. 123-127; Dameri 1997-1998, pp. 4-10, 20-21; Roggero Bardelli 2000; Roggero Bardelli 2016, pp. 65-70). Nella Sala delle Rose, oltre a essere ripresa e indorata la decorazione della volta, il tondo centrale con Marte e Venere (tanto rovinati da essere interpretati come Adamo ed Eva) è sostituito dalla tela ottocentesca con la *Fama*; nella Sala dei Pianeti sono ripresi gli stucchi e gli affreschi con arbitrarie ridipinture e dorature, mentre in quella del Valentino gli interventi restano ancora da individuare. Grazie agli ultimi restauri nella Sala dei Pianeti (2007), nel fregio sono state ritrovate tracce delle figure allegoriche seicentesche (un cigno e le ruote di un carro) sotto ai ritratti dei Savoia eseguiti nel 1857-1858; Ferri era intervenuto anche sugli affreschi del soffitto, coprendo gran parte dei fiori con ridipinture a olio: la loro rimozione ha restituito in parte l'originale

progetto iconografico che faceva dei motivi floreali il *leitmotiv* dell'intero appartamento. Se i disegni di Leonardo Marini (XVIII sec.), pubblicati da Luca Beltrami nel 1888, sono una fonte preziosa per la ricostruzione degli ambienti seicenteschi, essi hanno generato fraintendimenti quando sono stati considerati alla stregua di una testimonianza fotografica: per quanto riguarda la Sala dei Pianeti, per esempio, gli schizzi non riproducono con esattezza gli stucchi e ciò ha alimentato la convinzione che questi fossero stati in parte rimaneggiati dal Ferri. Sono invece generalmente attendibili le note scritte a margine dallo stesso Marini (Radiciotti 2006-2007, pp. 53-56; Roggero Bardelli 1990^a, p. 210 nota 48; Roggero Bardelli 2016, p. 50).

Una nuova fase si apre nel 1861 con l'insediamento al Valentino della Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri ("legge Casati", 1859), che comporta tra il 1862 e il 1864 la demolizione dell'emiciclo castellamontiano, sostituito con due basse maniche parallele chiuse da una nuova cancellata (Roggero Bardelli 1990^a, p. 207; Giovannazzi 2008-2009). Nel 1906 è istituito il Regio Politecnico di Torino, che mantiene il castello come sua sede e impone la costruzione di nuovi spazi per la vita accademica, anche in seguito alla costruzione del nuovo edificio in corso Duca degli Abruzzi (Dameri 1997-1998, pp. 23-24, 33-40, 105-120; Dameri 2008; Roggero Bardelli 2016, pp. 71-73). Negli anni venti la rinnovata attenzione per il castello si concretizza in ulteriori campagne di restauro, proseguite in più fasi dopo il secondo conflitto mondiale (1946, 1960, 1975), sia per riparare ai danni di guerra sia in vista delle manifestazioni per Italia '61 (Dameri 1997-1998, pp. 125-130; Radiciotti 2006-2007, p. 26; Roggero Bardelli 2016, pp. 73-74). Nella stessa occasione, interventi invasivi hanno riguardato l'Appartamento di Cristina: il Gabinetto dei Fiori Indorato, la cui volta era già stata integrata con motivi floreali a stucco negli anni venti, viene privato dell'originale doratura, a causa di interventi di pulitura e di ridipintura che ne falsano la cromia originaria. Oggi quest'ambiente si presenta in condizioni di migliore leggibilità grazie al ripristino di una tonalità più tenue, alla ricollocazione degli specchi e alla scoperta di lacerti del pavimento originario in cocciopesto con girali di fiori neri, strettamente legato alla decorazione parietale (Dameri 1997-1998, pp. 135-139).

Il recente e articolato intervento nel piano nobile, cominciato a metà degli anni ottanta per concludersi intorno al 2010-2011, ha portato alla luce nuove informazioni sulla decorazione seicentesca, sollevando al contempo nuovi interrogativi (Roggero Bardelli 2016, pp. 74-75; per l'appartamento sud: Dameri 1997-1998, pp. 133-142; di Macco 2003, p. 43 nota 30; Radiciotti 2006-2007, pp. 54-

56; per la Sala delle Magnificenze: Bertolini Cestari, Maspoli, Tulliani 2001). Nella Sala delle Rose per esempio, dove non è agevole delimitare con precisione l'intervento dei Ferri, la leggera pulitura che ha rimosso parzialmente la doratura ottocentesca ha inteso evocare un rapporto cromatico tra stucco bianco e parti indorate forse più vicino a quello seicentesco, in accordo con la contigua Sala dei Gigli. In quest'ultimo ambiente gli interventi dei restauratori hanno fatto emergere piccoli gigli dipinti, forse da interpretare come una prova di decorazione poi scartata, mentre nel Salone la posizione delle finestre lungo il fiume - non coerente con le riquadrature degli affreschi - lascia aperta la strada a varie ipotesi; a questo si aggiungano la perdita delle pitture sulle volte di entrambe le sale e il rimaneggiamento dello zoccolo del Salone (Vico 1858, pp. 83-84 e 92; Roggero Bardelli 1992, pp. 67-69; Dameri 1997-1998, pp. 44-45, 139-140). Per la conoscenza dell'opera delle maestranze luganesi e lombarde attive al Valentino, quindi, sarà fondamentale mettere a sistema la documentazione dei numerosi cantieri di restauro e approfondire le travagliate vicissitudini che la residenza ha subito dal momento della sua chiusura sino all'insediamento del Politecnico.

Nel 1997 l'UNESCO ha dichiarato il castello del Valentino, insieme alle altre Residenze della Casa Reale di Savoia in Piemonte, patrimonio dell'umanità.

M.T.

La fondazione seicentesca del cantiere decorativo

La decorazione a stucco e ad affresco del Valentino risale in gran parte alla fase seicentesca, avviata dalla duchessa Cristina di Francia sotto la direzione di Carlo e Amedeo di Castellamonte a partire dal 1633, quando sono documentati i primi lavori. Il cantiere decorativo è nelle mani di alcune famiglie di pittori e stuccatori lombardi e ticinesi attivi nelle residenze di corte: i Bianchi, i Recchi e i Casella.

In entrambi gli appartamenti del piano nobile il tema individuato per le singole camere è introdotto dall'affresco centrale dei soffitti ed è sviluppato negli stucchi e nelle pitture secondarie delle volte, oltre che nella fascia del fregio sottostante, con un dialogo tra parti plastiche e dipinte. I due gabinetti presentano invece una decorazione plastica a tutta parete: stucco dorato e dipinto per quello dell'appartamento sud e bianco per quello verso nord.

Le stanze del piano terra rimangono semplicemente imbiancate perché prive di funzioni di rappresentanza: questi ambienti ospitavano, in un allestimento serrato, i dipinti delle collezioni ducali, come restituito dagli inventari del palazzo (1644, 1677, 1694; Roggero Bardelli 1990^a,

p. 210 e nota 47). Fra le opere presenti, in gran parte di soggetto naturalistico e mitologico, spiccavano quelle di Giovanna Garzoni e dei Conti, Vincenzo prima e il figlio Carlo poi (*Schede Vesme* 1963-1982, I [1963], pp. 362-365, II [1966], 516-517; di Macco 1988, p. 52; di Macco 2002, p. 344). I tondi, con i *Quattro Elementi* di Francesco Albani, erano collocati al piano nobile nella Sala delle Rose (di Macco 1988, p. 48).

Prima degli studi moderni, solo brevi citazioni sono dedicate all'arredo e alle decorazioni del Valentino da Valeriano Castiglione (1645 e 1663), dall'abate Gioffredo nelle didascalie del *Theatrum Sabaudiae* (1682), da padre Audiberti (1711), da Giuseppe Vernazza (note manoscritte, BRTo), da Modesto Paroletti (1819), da Luigi Cibrario (1846) e da Riccardo Brayda (1887, p. 3; Griseri 1967^a, p. 141 nota 23). Il primo studio monografico dedicato alla residenza si deve a Giovanni Vico (1858, in occasione della VI Esposizione Nazionale di prodotti per l'Industria) che illustra la storia architettonica del castello e ne ricostruisce le imprese decorative, fornendo un importante quadro d'insieme su cui poggeranno gli studi successivi.

Nel 1949 Anna Maria Brizio e Vittorio Viale pubblicano due importanti contributi, rispettivamente sugli affreschi e sugli stucchi, facendo chiarezza e proponendo attribuzioni per la maggior parte ritenute valide ancora oggi. Dopo di loro la critica farà isolate precisazioni sugli apparati decorativi, per singole attribuzioni, ritrovamenti di documenti o per alcune scoperte dovute a interventi di restauro. Prima del 1949 erano numerose le incertezze attributive rispetto all'intervento dei Bianchi, mentre oggi la critica è unanime nell'assegnare a questa famiglia la decorazione dell'appartamento sud, gli affreschi del Salone centrale e gli stucchi della Sala della Guerra nell'appartamento verso Torino. Più precisamente, sono indicati il padre Isidoro per quanto riguarda la maggior parte degli affreschi e i figli Pompeo e Francesco per gli stucchi e le pitture secondarie (Brizio 1949, p. 220; Viale 1949, pp. 266-267; De Angelis 1993, p. 27). Brizio e Viale restituiscono definitivamente le pitture dell'appartamento nord a Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi, zio e nipote, e gran parte degli stucchi ad Alessandro Casella, esclusi quelli della Sala della Guerra per i quali si conferma la presenza di Francesco e Pompeo Bianchi, su disegno del padre.

Gli apparati decorativi del Valentino sono concepiti per celebrare la magnificenza dei duchi sabaudi e la reggenza di Cristina (Vico 1858, pp. 69-97; Brizio 1949, pp. 218-234; Viale 1949, pp. 270-313; De Angelis 1993, pp. 93-117; Roggero Bardelli, Scotti Tosini 1994, pp. 51-104; di Macco 2002, pp. 362-365). Nel salone centrale il racconto eroico

e storico delle vicende dinastiche esalta l'unione di Vittorio Amedeo I e di Cristina di Borbone tramite l'illustrazione delle imprese militari e delle antiche alleanze franco-sabaude, in una ricca cornice architettonica dipinta. Nella parte alta delle pareti, completano la decorazione episodi mitologici tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, riletti in chiave encomiastica nella generale apoteosi familiare. La concezione iconografica dell'appartamento sud si fonda invece sulla simbologia dei fiori: la rosa di Cipro (Sala delle Rose) si lega con il giglio di Francia (Sala dei Gigli), dando vita a motivi floreali che si sviluppano nelle pitture, negli stucchi e anche nei corami alle pareti, dipinti o dorati, ricordati negli inventari (di Macco 1988, pp. 48-49 e nota 42; *Diana Trionfatrice* 1989, pp. 148-149, scheda n. 159 di M.P. Soffiantino; Roggero Bardelli 2016, pp. 51-52). Il Valentino è presentato come il regno di Flora: queste due sale, insieme a quella della Nascita dei Fiori, celebrano l'età prospera e felice inaugurata dal matrimonio tra Vittorio Amedeo I e Cristina di Borbone, mentre nella Sala dei Pianeti e in quella Verde la mitologia antica è piegata alla celebrazione della casa sabauda (Viale 1949, p. 279; di Macco 1988, pp. 46-48; Griseri 1988, pp. 113-136 e 173-182; Roggero Bardelli, Scotti Tosini 1994, pp. 47-49; di Macco 2003, p. 41; Natale 2016, p. 20). Nell'appartamento nord trovano posto episodi storici legati alla vita militare e di corte: dall'impegno bellico (Sala della Guerra), alla diplomazia e alle alleanze per mantenere la pace (Sala del Negozio), dal dominio del territorio mediante l'architettura e la costruzione della città seicentesca (Sala delle Magnificenze), alla caccia come arte del buon governo (Sala della Caccia) e infine all'esaltazione della Reggente, con un riferimento a Cristina come salvatrice dello stato durante la Guerra Civile (Sala delle Feste e dei Fasti). I contributi critici più recenti sono concordi nell'attribuire la regia complessiva del progetto iconografico a Filippo San Martino d'Agliè, governatore del palazzo, che continuerà a lavorare al castello anche dopo la morte della duchessa (1663). L'ipotesi trova giustificazione sia nel suo stretto legame con la Reggente, sia nella coerenza con il programma iconografico da lui sicuramente elaborato, sempre per la Madama, nella Vigna di San Vito (Gallina 1919 e 1920; di Macco 2002, pp. 370-371; Roggero Bardelli 2005, pp. 71-73; Roggero Bardelli 2016, pp. 81-82). Tra le fonti coeve, lo storico Valeriano Castiglione ricorda il ruolo di Filippo, quando narra della visita di Cristina di Svezia al Valentino: è lui stesso infatti a «[...] ispiegare alla M. S. le dipinte Historie, e le curiosità de' pensieri Accademici *da se medesimo espressi*, per dar spirito a gl'insensati Fiori con ben sensati motti [...]» (Castiglione 1656, p. 32; di Macco 1988, p. 48). Questo non esclude la presenza di altri letterati

di corte al suo fianco: Griseri ha individuato un contributo di Emanuele Tesauro nel programma iconografico dell'appartamento nord e del Salone, ipotizzando la sua influenza anche nella concezione metaforica e retorica delle parti progettate da Filippo nell'altra ala del palazzo (Griseri 1983^a, pp. 74-77; Griseri 1988, pp. 129-130 e 178; Varallo 2002, p. 487). Di Macco (2003, pp. 40-41) ipotizza per il Salone un apporto di Pierre Monod, storiografo di Vittorio Amedeo I e autore del programma iconografico della Sala di Amedeo VIII al Castello di Rivoli, suggerendo che la responsabilità delle scelte iconografiche abbia visto coinvolto anche il Castiglione, mentre al bibliotecario Pietro Boursier potrebbero ricondursi le specifiche indicazioni circa le proprietà botaniche dei fiori rappresentati in alcune sale (di Macco 2002, pp. 358, 365; De Pasquale 2008, pp. 496-497 e nota 7).

I documenti riguardanti il cantiere decorativo sono raccolti in due registri, il primo del tesoriere Carlo Carrazzo, per gli anni 1633-1638, e il secondo del tesoriere Baldassarre Pansoija, per il quadriennio 1646-1649. I due quaderni elencano le entrate e le spese per la fabbrica con i pagamenti ad artisti e maestranze, spesso con relative causali. Questi dati sono completati, per gli stessi anni e per altri, dai Conti delle Fabbriche e Fortificazioni, dai registri della Tesoreria Generale e del Controllo e da sporadiche attestazioni provenienti da altre fonti (Viale 1949, p. 258 nota 5; Roggero 1990, p. 209 nota 31; Mones 2004, pp. 359-360; schede *ad vocem* sulle singole maestranze in *Schede Vesme* 1963-1982, I [1963]; per l'Archivio della Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi in Torino: Comoli Mandracci 1992 e Cattaneo, Ostorero 2006).

Menzionati con stipendi mensili sin dagli anni trenta in qualità di stuccatori sono i luganesi Carlo Solaro e Tommaso Carlone, ma le ricerche finora condotte non hanno permesso di individuare con sicurezza i loro interventi nel cantiere (Viale 1949, pp. 261-263 nota 6; Mallè 1962, pp. 234-235; Mallè 1963, II, pp. 4, 27; *Schede Vesme* 1963-1982, I [1963], p. 133; III [1968], p. 993; Griseri 1967^a, p. 141; Facchin 2011^a, p. 234). Negli stessi anni è documentato anche il piccapietre luganese Giacomo Vanello, detto Piccolomini, impegnato nella costruzione dello scalone e in altre imprese, mentre il non meglio noto Quintilio Brigallo di Lodi è pagato per le maioliche dei pavimenti della residenza (Mones 2004, pp. 362-363).

Nel registro del tesoriere Carrazzo, dal settembre 1633 al 1635, risultano pagamenti a Isidoro Bianchi; il figlio Francesco è retribuito come stuccatore nei mesi centrali del 1633, per tutto il 1634 e con minore frequenza da maggio a ottobre del 1635, mentre Pompeo risulta

pagato col fratello dal 1634 per varie opere compiute a Torino e non meglio identificate. In una patente del 1636 che esonera i Bianchi dal pagamento delle tasse, Cristina afferma che la famiglia è attiva al Valentino e ne elogia l'attività qui, a Rivoli e a Torino (Brizio 1949, p. 208; Viale 1949, p. 264; De Angelis 1993, pp. 27-28, 92). I pagamenti confermano quanto riportato: dal 1636 Francesco riceve una retribuzione annua di 690 lire - per questa ragione non compare più tra le spese del registro - e nel 1635 Isidoro viene retribuito con 1000 scudi al posto dei 600 inizialmente pattuiti, con l'ulteriore anticipo delle retribuzioni per gli anni 1635, 1636 e 1637 (mese di maggio), che gli consentono l'acquisto di una casa in città (Viale 1949, p. 264; Dell'Omo 2003, p. 27). Ciò avvalorerebbe l'idea di un impegno costante dei Bianchi nel cantiere, tanto da necessitare di una base dove stazionare durante i lavori. Nel 1638 Francesco riceve compensi per gli stucchi e risultano pagamenti anche a Isidoro, pur meno frequenti, essendo egli impegnato contemporaneamente presso il santuario dei Ghirli a Campione, ristrutturato in questi anni e decorato a partire dal 1634 (*Schede Vesme* 1963-1982, I [1963], pp. 133-135; De Angelis 1993, p. 30; Bianchi 2007, p. 21; per una diversa ipotesi di datazione della decorazione del santuario si veda Facchin 2006).

La decorazione del palazzo si interrompe a seguito della morte di Vittorio Amedeo I (1637) e della conseguente "guerra dei cognati", per riprendere nel 1642, come confermano i pagamenti diradati a Isidoro, che non vanno oltre lo stipendio annuale, e la successiva vendita della casa torinese per far ritorno alla natale Campione nel 1639 (De Angelis 1993, p. 30). Restano incertezze sullo stato dei lavori a questa data: dovevano probabilmente essere terminate le parti plastiche della Sala Verde e dei Gigli, come sembrano suggerire sia la compresenza dei monogrammi di Cristina e di Vittorio Amedeo I, sia i documenti che attestano l'indoratore luganese Giovanni Antonio Casasopra al lavoro in questi due ambienti, oltre che nella Sala delle Rose, negli anni 1633-35 (Viale 1949, p. 267; *Schede Vesme* 1963-1982, I [1963], pp. 280-281). Sulla datazione delle altre sale i pareri sono discordi, per la totale mancanza delle cifre araldiche o per la sola presenza di quelle di Cristina (Viale 1949, p. 260; Brizio 1949, p. 210; De Angelis 1993, p. 92; di Macco 2003, p. 41). Roggero Bardelli e Scotti Tosini ritengono che la decorazione inizi dalla Sala della Nascita dei Fiori, prosegua nelle Sale dei Gigli e delle Rose e continui dopo il 1637 nella Sala dello Zodiaco e in quella Verde, almeno per gli affreschi, che tratterebbero quindi un tema funebre e celebrativo, e infine nel Gabinetto dei Fiori Indorato, che i pagamenti ai Bianchi e a Casasopra

permettono di datare al 1642 (Dameri 1997-1998, p. 136; Roggero Bardelli, Scotti Tosini 1994, pp. 51-78). In linea generale la critica è concorde nell'attribuire ai Bianchi la decorazione del Salone, a volte ipotizzando la presenza di collaboratori per giustificare alcune lievi varianti. Roggero e Scotti indicano l'avvio dei lavori nei primi anni quaranta, attribuendo le pitture a Isidoro Bianchi e le riquadrature architettoniche ai Recchi e a Giuseppe Carlo Cortella, richiamando un generico pagamento del 5 giugno 1677 riferito al Salone, seguendo l'ipotesi di Vico (1858, pp. 74-75 e 81) che attribuiva le due parti a mani diverse. Brizio e di Macco condividono l'attribuzione a Isidoro Bianchi, ma sottolineano l'unitarietà della decorazione e la stretta parentela stilistica con il cantiere di Rivoli - Sala di Amedeo VIII - restituendo entrambe le parti a una sola mano e datando l'inizio dei lavori già al 1635. Brizio ricorda tuttavia la perdita completa del soffitto e il rimaneggiamento dell'alto zoccolo negli anni venti del Novecento e ipotizza qui un intervento cui potrebbe riferirsi il pagamento citato del 1677 (Brizio 1949, pp. 214-216; *Schede Vesme* 1963-1982, III [1968], p. 901; Roggero Bardelli, Scotti Tosini 1994, p. 79; di Macco 2003, p. 36; Pescarmona 2003, pp. 15-16). Un ulteriore dubbio è ancora espresso dalla stessa Brizio per le pitture mitologiche degli ovali nel Salone e per quelle di uguale tematica nella Sala Verde, poiché una forte assonanza stilistica indurrebbe ad attribuirle a una sola mano, diversa però da quella di Isidoro Bianchi. Secondo il suo parere, non sarebbe da avvalorare l'idea di Vico, che menzionava per entrambi Andrea Casella - nome tra l'altro non riportato nei documenti di questo appartamento - e preferisce attribuirle a Pompeo e Francesco (Vico 1858, pp. 82-85; Brizio 1949, pp. 206-215).

Da una patente reale dell'aprile 1642 si ricava la presenza di Francesco e Pompeo a Torino per attendere al completamento dei lavori. Isidoro, che risponde probabilmente da Campione a una lettera del marchese Giovanni Carron di San Tommaso, ministro della duchessa, scrive di non sentirsi più in grado di lavorare all'impresa con la passata assiduità, ma promette di rimanere a Torino tre o quattro mesi all'anno per fornire i disegni e per sovrintendere al lavoro dei figli, che avrebbero portato avanti l'opera. Una seconda lettera inviata al marchese da Francesco e Pompeo li attesta a Torino dal mese di settembre del 1642, intenti a completare il Gabinetto dei Fiori Indorato; nello stesso anno anche il padre giunge in città, ricevendo con i figli cospicui pagamenti per stucchi e affreschi, come riportano il registro Pansoja e i documenti della Tesoreria (Vico 1858, pp. 125-127; Brizio 1949, p. 209; Viale 1949, pp. 264-266 e pp. 288-289; *Schede Vesme* 1963-1982, I [1963], pp. 135-136; De Angelis 1993, pp. 33-34). A

13-15

1-12

partire da questa data, nei libri dei conti non compare più il nome di Isidoro, mentre i figli sono ancora pagati nel 1645 e nell'anno successivo per gli stucchi della Sala della Guerra (Vico 1858, p. 133; Brizio 1949, p. 209; Viale 1949, pp. 268, 292-294; *Schede Vesme* 1963-1982, I [1963], p. 136; Roggero Bardelli, Scotti Tosini 1994, p. 89). Secondo De Angelis, i Bianchi riprendono i lavori nel 1642, dopo la pausa forzata, per terminare la decorazione dell'Appartamento di Cristina e nel 1645 iniziano il cantiere dell'altro nucleo di stanze, partecipando però solo marginalmente all'impresa (De Angelis 1993, pp. 34, 92).

Per gli affreschi, Griseri e di Macco ipotizzano la presenza di un fiorante nella Sala della Nascita dei Fiori, forse da estendere anche ad altri ambienti. I soggetti floreali, legati alla cultura fiamminga diffusa in Lombardia e tra i luganesi, sono un tema caro al collezionismo di quegli anni (Griseri 1988, p. 122; *Diana Trionfatrice* 1989, pp. 104-105, scheda n. 111 di M. di Macco; di Macco 2002, pp. 343-344). La mancanza dei fiori in quello che sembra un bozzetto preparatorio a monocromo di Isidoro Bianchi, *Il castello del Valentino dimora delle lettere e delle arti*, soggetto della Sala della Nascita dei Fiori, potrebbe avallare questa ipotesi. Altri quattro olii su tela e un olio su tavola a monocromo, sempre del Bianchi, sono stati messi in relazione alle pitture storiche del Salone; rispetto ai due olii monocromi su tela *Il carro di Diana* e *Il carro di Apollo* restano invece maggiori dubbi (per la bibliografia aggiornata si rimanda a De Angelis 1993, pp. 85-90; *Isidoro Bianchi...* 2003, pp. 92-97, scheda nn. 3-5 di M. di Macco).

L'inventario dei beni mobili della residenza del 23 settembre 1644 fornisce i nomi delle stanze dell'appartamento sud, legati ai temi delle decorazioni, ma non cita quelli relativi al secondo appartamento: se ne deduce quindi che i lavori dell'Appartamento di Cristina sono conclusi entro la data dell'inventario, mentre quelli dell'altro nucleo di stanze non vengono avviati prima del 1644 (Brizio 1949, pp. 210-211; Viale 1949, p. 268; inventario trascritto a pp. 337-365).

M.T.

Avvicendamento di botteghe: dai Bianchi ai Casella e ai Recchi

19-20 L'Appartamento di Carlo Emanuele II è decorato nelle parti plastiche tra il 1645 e il 1649 e vede il coinvolgimento di Alessandro Casella, luganese di Carona giunto a Torino nel 1646, che subentra ai fratelli Bianchi nel cantiere (Viale 1949, pp. 292-294; Bianchi 2007, pp. 21-24). Gli affreschi di questo secondo appartamento sono eseguiti quasi totalmente da

Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi, attivi al Valentino dal 1662 al 1665 e presenti negli stessi anni in molti altri cantieri torinesi, tra cui quello della Venaria dal 1660 al 1663 e poi dal 1669 (Goria 2016).

I registri del Pansojia elencano pagamenti allo stuccatore nel giugno 1647 e poi dall'ottobre dello stesso anno al marzo del 1649, per lavori compiuti nelle Sale della Caccia, del Negozio e delle Magnificenze nell'ordine di esecuzione (Viale 1949, p. 268; *Schede Vesme* 1963-1982, I [1963], p. 281). I documenti indicano che la Sala della Caccia viene terminata o almeno rivista da Carlo Casella, figlio di Alessandro, stipendiato nel 1660 per un non meglio precisato intervento in questo ambiente (Mones 2004, p. 371; Bianchi 2007, pp. 21, 24; Martinetti 2007^a, p. 76).

Negli stessi anni si procede al completamento della decorazione plastica sulla facciata: sono attribuite a Tommaso Carlone le quattro statue delle *Virtù cardinali*, per via di un pagamento del 1659: sarebbe quindi da scartare l'attribuzione di queste a Bernardino Quadri, per altro già messa in dubbio dalla critica (Vico 1858, p. 97; Bianchi 2007, p. 21; Ghigonetto 2011, pp. 192-194; Mones 2004, p. 370). Per la stessa facciata sono ricompensati nel 1661 Deodato Ramello e Carlo Busso, relativamente all'apparato decorativo del fastigio con l'iscrizione di Tesauro, ricostruito dai restauri ottocenteschi, sul cui significato politico e simbolico ha scritto diffusamente Andreina Griseri (1988, pp. 113-120; Roggero Bardelli 1990^a, p. 210 nota 42; Mones 2004, p. 370).

La decorazione dell'appartamento verso Torino si conclude poco dopo: Bernardino Quadri ed Elia Castelli sono pagati nel 1663 per gli stucchi della Sala delle Fatiche di Ercole, la cui attribuzione è rimasta a lungo incerta per i pesanti rifacimenti e per la mancanza di riferimenti nei registri (Roggero Bardelli, Scotti Tosini 1994, pp. 103-104; Mones 2004, p. 271; Dardanello 2007^a, pp. 83-84; per precedenti attribuzioni: Viale 1949, pp. 302-304; Mallè 1962, pp. 235-236). Un pagamento del 28 luglio 1664 induce ad attribuire le opere di ornato della Sala delle Feste e dei Fasti a Giovanni Luca Corbellino, stuccatore che interviene anche nella Sala delle Colonne al pian terreno (*Schede Vesme* 1963-1982, I [1963], p. 365; Roggero Bardelli, Scotti Tosini 1994, p. 103, Martinetti 2007^a, pp. 71, 74-76; per precedenti attribuzioni: Viale 1949, pp. 306-310; De Angelis 1993, pp. 27, 34 e nota 69). Qui Corbellino è pagato nel 1657 per la ricca decorazione a stucco delle dieci nicchie ovali che racchiudono busti di imperatori romani, testimonianza di un gusto collezionistico per la statuaria antica diffuso sin dagli anni di Emanuele Filiberto (Guerrini 1989, pp. 125-127; Mones 2004, p. 369 nota

141; Riccomini 2016, pp. 175-183). Maurizio Gomez Srito (gentile comunicazione) ritiene antichi i marmi, senza escludere l'eventualità che siano stati rilavorati in epoca moderna e considera antiche, ma restaurate nel Seicento, le quattro statue nelle nicchie dello scalone (Roggero Bardelli, Scotti Tosini 1994, pp. 37-39).

Un cenno a parte meritano gli stucchi che incorniciano le porte di entrambi gli appartamenti: tra il settembre 1646 e il 1648 Alessandro Casella è pagato per quelli delle Sale delle Rose (sostituiti nel XIX secolo), dei Gigli, Verde e della Guerra (il cui disegno Viale attribuisce ai Bianchi) e per porte e soffitti delle Sale della Caccia, del Negozio e delle Magnificenze; la Sala delle Feste e dei Fasti è invece ornata dal Corbellino. Alcuni di questi pagamenti tuttavia fanno riferimento alla stanza e non necessariamente alle sole cornici. Infine, i battenti di un portale ligneo originale del piano nobile sono conservati presso i Musei Civici di Torino (Viale 1949, pp. 270-310; Schede Vesme 1963-1982, I [1963], p. 281; *Diana Trionfatrice* 1989, pp. 150-152, scheda n. 159 di M.P. Soffiantino; Bianchi, Agustoni 2002, p. 180).

Mentre nell'Appartamento di Madama Reale la decorazione plastica fa largo impiego della doratura, gli stucchi dell'appartamento destinato a Carlo Emanuele II sono lasciati bianchi, com'era nel costume dei luganesi. Dardanello (1988, pp. 170-172) sottolinea come l'uso di soffitti lignei intagliati e dorati fosse una moda francese che negli anni venti a Torino caratterizza in maniera pressoché esclusiva gli spazi del Palazzo Ducale (Sale del principe Giacinto): le stanze del Valentino verso Moncalieri, costituendo una rara occorrenza dello stucco dorato, potrebbero rispondere al gusto di Cristina per gli sfarzosi interni d'oltralpe. Gli ambienti del palazzo verso Torino, invece, sembrano puntare verso un maggiore naturalismo, in linea con il rinnovamento di gusto che trionferà negli ambienti della Venaria Reale. Resta ancora da chiarire, tuttavia, per quale ragione sia trascorso quasi un ventennio tra la realizzazione delle decorazioni plastiche di Alessandro Casella e il completamento pittorico.

Per quanto riguarda gli affreschi dell'appartamento nord, già Vesme, poi ripreso da Brizio, riportava i pagamenti ai Recchi avvenuti nel 1665 per le pitture nelle Sale della Guerra, del Negozio, delle Magnificenze, della Caccia e delle Feste e dei Fasti (quest'ultima quasi completamente perduta). Sulla scorta di un'intuizione di Amedeo di Castellamonte, che già accennava alle differenze tra i due Recchi, Brizio ipotizza che la modernità e la leggerezza della scena di genere, caratteristiche del secondo appartamento, siano da attribuire al più giovane Giovanni Antonio. Nelle Sale della Guerra e del Negozio, le scene affrescate

in alcuni scomparti minori prendono spunto dalle stampe di Stefano della Bella, incise negli anni del suo soggiorno parigino e anche questo elemento di matrice francese sembra attagliarsi meglio al giovane nipote, piuttosto che al repertorio ormai stabile del più anziano Giovanni Paolo (Brizio 1956, pp. 122, 126-127). Più recentemente, la critica ha messo da parte il problema delle differenze stilistiche tra i due Recchi, variabili a seconda del periodo e del cantiere, ponendo invece l'accento sull'apporto delle nuove proposte della pittura barocca milanese (Carlo Francesco Nuvolone, conosciuto al Sacro Monte di Varese) e sui modelli di Morazzone e Isidoro Bianchi, che si manifestano in special modo alla Venaria. Qui avviene l'incontro con Miel e di conseguenza con soluzioni di matrice romana: sarà soprattutto questa seconda tendenza a manifestarsi al Valentino, dove si aggiunge l'influenza delle stampe da modelli di Simon Vouet, probabilmente suggerite ai Recchi direttamente da Filippo d'Agliè. Nella residenza lungo il Po, i due comaschi accantonano quasi del tutto anche i modi lombardi in favore di un linguaggio più moderno e aulico, soddisfacendo le aspettative del conte Filippo al punto da ricevere la commissione per la decorazione del Salone del suo Castello di Agliè (Goria 2016, pp. 150-153; Vanoli 2016, pp. 113-121).

Per la Sala delle Magnificenze, Bianchi e Agustoni attribuiscono il grande affresco centrale con l'*Allegoria della Giustizia e dell'Abbondanza* ad Andrea Casella, luganese con formazione su modelli lombardi oltre che cortoneschi, in sintonia con il gusto del duca Carlo Emanuele II, che orientava le sue scelte figurative proprio in direzione romana (Bianchi, Agustoni 2002, pp. 239, 247). Il pittore viene genericamente retribuito nel 1664 per un quadro, che Brizio riferiva a uno scomparto del fregio con vedute urbane, ritenendo la volta di mano dei Recchi (Brizio 1949, p. 230). Gli studi più recenti attribuiscono invece per via stilistica la pittura del centro volta ad Andrea (di Macco 2002, pp. 379 e seguenti; Bianchi 2007, p. 25), verosimilmente affiancato dal cugino Giacomo Casella, abitualmente suo compagno di lavoro di (Martinetti 2010, pp. 107-108 e 132-133).

Le differenze formali tra le due ali del palazzo sono sintomatiche dell'aggiornamento del gusto alla corte sabauda e del passaggio di testimone tra le diverse generazioni di maestranze. L'Appartamento di Cristina è pervaso dall'impronta e dallo stile dei Bianchi. Il crescente successo di Isidoro presso la corte ducale, giunto al culmine proprio dopo la sua opera al Valentino, è stato ricostruito dalla critica, che ha individuato nell'esordio al Castello di Rivoli (1623) a fianco del Morazzone l'avvio della sua carriera di frescante, che lo farà arrivare a ottenere i più alti riconoscimenti (Dell'Orto

2003, pp. 23-30). Il repertorio figurativo del Bianchi va ricercato nell'ambito del manierismo internazionale diffuso nelle corti europee, a partire da quella praghese di Rodolfo II, presso la quale è documentata l'attività del campionesse: una pittura dallo spirito narrativo che espone per immagini concetti teologici e morali e didascalicamente illustra fatti storici emblematici, sottolineandone il valore simbolico; è una scelta di stile che nell'Appartamento di Cristina al Valentino si riconosce anche negli stucchi che incorniciano le pitture (De Angelis 1993, pp. 41-59; di Macco 2003, p. 35; Pescarmona 2003, pp. 16-17; Dell'Omo 2003, p. 23).

Nell'Appartamento di Carlo Emanuele II l'ornato ha un ruolo di maggiore rilievo: confrontati con gli stucchi eseguiti dai Bianchi, questi presentano caratteri più moderni e "barocchi", al limite del grottesco, assumendo un valore decorativo che prescinde quasi dalle parti dipinte. E tuttavia esistono tra i due appartamenti una continuità e un'armonia dovute alla compresenza dei Bianchi e di Alessandro Casella nella Sala della Guerra e forse anche in quella dei Gigli (Brizio 1949, p. 212; di Macco 2002, p. 347). Nell'intervento di Bernardino Quadri ed Elia Castelli nella Sala delle Fatiche d'Ercole e in quello di Giovanni Luca Corbellino, influenzato da questi, nella Sala delle Feste e dei Fasti, i soggetti si allontanano dalle esasperazioni quasi grottesche di Alessandro Casella, mentre l'impaginazione della decorazione a stucco torna ad essere geometrica, mostrando cornici piatte e contorni netti: questa stessa tendenza si ritrova nelle volte del Quadri alla Venaria Reale (Dardanella 2007^a, pp. 83-86; Martinetti 2007^a, p. 76).

Anche per quanto riguarda le pitture, le differenze stilistiche rendono conto del tempo trascorso tra i due cantieri decorativi, del cambio di maestranze e dell'aggiornamento del gusto. Gli affreschi delle sale a nord appaiono «più vari, più sciolti, più liberamente composti» (Brizio 1949, p. 212). Gli episodi affrescati, specialmente nelle cartelle minori, abbandonano i toni magniloquenti per una narrazione più aneddotica: la precisione storica e la volontà di raccogliere elementi celebrativi, caratteristiche del Salone, sono mitigate e arricchite da una sensibilità più vicina alla scena di genere. Va detto che Giovan Paolo Recchi era stato, come Isidoro Bianchi, allievo del Morazzone e questa comunanza spiega una certa affinità stilistica che aveva indotto Vico ad attribuire erroneamente ai Bianchi gli affreschi della Sala della Guerra (Brizio 1949, pp. 212, 222). La tendenza alla scena leggera e ai toni narrativi trova consonanze con l'attività dei Recchi alla Reggia di Venaria: la Sala delle Cacce Acquatiche presenta affinità con la Sala della Caccia al Valentino e si ritrova qui la stessa sensibilità nel declinare l'allegoria verso spunti di genere. Questo nuovo apporto

nasce nel contesto della pittura di corte, che a Torino vede la presenza costante e contigua prima di Morazzone e Bianchi, poi di Dauphin, Caravoglia, Miel: artisti ai quali guardano Giacomo e Andrea Casella e che certamente influenzano il nuovo corso dell'arte dei Recchi (Brizio 1956, pp. 129-130; Martinetti 2010, p. 133). In questo senso, la decorazione del Castello del Valentino è da leggersi come uno snodo stilistico che si colloca tra il cantiere di Rivoli e quello di Venaria e che tiene in sé i caratteri dell'una e dell'altra residenza.

S.M.S.C

PALAZZO DUCALE (POI REALE)

Francesca Romana Gaja, Federica Vespasiano

Vicende diacroniche

Il Palazzo Ducale (poi Reale), oggi identificabile principalmente con il corpo di fabbrica castellamontiano affacciato su piazza Castello, ha origine verso la fine del XVI secolo da un complesso eterogeneo di edifici tra la piazza e la zona del Duomo comprendente anche l'antico Palazzo del Vescovo, ove inizialmente risiede la famiglia ducale (Barghini 1988, pp. 127-128; Barghini 1989, pp. 105-106; Barghini 1999, p. 375). Da quando Emanuele Filiberto nel 1563 stabilisce Torino come nuova capitale del ducato al posto di Chambery, la città assume un ruolo politico e culturale di primo piano che implica la scelta di una adeguata sede di rappresentanza e che di conseguenza coinvolge l'insieme di fabbricati in numerose trasformazioni, succedutesi quasi sempre in parallelo con i cambiamenti politici e i mutamenti del gusto decorativo dei sovrani.

Nel 1584 si inizia quindi ad edificare un nuovo palazzo, denominato «Palazzo Novo» su progetto dell'architetto Ascanio Vitozzi, che prevede il riutilizzo di parte delle strutture e dell'intera area precedentemente occupata dal Palazzo del Vescovo (Rovere 1858, p. 2; Barghini, Cuneo 1999, pp. 375-378). L'assetto architettonico definitivo risale tuttavia alla metà del Seicento ed è realizzato sotto la supervisione dell'architetto e ingegnere Amedeo di Castellamonte, come testimoniato da un documento del 24 maggio 1660 (Cornaglia 2014^a, p. 7).

A causa delle stratificazioni e delle complesse vicende che interessano il palazzo, non è possibile delineare un profilo unitario delle diverse fasi costruttive. In mancanza di una monografia su Palazzo Reale, fondamentali per la ricostruzione del cantiere sono i testi di metà Ottocento