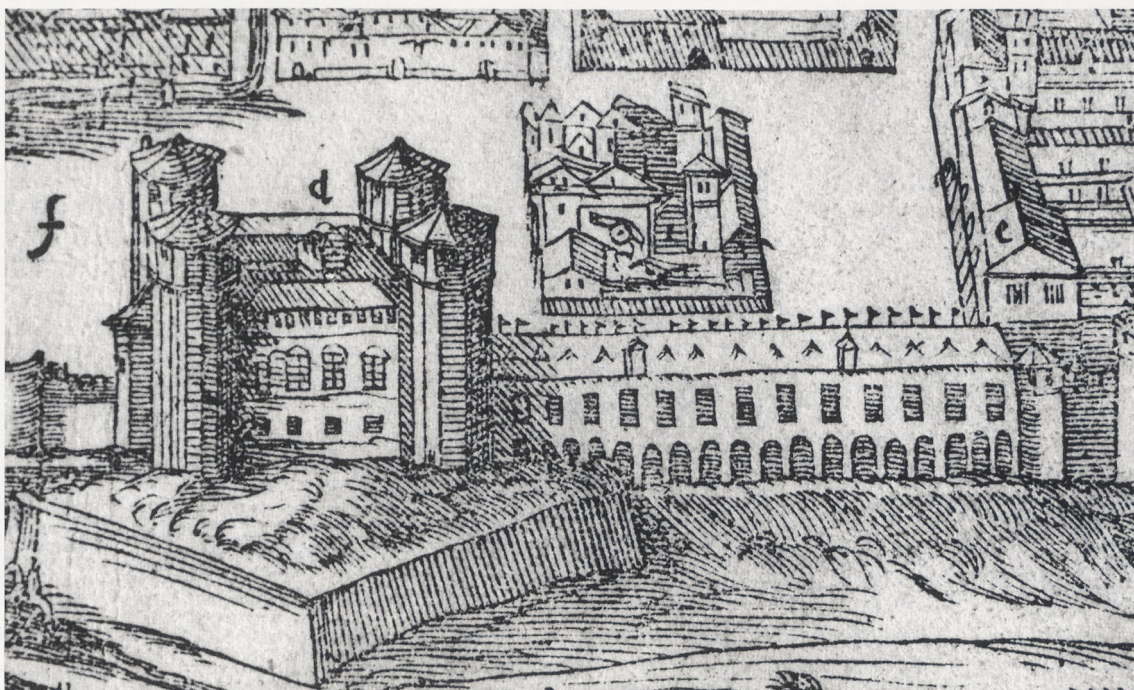


## FEDERICO ZUCCARI E LA GALLERIA GRANDE DI TORINO



1. La Galleria grande. Pianta di Torino del 1572 (particolare)

La più imponente impresa pittorica che Zuccari dovette affrontare, seconda solo alla cupola fiorentina, fu la decorazione della Galleria grande di Torino.<sup>1</sup> Questa galleria collegava il castello (l'odierno Palazzo Madama) con il Palazzo Ducale. Poiché la troviamo già sulla prima pianta di Torino,

del 1572 (fig. 1), sembra probabile che fosse stata costruita nella seconda metà degli anni sessanta del Cinquecento, poco dopo l'elevazione di Torino a capitale del nuovo ducato Sabauda.<sup>2</sup> Se così fosse, il committente della Galleria sarebbe stato Emanuele Filiberto, che già qualche anno

<sup>1</sup> Il presente testo è una versione ampliata della mia conferenza del febbraio 1993 con la quale ho voluto rettificare quanto scritto (e consegnato alle stampe nel giugno del 1992) nel mio libro *Gesta dipinte*, Cinisello Balsamo 1993, pp. 203-208, a proposito del progetto torinese. Due anni dopo il convegno uscì il bel volume su *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Giovanni Romano, Torino

1995, i cui contributi, basandosi in parte sullo stesso materiale da me usato e riassumendo (DARDANELLO 1995, p. 101) anche la mia conferenza, hanno parzialmente anticipato quel che segue.

<sup>2</sup> Per la storia architettonica e urbanistica della Galleria cfr. Martha D. Pollak, *Turin 1564-1680. Urban design, military culture, and the creation of the absolutist capital*, Chicago 1991, pp. 41-44.

prima, nel 1560, aveva commissionato un'altra galleria come parte degli abbellimenti del Castello di Rivoli.<sup>3</sup>

Poco sappiamo dell'uso della Galleria di Torino, o «Galleria grande», come viene chiamata nei documenti, durante gli ultimi decenni del Cinquecento. Non è da escludere che contenesse già allora una parte delle collezioni d'arte di Carlo Emanuele I, classificate da Lomazzo nel 1590 al quarto posto dopo quelle del re di Spagna, dell'imperatore e del granduca di Firenze.<sup>4</sup> Sembra che una prima decorazione fosse iniziata nel 1587, alla quale collaborava il pittore fiammingo Giovanni Caracco (Jan Kraeck).<sup>5</sup> Tuttavia, quali che fossero gli ornamenti interni della Galleria all'inizio del Seicento, essi furono sostituiti, per volere di Carlo Emanuele, da una complessa decorazione, eseguita in parte da Federico Zuccari e dai suoi collaboratori a partire dal 1605 e distrutta da un incendio nel 1659.

Il progetto decorativo del primo Seicento era noto fino a pochi anni addietro grazie soprattutto alle due descrizioni che Zuccari stesso ne dava: una, più succinta, si trova nella lettera dedicatoria a Carlo Emanuele della sua *Idea* (Torino 1607),<sup>6</sup> mentre la più dettagliata descrizione contenuta nella sua lettera del 6 febbraio 1606 a Pierleone Casella fu pubblicata successivamente nel *Passaggio per l'Italia* (Bologna 1608). Il brano in questione, benché citato più volte, merita di essere riportato qui per intero:

«Tornati a Torrino, S. A. si risolse ch'io mettessi mano alla sua gran Galleria, la quale è una corsa di barbaro di lunghezza, e certo è una delle belle e grandi in Italia, aggiunto poi la vista singulare [...] in questa galleria vi vanno soggetti nobilissimi che ora [...] gli dirò. [...] Ora resta dirvi il sog-

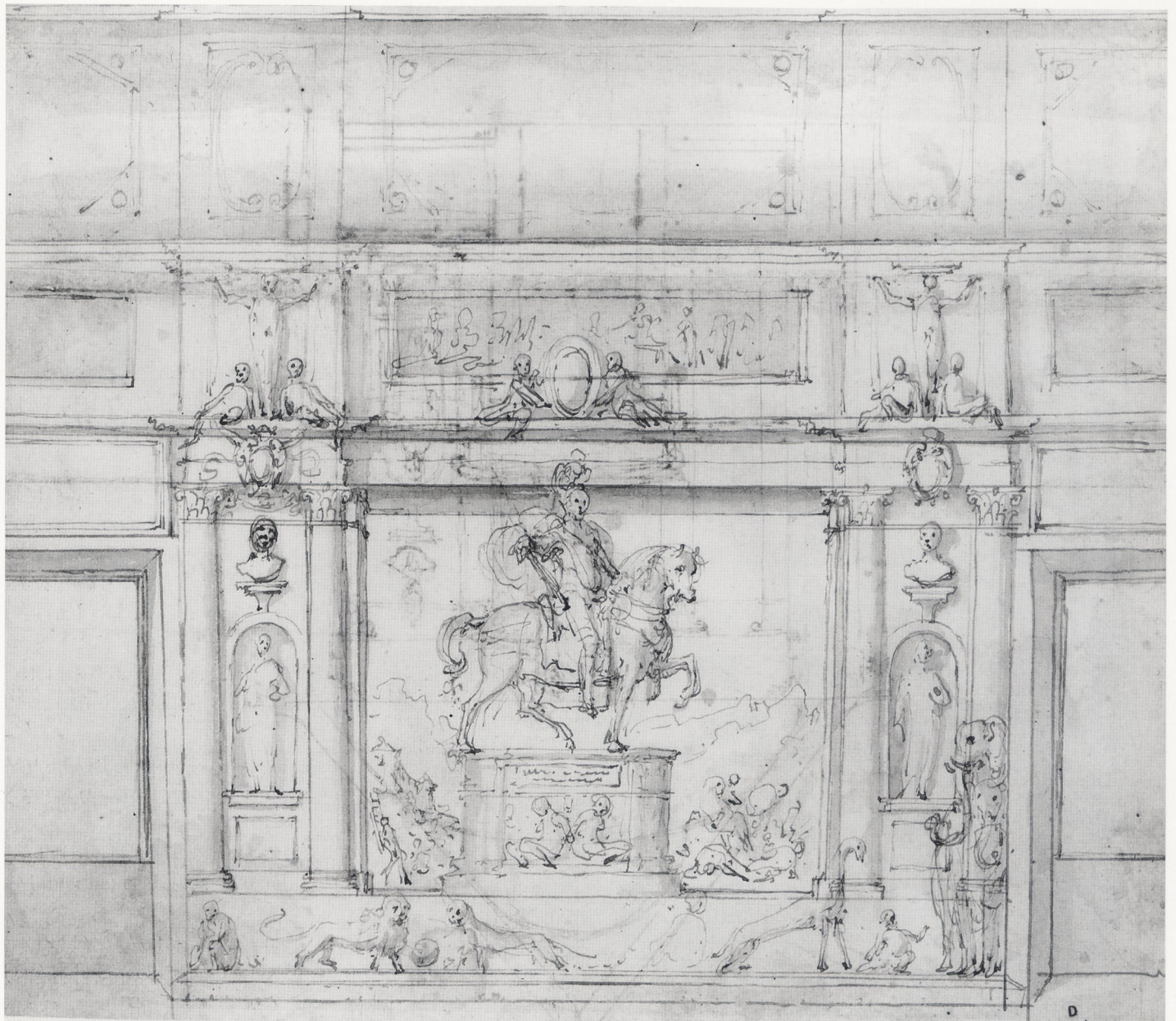
getto di questa nobilissima Galleria, e quanto S. A. S. si compiace che in essa si faccia: Sappiate dunque che nella volta ch'è fatta a botte vi vanno principalmente le 48 imagini celesti con le loro stelle per ordine compartite, appresso le loro istorie astronomiche in un partimento ch'io ho fatto di molte cose unite: figure, imprese, grottesche, istorie, che rende ricco e vago il partimento con alcuni sfondati di prospettiva finti, nei quali sfondati vanno le 48 imagini celesti, nelle facciate a basso sotto la cornice e imposta della volta, che reccinge tutta la Galleria, vi vanno in 32 vani, tra 32 fenestre, 32 precipi a cavallo di questa casa serenissima di Savoia, e ciascuno di questi vani tra fenestre e fenestre, è palmi 37 e mezzo di canna romana [8,38m], e la larghezza della Galleria è palmi 34 cioè tre canne e 4 palmi [7,59m], che così ancora potrete comprendere la lunghezza e larghezza della Galleria, giungendovi i vani di 16 fenestre per banda, di palmi 9 [2,01m] per fenestra, con li fianchi in detti vani tra fenestra e fenestra: vi faccio un ordine di colonne a due a due e tra esse colonne una nicchia, dove ogni vano, tra fenestra e fenestra ha 4 colonne e 2 nicchie; e lo spatio che resta nel mezzo [è] di palmi vinti, ove vanno li detti Precipi a cavallo nel mezzo in un paese, nel quale di lontano con figure di mediocre grandezza si faranno l'imprese che quei precipi c'avranno fatte di prese di città e castella, che tutto in paesaggio faranno benissimo, restando il precipe solo qua avanti di grandezza alquanto maggiore del naturale, e nelli 2 nicchi appresso se gli faranno le mogli, che questi avranno avuti, con iscrizione sopra, e all'intorno con armi e altre imprese loro; in testa di detta Galleria vi vanno 2 altri precipi, uno di là, l'altro di qua da una porta ch'entra in detta galleria, e 2 altri precipi simili a piedi di essa, dove che saranno 36 precipi in tutto a cavallo di questa casata, con li loro ritratti, abiti e armature loro, secondo i tempi e costumi; in dette 2 teste della Galleria, nel mezzo circolo che fa la volta che resta sopra la cornice che riccinge, vi vanno in una testa 5 imperatori e dall'altra 4 pontefici, e tutti della casata con trofei e candelieri e altre cose dalle bande che accompagnano detti pontefici e imperatori, e tutto copioso e pieno con quella maestà che conviene. Nel pavimento poi di musaico, vi vanno, tra i partimenti che accompagneranno gl'ordini della volta, alcune forme matematiche, e nelle inventriate delle finestre vi vuole la cosmografia di tutto il mondo; dove che sarà una delle belle e singular gallerie di tutta l'Italia, appresso ancora, nel bassamento, che reccinge al paro del parapetto delle fenestre tutta la Galleria, vi vuole tutte le sorte de gli animali quadrupedi, e li volatili qua e là sparsi sopra i nicchi e festoni, in oltre li maritici e aquatici si figurarono di musaico nel pavimento, che in vero non so qual altra se le poteva agguagliare di concetti nobili e varietà di soggetti a pascer l'occhio e la mente. Questi 3 mesi che si è potuto lavorare sino a Natale, si è fatto con aiuti fatti venir da Roma e qua all'intorno uno gagliardo e buon principio,

<sup>3</sup> Gianfranco Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Modena 1986, pp. 37-43. – Emanuele Filiberto aveva anche istituito una galleria in un gabinetto del Palazzo Ducale come ci informa il viaggiatore francese Nicola Audebert che visitò Torino nell'ottobre del 1574: «Le Palais du Duc est appellé La Corte [...]. E jcluy y a grande quantité de fort excellens tableaux et aultre peintures, au cabinet appellé La galerie de son Altesse, qui est remply et orné de plusieurs choses singuliers, rares et exquisés dont il se delecte fort.» Nicola Audebert, *Voyage d'Italie*, a cura di A. Olivero, Roma 1981, p. 140.

<sup>4</sup> Così Lomazzo nella sua *Idea del tempio della pittura*. Nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* del 1584 Lomazzo cita le collezioni sabaude in un altro contesto, cfr. Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, Firenze 1973-74, vol. 1, p. 380, vol. 2, p. 364.

<sup>5</sup> Nel 1587 si trovano vari pagamenti a Caracca «a conto della soffitta e pitture, ch'esso deve far per tutta la galleria grande» (ASTo, Sez. Riun., Fabbriche, art. 179, § 3, no. 2, partita 73, 117, 215). Nel giugno 1600 si portano «corsaletti, moschetti, archibugi e altre arme» dalla galleria del giardino alla galleria del castello (VALLE 1596-1606, part. 182); nell'ottobre dello stesso anno si trovano due pagamenti a Caracca «a conto delle fatture che fa attorno li quadri della Galleria grande di S. Alt. appresso il Castello» (VALLE 1596-1606, part. 303 e 307; cfr. *Schede Vesme*, p. 265).

<sup>6</sup> Vedi sotto, note 17 e 32.



2. Federico Zuccari, Disegno per la decorazione della Galleria grande. Inghilterra, collezione privata

doppo che sono sopraggiunti freddi, nevi e ghiacci grandissimi ce ne stiamo così appresso al fuoco, a far qualche disegni e cartoni [...]»<sup>7</sup>

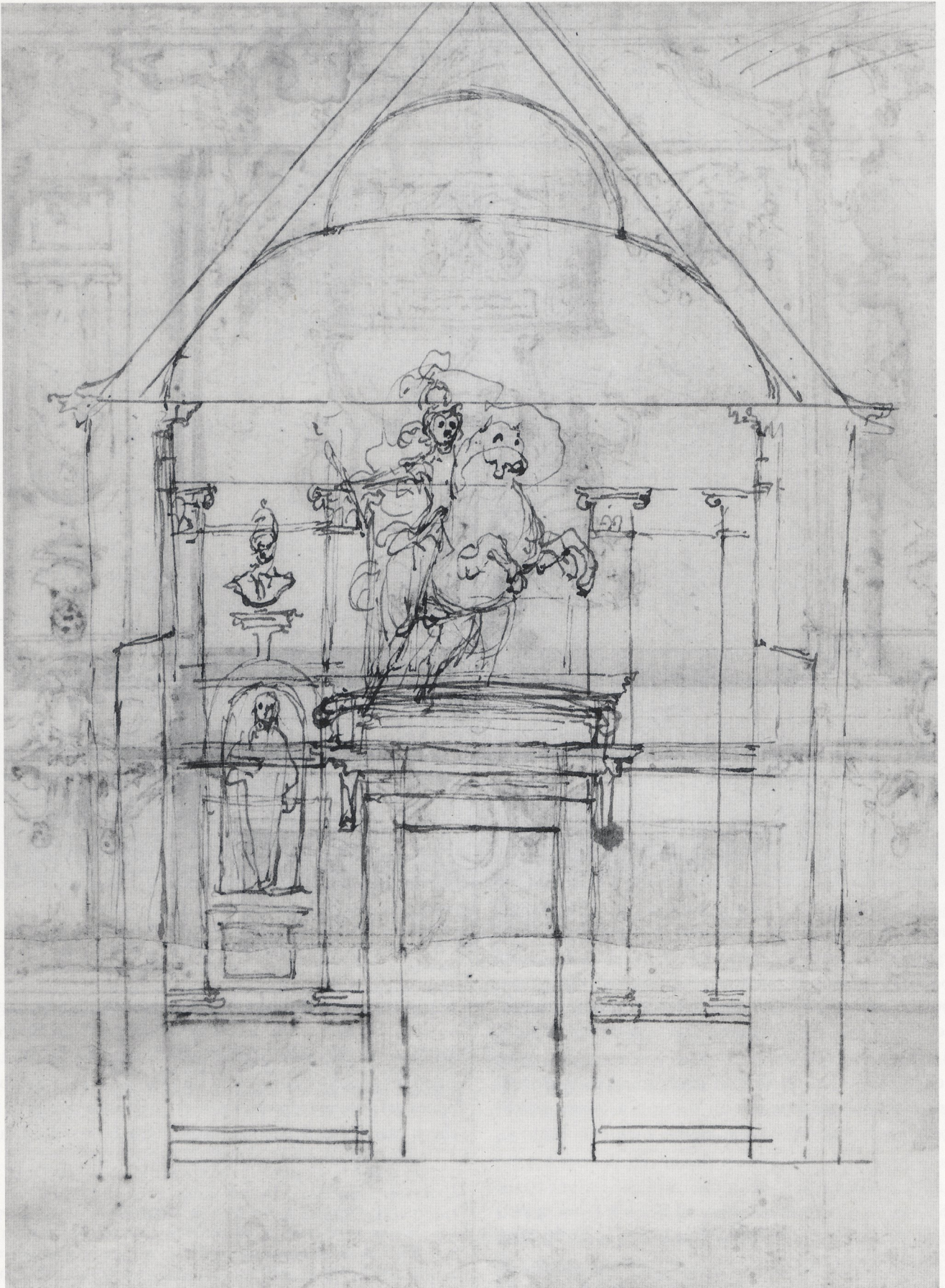
A questo testo, che descrive chiaramente un progetto non ancora eseguito, corrisponde un disegno a penna attualmente in una collezione privata inglese e già pubblicato da

James Mundy come disegno per un progetto ignoto (figg. 2 e 3).<sup>8</sup> Le caratteristiche del disegno hanno evidenti riscontri nel testo di Zuccari e non lasciano dubbi circa la destinazione del progetto: ritroviamo sia l'ordine di colonne con la figura del principe a cavallo nel centro e le due nicchie ai lati, che i vari animali nel basamento. Un foglio del Louvre

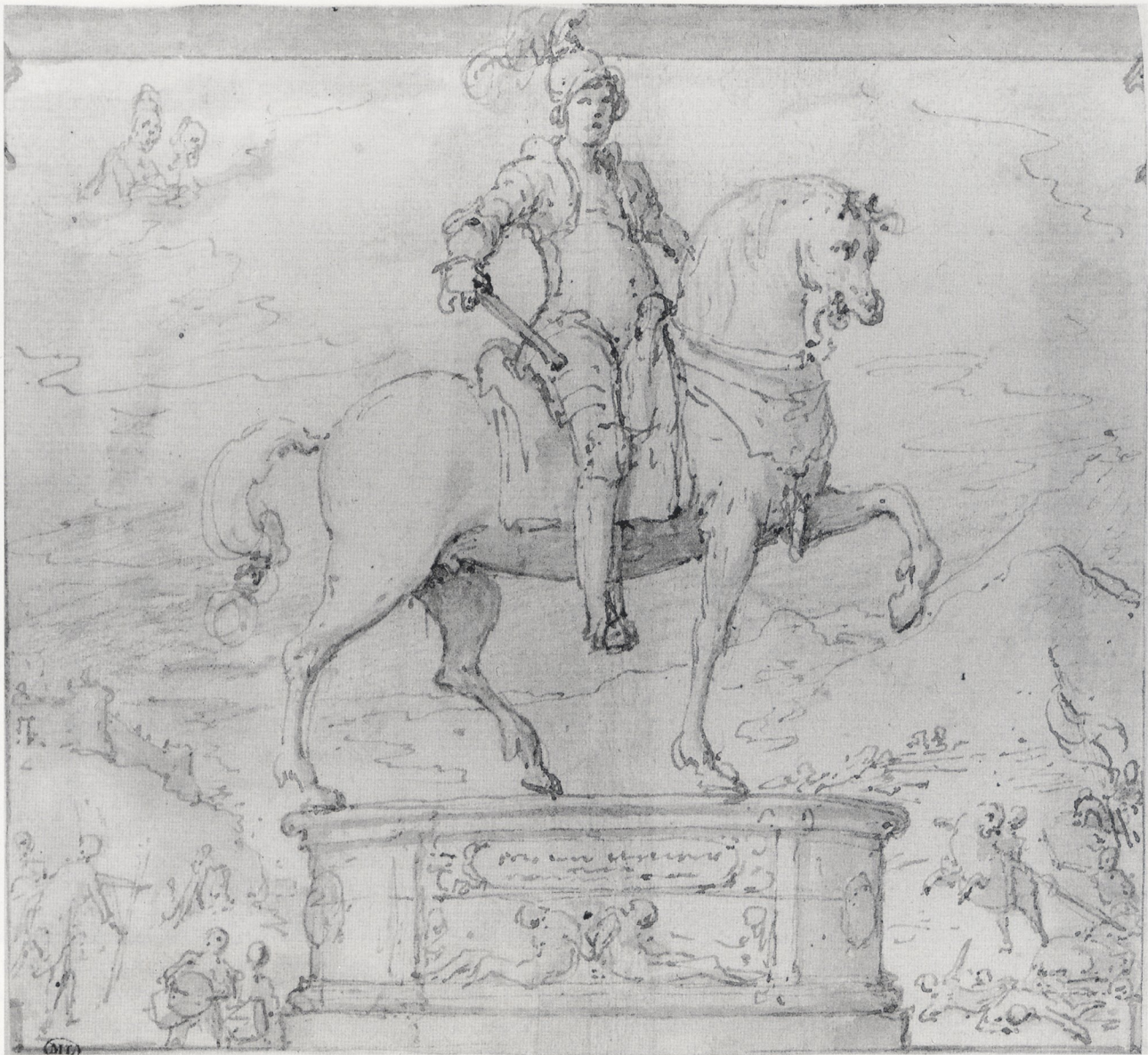
<sup>7</sup> F. Zuccari, *Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma*, Bologna 1608, pp.44-46; cfr. CLARETTA 1895, pp.52-59; *Schede Vesme*, pp.1117-18.

<sup>8</sup> Il disegno, tagliato da tutti i lati, misura oggi ca. 230x280mm, ma doveva essere ben più grande in origine poiché è costituito da due fogli di carta; la giuntura si trova al di sopra delle cariatidi. E. James

Mundy, *Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari, 1550-1600*, Milwaukee 1989, p.270; cfr. KLIEMANN 1993, figg. 241-242. Ringrazio James Mundy per la generosità con cui mi ha fornito tutte le informazioni in suo possesso riguardo a questo disegno. Sono grato inoltre a Catherine Goguel senza il cui aiuto non avrei potuto rintracciare l'attuale ubicazione del foglio.



3. Federico Zuccari, Disegno per la decorazione della testata della Galleria grande (verso di fig. 2). Inghilterra, collezione privata



4. Federico Zuccari, Studio per un ritratto equestre. Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 12073

ripete, con più dettagli, il tema del quadro centrale (fig. 4).<sup>9</sup> Recentemente è stato trovato inoltre uno studio per un compartimento della volta con le immagini celesti (fig. 5), già pubblicato da Loren Partridge e in seguito identificato da Giuseppe Dardanello come parte del progetto torinese.<sup>10</sup> Un quinto disegno, in una collezione privata negli Stati

Uniti, anch'esso pubblicato da James Mundy, si riferisce con ogni probabilità ai due putti reggitemma sopra il cornicione (fig. 6).<sup>11</sup>

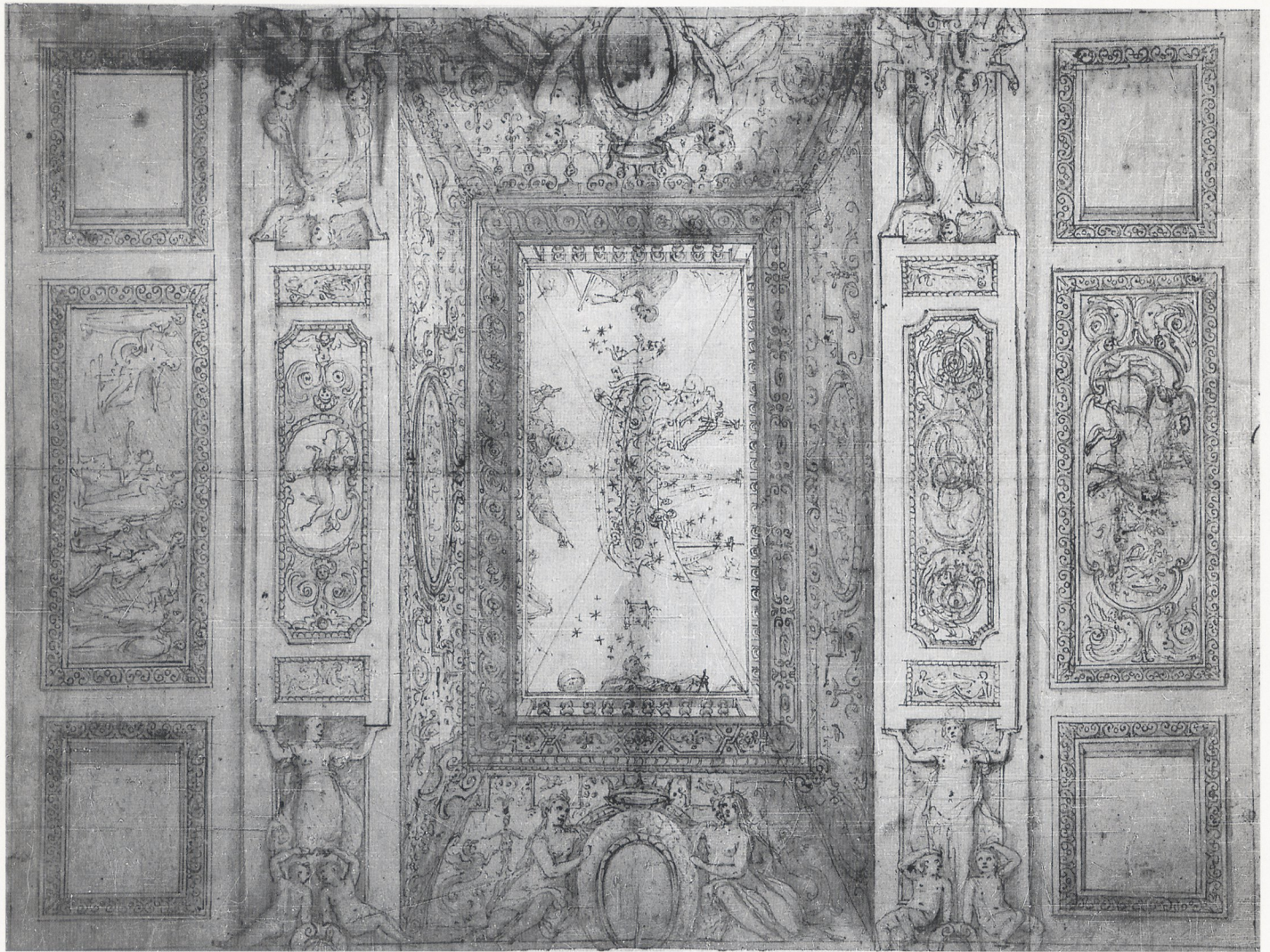
La corrispondenza fra la descrizione e i disegni potrebbe indurci a vedere in questi una base attendibile per la rico-

<sup>9</sup> Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 12073, 155 x 169 mm; cfr. John Gere, *Dessins de Taddeo et Federico Zuccaro*, XLIIIe Exposition du Cabinet des Dessins, Paris 1969, p. 68, no. 97.

<sup>10</sup> Milano, Musei del Castello Sforzesco, Gabinetto dei disegni, D 562/6972, 411 x 541 mm. Cfr. Loren Partridge, «The Room of Maps at Caprarola», *Art Bulletin*, 77 (1995), pp. 413-44, qui pp. 418-20;

DARDANELLO 1995, pp. 97-98; un'illustrazione a colori in ROMANO, 1995, p. 8, e ultimamente nel catalogo *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625), dipinti e disegni*, a cura di G. Romano e C. E. Spantigati, Casale Monferrato, 1997, pp. 54-55.

<sup>11</sup> Coll. John D. Reilly, presso The Smithe Museum of Art, University of Notre Dame, 120 x 220 mm; cfr. Mundy (vedi nota 8), pp. 270-72, no. 91.



5. Federico Zuccari, Disegno per la volta della Galleria grande. Milano, Musei del Castello Sforzesco

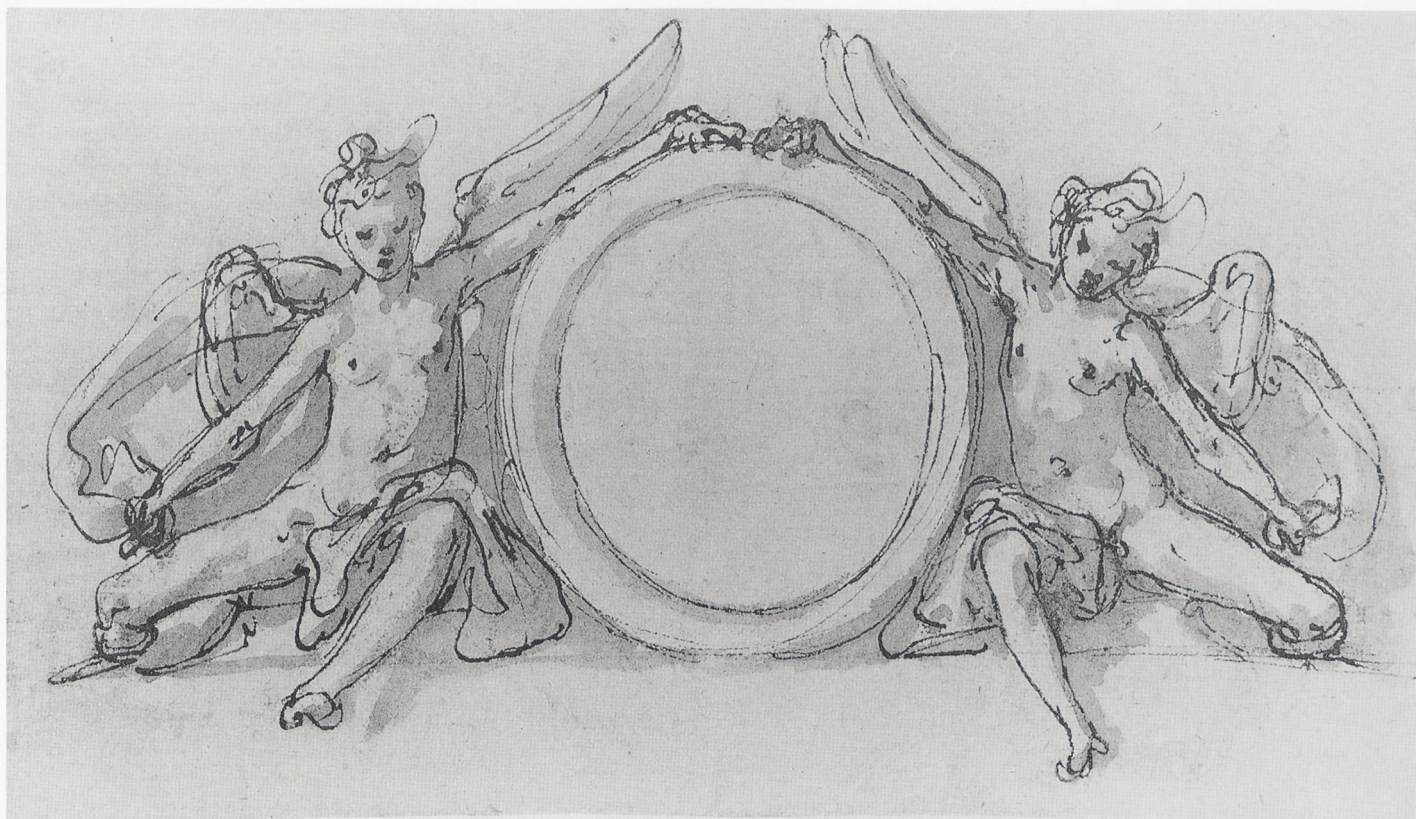
struzione visiva delle pitture perdute. Ma per comprendere meglio la posizione dei disegni (soprattutto quello inglese) e il significato di tutta la galleria, occorre brevemente descrivere la storia dell'intero progetto in base alle ben note fonti e di un documento inedito (vedi appendice).<sup>12</sup>

Federico Zuccari era venuto a Torino nel luglio 1605, inviato dalla corte mantovana per ritrarre le principesse sabaude, cioè le due figlie maggiori di Carlo Emanuele, Isabella e Margherita (fig. 7), quest'ultima futura sposa del principe Francesco Gonzaga. Sembra che Zuccari dovesse

ritrarle di nascosto, il che non fu possibile come egli stesso riferisce al principe Francesco in varie lettere.<sup>13</sup> Il matrimonio Gonzaga-Savoia, deciso già qualche anno addietro, era

<sup>12</sup> Fondamentale per la nostra conoscenza della storia della Galleria sono sempre CLARETTA 1895, pp. 54–62, e *Schede Vesme*, pp. 1117–21 (con ampia antologia delle descrizioni contemporanee, cfr. nota 41). Importante inoltre ROMANO 1982 che per la prima volta distinse tra i vari progetti; mentre la letteratura precedente (e buona parte di quella più recente) presumeva invece che Zuccari avesse anche eseguito gli affreschi parietali da lui descritti.

<sup>13</sup> Le lettere di Zuccari e di Frans Pourbus indirizzate alla corte mantovana permettono una precisa ricostruzione dei fatti: il 4 settembre 1605 Zuccari informa il principe Francesco che non è possibile ritrarre le principesse all'insaputa del duca; ripete la stessa informazione in una lettera del 1 gennaio 1606 (A. Bertolotti, «Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII», *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le province modenesi e parmensi*, ser. 3, 3 [1885], pp. 1–224, qui, pp. 160–61; *Schede Vesme*, pp. 1113–14). Nel frattempo il principe aveva già inviato Frans Pourbus con lo stesso incarico, cioè di fare «due ritratti grandi delle due serenissime Infante maggiore et un piccolo da portare in uno scattolino della Serenissima Infanta Margherita...» (Armand Baschet, «François Porbus», *Gazette des Beaux-Arts*, 25 [1868], pp. 277–98, 438–56, qui p. 286; *Schede Vesme*, pp. 875–76), compito che Pourbus assolse con il consenso del duca nella primavera del 1606. Il ritratto grande di Isabella e anche quello piccolo di Margherita sono perduti, mentre quello grande di Margherita (fig. 6) si trova



6. Federico Zuccari, Studio per un particolare della volta della Galleria grande. Collezione John D. Reilly

di primaria importanza politica per la corte di Torino, poiché costituiva, insieme al matrimonio dell'altra figlia, Isabella, con Alfonso d'Este principe di Modena,<sup>14</sup> il suggello della nuova politica italiana di Carlo Emanuele.<sup>15</sup> In vista di queste nozze, celebrate poi a Torino nella primavera del 1608, Carlo Emanuele ordinò la decorazione della Galleria grande a Zuccari: «questa Alteza [...] vole ch'io gli dipinga una gran galeria, dove mi conviene fermarmi questo inverno e aspetare qui le sue gran noze e feste.»<sup>16</sup> Dalle parole di Zuccari si può dedurre che in origine le nozze fossero previ-

ste per l'anno successivo, e non è da escludere che la data venisse spostata perché il duca, preoccupato dell'immagine che la capitale sabauda avrebbe dato di sé in un'occasione di tale importanza politica, riteneva la residenza torinese non ancora adatta a ricevere i due sposi con il loro seguito. Zuccari attribuisce infatti al duca stesso la paternità dell'intero progetto: «Io per me confesso, che quando tal'hora [V. A.] mi ha fatto gratia di comunicarmi alcune dell'altissime sue Idee sono per meraviglia restato attonito, e in particolare quando io l'ho veduta con tanta intelligenza disegnare e lineare imprese, figure, paesi, cavalli e altri animali, che vuol sian figurati nella sua gran Galeria, la quale sarà un compendio di tutte le cose del mondo.»<sup>17</sup> Uno schema autografo di Carlo Emanuele con i temi delle singole pitture ci conferma l'attiva partecipazione del duca nella scelta e distribuzione dei ritratti dei membri della casata (fig. 8).<sup>18</sup> A questo scopo il duca tracciò un rettangolo, dividendolo con semplici tratti di penna in 36 spazi numerati: sedici per ogni lato lungo, due per ogni testata. Accanto a questi spazi, la cui

oggi a S. Carlo al Corso a Roma, cfr. Baschet, *op. cit.*, pp.285-93, *Schede Vesme*, pp.877-78; E. Coda in *Quadri dal silenzio*, cat. mostra, Roma 1993, pp.12-15.

<sup>14</sup> Dall'«Istruzione ... per il serenissimo prencipe di Piemonte circa il modo di regolarsi con altri prencipi» di Carlo Emanuele in calce al suo testamento del novembre 1605 risulta invece che in quel periodo il duca pensava ancora a un matrimonio imperiale per Margherita, mentre Isabella era prevista per il matrimonio con il Gonzaga; un'altra figlia avrebbe dovuto sposare il principe di Firenze (Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, vol. 3, Firenze, 1865, pp.428-29). Francesco Gonzaga sembrava però dimostrare più interesse per la primogenita, vedi la nota precedente.

<sup>15</sup> Cfr. Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei. La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Torino 1991, pp.107-11.

<sup>16</sup> La lettera di Federico Zuccari al principe Francesco Gonzaga, datata 4 settembre 1605, fu pubblicata per la prima volta da Bertolotti (vedi nota 13), p.160; poi in *Schede Vesme*, p.1113.

<sup>17</sup> Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino 1607, pp.3-4 (dedica a Carlo Emanuele I). Per la seconda parte di questo brano vedi nota 32.

<sup>18</sup> ASTo, Storia della Real Casa, mazzo 15, scatola 3, fasc. 1, fol.4. Cfr. ROMANO 1982, p.23; BAVA 1995b, pp.229-31.



7. Frans Pourbus, Margherita di Savoia. Roma, S. Carlo al Corso

numerazione inizia in basso a destra e procede in senso orario, scrisse i nomi di 33 membri della famiglia, cominciando con Bertoldo e terminando con i propri figli, Filippo Emanuele, Vittorio Amedeo, Emanuele Filiberto, Maurizio e Tommaso. Per i rimanenti tre spazi prevedeva la carta di Savoia con i suoi ducati, la carta del Piemonte e l'albero genealogico della Casa. Solo in un secondo momento il duca aggiunse poi, accanto a ogni nome, indicazioni che riguardano i personaggi secondari: mogli, sorelle, fratelli o allegorie. Poiché qui troviamo più volte la parola «nichio», o «nichi», possiamo concludere che il duca avesse già una precisa idea del-

l'apparato decorativo, sia perché egli stesso l'aveva proposto sia perché ne possedeva già allora uno schizzo di Zuccari. All'apparato decorativo – e non alla tematica delle pitture della volta – si riferiscono anche le scritte all'interno del rettangolo. Si tratta di proposte per «termini», cioè figure accanto ai ritratti o, più probabilmente, sopra il cornicione a fianco dei riquadri della volta. Per la stessa zona Zuccari avrebbe in seguito proposto cariatidi e figure reggitemma (figg. 2, 5, 6). È indicativo che il duca estendesse la sua attenzione anche a questi particolari che hanno solo un debole nesso tematico con i ritratti – fatta eccezione per lo spazio sopra il ritratto dell'appena defunto primogenito Filippo Emanuele, morto nel febbraio 1605. Qui il duca richiede «nei termini persone che siano in atto doglioso et piangano». Sembra però che lo scopo principale di queste figure, concepite probabilmente come stucchi finti (o veri?) era quello di alleggerire o movimentare la lunga sfilza, piuttosto monotona, dei Duchi di Savoia con le loro mogli, etc.<sup>19</sup>

Lo schema non contiene invece alcuna indicazione del tema principale della volta che Zuccari cominciò a eseguire nell'autunno del 1605: «le 48 immagini celesti, con le loro stelle per ordine compartite».

Il fatto che Zuccari nella sua descrizione parli di 32 finestre, cioè di 16 «per banda», anziché di 34 come richiederebbero i 16 «vani» sui due lati, è probabilmente una svista. Altrimenti bisognerebbe supporre una poco probabile disposizione asimmetrica delle finestre, cioè una continuazione delle pareti, ma solo a una delle due estremità, oltre l'ultima coppia di finestre. Questi dati sono inoltre il segno che ci troviamo ancora nella primissima fase di progettazione, poiché poco dopo, nel 1606 o -7, si accorse questo vano della Galleria per creare uno o più stanzini ad un'estremità, riducendo così il numero degli spazi disponibili per pitture a 26, ovvero 13 per lato. Infatti nel 1608 la Galleria (cioè il vano ove fu collocata la collezione, non l'edificio) aveva su entrambi lati solo 14 finestre, tra le quali c'erano due camini e undici spazi utilizzabili per collocare armadi.<sup>20</sup>

Altro indizio che il disegno inglese costituisce un primo progetto è il tema degli animali a cui Zuccari dà così ampio spazio nella sua descrizione, ma che qui non sembra ancora ben definito. Quelli visibili sul disegno (una scimmia, due leoni, due animali non identificabili e un elefante tracciato in diverse posizioni) furono ovviamente aggiunti in un

<sup>19</sup> Diamo qui l'elenco delle figure in questione, accanto ai numeri che ne determinano la posizione: «[18–21] romiti per termini e le virtù tengano lauri; [17–22] Pescatrici con pesci / Cavalieri con caccia presa; [16–23] Primavera e gioventù con rose / Belona religione et onore et vittorie alle armi; [15–24] soldati armati et fame; [14–25] done nude; [13–26] turchi schiavi et putti / schiavi negri; [12–27] pregiati vittorie et trionfi; [11–28] virtù appropriate a carmi e religione; [10–29] nei termini persone che siano in atto doglioso et piangano; [9–30] donne



8. Carlo Emanuele I di Savoia, Schema per la decorazione della Galleria grande. Torino, Archivio di Stato

19.	18.	17.	16.	15.	14.	13.	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
19. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	18. 20. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	17. 21. Amedeo. 6. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	16. 22. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	15. 23. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	14. 24. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	13. 25. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	12. 26. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	11. 27. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	10. 28. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	9. 29. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	8. 30. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	7. 31. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	6. 32. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	5. 33. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	4. 34. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	3. 35. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	2. 36. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	1. 37. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie
19. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	18. 20. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	17. 21. Amedeo. 6. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	16. 22. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	15. 23. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	14. 24. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	13. 25. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	12. 26. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	11. 27. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	10. 28. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	9. 29. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	8. 30. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	7. 31. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	6. 32. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	5. 33. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	4. 34. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	3. 35. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	2. 36. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie	1. 37. Amedeo. 8. Violanti marito et sua moglie

nei termini mezo nude; [8-31] done vestite; [7-32] singare; [6-33] done nude; [5-34] Armati termini et fame; [4-35] donne in spalle; [3-36] donne vestite; [2-1] pregioni et trofei et imperatori.»

20 Il numero di 14 finestre è esplicitamente nominato nella descrizione pubblicata in appendice. Esso viene indirettamente confermato dall'inventario delle antichità del 1631, pubblicato da Angelo Angelucci, «Arti e artisti in Piemonte. Documenti inediti con note», Atti della

Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino, 2 (1878-79), pp.31-86, che elenca undici guardarobbe e due «fornelli» per parete; questi ultimi si trovavano tra la sesta e la settima e tra l'undicesima e la dodicesima coppia di finestre. La disposizione asimmetrica dei camini (ma simmetrica quando la Galleria aveva 17 finestre) è un ulteriore indizio che la lunghezza della Galleria fu modificata in un secondo momento.

secondo momento, in maniera non molto convincente. L'idea di illustrare nel basamento vari animali era forse suggerita da un'altra opera d'arte che si trovava a Torino: i dodici arazzi con le storie di Ciro, commissionati nel 1563 e fino al quel momento la più fastosa decorazione della residenza sabauda.<sup>21</sup> Questi arazzi erano con ogni probabilità la replica di una analoga serie commissionata poco prima dal re di Spagna, le cui bordure inferiori raffigurano infatti una cinquantina di animali: quadrupedi, rettili e uccelli.<sup>22</sup> Il concetto degli animali, a cui si riferiscono anche le annotazioni

«leone» e «tigre» sotto i nomi di Beroldo e Umberto sullo schema di Carlo Emanuele e che, come vedremo, aveva ulteriori precedenti, dovette ovviamente appagare gli interessi naturalistici del duca,<sup>23</sup> ma fu in seguito abbandonato.<sup>24</sup>

A questa prima fase, in cui si pensava di eseguire tutta la decorazione della galleria ad affresco, appartiene non solo il disegno inglese ma anche lo studio per la volta (fig. 5), che però rappresenta già uno stato più avanzato del progetto. Nel corso del 1606 Zuccari, con i suoi numerosi collaboratori, tra cui in primo luogo il Moncalvo, deve aver dipinto circa due terzi della volta.<sup>25</sup>

Dal dicembre 1606 fino al giugno 1607 i lavori nella Galleria furono sospesi, come Zuccari lamenta in una lettera al duca d'Urbino, perché Carlo Emanuele era occupato con un viaggio e altre faccende. In questo intervallo, confermato anche dai pagamenti,<sup>26</sup> Zuccari dipinse probabilmente i quadri che si trovano tuttora in varie chiese di Torino e fece stampare la sua *Idea*.<sup>27</sup> Quando si riprendono i lavori, nell'estate del 1607, il progetto è stato modificato: non tutta la decorazione deve essere eseguita ad affresco, ma solo la volta e l'apparato decorativo delle pareti, mentre per i ritratti equestri dei Savoia con le loro battaglie si prevedono ora grandi telieri. Il duca deve aver preso questa decisione, senza informarne Zuccari, già verso la fine del 1606 o all'inizio del 1607, visto che tutti i vari elenchi dei pittori a cui affidare queste tele comprendono ancora il nome di Cesare Arbasia, morto tra il febbraio e marzo del 1607.<sup>28</sup> Erano verosimil-

<sup>21</sup> Gli arazzi di Ciro furono commissionati intorno al 1563 da Emanuele Filiberto; due pagamenti in ASTo, Sez. Riun., Tesoreria Generale, art. 86, 1564, part. 111: lire 1500 per i «Tapezzieri di Bruxelles», con rinvio a un mandato di pagamento del duca del 9 ottobre 1563; *ibid.*, part. 139 (cfr. *Schede Vesme*, p. 523): «Livre 366:5:8 pagate in diverse partite a messer Francesco Ghitiels tapizzero fiamengo, per agiutto di spese ch'egli con li suoi compagni hanno fatte alla prosecutione del pagamento che esso Francesco e compagni havevano in Sua Altezza per il prezzo di 12 pezze di tapezzarie d'oro argento e seta, historie del re Ciro, venduta a essa Sua Altezza, come appare per un suo mandato ... dato in Cheri l'ultimo di dicembre 1564 ...». Non ho potuto verificare la notizia di Ercole Ricotti, *Storia della monarchia piemontese*, vol 2, Firenze 1861, p. 516, secondo cui già nel 1563 gli arazzi erano visibili a Torino. Li ritroviamo nel 1567 come decorazione della sala grande del Castello in occasione del battesimo di Carlo Emanuele I, vedi *Il battesimo del serenissimo prencipe di Piemonte, fatto nella città di Torino l'anno MDLXVII il IX di Marzo*, Torino 1567, fol. A3v; nel 1574 li descrive la relazione dell'ingresso di Enrico III: «La sala [del palagio] d'ogn'intorno fornita di tapezzarie di Fiandra, d'oro, d'argento e di seta, che vengono stimate quarantamila scudi, con non men belle e vaghe figure, che qual siano altre, che dotta mano d'eccellente pittore fossero state fatte, e queste, la vita di Ciro rappresentavano.» (Nicolò Lucangeli, *Successi del viaggio d'Henrico III, Christianissimo Re di Francia e di Polonia dalla sua partita di Cracovia fino all'arrivo in Torino*, Venezia 1574, pp. 59–60). Anche in occasione delle nozze del 1608 gli arazzi facevano parte della decorazione del Castello: «Giunti finalmente e ismontati al Castello Ducale da S. A. nuovamente rinnovato e nel rigore de i giacci e dei gieli con bellissima architettura fabricato e con superba prospettivad'antichissime statue di marmi abbellito, regiamente apparato d'arazzi di seta e d'oro di Fiandra, ne'quali vi è a figure grandi rappresentata la vita del Re Ciro, i più belli che habbia oggidì prencipe della christianità», BRAMBILLA 1608a, p. 14; BRAMBILLA 1608b, pp. 20–21; VARALLO 1991, p. 108. Sul poco noto tessitore Frans Ghieteels cfr. J. Duverger, «Notes concernant le tapisseries du seizième siècle au château du Wawel», *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 45 (1973), pp. 65–76, qui 72–74. Cfr. BAVA 1995c, p. 266.

<sup>22</sup> La serie spagnola fu eseguita verso il 1550 da Jan van Tieghen e altri a Bruxelles e esposta la prima volta nel 1560 a Toledo in occasione delle esequie per Francesco II di Francia (Heinrich Göbel, *Wandteppiche*, Bd. I, 1, Leipzig 1923, p. 327). Dieci pezzi di questa serie esistono ancora, oggi in parte nel Palacio de San Ildefonso, Segovia, e in parte nel Palacio Real, Madrid (Paulina Junquera de Vega e Concha Herrero Carretero, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional, I: Siglo XVI*, Madrid 1986, pp. 279–89). Recentemente Wendy Hefford ha identificato una delle marche di questa serie come quella dello stesso Frans Ghieteels che tesse la serie torinese (Wendy Hefford, «Another Aeneas Tapestry», *Artes Textiles*, 11 [1986], pp. 75–87, qui p. 86). Le repliche più tarde degli arazzi spagnoli hanno comunque bordure differenti.

<sup>23</sup> Su questi e sugli appunti di Carlo Emanuele che riguardano i pesci da rappresentare nel pavimento cfr. ROMANO 1982 e Sergio Mamino, «Reimagining the Grande Galleria of Carlo Emanuele I of Savoy», *Res*, 27 (1995), pp. 70–88.

<sup>24</sup> Altrimenti le pitture delle nicchie e dei festoni, l'unica parte eseguita del progetto zuccaresco per le pareti (vedi sotto, nota 45), avrebbero incluso «li volatili, qua e là sparsi, sopra i nicchi e festoni» descritti da Zuccari. – Un riflesso di questo progetto si può comunque ravvisare nella *Creazione del Mondo* di Gasparo Murtola (1608), il cui rapporto con la Galleria è recentemente stato analizzato da Massimiliano Rossi, «Poemi e gallerie enciclopediche: la «Creazione del Mondo» di Gasparo Murtola e il collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia», in: *Natura – Cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, atti del convegno internazionale Mantova 5–8 ottobre 1996, in corso di stampa.

<sup>25</sup> Vedi nota 30.

<sup>26</sup> I pagamenti per Zuccari e Moncalvo, registrati nei conti del tesoriere Valle, vanno dal maggio al dicembre 1606 e riprendono poi nel giugno 1607 con un pagamento a Moncalvo, vedi VALLE 1596–1606 e VALLE 1607–09.

<sup>27</sup> Le lettere dedicatorie del primo e del secondo libro dell'*Idea* recano le date 11 marzo e primo luglio 1607; cfr. Detlef Heikamp, *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Firenze 1961, pp. 136 e 218.

<sup>28</sup> Nell'Archivio di Stato di Torino si trovano varie liste che contengono sia dettagliate indicazioni dei soggetti sia i nomi dei pittori e dei ritratti che essi dovevano dipingere: *Storia della Real Casa*, cat. 2, mazzo 10, no. 1: «Idee des portraits de tous le comtes et ducs de Savoye tel, qu'ils doivent estre representes en la grande Gallerie du

mente motivi estetici, cioè il desiderio di avere pitture di diversi artisti, a far cambiare parere a Carlo Emanuele, forse non molto soddisfatto del lavoro di Zuccari poiché il suo nome non compare tra i pittori previsti per le tele. Ma il nuovo progetto aveva anche conseguenze pratiche, perché la distribuzione dei ritratti tra nove o dieci pittori e la tecnica a olio, non soggetta, come quella dell'affresco, agli imprevisti climatici,<sup>29</sup> ne avrebbero ovviamente accelerato molto l'esecuzione. Questo cambiamento fu comunicato a Zuccari probabilmente solo verso la metà del 1607 e indusse il pittore, venuto a Torino pensando di restarvi due settimane anziché i due anni già trascorsi, a prendere finalmente congedo (lasciando però quattro collaboratori per finire la volta). Se il duca avesse voluto affidargli una o più tele, avrebbe potuto eseguirle anche a Roma.<sup>30</sup>

chateau de Turin» (seguono le indicazioni per 15 quadri). Lo stesso fascicolo contiene anche un testo simile in italiano: «Idea de' ritratti de' conti e duchi di Savoia, tali e quali dovevano esser dipinti nella Galleria grande del Castello di Torino. colle istruzioni date ai pittori destinati per quanto sopra», ora pubblicato in BAVA 1995b, pp.253-61. Qui già si pensava soltanto a 15 ritratti equestri, da dividere fra cinque pittori, Figino, Antonino (Parentani), Arbasia, (Camillo?) Procaccino e Pompeo Secondiano, «pittore di Vercelli». L'elenco dei pittori è comunque solo parziale perché tra i vari ritratti da eseguire da questi artisti non compare l'indispensabile Beroldo. Questi e altri si trovano in un elenco più esteso (ASTo, Storia della Real Casa, cat.3, mazzo 15, scat. 3, fasc. 1) che prevede ancora 30 ritratti e contiene, oltre ai già nominati pittori, anche i nomi di «Fluminet» (Martin Fréminet), Duchino (Paolo Camillo Landriani), Mario (?) e Giovanni Caracca «Fiamengo»; un altro elenco (*ibid.*) contiene inoltre il nome di Robert Levoyer, ma indica già un numero ridotto di quadri per ciascun pittore. Lo stesso foglio include anche rinvii ai vari modelli iconografici da seguire, principalmente un «libro vecchio» e il «libro pingon», probabilmente i due manoscritti citati nella nota 36. Cfr. *Schede Vesme*, pp.1118-9; BAVA 1995b, pp.225-29.

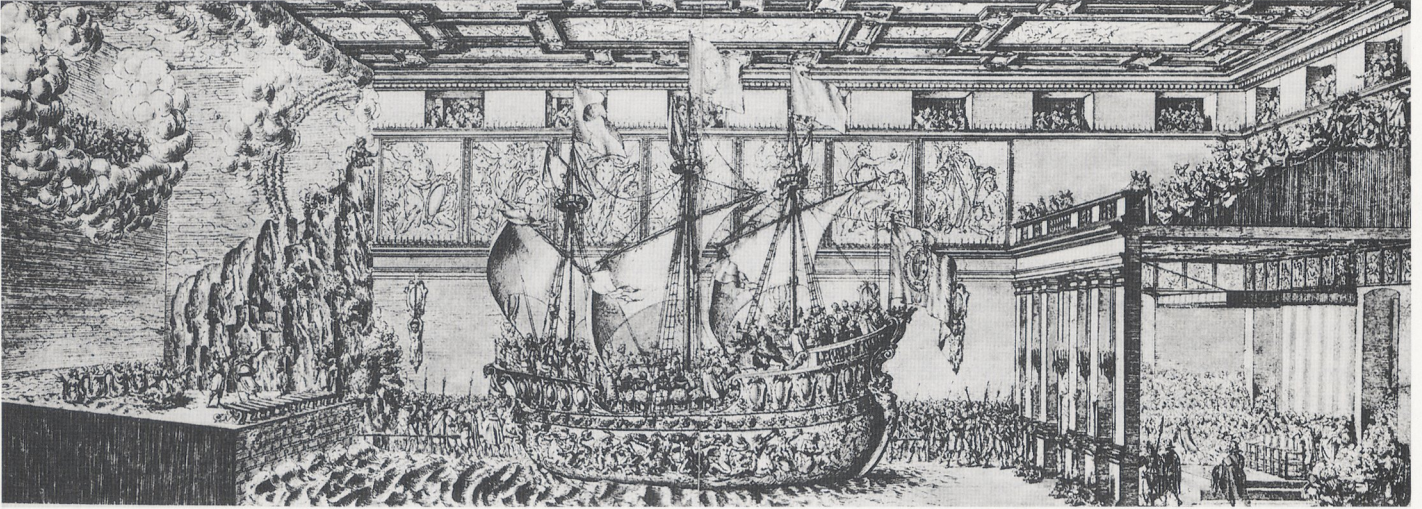
<sup>29</sup> Si veda sopra per le lamentazioni di Zuccari riguardo ai grandi freddi; nei più volte citati conti del tesoriere compaiono tra gennaio e marzo 1606 vari pagamenti per carbone «da usar a sciugare le pitture che fanno nella Galeria grande di Sua Altezza» (VALLE 1596-1606, part. 1570, 1571, 1608; cfr. CLARETTA 1895, p.54, *Schede Vesme*, p.1085). Simili pagamenti si hanno per l'inverno 1607-08 (VALLE 1607-09, part. 759, 779, 792, 838, 972); mancano invece per l'inverno 1606-07, a conferma di quel che dice Zuccari nella sua lettera citata nella nota seguente a proposito dell'interruzione dei lavori.

<sup>30</sup> La nostra unica fonte di informazione sono due lettere di Zuccari a Francesco Maria della Rovere, duca d'Urbino. Nella prima di queste lettere, del 6 giugno 1607, Zuccari attribuisce a se stesso l'idea dei quadri su tela per sbrigare il lavoro e poter tornare presto a Roma, in tal modo creando a Urbino l'impressione di non voler portare a termine i suoi impegni, come risulta dalla risposta del duca Francesco Maria. Perciò Zuccari modifica in una seconda lettera, del 29 luglio, la sua versione dei fatti e attribuisce a Carlo Emanuele questa «mutazione di pensiero» che rende superflua la sua presenza a Torino, necessaria solo se si fosse continuato a eseguire tutta la decorazione ad affresco. Queste lettere furono pubblicate da Georg Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, pp.231-34, ma a Giovanni Romano (1982, pp.22-23) va il merito di averle per primo usate per

Anche questo secondo progetto non fu eseguito – o, come vedremo, lo fu solo parzialmente –, ma ben presto soppiantato da una terza idea che si allontanò ulteriormente dalla concezione originaria. Quella poteva definirsi una galleria degli antenati in un contesto cosmologico, con una decorazione dipinta che avrebbe lasciato poco spazio per l'esposizione di statue o altri oggetti. Infatti Zuccari non vi accenna mai a questa funzione nella sua descrizione del progetto e secondo il disegno pensava solo alla collocazione di alcuni busti sopra le nicchie dipinte. Nel 1607, commissionando ventidue «guardarobbe di noce» e piedestalli, tavolini, credenzoni ecc.,<sup>31</sup> si decise a dare un'altra funzione alla Galleria, cioè quella di ospitare gran parte della collezione di arte antica del duca nonché la sua biblioteca. Se la Galleria secondo il progetto descritto da Zuccari avrebbe offerto al

chiarire la complessa vicenda della Galleria torinese. Qui ne citiamo solo i brani che riguardano direttamente la Galleria: (Lettera del 6 giugno 1607) «Esendo già doi anni che qui sono tratenuto da questa Alteza di Savoia ha una honoratissima impresa di ornare e dipingere una gran Galeria delle magiore d'Italia, ove con ogni mio potere mesomi e fatto gran parte con quelli aiuti che ho potuto avere, e incaminato il tutto di sorta che ciaschuno la pole proseguire e finire, e avendo a magior gusto di avere varie e diverse mano, come ricerca un opera si grande, farò (?) fare a olio in tela parecchi quadroni principali, che tuto prima era disigniato, a fresco in muro, così l'ho consigliato che con più presteza potra essere da molti spidita, e preso questa occasione di poterlo a mio agio servirlo in Roma e mia casa la parte che mi consegna. Così l'ho soplicato favorirmi contentarsi ch'io ritorni a Roma e mia casa.» ASUrbino, Filza 245, fol.1330; Gronau, *op. cit.*, p.231. – (Lettera del 29 luglio 1607) «Oltra a quello che io scrisi a V. A. sapia che non resta inpidimento alchuno al fin del opera qua di questa Alteza per la mia partita, esendo già tutta disposta e da me fatta doi terzi della volta e ordinato le faciate all'intorno come devo (!) essere, e se ne avese lasiato operare questo inverno, come si saria possuto, e questa primavera, sin ogi si sarebbe diro (!) finita tutta, ma la destratione che ebe per il viaggio di Venetia e Roma, gli fece depore ogni pensiero con altre ocupationi che lo tenero a Rivoli fuora di torino longo tempo, e non potendo esere presente a questa opera di gusto particolare, ne a fatta perdere 7 mesi di tempo, senza far cosa alchuna in detta galleria, poi qualche mutatione di pensiero di far fare li quadri grandi all'intorno a olio, per occasione aver diverse mane, presi io questo (!) occasione potermi ritirare e fare quella parte che fose servita faces'io, in tela a olio in Roma con piu comoda e mio riposo, dise che si contentava. [...] Circa poi a quanto glie piaciuto farmi avertito, pensando forsi che fose qualche mancamento a lasiare l'opera non finita, potrà come di sopra cogniese (!) che per me non è restato, ne restarebe, se fose restato nel primo pensiero di far tuto in fresco, ma la mutatione di fare i quadri a olio non è necessario qui la mia persona.» ASUrbino, Filza 245, fol.1331; Gronau, *op. cit.*, pp.232-33.

<sup>31</sup> Il primo pagamento che riguarda le guardarobbe si trova nel citato conto del tesoriere A. Valle sotto la data del 4 ottobre 1607 (VALLE 1607-09, part. 480): «Ducatonu ducento trenta di fiorini dodeci l'uno pagati a Gio. Pietro Bologna Bressano et a Giovanni Balochio di Villastellone menuesieri in Torino, per il terzo di quanto rillevano vintidue Guardarobbe di noce da essi fatti di loro legname per la galeria grande.» I pagamenti per i mobili, la loro verniciatura e doratura continuano fino al febbraio 1608.



9. Giovanale Boetto, *Veduta del salone del Castello*, 1628. Disegno, ubicazione ignota (da Mallé)

visitatore la conoscenza di tutte le cose del mondo e di tutte le scienze solo per immagini,<sup>32</sup> queste scienze entrano ora direttamente, con i loro oggetti e, soprattutto, con i libri «raccolti da tutte le parti del mondo»,<sup>33</sup> e la Galleria, prima concepita come luogo di passeggio, diventa luogo di studio. L'aspetto dinastico, così preponderante nel primo progetto, non viene completamente abbandonato, ma passa in seconda linea. Nei conti dei Tesorieri, che ci permettono la ricostruzione di questa terza fase, troviamo infatti pagamenti per 44 quadri con «Protratti delli Ser.mi Principi della

Casa Savoia», quadri «che vanno sopra le guardarobbe», cioè due quadri sopra ogni armadio.<sup>34</sup> Questi dipinti non sono però i ritratti equestri del secondo progetto, i quali, previsti al posto degli affreschi di Federico Zuccari, dovevano essere ben più grandi. E con ogni probabilità non si trattava nemmeno di ritratti equestri di formato ridotto, ma piuttosto di raffigurazioni a figura intera, come si può desumere da alcune delle descrizioni che parlano di «tele de' volti humani imitatrici» (Marino), o di ritratti che lasciavano vedere la forma dei vestiti (Coppino), o di «ritratti intieri».<sup>35</sup> La nuova serie di ritratti, dipinta ad hoc, in tempi brevissimi e con modica spesa (il prezzo medio è di 5 ducaton), usava verosimilmente come modello le illustrazioni dei vari manoscritti genealogici di Casa Sabauda.<sup>36</sup> Per la celebrazione

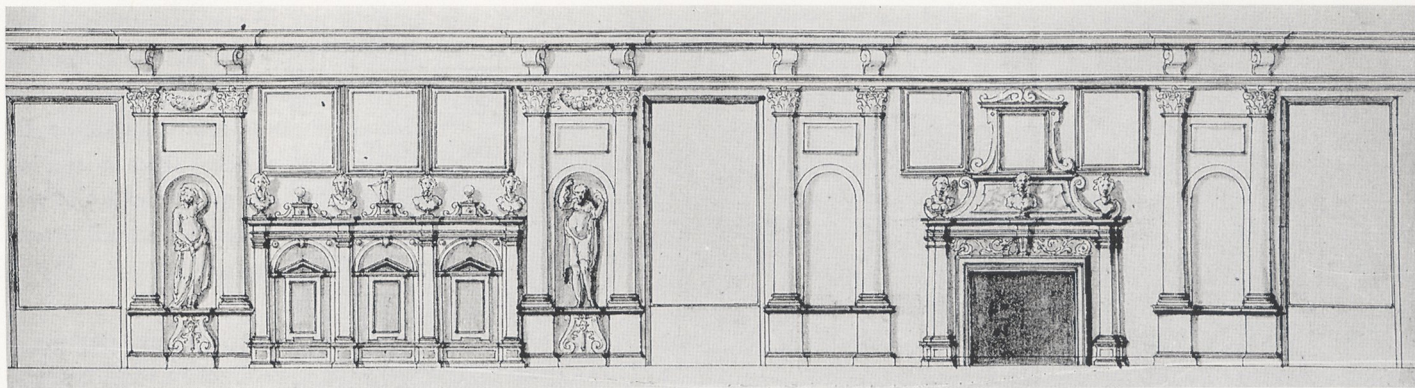
<sup>32</sup> »[La Galeria] sarà un compendio di tutte le cose del mondo e un ampio specchio, nel quale si vederanno l'attioni più illustri de gli eroi della sua gran regia casa e l'effigie naturali di ciascuno di loro, e nella quale passeggiando si potrà haver notizia di tutte le scienze principali, nella volta si vederanno le 48 imagini celesti, il moto de' cieli, de' pianeti e delle stelle, più basso le figure matematiche e la cosmografia di tutta la terra e dei mari e le figure di tutti gli animali terrestri, acquatici e aerei, cosa che sarà stimata tanto più grande quanto saranno di più grande intelligenza quelli, che la contempleranno.» Zuccari 1607 (vedi nota 17), p. 4; ed. Heikamp (vedi nota 27), p. 136.

<sup>33</sup> Vedi appendice.

<sup>34</sup> Il 12 dicembre 1607 viene registrato un pagamento di ducaton 200 a Antonio Bariglietto «a bon conto della fattura di n. 38 quadri di Protratti delli Ser.mi Principi della Casa Savoia da lui fatti per mettere nella Galleria grande di S. A.» (VALLE 1607–09, part. 599, cfr. CLARETTA 1895, p. 60; *Schede Vesme*, p. 91); il 20 dicembre «Ducaton 30 simili a m. Gregorio [Ruiz] Spagnolo Pittore a bon conto delli sei quadri ha preso sopra di se quali vanno sopra le guardarobbe nella galleria grande di S.A.» (VALLE 1607–09, part. 686, cfr. CLARETTA 1895, p. 60; *Schede Vesme*, p. 947) a questi quadri sono da aggiungere altri quattro, probabilmente ai lati delle due porte (forse i «quattro quadri frisi» pagati il 1 febbraio 1608, VALLE 1607–09, part. 1067), poiché più tardi, sotto la data 14 aprile 1608, troviamo nei conti la voce di spesa «per crochi di ferro no. 48 [...] forniti per attacar li quadri sopra le guardarobbe in detta Gallaria» (VALLE 1607–09, part. 1400).

<sup>35</sup> G. B. Marino, *Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia. Panegirico del Cavalier Marino al Figino*, Torino 1614, ed. cons. Venezia 1624, p. 47; Aquilino Coppino, *Epistolarum libri sex*, Milano 1613, p. 39: «imagines Allobrogicorum Principum et Heroinarum, cum eo ipso vestitu quo utebantur olim»; Valeriano Castiglione, *La Maestà della Reina di Svecia Christina Alessandra ricevuta ne gli stati dalle Altezze Reali di Savoia*, Torino 1656, p. 38, cfr. *Schede Vesme*, p. 1120.

<sup>36</sup> Pensiamo qui soprattutto all'album intitolato «Serenissimorum Sabaudiae Principum, Ducumque Statuae, rerumque gestarum imagines...» con i disegni a penna di Pingone e altri (cfr. Angela Griseri nel catalogo della mostra dell'Archivio di Stato di Torino, *Il Tesoro del Principe, Titoli carte memorie per il governo dello stato*, Torino 1989, pp. 200–201, e BAVA 1995b, pp. 225–29 e tavv. 74–77) e alle miniature della «Storia illustrata della Casa Savoia» della Walters Art Gallery di Baltimora, da Andreina Griseri attribuite a Girolamo Righettino, cfr. *ibid.*, pp. 198–99 e 219. A questi due manoscritti come fonti si riferiscono anche le notizie per i telieri, vedi nota 28. – Manca, a mia conoscenza, uno studio complessivo sulla collezione e sull'uso dei ritratti alla corte sabauda. La grande importanza della ritrattistica a Torino sin dai tempi di Emanuele Filiberto risulta dalla già citata



10. Carlo di Castellamonte (?), Studio per l'allestimento della Galleria, 1607. Torino, Biblioteca Nazionale

delle doppie nozze nel febbraio/marzo del 1608 i quadri erano al loro posto, gli affreschi della volta finiti, le statue collocate.<sup>37</sup> (E come ogni museo d'arte antica che si rispetti, anche la Galleria di Torino aveva, a partire dal gennaio 1608, un custode regolarmente stipendiato.<sup>38</sup>) La *Relatione delle feste* di Pompeo Brambilla ci descrive la Galleria, che «serviva per corridore alle stanze del Principe sposo»,<sup>39</sup> come «ornata e ripiena d'histoire, di favole, di libri, di sculture e di pitture: dove quasi in un picciolo mondo si scorgono nel soffitto le quarantotto imagini celesti, al canto del muro nel più alto in bellissime tavole tutta la discendenza di questa serenissima Casa, più al basso entro credenzoni messi a oro numerosa, varia e peregrina quantità di libri scritti a mano e stampati, sopra essi ed alcuni piedistalli pur messi a oro, statue teste di marmi, meraviglie della antichità.»<sup>40</sup> Ancora

più dettagliate sono le *Relazioni delle nozze di Savoia celebrate in Torino nel mese di Marzo 1608* di un anonimo, di cui pubblichiamo in appendice la parte che riguarda la Galleria e il salone del Castello.

La Galleria grande dunque, allora una delle maggiori attrazioni di Torino e come tale più volte descritta dai visitatori della città,<sup>41</sup> sopravvisse in questa forma fino all'incendio del 1659.

Sembra comunque che quando si decise di collocare gli armadi negli spazi previsti per i ritratti equestri dei Savoia, questi fossero in parte già eseguiti e venissero ultimati per una destinazione diversa. Nella citata descrizione delle nozze del 1608 leggiamo infatti che le pareti del salone del Castello erano coperte di «quadroni grandissimi di eccellenti pittori con historie e ritratti di alcuni di questi Principi armati a

descrizione della visita di Enrico III nel 1574: «In questa [stanza] v'era il ritratto del presente Re christianissimo sotto 'l baldacchino in piè secondo la misura della sua grandezza.» «[...] in un'altra camera [...] v'erano quasi tutti i ritratti della casa di Francia dal Re Francesco primo in qua, il quale era posto sotto un baldacchino col suo antico habito, da un lato la madre, dall'altro la moglie, a banda destra il Re Carlo IX ultimamente morto, e la Regina sua moglie. Dall'altra parte il Re Henrico con la Regina regente, poco appresso il Duca d'Orliens, che fu fratello del Re Henrico, e dall'altra parte il Duca d'alanson fratello del presente Re.» - «[...] in un'altra stanza [...] v'erano molti ritratti, e fra questi sotto 'l baldacchino la Regina con tutti i figliuoli in mezzo di tutta la casa d'Este, così duchi come Cardinali, da un lato la casa di Savoia col Principe di Lorena, e dall'altro la casa di Portogallo col presente Re e la Regina sua madre.» Lucangeli (vedi nota 21), pp.60-61.

<sup>37</sup> Sotto la data del 14 gennaio 1608 sono registrati pagamenti per un «ponte ad una finestra per tirar sopra le statue nella Gallaria» e per il «restauro delle Statue che sono venute da Genova quali vanno nella Galleria», VALLE 1607-09, part. 883 e 884. Altri pagamenti «per la portatura di due statue» e ad Alberto Mariano «per haver messo in opera li epitaffi Antichi ne parapetti delle finestre» in VALLE 1607-09, part. 1330 (7 febbraio) e 1339 (3 marzo), cfr. CLARETTA 1895, pp.61-62.

<sup>38</sup> VALLE 1607-09, part. 975 (21 gennaio) e part. 1210 (9 febbraio 1608).

<sup>39</sup> Valeriano Castiglione, «Della Vita del Duca di Savoia Carlo Emanuele primo, libro XII» (senza numerazione di pagine), ASTo, Storia della Real Casa, cat. 3, mazzo 14, no. 1.

<sup>40</sup> BRAMBILLA 1608a, p. 14; BRAMBILLA 1608b, p. 21; VARALLO 1991, p. 108.

<sup>41</sup> Alle descrizioni pubblicate nelle *Schede Vesme* (pp. 1119-20) si possono aggiungere, oltre a quella pubblicata qui in appendice: 1. Thomas Coryate (*Coryat's Crudities...*, London 1611) che giunse a Torino due mesi dopo le nozze, ma vide la Galleria solo dall'esterno e la giudica la più bella mai vista, fatta eccezione per quella del Louvre. 2. Enrico II di Bourbon, Principe di Condé che descrive la sua visita a Torino nel 1622 con le seguenti parole: «[Turin] Le Palais de son Altesse [...] sont d'une tres-grande estendue sans regle de bastiment ny d'architecture. [...] Ce qui est le plus beau c'est la galerie de son Altesse: au plancher sont les signes et autres choses celestes: la généalogie des Ducs de Savoye y est en des grands tableaux tout au long: où il y a plus de trente mil volumes des livres tant manuscrits qu'imprimées, disposez par ordre selon les matières: dessus ladites armoires sont des antiques de marbre très excellentes: il y a aussi les testes de plusieurs Empereurs.» Henri II de Bourbon, prince de Condé, *Voyage de Monsieur le Prince de Condé en Italie depuis son partement du Camp de Montpellier, iusques à son retour en sa maison de Muron*, Paris 1634 (prima ed. Bourges 1624), pp.6-7; 3. Pierre Duval, *Le voyage et la description d'Italie*, Paris 1660 (prima ed. 1656), p.60.

cavallo al naturale». Questi «quadroni» si dovevano trovare al di sotto dei sedici quadri con le allegorie degli stati sabaudi, disposti nella parte superiore delle pareti come risulta da una descrizione contemporanea<sup>42</sup> e anche da un disegno del 1628, attribuito a Boetto (fig. 9).<sup>43</sup> Con i ritratti equestri e con il riferimento visivo al territorio dello stato sabaudo (previsto anch'esso originariamente per la galleria sotto forma di due carte geografiche) gran parte della tematica celebrativa della Galleria era quindi ora affidata al salone, aspetto sul quale torneremo in seguito. La collocazione dei ritratti equestri era comunque solo temporanea, come quasi certamente sapeva anche Brambilla che perciò non ne fa menzione nella sua dettagliata descrizione «ufficiale». <sup>44</sup>

Dai già citati pagamenti possiamo desumere quanto fosse stato eseguito del progetto zuccaresco illustrato nei nostri disegni: non solo la volta, ma probabilmente anche tutto il sistema decorativo delle pareti, cioè le colonne, le nicchie, gli stemmi.<sup>45</sup> Infatti, nel luglio 1607 Zuccari scrive al duca d'Urbino che «non resta impedimento alcuno al fin del

opera [...] per la mia partita, essendo già disposta e da me fatta doi terzi della volta e ordinato le faciate all'intorno come dovo[no] essere». <sup>46</sup> Possiamo quindi immaginare l'aspetto generale della Galleria non molto dissimile da quanto indicato in un disegno del codice Valperga (fig. 10) che presenta una proposta per l'allestimento della Galleria come luogo di collezione, dopo che l'idea dei grandi ritratti equestri fu definitivamente abbandonata. <sup>47</sup>

Anche se la serie affrescata dei ritratti non fu mai eseguita, e quella su tela solo parzialmente e per un'altra sede, bisogna tuttavia domandarsi quali fossero i modelli per una tale decorazione pittorica. La critica vi ha spesso voluto rintracciare un influsso spagnolo, <sup>48</sup> riferendosi sia agli affreschi del Palazzo di Alvaro de Bazán a Viso del Marqués<sup>49</sup> che alla serie di più di cinquanta sculture policrome dei re di Castiglia in una sala dell'Alcázar di Segovia, serie descritta dallo stesso Zuccari in una sua lettera. <sup>50</sup> Oltre alla comune tematica genealogica non c'è però alcun rapporto tra le idee di Zuccari per la Galleria e queste statue, distrutte nell'incendio dell'Alcázar nel 1862, ma ben documentate da una serie di acquarelli colorati del 1844. <sup>51</sup> Simili gallerie con ritratti colorati in stucco o legno si trovavano anche in Francia, ad

<sup>42</sup> Coppino (vedi nota 35), p. 11 (lettera del 1 ottobre 1609 a Papirio Cataneo): «Inter caetera coenaculum videre est amplissimum cuius laqueare auro coeruleoque distinctum colore stellati coeli fulget instar, et in eo tabulae plures pictae tanta artificum industria, ut omne excedant pretium. Ipsi quoque parietibus, quorum superiores partes eam habent picturam in tabulis, ut per varias virorum, mulierum et fluminum imagines subiectas Duci provincias referant, porphyreticae tabulae, alabastrites orientalis, chrysoliti, iaspides aliaque id genus inserta.» Cfr. la descrizione del salone di Brambilla: «[Il] gran Salone del Castello, Salone veramente il più bello e il più vago che habbia hoggi Principe d'Italia, sia per l'ampiezza d'esso come per la bellissima veduta con cui d'ogni intorno signoreggia il parco, la Dora, la montagna, la città, i prati e i giardini, come per la quantità delle tavole di porfidi, di alabastriti orientali, di marmi, di carnioli e d'altre pietre dure framesse nei muri, e per il soffitto d'uno sfondato tutto messo azzurro et oro, et arricchito di quadri fatti da i primi mastri che sieno in Europa, per la finezza e il numero delle pitture che vi sono attorno, rappresentanti li stati di S. A., le quali erano le seguenti ...» BRAMBILLA 1608a, p. 15; BRAMBILLA 1608b, p. 23; VARALLO 1991, p. 109.

<sup>43</sup> Luigi Mallé, *Palazzo Madama in Torino*, vol. 1, *Storia bimillennaria di un edificio*, Torino 1970, pp. 92–93. Nel 1628 le allegorie non erano probabilmente più quelle del 1608, per le quali possediamo un disegno anonimo, ma una seconda serie, cfr. ROMANO 1995, pp. 27–29; BAVA 1995b, pp. 240–42.

<sup>44</sup> Nessun accenno ai quadroni si trova nella sopraccitata lettera di Coppino del 1609 (vedi nota 35) che descrive il salone quando era usato dai figli del duca: «Haec nunc Principum liberorum statio.» Nello stesso periodo si pensava già a un'altra decorazione per il salone, cioè un ciclo con le gesta di Beroldo, per il quale il conte di Revigliasco scrisse una «Vita di Beroldo distinta in 12 capi per dipingere nel salone del castello di Torino 1609», ciclo probabilmente mai eseguito, cfr. BAVA 1995b, pp. 242, 261–63.

<sup>45</sup> Il pittore Francesco Fea viene pagato a più riprese per «capitelli da lui fatti alla galleria grande», per «nicchie, cartelli e festoni» e anche per i «basamenti delle colonne» tra novembre 1607 e gennaio 1608, VALLE 1607–09, part. 531, 556, 576, 712, 878. Altri pittori vengono nello stesso periodo pagati per la pittura delle colonne e degli stemmi, VALLE 1607–09, part. 533, 552, 685, 694, 810.

<sup>46</sup> Vedi sopra, nota 30.

<sup>47</sup> Il disegno, già pubblicato in ROMANO 1982 e ora, con attribuzione a Carlo di Castellamonte, in *Le collezioni 1995*, tavola 14, raffigura al di sopra degli armadi tre quadri e altrettanti sopra il camino, chiaro indizio che si tratti di un progetto e non un ricordo poiché i ritratti sopra gli armadi erano due (e nessuno sopra i camini). Cfr. DARDANELLO 1995, pp. 99, 104; BAVA 1995c, p. 330.

<sup>48</sup> Cfr. Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967, p. 57; ROMANO 1982, p. 22.

<sup>49</sup> Su questo palazzo cfr. Rosa López Torrijos, «Il Palazzo di El Viso del Marques», *La Casana*, 34.2 (1992), pp. 10–21; Eduardo Blázquez Mateos, «Los contenidos de la galería de retratos de Cesare Arbasia, el autorretrato y la morada poética», *Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo*, 113 (1995), pp. 163–76.

<sup>50</sup> «La terza peza è la sala principale de i Re: sono posti per ordine tutti i Re di Castiglia, principiando dal fondatore di detto Alcassero, che fu il Re Enrigne 4 per insino al Re Rodrigues che perse Spagna; sono in numero sino a 50 [...] Tutte queste figure sono di tutto rilievo naturale o di legname, o stucco che sieno tutte indorate e colorite, assentate in lor sedie con lor epitafi sotto de i nomi e fatti loro brevemente.» D. Heikamp, «Vicende di Federigo Zuccari», *Rivista d'Arte*, 32 (1957), pp. 175–232, p. 229.

<sup>51</sup> Cfr. Elias Tormo, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid 1911, pp. 17–29; Fernando, Collar de Cáceres, «En torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Avila», *Boletín del Museo del Prado*, 4 (1983), pp. 7–35; F. Collar de Cáceres, *El libro de Retratos, letreros e insignias reales de los Reyes de Oviedo, León y Castilla*, Madrid 1985; Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *La serie iconografica de los reyes de España en relacion con el Alcázar de Segovia*, Segovia 1989.

11. Barent van Orley,  
Ritratti dei conti di  
Nassau. Monaco,  
Staatliche Graphische  
Sammlung



esempio nel castello di Gaillon,<sup>52</sup> e in altri paesi europei ove, nel Cinquecento, la celebrazione dinastica tramite lunghe serie di ritratti, sia in scultura che in pittura, era ampiamente diffusa. Prevalgono però, all'interno di queste sequenze genealogiche, i ritratti a mezzo busto o a figura intera (seduta o in piedi); più rari, invece, sono i ritratti equestri, ma anche questa caratteristica del progetto torinese non è senza precedenti, come evidenzia la serie di otto arazzi con i ritratti dei conti di Nassau e delle loro mogli (1531), oggi nota solo dai disegni preparatori di Barent van Orley (fig. 11).<sup>53</sup> La stessa idea di rappresentare non solo i conti e duchi sabaudi ma anche le loro mogli a cavallo la ritroviamo, ma presumibilmente per pura coincidenza, in un disegno, attribuito a Carlo di Castellamonte, che costituisce un primo progetto per la Galleria, precedente cioè all'intervento di Zuccari (fig. 12).<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Bernardo Bizoni, *Diario di Viaggio di Vincenzo Giustiniani* [1606], a cura di B. Agosti, Porretta Terme 1995, p. 94 e 161. I modelli per questo genere di gallerie degli antenati risalgono al '300: nella «Grande Salle» del Palais de la Cité di Parigi si trovarono 42 statue di grandezza più che naturale dei re francesi, v. Patrick Marc de Winter, *The patronage of Philippe le Hardi, duke of Burgundy (1364–1404)*, PhD dissertation New York University 1976, vol. 2, p. 750; cfr. *ibid.*, vol. 1, p. 42 e vol. 2, pp. 810–11, e vol. 2, pp. 783–789. Cfr. ROMANO 1995, p. 45, nota 104.

La proposta di Federico Zuccari si distingue dagli esempi citati per l'idea di dare ai ritratti la forma di finti monumenti equestri. Per una simile rappresentazione di statue dipinte non esisteva alcun modello nella pittura murale, se non si vuol risalire fino ai due monumenti funebri affrescati da Paolo Uccello e Andrea del Castagno nel Duomo di Firenze. Può darsi che Zuccari conoscesse le incisioni di Adrian Col-laert su disegno di Stradano (fig. 13 e 14) che rappresentano in analoga forma monumentalizzata i dodici Cesari.<sup>55</sup> Queste incisioni sono comunque solo un indizio del diffuso interesse che il tardo Cinquecento nutriva per il monumento

<sup>53</sup> Quattro disegni preparatori si trovano alla Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, un altro al museo di Rennes, cfr. C. Willemijn Fock, «Nieuws over de tapijten, bekend als de Nassause Genealogie», *Oud Holland*, 84 (1969), pp. 1–28; cat. mostra *The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*, Washington e New York 1986–87, pp. 237–39 (no. 91); Lorne Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven e London 1990, p. 43. Nel 1600 gli arazzi furono copiati in una serie di quadri a olio, Fock, *op. cit.*, p. 17. – Per i possibili modelli di van Orley cfr. *ibid.*, pp. 12–13.

<sup>54</sup> Torino, Biblioteca Nazionale, Ms. q.I.65, fol. 153. Cfr. DARDANELLO 1995, tav. 14, pp. 99, 133.

<sup>55</sup> Walter Liedtke, *The Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship 1500–1800*, New York 1989, p. 220.



12. Carlo di Castella-  
monte (?), Studio per  
la decorazione della  
Galleria grande, 1605  
(particolare). Torino,  
Biblioteca Nazionale





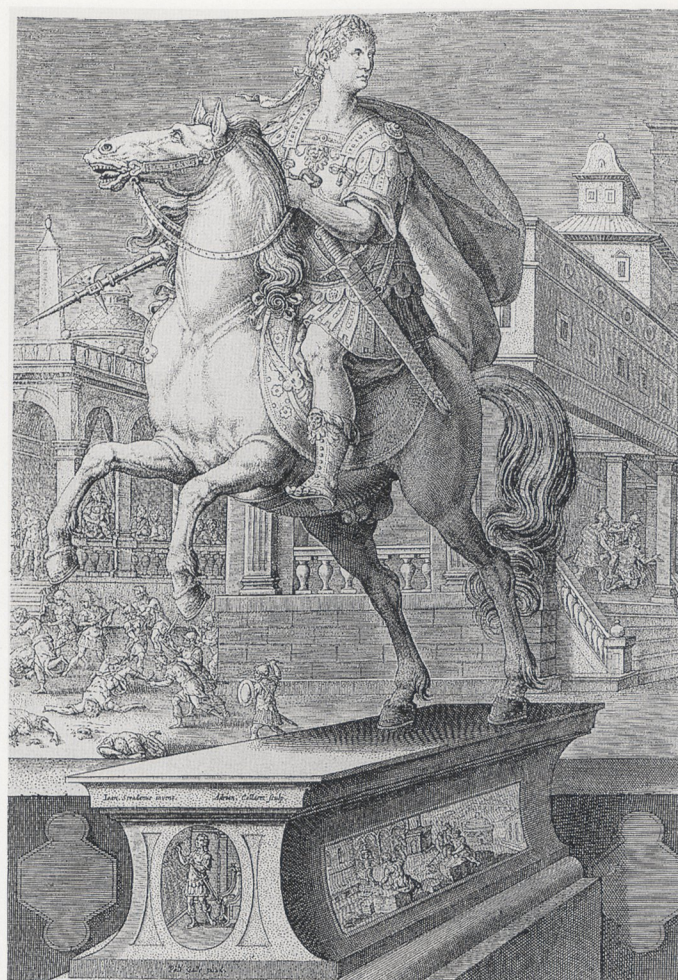
GALBA.  
*Nobilitate potens, alienis clarior armis  
 Imperio quam Galba suo, quo cubine dignus  
 Cunctorum assensu est habitus, si nomen adeptus*  
*Nunquam Cesareum, matris intempe fueret  
 Nec calum invidie caput obieret, et hosti  
 Grata sua nunquam spectacula morte dedisset.*

13. Adriaen Collaert da Stradano, Galba

equestre. Già nel 1574 Jacopo Strada voleva pubblicare un libro con immagini di statue equestri,<sup>56</sup> progetto mai realizzato, ma di cui forse si parlava ancora a Mantova quando Zuccari vi soggiornò. Il quell'occasione Zuccari aveva probabilmente anche visto le dieci sculture lignee commissionate nel 1587 da Vespasiano Gonzaga per la sua residenza a Sabbioneta,<sup>57</sup> l'unica vera serie genealogica di statue equestri.

Un'analisi delle particolarità della Galleria non deve però tener conto soltanto delle varie tradizioni che in essa confluiscono, ma anche considerare gli interessi e le conoscenze dei suoi due padri intellettuali, Zuccari e Carlo Emanuele I.

<sup>56</sup> Nel maggio del 1574 Strada ottenne il privilegio imperiale di pubblicare un libro di «Equestrum statuarum tam virorum quam mulierum formae elegantissimae una cum vestimentis ipsorum ac artificiosissime pictis et arte Phrygionica ingeniose elaboratis», cfr. Hans von Voltellini, «Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 13 (1892), p. LXXIX, Nr. 8979.



DOMITIANVS.  
*Domitiane, tuae laeas turpissimae gentis,  
 Ennula famulo cur fugi, sceptrum Neroni  
 Perirentis ardeti molibus, simulacrum aeneae*  
*Maxe ruis in petus contento nomine Daum,  
 At quoniam incertis nullè ratione trucidas,  
 Te moerit minus tui coarctantur amici.*

14. Adriaen Collaert da Stradano, Domiziano

Una vivace descrizione di quest'ultimo è fornita dagli ambasciatori veneziani: «Si compiace della musica, e si diletta della pittura e d'ogni cosa artificiosa, e così nell'una come nell'altra ha ottimo giudizio, e fa qualche cosa di sua mano.

<sup>57</sup> Secondo una lettera di Paolo Moro, datata 4 luglio 1587, il duca commissionò in quest'anno le statue a Venezia (Ireneo Affò, *Vita di Vespasiano Gonzaga*, Parma 1780, p. 104). Il diarista De' Dondi riferisce che furono collocate già nell'anno successivo: «Nota come l'anno 1589 [ma deve leggersi: 1588] l'eccellentissimo signor duca di Sabbioneta ha fatto tirare gli cavalli di legno numero 10 con sopra ancora le figure de suoi antecessori et anco la sua figura sopra a modioni di legno in alto dietro a muri così a mezzo l'uno dietro all'altro del salone in capo del palazzo.» (Giuseppe Müller, «Estratti del diario delle cose avvenute in Sabbioneta dal MDLXXX al MDC di Niccolò De' Dondi», in: *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti*, vol. 2, Milano 1857, pp. 313-464, qui p. 340). Cfr. il catalogo della mostra di Sabbioneta *Vespasiano Gonzaga Colonna (1531-1591). Mostra iconografica nel quarto centenario della morte*, a cura di Leandro Ventura, Modena 1991, pp. 25-28, 154-70.



15. Bottega di Giambologna, Statuetta di Enrico IV. Digione, Musée des Beaux-Arts

Di medaglie e sculture antiche ha cognizione tale, che fa meravigliare quelli che ne fanno professione»,<sup>58</sup> «vuol vedere ogni cosa, soprintende a tutto, interviene in ogni luogo e stanca tutti con la sua natura indefessa»;<sup>59</sup> inoltre gli si attribuiva «un straordinario desiderio di gloria». <sup>60</sup> A lui risale senza dubbio la scelta del tema genealogico, cioè la volontà d'illustrare l'anzianità della famiglia e le gesta degli antenati, tematica già ricorrente sotto suo padre. È vero che fino allora i risultati di questa propaganda familiare erano rimasti sulla carta, sia nella forma dell'albero genealogico e dei ritratti nella nota opera del Pingone che nella veste di manoscritti illustrati.<sup>61</sup> Ma è forse significativo che la rac-

colta di disegni di Pingone e altri del 1572 rechi il titolo «Serenissimorum Sabaudiae Principum, Ducumque Statuae ...». Solo sulla carta – in forma di finzione poetica – esisteva anche la prima galleria in cui erano rappresentati i ritratti e le gesta dei Savoia: si tratta di un poema francese, dedicato a Carlo Emanuele I in occasione delle sue nozze con Caterina d'Austria nel 1585.<sup>62</sup> Una simile galleria si trova in un altro poema dedicato a Carlo Emanuele, l'*Amédéide* di Alfonso Delbene (Chambéry 1586): «Tandis le preux Amé va repaissant ses yeux / En ce palais doré qu'en son esprit compasse, / Vient a la galerie où sont peints les majeurs // Leurs actes vertueux d'une assez longue trace / Bon Dieu, dit il alors, qui a peint en ce lieux / L'histoire, et les hauts faicts desprinces de ma race. / ...»<sup>63</sup> Il ripetersi di concetti analoghi nella letteratura<sup>64</sup> rende assai plausibile che Carlo Emanuele avesse in mente queste idee quando si propose di decorare la Galleria grande nel primo Seicento.

Tuttavia, sembra che il progetto di raffigurare i Savoia in forma di finte statue equestri non fosse originato soltanto dalle gallerie immaginarie della letteratura né dalla grafica o dalla recente diffusione di statue simili, ma anche dal costante interesse del duca a erigere a Torino monumenti equestri per se stesso e per i suoi antenati. Già nel 1584 pensava di acquistare a Roma il cavallo che Daniele da Volterra aveva eseguito, su disegno di Michelangelo, per il monu-

<sup>62</sup> Il testo in questione è il «Temple d'alliance des Ducs de Savoye, contenant la genealogie et descendance d'iceux et leurs faicts plus memorables ...», Bib. Reale, Torino, Ms. Varia 297, cfr. Giuseppe Rua, *L'epopea savoina alla corte di Carlo Emanuele I. La Savoysiade di Onorato d'Urfé*, Torino 1893, p. 4; Vittoria Moccagatta, «Guglielmo Caccia detto Moncalvo. Le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I», *Arte Lombarda*, 8 (1963), pp. 185–243, qui p. 212.

<sup>63</sup> Auguste Dufour, «Le premier livre de l'Amédéide par Alphonse Delbene», *Mémoires et documents publiés par la société Savoisiennne d'histoire et d'archéologie*, 8 (1864), pp. 207–55, qui p. 234. Sul Delbene cfr. Rosanna Gorris, «Sous le signe des deux Amédée: L'Amédéide d'Alphonse Delbene et le poème dynastique à la cour de Savoie sous Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>», *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 15 (1997), pp. 73–105.

<sup>64</sup> Un riflesso delle idee per la galleria grande e dell'importanza del tema genealogico al momento delle nozze del 1608 si trova ancora nel *Balletto delle Muse* di Marino, scritto nel febbraio di quell'anno come epitalamio per le nozze di Isabella di Savoia con Alfonso d'Este. Il testo narra di un viaggio di Venere al Parnaso ove le attuali nozze vengono festeggiare con una visita al tempio dell'eternità nelle cui logge si trovano, in lunga serie di statue, gli antenati degli Estensi e dei Savoia, da Beroldo fino a Carlo Emanuele. Giovanni Battista Marino, *Balletto delle Muse. Epithalamio nelle nozze di Alfonso da Este et Donna Isabella*, in *Epithalami del Cavalier Marino*, Venezia 1624, pp. 51–56: «Di mille lor progenitori Heroi/ In marmo incisi i simulacri illustri [...] a gli occhi s'aperse/ Loggia superba, in cui gran serie e lunga/ Di marmorei colossi era distinta./ [...] in altra loggia usciro,/ Di spatio ed arte a la primiera eguale/ Statue di sasso fin polite e terse/ Occupavano il loco.»

<sup>58</sup> Dalla relazione di Costantino Molino, ambasciatore veneto presso la corte sabauda dal 1581 al 1583, cfr. *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato, tratte dalle migliori edizioni disponibili e ordinate cronologicamente*, a cura di Luigi Firpo, vol. 11, Torino 1983, p. 376.

<sup>59</sup> Dalla «relazione» di Fantino Corrarò, 1598, Firpo, *op. cit.*, p. 532.

<sup>60</sup> Relazione di Francesco Vendramin, 1589, Firpo, *op. cit.*, p. 440.

<sup>61</sup> Vedi sopra, nota 36.

16. Bottega di Giambologna, Statuetta di Carlo Emanuele I. Kassel, Löwenburg



mento di Enrico II di Francia commissionato da Caterina de' Medici.<sup>65</sup> Se il giovane Carlo Emanuele, da tre anni al governo, fosse riuscito nel proposito di erigere un monumento al padre,<sup>66</sup> egli avrebbe preceduto di alcuni anni

l'analoga impresa di Ferdinando I de' Medici che nel 1587, appena salito al trono, commissionò la grande statua equestre del padre Cosimo I. Il monumento di Giambologna, completato nel 1594, fu il modello per numerose statue

<sup>65</sup> L'episodio, ben noto da tempo, è spesso ignorato nei lavori sulla scultura di Daniele da Volterra. Cfr. Charles de Tolnay, *Michelangelo*, vol. 5, *The Final Period*, Princeton 1960, pp. 228-29; Antonia

Boström, «Daniele da Volterra and the Equestrian Monument to Henry II of France», *Burlington Magazine*, 137 (1995), pp. 809-20. Cfr. *Schede Vesme*, pp. 926-27; BAVA 1995a, p. 143.

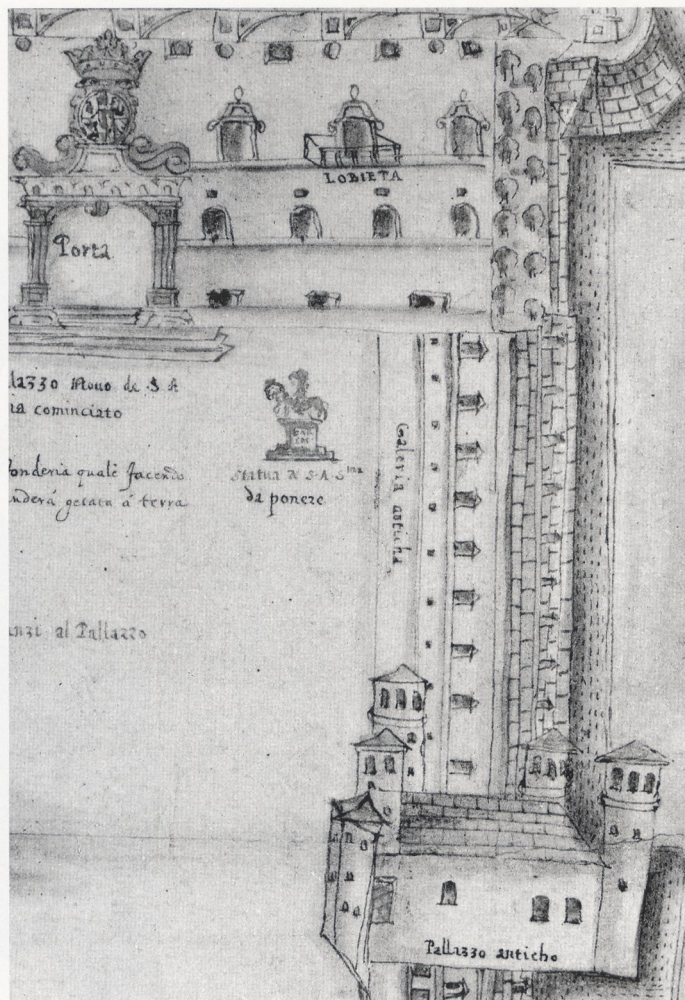


17. Bottega di Giambologna, Statuetta di Carlo Emanuele I (particolare)

equestri in tutta Europa, tra cui quella di Enrico IV voluta da Maria de' Medici poco dopo il 1600. Il monumento per il Pont Neuf fu cominciato solo nel 1607 e collocato nel 1614, ma già nel 1604 Giambologna (o la sua bottega) ne aveva inviato una versione piccola a Parigi, probabilmente simile o identica a una statuetta oggi a Digione (fig. 15).<sup>67</sup> Lo stesso tipo della statuetta di Enrico IV fu poi ripetuto dalla bottega di Giambologna (forse da Antonio Susini) in una statuetta con il ritratto di Carlo Emanuele I, oggi a Kassel (figg. 16 e 17).<sup>68</sup> Questa è con ogni probabilità il modello

<sup>67</sup> Cfr. cat.mostra *Giambologna 1529-1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik*, a cura di Charles Avery, Anthony Radcliffe e Manfred Leithe-Jasper, Vienna 1978, pp.240-41, no.160; Charles Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Oxford 1987, p.258; un'altra statuetta di Enrico IV, più grande, si trova ora alla Wallace Collection di Londra, vedi Avery, *ibid.*, p.269; una terza nella coll. Michael Hall, cfr. cat.mostra *Glorious Horsemen: Equestrian Art in Europe, 1500-1800*, Springfield, Massachusetts, 1981, pp.112-13.

<sup>68</sup> Kassel, Löwenburg, Inv. G. K. III 3486; cfr. M. Leithe-Jasper nel catalogo *Giambologna* (vedi nota precedente), no.161a, p.242, senza proposta per una datazione della statuetta. Nella letteratura sull'arte alla corte di Carlo Emanuele I non si trova alcuna traccia di questa statuetta.



18. Aureliano Monsa, Progetto per la sistemazione di Piazza Castello, 1605 (particolare). Torino, Archivio Storico del Comune

per una grande statua che il duca in quegli anni voleva erigere a se stesso, progetto finora solo documentato dalla pianta dell'architetto Monsa, datata 15 maggio 1605, che indica davanti alla Galleria una statua equestre con le lettere «CAR. EM.» sul piedistallo e la scritta «statua di S. M. S.ma da ponere» (fig. 18).<sup>69</sup> Che la statuetta di Kassel non segua tanto i prototipi fiorentini quanto il progetto francese può essere, ovviamente, una decisione casuale dello scultore, ma alla luce di altri rinvii a progetti francesi di cui parleremo fra poco è ragionevole pensare che il duca stesso, il quale appare molto ben informato su tutte le attività artistiche della corte di Enrico IV, scegliesse consapevolmente questo modello. Ma una grande statua sul modello del Susini non

<sup>69</sup> Archivio Storico del Comune, Collezione Simeom, D/254; un'illustrazione di tutta la pianta in Clara Palmas, «La Fabbrica del Palazzo Nuovo Grande di Sua Altezza», in: *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, cat.mostra (Torino), Milano 1986, pp.19-37, p.20; cfr. *ibid.*, p.22; DARDANELLO 1995, p.102; BAVA 1995a, p.144.

fu mai realizzata, così come fallì pure un ulteriore tentativo di Carlo Emanuele di erigere un monumento equestre in bronzo. Anche per questo progetto, affidato a Pietro Tacca nel 1619, fu eseguito un piccolo modello, successivamente gettato in bronzo (figg. 19 e 20) e nel 1621 inviato a Torino.<sup>70</sup> Negli stessi anni Carlo Emanuele commissionò a Isidoro Bianchi una gigantesca statua equestre in gesso di Beroldo che fece parte delle decorazioni per l'ingresso di Cristina di Francia nel 1620.<sup>71</sup>

La soluzione che il disegno di Zuccari propone per i ritratti equestri sembra un riflesso di questo tenace desiderio di ornare la capitale sabauda con una o più statue equestri. La Galleria ne avrebbe anticipato l'esecuzione e al contempo forse anche ampliato il progetto, benché non sia chiaro se il disegno rappresenti una specie di formula generale da ripetersi per tutti e trentadue i ritratti o se la forma del finto monumento dovesse rimanere riservata a pochi antenati. È infatti difficile immaginarsi i giovanissimi figli di Carlo Emanuele rappresentati in tal guisa. L'ipotesi che Zuccari pensasse soprattutto a personaggi del passato viene confermata dal monumento disegnato che si rifà, con la caratteristica andatura del cavallo, non alle statue contemporanee ma a quelle più antiche come il Colleoni di Verrocchio o il Gattamelata di Donatello.<sup>72</sup> Questa scelta non fu sicuramente casuale ma determinata dall'intenzione di conferire un aspetto arcaico e di autenticità al monumento dipinto. Una tale serie di monumenti equestri dipinti (che avrebbero avuto un'altezza, dalla base fino al cimiero, di circa 4 metri), sia limitata ad alcuni membri della casata o estesa a tutta la genealogia, avrebbe comunque comportato non pochi problemi di natura estetica e di convenienza. Perciò l'idea fu evidentemente presto abbandonata: già nella descrizione di Zuccari non si trova più alcun accenno al fatto che i «ritratti a cavallo» sarebbero statue – ulteriore indizio per datare il nostro disegno. E le istruzioni per le pitture su tela elaborate nella fase successiva,<sup>73</sup> indicando dettagli come il colore degli occhi, dei capelli o della barba dei Savoia, confermano



19. Pietro Tacca, Carlo Emanuele I (particolare)

definitivamente che l'idea di finti monumenti fosse stata scartata.

Sul verso del foglio inglese (fig. 3) troviamo una proposta per la parete d'ingresso della galleria, che differisce da quanto Zuccari scrive nella citata lettera del febbraio 1606, ove dice «in testa di detta Galeria vi vanno 2 altri precipi, uno di là, l'altro di qua di una porta ch'entra in detta galeria» (e lo stesso era previsto nello schema del duca). Nel disegno invece vediamo un unico ritratto sopra la porta. Poiché il rapido schizzo indica, sopra l'architrave della porta, una specie di piedistallo, dobbiamo concludere che Zuccari concepisse anche questo cavallo al galoppo come una finta statua. La scultura avrebbe realizzato simili monumenti equestri, con il cavallo corvettante, solo verso il terzo decennio del Seicento. Ma già da parecchio tempo la pittura e la grafica avevano esplorato il tema del cavallo galoppante visto di tre quarti; tra i vari esempi pittorici citiamo solo il S. Ambrogio di Figino (ca. 1591), preparato da numerosi

<sup>70</sup> Dettagliate notizie del progetto in Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, vol. 4, Firenze 1846, pp. 87-89; cfr. Carl Justi, «Die Reiterstatuette Karl Emanuels von Savoyen auf der Löwenburg bei Kassel», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 21 (1886), pp. 115-19; *Schede Vesme*, pp. 1017-18; K. J. Watson nel catalogo, *Giambologna 1529-1608* (vedi nota 67), pp. 244-45; Piero Torriti, *Pietro Tacca da Carrara*, Genova 1983, pp. 31-32 e fig. 25. Baudi di Vesme vi ha voluto vedere un ritratto di Emanuele Filiberto, ma il confronto con altri ritratti scultorei di Carlo Emanuele di quel periodo (ad esempio il busto di uno scultore lombardo della Galleria Sabauda, cfr. *Le collezioni*, tav. 36) ci induce a prestare fede alle parole di Baldinucci.

<sup>71</sup> ROMANO 1995, p. 44 e nota 103. Cfr. *Schede Vesme*, p. 132.

<sup>72</sup> La stessa andatura si trova anche nei cavalli di Sabbioneta.

<sup>73</sup> Vedi sopra, nota 28.



20. Pietro Tacca,  
Carlo Emanuele I.  
Kassel,  
Löwenburg

schizzi (fig.21).<sup>74</sup> Ancora più vicino al nostro disegno, e sicuramente noto a Zuccari, è comunque il ritratto equestre di Enrico IV inciso da Tempesta nel 1593 (fig.22), foglio che ebbe una notevole fortuna.<sup>75</sup>

La grande diffusione di questo tipo di ritratto equestre rende difficile non solo l'identificazione di un preciso modello, ma pone limiti anche a ogni tentativo di indivi-

duare echi dell'invenzione zuccaresca. Tuttavia, non è forse un caso che Charles Audran si servì più tardi proprio di questo tipo di ritratto equestre per la sua incisione di Carlo Emanuele in battaglia (fig.23).<sup>76</sup> Il fatto che sullo stesso foglio compaiano, negli angoli superiori, le figure di due santi, idea già accennata da Zuccari nel disegno del Louvre

<sup>74</sup> Annalisa Perissa Torrini, *Disegni del Figino* (Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei Disegni antichi 4), Milano 1987, p.197.

<sup>75</sup> Liedtke (vedi nota 55), pp.224-29.

<sup>76</sup> Archivio di Stato di Torino (a cura di), *I rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia*, cat. mostra, Torino 1981, pp.172-74. Andreina Griseri ha proposto Luigi Brandino, pittore francese attivo a Torino nel 1606-07, come autore dell'invenzione di questa stampa, *ibid.*, pp.19-20.

21. Giovan Ambrogio Figino,  
Studio per San Ambrogio.  
Rotterdam, Museum  
Boymans-van Beuningen



(fig.4) e poi prescritta dalle istruzioni per i ritratti dei telieri,<sup>77</sup> rende verosimile l'ipotesi che la composizione di Audran sia il (lontano) ricordo di uno di questi. Gli artisti dei telieri ricevettero dalla corte non solo istruzioni scritte ma anche schizzi compositivi<sup>78</sup> basati quasi certamente sull'invenzione zuccaresca.

Le varie fonti finora discusse circa le idee contenute nel primo progetto per la Galleria riguardano però solo singoli aspetti e non il concetto generale. Come stimolo per la scelta dell'insieme dei temi da rappresentare è stato indicato più volte il libro di Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli*

<sup>77</sup> Si legge ad esempio nella «Descrizione d'i tre quadri ch'il Sig.r Arbazza deve dipingere per S. A. Seren.ma»: «Tra i colorimenti dell'aria, nelli due superiori cantoni del quadro, l'ingegnoso pittore collocarà i due Santi protettori del Prencipe», BAVA 1995b, p.258.

<sup>78</sup> All'inizio della descrizione citata nella nota precedente si legge: «Di ciascuno d'essi [quadri] il soggetto si spartirà di maniera che la figura, ciò è il ritratto del Prencipe a cavallo, il campo o sia paesaggio, e le due imagini de' Santi protettori habbiano la debita collocazione, attitudine e proporzione loro, conforme al schizzo che ne ha S. A. fatto fare.»



22. Antonio Tempesta, Enrico IV a cavallo, 1593

*theatri amplissimi*, pubblicato a Monaco nel 1565 e presente a Torino dal 1573, come ha potuto dimostrare Sergio Mamino.<sup>79</sup> Tra i vari *tituli* della prima classe troviamo infatti la «genealogia fundatoris theatri» (I, 2), le «geographicae tabulae [...] principaliter regionis vel territorii ipsius

fundatoris» (I, 4), inoltre «expeditiones, bella, obsidiones» (I, 6) e anche «animalium grandes picturae, ut rariores depicti cervi, apri, leones, ursi, fibri, piscesque, tam dulcium aquarum quam marini» (I, 8).<sup>80</sup> Nonostante ciò non va dimenticato che Quiccheberg tratta dell'ordinamento di un

<sup>79</sup> Mamino (vedi nota 23), p. 76. Il primo a mettere il testo di Quiccheberg (o Quicchelberg) in rapporto con la Galleria è stato ROMANO 1982, pp. 24–25; cfr. ROMANO 1995, p. 20.

<sup>80</sup> Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*, Monaco 1565, fol. A2r-A3v. – Dalla ormai numerosa bibliografia su





23. Charles Audran, Carlo Emanuele I in battaglia, ramo inciso ( ripr. a rovescio). Torino, Archivio di Stato

museo e non della decorazione di un edificio, che molti degli oggetti elencati nelle «classi» successive come statue, medaglie, strumenti matematici, incisioni e libri illustrati, non facevano parte della prima, ma solo dell'ultima fase del progetto per la Galleria. Inoltre Quiccheberg non dedica nessuna *inscriptio* alle stelle e alle costellazioni del cielo. Sembra quindi che il suo libro, per quanto importante, non fosse l'unica fonte di ispirazione per il concetto della Galleria, e

Quiccheberg siano qui citati soltanto i seguenti titoli: Patricia Falguières, «Fondation du Théâtre ou Méthode de l'exposition universelle. Les *Inscriptions* de Samuel Quicquelberg (1565)», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 40 (1992), pp.91-115; Dirk Jacob Jansen, «Samuel Quicquebergs *Inscriptiones*: de encyclopedische verzameling als hulpmiddel voor de wetenschap», in *Verzamelen: van rareitienkabinett tot kunstmuseum*, a cura di E. Bergvelt e altri, Heerlen 1993, pp.57-76; Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995, pp.245-46

bisogna domandarsi a quali altri modelli Carlo Emanuele potesse attingere.

A proposito dei monumenti equestri abbiamo più volte accennato al fatto che erano le imprese artistiche della corte parigina a stimolare gli analoghi progetti a Torino, e sembra probabile che lo sguardo di Carlo Emanuele si rivolgesse di nuovo a Parigi – ma, come vedremo, anche a Roma – quando progettava la decorazione della sua Galleria. Il re francese Enrico IV aveva infatti cominciato a collegare, pochi anni prima, il Louvre con le Tuileries tramite due gallerie: la *Petite Galerie* e la *Grande Galerie du bord de l'eau*. Quest'ultima, lunga ca. 420m, era stata iniziata nel 1595 e non ancora completata, mentre l'edificio della *Petite Galerie*, cominciato già sotto Carlo IX, fu terminato nel 1599. Nel 1601 il pittore Toussaint Dubrueil aveva intrapreso la decorazione della volta, proseguita, dopo la sua morte nel 1602, da Jacob Bunel e terminata nel 1606/7. Nel 1607

Bunel cominciò a eseguire i quadri per le pareti.<sup>81</sup> Le somiglianze tra questa decorazione, oggi perduta ma ricostruibile grazie a varie descrizioni, e il progetto torinese sono troppo evidenti per essere casuali: la volta della galleria parigina rappresentò, secondo la descrizione di Thomas Coryate, Dio, gli angeli, il sole, la luna, le stelle, i pianeti e altre costellazioni.<sup>82</sup> Inoltre sopra il cornicione si trovavano grandi vittorie, putti con palme e stemmi stuccati.<sup>83</sup> Sulle pareti Jacob Bunel doveva rappresentare in 28 tele i re e le regine francesi, da Enrico IV e Maria de' Medici fino a S. Luigi.

Come già detto, Bunel ricevette la commissione per queste tele nel maggio 1607<sup>84</sup> e un anno dopo ne aveva finito solo la metà,<sup>85</sup> ma la tematica della galleria doveva essere discussa (e nota) già da alcuni anni.<sup>86</sup> Nel 1599 o 1600 Sully, ministro delle finanze e delle fortificazioni di Enrico IV, aveva incaricato il geografo del re Antoine de Laval di elaborare un progetto per la nuova galleria, proponendo

come tema carte geografiche delle varie province della Francia e vedute di città e fortificazioni. Laval scarta questa scelta tematica e ne propone un'altra in un testo dal titolo «Des peintures convenables aux basiliques et Palais du Roy. Memes à sa Gallerie du Louvre à Paris».<sup>87</sup> In questo testo, scritto nel 1600 e pubblicato nello stesso anno 1605 in cui nacque l'idea della decorazione della Galleria di Torino (ma forse già precedentemente diffuso<sup>88</sup>), l'autore propone due tematiche diverse: prima una serie di grandi quadri per illustrare i momenti salienti della storia francese e poi i ritratti dei 63 re di Francia. Vari passi del testo di Laval si possono leggere, *mutatis mutandis*, come se fossero le istruzioni seguite da Carlo Emanuele: il programma della galleria deve essere tracciato dal principe stesso, non dall'artista, poiché richiede un'erudizione non comune;<sup>89</sup> il tema più consono ad un re sono i suoi antenati,<sup>90</sup> da rappresentarsi ognuno in un portico dipinto tra una finestra e l'altra e circondato da iscrizioni, emblemi, allegorie e quadri con battaglie o altri eventi

<sup>81</sup> Cfr. Louis-Henri Collard / Edouard-Jacques Ciprut, *Nouveaux Documents sur le Louvre*, Paris 1963, pp. 16, 23-24, 53-55; Pierre Quoniam / Laurent Guinamard, *Le Palais du Louvre*, Paris 1988, pp. 66-71.

<sup>82</sup> Coryate (vedi nota 41), pp. 24-25: «[The gallery] a place which for such a kinde of roome excellet in my opinion, not only all those that are now in the world, but also all whatsoever that ever were since the creation thereof [...] It is divide into three parts [...] One of the sides when I was there, was almost ended, having in it many goodly pictures of some of the kings and Queenes of France [...] The rooffe of most glittering and admirable beauty, wherein is much antique worke, with the picture of God and the Angels, the Sunne, the Moone, the Starres, the Planets, and other Celestiall signes. Yea so unspeakably faire it is, that a man can hardly comprehend it in his minde, that hath not first seene it with his bodily eyes.» Questa descrizione differisce da quella più nota di Sauval (Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, vol. 2, Paris 1724, pp. 38-39). Sauval parla solo di storie mitologiche e del Vecchio Testamento («les histoires que remplissent la voûte [...] sont tirées des Metamorphoses et de l'Ancien Testament»), ma descrive in seguito solo alcuni particolari dei soggetti mitologici quali Perseo e Andromeda, Pan e Syrinx, Danae e la Gigantomachia. A meno che i quadri descritti da Sauval poco prima del 1661 non fossero eseguiti in un secondo momento, bisogna presumere che i temi descritti da Coryate figurassero tra i rimanenti quadri della volta.

<sup>83</sup> Collard / Ciprut (vedi nota 81), p. 17.

<sup>84</sup> Collard / Ciprut (vedi nota 81), pp. 53-54: «... peindre à huylle et sur thaille tous les portraits des Roys et Reynes, princes, princesses [...] que le Roy veult estre representez et apposez en vingt huit trumeaux ou espaces qui sont entre les croisées de sa petite gallerie du Louvre. [...] le tout au naturel en habitz et vestemens du tems de chasque règne, et suivant les originaulx qui en seront baillez et fourniz aud. Bunel [...] à commencer per les tableaux de leurs majestés à present régnautes, et finir au Roy Saint Louys.»

<sup>85</sup> Vedi la descrizione di Coryate in nota 82. Tutti questi ritratti, tranne quello di Maria de' Medici di Frans Pourbus (oggi al Louvre), furono distrutti nell'incendio del 1661.

<sup>86</sup> Per i vari progetti vedi Dominique Cordellier, «Un modèle de Dubreuil pour les portraits de la Petite Galerie du Louvre», *Revue du Louvre et des Musées de France*, 40 (1990), pp. 484-88.

<sup>87</sup> Il testo si trova in LAVAL 1605. Dalla dedica a Sully, datata 20 dicembre 1600 si può dedurre che la stesura risale allo stesso anno. Poiché nell'edizione del 1605 il testo ha paginazione e segnature separate è probabile che fosse stampato e distribuito già prima del 1605. A partire dalla seconda edizione, Parigi 1612, esso fa invece parte integrale del volume (foll. 446-54). Il testo della seconda edizione (con ortografia «riformata») si trova anche in THUILLIER 1975; qui di seguito cito dalla prima edizione. Sul testo di Laval cfr. Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris 1974, pp. 77-80, 189-92; THUILLIER 1975; Gérard Sabatier, «Politique, histoire et mythologie: La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII siècle», in: *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, a cura di Jean Serroy, Grenoble 1986, pp. 283-301, qui pp. 284-87; Jean-Marc Chatelain, «Morale de l'histoire, immoralité de la fable: un projet de galerie royale à l'âge du gallicanisme», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39 (1992), pp. 449-64.

<sup>88</sup> Vedi la nota precedente e THUILLIER 1975, p. 176.

<sup>89</sup> «Je veux me persuader que la grande opinion que l'on avoit de ces Peintres Italiens (qui taillent tous des Princes) fut cause que l'on les mit sur leur foy, et qu'on leur bailla la carte blanche pour inventer et peindre ensemble: comme j'ay ouy dire que Du Breuil espere que le Roy fera pour sa Gallerie: qui seroit du tout difformer l'oeuvre, estans jeux bien differents celuy de l'esprit et celuy de la main, l'un requiert une grande cognoissance d'histoires, de poësie, de sciences diverses, de considerations des choses de nature, des celestes, bref d'une infinité de secrets cachez dans le fonds inepuisables des bonnes lettres, auquel ces grands peintres n'ont pas bien le temps, ny le loisir de fouiller plus avant qu'en la surface: et ne savent gueres bien rapporter et assortir les choses l'une à l'autre, au lieu que la peinture s'apprend à force desseins, griffonnages, portraitures, imitations, bref à estre toujours ataché à la besongne.» LAVAL 1605, p. 4; cfr. THUILLIER 1975, pp. 196-97.

<sup>90</sup> «Le voudroy donc mouler nos desseins à ceus de ces grans Empereurs [...] Et comme la gallerie du Roy au Louvre ressent ceste grandeur eminente et veritablement Royale, ie voudrois aussi la decorer d'un chef-d'oeuvre non commun. [...] C'est de la plus belle et glorieuse histoire de la terre habitable, et la plus susceptible de tous les divers enrichissemens de la peinture. L'entresuite des effigies de LXIII Rois de France, logees chacune en un portique de differente structure

contemporanei.<sup>91</sup> Un'incisione rappresentante Enrico IV illustra il tipo di ritratto a cui si pensava. Laval è particolarmente esplicito per quanto riguarda la funzione di tale programma pittorico: esso sarà una lezione permanente della storia francese in cui le figure serviranno come aiuto mnemotecnico; i figli del re saranno spronati ad emulare i loro antenati e l'aristocrazia potrà ripercorrere la storia della casa reale, delle sue alleanze, matrimoni ecc. Infine Laval accenna all'effetto propagandistico dell'opera, che sarà diffusa tramite pitture, stampe e altre riproduzioni.<sup>92</sup> Sembra che il libro di Laval esistesse a Torino verso la metà del Seicento,<sup>93</sup> ma ovviamente non sappiamo di quale edizione si trattasse, né quando fosse arrivato nella città sabauda.

[...], LAVAL 1605, p.7; cfr. THUILLIER 1975, p.199. – Temi mitologici s'addicono a privati di alto rango o a principi recentemente venuti al potere. «Mais à nostre Roy, qui peut produire le plus venerable et authentique arbre de genealogie de Rois ses ancestres, qui se puisse voir sur la face de la terre et qui peut dire que de sa maison toutes les autres couronnes de la Chrestienté tirent leur plus beau lustre, ce seroit un grand crime d'emprunter aillieurs ce qu'il a si abondamment chez soy.» LAVAL 1605, p.9; cfr. THUILLIER 1975, p.200.

<sup>91</sup> «La forme du dessein est cete-cy, en chacun des espacesvuide entre les fenestrages de la gallerie [...] un grand Portique à deux colonnes qui soustiendront les Architrave, frize et cornice, frontispice et acroteres, de mesme ordre. Entre les deux colonnes ie loge la figure d'un Roy en l'habit le plus convenable à son humeur: s'il a esté guerrier, vestu d'habit militaire: si plus desireux de Paix et Religion en ce pompeux et auguste vestement Royal. [...] Et à costé dans les cadres qui aboutissent la Cornice, i'y vouldroy des batailles, des pompes de sacre, de nopces, de ioustes ou autres actes celebres de leur temps.» LAVAL 1605, pp.10–11; cfr. THUILLIER 1975, pp.200–201.

<sup>92</sup> «L'œil et l'esprit amateur d'artifices singuliers y aura une leçon perpetuelle, et recevra grande instruction d'y avoir en peu de mots aux Eloges et inscriptions un sommaire des faits de chasque Roy. Qui est justement reduire en abregé tout ce qui est de plus memorable en l'histoire de France, et le presenter à l'œil, qui en se promenant aidé de ces belles figures pour memoire locale, le rapportera si vivement à l'esprit, que mal-aisément d'en effacera-t-il iamais.» LAVAL 1605, p.8; cfr. THUILLIER 1975, S.199. – «La comme en une officine de tous les arts, apprendront à tout moment ceux qui auront ceste faveur d'y avoir entrée. Les Princes y verront dequoy s'exciter à la vertu, voyans les glorieux Ancestres dont ils sont descendus. La Noblesse avec le reste des Beaux esprits du monde resoudront à cét aspect les doubtes nez de si longue-main sur l'histoire de nos Roys, ils en reconnoistront l'origine, la suite, les gestes, les alliances, le temps et durée de leurs Regnes, leurs successeurs à la couronne, leur lignée [...], LAVAL 1605, p.9; cfr. THUILLIER 1975, p.200. «A peine sera commencé ce bel oeuvre que tous les peintres, graveurs, sculpteurs, tailleurs de planche de bois, de cuivre, de taille douce, d'eau fort, imagers, dominotiers et autres en retireront les copies et se porteront à l'envy par tout le monde: ou s'ira espandant la gloire et la Majesté du nom François.» *Ibid.*

<sup>93</sup> L'inventario della Biblioteca Ducale, redatto da Giulio Torrini nel 1659 (ASTo, Corte, Gioie e mobili, addizione, mazzo 5, fasc. 30) riporta, a carta 51r: «Laval, histoire des Noubles de France». Non ci risulta che Antoine de Laval (o un suo omonimo) abbia pubblicato un libro con tale titolo. A meno che non si trattasse di un manoscritto possiamo supporre che Torrini abbia con queste parole voluto riassumere il lungo titolo del libro in questione.

Molti dei suggerimenti dell'autore francese sono comuni a luoghi comuni della trattatistica d'arte che si possono trovare, anche se mai in forma così esplicita, nei precedenti testi italiani. Benché Laval citi come fonti, oltre al passo di Vitruvio sulla *Megalographia* (VII, 5), solo le informazioni dell'*Historia Augusta* circa le rappresentazioni storiche nei portici di Caracalla e di Severo,<sup>94</sup> è probabile che egli conoscesse la letteratura italiana sull'argomento. Al passo citato rinviava già il *De re aedificatoria* di Alberti (IX, 4) da cui lo riprendono anche i trattati di Gilio<sup>95</sup> e di Armenini. E proprio quest'ultimo elenca nel suo capitolo sulle logge quasi tutti gli elementi pittorici che fanno parte del primo progetto torinese. Il modello di Armenini era ovviamente ben noto a Zuccari, poiché si tratta delle tre logge vaticane, ove si trovano non solo uccelli «di tante maniere» e pesci e altri animali marini, ma anche le «Cose di cosmografia». Subito dopo Armenini spiega che nelle logge «dipinte per i secolari, com'è ne' loro palagi, è parso bene ad alcuni di farci i gesti memorabili de' suoi antecessori», e aggiunge che Giulio Cesare pose nelle sue logge «le statue di tutti coloro che avevano cresciuta la repubblica romana, il che di pittura similmente far si potrebbe.»<sup>96</sup> Alla luce di queste parole sembra che Zuccari, combinando tutti questi temi con il cielo stellato della *Petite Galerie*, dovesse (o volesse) creare a Torino la quintessenza della specie.

Ma per quanto i suddetti trattati potessero aver influenzato il progetto, non si deve dimenticare che la tematica genealogica e l'illustrazione della propria storia, proposte sia da Gilio e Armenini che da Laval, facevano da tempo parte della grande decorazione dei palazzi e delle ville dell'aristocrazia italiana. Non sembra quindi casuale che Carlo Emanuele, in procinto di concludere una o più alleanze matrimoniali con famiglie italiane,<sup>97</sup> ricorresse a forme pittoriche dell'esaltazione dinastica ampiamente diffuse in Italia, in particolare presso le due famiglie con cui stava per imparentarsi, gli Este e i Gonzaga.

I primi, quando erano ancora duchi di Ferrara, avevano commissionato a Pirro Ligorio i disegni per il più ampio ciclo

<sup>94</sup> «L'Empereur Antonin Caracalla fit peindre en son grand portique les triumphes et gestes de son pere. Autant en fit Severus, et fit rechercher par tout les statuës des grands Princes romains [...], LAVAL, 1605, p.7.

<sup>95</sup> Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo ... degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istoria* [1564], in: P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, vol.2, Bari 1961, p.115.

<sup>96</sup> Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* [1586], a cura di Marina Gorreri, Torino 1988, pp.205–207. Come esempio moderno di quest'ultimo tipo di loggia Armenini ricorda quella dipinta da Perino del Vaga a Genova.

<sup>97</sup> Dalla sopraccitata «Istruzione» (vedi nota 14) sembra che nel novembre 1605 pensasse in primo luogo a un'alleanza con i Gonzaga e con i Medici.

genealogico mai eseguito – duecento ritratti a figura intera, affrescati nel cortile del castello di Ferrara nel 1577<sup>98</sup> –, monumentale affermazione del rango della famiglia estense, la quale per molto tempo aveva contestato la precedenza ai Medici.<sup>99</sup>

I Gonzaga, d'altro canto, avevano una lunga tradizione nel rappresentare le proprie gesta – o quelle degli antenati – in cicli pittorici più o meno estesi. Basti qui ricordare le pitture con i fatti dei Gonzaga capitani, marchesi e duchi di Mantova, di cui facevano parte le ben note tele di Tintoretto, oggi a Monaco, oppure la non meno fastosa decorazione del distrutto castello di Goito, della quale possediamo ancora tre quadri.<sup>100</sup>

La suddetta tematica si trovava però in Italia soprattutto nei saloni o nelle sale grandi delle residenze e assai più raramente nelle logge o gallerie. Queste ultime, ove esistevano, furono di solito usate invece per le collezioni di oggetti d'arte, ma anche libri e altro. È significativo che proprio negli stessi anni della Galleria di Torino fu allestita in maniera molto simile, a Mantova, la Galleria della Mostra con armadi, sculture antiche e 23 ritratti della famiglia Gonzaga.<sup>101</sup> Sempre in ambiente gonzaghese già anni prima era riscontrabile il connubio tra collezionismo e celebrazione dinastica, come ad esempio nello studiolo di Cesare Gonzaga<sup>102</sup> o nella Galleria degli Antenati di Sabbioneta che combinava, benché su scala modesta, la funzione di biblioteca con la rappresentazione dinastica.<sup>103</sup>

Possiamo concludere affermando che i primi due progetti per la Galleria torinese, pur segnati da varie tradizioni, riflettono ancora in buona parte il concetto francese della galleria, poiché le avrebbero essenzialmente conferito il carattere di un luogo di passeggio e di rappresentanza. La successiva decisione di trasferire questo ruolo e i relativi temi al salone del Castello e di allestire la Galleria invece per la collezione non sembra quindi dovuta a un semplice cambiamento di gusto, ma bensì alla consapevole sostituzione del modello francese con quello italiano, una scelta atta a esprimere anche tramite le forme (e non solo i temi) dell'arte la nuova direzione della politica sabauda. La decorazione del salone del Castello non lasciava dubbi circa il fine di questa politica: sopra i ritratti equestri e le personificazioni degli stati sabaudi si trovava, al centro del soffitto e tra varie allusioni ai matrimoni della casata, una grande allegoria dell'Italia.<sup>104</sup>

<sup>98</sup> Letizia Lodi, «Immagini della genealogia estense», in: *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. Bentini e L. Spezzaferro, Ferrara 1987, pp. 151–62. L'opera fu elogiata dal Tasso, cfr. T. Tasso, *Le rime*, a cura di B. Basile, vol. 1, Roma 1994, pp. 524–25, «Sovra le immagini de' principi de la casa d'Este le quali sono nel cortile», e «Ne l'istesso soggetto», *ibid.*, pp. 525–26.

<sup>99</sup> Cfr. Venceslao Santi, «La precedenza tra gli Estensi e i Medici e l'Historia de' Principi d'Este di G. Battista Pigna», *Atti della Deputazione Ferrarese di Storia Patria*, 9 (1897), pp. 37–122; Pietro Grubaudi, «Questioni di precedenza fra le Corti Italiane nel secolo XVI. Contributo alla storia della Diplomazia italiana», *Rivista di scienze storiche*, 1 (1904), pp. 166–77, 278–85, 347–56.

<sup>100</sup> KLIEMANN 1993, pp. 101–113.

<sup>101</sup> Il concetto della Galleria della Mostra, da Vincenzo Gonzaga chiamata «Galleria Grande», risale al 1604; l'esecuzione fu ultimata nel 1612, cfr. Nino Giannantoni in: Clinio Cottafavi, *La Galleria della Mostra nel Palazzo Ducale di Mantova. Relazione del restauro e della ricostruzione con una nota storico-artistica*, Mantova 1934, pp. IX–X; già un decennio prima la Galleria degli Specchi fu ornata di armadi, *ibid.*

<sup>102</sup> Vasari, *Le Vite*, Firenze 1568, vol. 2, p. 559 (Vita di Garofalo): «In un bellissimo antiquario e studio, che ha fatto il signore Cesare Gonzaga, pieno di statue e di teste antiche di marmo, ha fatto dipignere, per ornarlo a Fermo Guiscioni la geneologia di casa Gonzaga.»

<sup>103</sup> Paolo Sanvito, «Collezionismo imperialregio e collezionismo a Sabbioneta: l'influenza del modello asburgico», in: *Vespasiano e il ducato di Sabbioneta*, a cura di U. Bazzotti, D. Ferrari, C. Mozzarelli, Mantova 1993, pp. 181–205, qui p. 190.

<sup>104</sup> Non possiamo qui analizzare l'iconografia di questo quadro e di tutto il soffitto – un vero manifesto politico, –, ci limitiamo a sottolineare l'aspetto «sabauda» della raffigurazione allegorica d'Italia e il ricercato equilibrio tra attributi imperiali e papali. Da notare anche la completa assenza della Toscana granducale tra i vari stati che la circondano, mentre Firenze compare solo come luogo geografico e in una posizione del tutto secondaria. «[Il quadro] di mezo, si come è d'ogn'altro più grande, così ancora è fra ogn'altro di più peregrina inventione. Evvi in questo in parte di terreno eminente sopra alcuni trofei assisa l'Italia rappresentata per giovine donna, di bello e maestoso aspetto, armata all'antica con corazza et elmo, sopra la cui fronte si vede una testa di leone alato e per cimiero l'aquila imperiale di due teste. Porta nel petto entro picciolo scudo una croce bianca in campo rosso e attorno per ornamento il gran collare dell'Ordine di Savoia della Nontiatà, e per collanetta che caggia più al basso in guisa di perle appese le croci delle più principali e antiche religioni militari. Tiene nella mano destra elevato in alto il Vessillo di Santa Chiesa, con l'hasta fissa in terra, e dalla sinistra abbraccia uno scudo in cui sono partite le armi dei duoi regni, Napoli e Sicilia, e del ducato di Milano. Ha una veste poco più bassa del ginocchio figurata di varii colori, aperta al dinanzi con un gran manto alle spalle e spada al fianco.

Evvi a canto di lei a mano destra figurata in piedi una donzella d'aspetto nobile e leggiadro, vestita al lungo con vaga acconciatura di capelli su quali porta il corno del duce di Venetia, la quale appresenta con la mano stanca all'Italia una picciola galera inghirlandata l'antenne di corone di lauro. Tiene nella mano destra un libro di leggi per significar (cred'io) il buon governo di quella Serenissima Republica, e avanti a lei San Marco che spiega il libro del Vangelo, e dietro tre Turchi prigionieri, in atto humile.

Dal canto sinistro dell'Italia è rappresentata in piedi una giovine armata e galeata all'antica, con veste corta e stivaletti, intesa per l'alma città di Roma, che presenta all'Italia nella palma della mano destra la Vittoria e dalla sinistra un bacile in cui si vede il regno del sommo pontefice, l'imperial diadema e altre corone reali e ducali. Inanzi a lei in corrispondenza del San Marco di Venetia vi è un' aquila, che fra gl'artigli tiene uno scudo in cui sono le lettere S.P.Q.R. e dietro du o tre re prigionieri, all'antica in atto dimesso.

Sotto l'eminenza dove sta assisa l'Italia con l'altre due figure si scorgono quasi in antri o grotte quattro fiumi. Il primo a man destra sotto la figura che rappresenta la Republica di Venetia il re dei fiumi

Appendice

*Relazioni delle nozze di Savoia celebrate in Torino nel mese di Marzo 1608*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Ms. 870356, fol.162v-163r.<sup>105</sup>

Da una lettera acclusa a questo documento, datato Bologna, 15 aprile 1608, si evince che il testo (di cui citiamo qui solo il passo relativo al salone del Castello e alla Galleria) è la copia di una relazione che un testimone delle festività deve aver scritto pochi giorni prima.

*Entrati in uno gran salone fatto con un ricchissimo soffitto messo a oro con molte historie di pittura, e le pareti con quadroni grandissimi di eccellenti pittori con historie e ritratti di alcuni di questi Prencipi armati a cavallo al naturale, incrostate di pietre finissime di diversi colori, per le stanze assignate al Sig. Duca di Mantova per ritirarsi, regiamente addobate di tapezerie dell'Indie e di Fiandra con historie lavorate di seta e d'oro e d'altri adobbi di brocati, veluti e damaschi fregiati d'oro con baldachini e letti superbissimi, entrarono nella Galleria, la quale è lunga intorno a 450 piedi, larga 50 con la volta compartita in quadri di pitture, legati in oro, con 14 finestre per parte e 30 o più intercolumnii, in ciascuno de' quali, come anco alle teste, sono*

*intorno a 40 armarii o scrittorii di noce, con ornamenti di colonne, architravi e cime profilate d'oro, ne'quali si conservano sotto chiavi infiniti libri legati in corame pavonazzo con fibie e carte dorate in diverse professioni e forme, raccolti da tutte le parti del mondo, greci, latini, volgari, francesi, spagnoli e d'altri idiomi, separate però le professioni l'una dall'altra, et in alcuni di detti scrittorii si conservano infinite pietre, gioie, minerali, horologi e simili cose da studio, e sopra ciascuno di essi dipinti nel muro stanno ritratti al naturale tutti gli huomini di questa Serenissima Casa, che hanno signoreggiato in queste parti, con le loro mogli, e le donne loro maritate negl'Imperatori, Regi e maggiori Prencipi della Christianità, da Beroldo, che venne di Sassonia sino alli Prencipi viventi, per lo spatio di più di 650 anni continovati, nella qual Galleria, ch'è la maggiore e meglio ornata che sia in Europa, si vedono incrostate nei muri molti camei et historiette di rilievo in iscultura antichi, statue, teste, torsi et altri pezzi di marmo antichi, mappamondi e stromenti di mathematica e simili; le finestre di essa risguardano dalla parte di Ponente nella Città, et alcune di esse nella piazza grandissima di detto Castello ornata da tre bande, che la quarta la fa lo stesso Castello, con duo ordini di portici l'uno sopra l'altro su duo ordini di colonne con suoi ornamenti [...].*

Po, coronato di corona d'oro. vecchio d'aspetto con un'urna sotto al braccio, che voltando il corno dell'acqua sotto la parte destra, se ne va serpendo sino al mare, ove in una gran lontananza si vede dipinta Venetia con una armata di Galere attorno, e alle sue ripe poco discosto le città di Milano, Mantova, Piacenza e Ferrara conforme al sito loro di qua e di là d'esso. Appresso la figura del detto vi è il toro calpestante e uccidente il drago e in quel confine la sepoltura di Fetonte con le sorelle trasmutate in pioppe e in cigni.

Da lui non molto lontano vi è il fiume Mincio con un'aquila appresso, rivolto con la sua urna verso il Po. Dalla parte stanca sotto Roma corrispondente al re dei fiumi vi è il Tevere con le spalle rivolto l'un l'altro, che versando dalla sua urna in contraria parte, scorre similmente verso il mare nella cui lontananza si scorge la detta città di Roma, con un esercito terrestre intorno, e fra quei termini Napoli e più in giù Fiorenza e Genova; vicino al detto fiume vi è la lupa alata Romulo e Remo, e poco discosto da essa il fico ruminale, e a mano sinistra del Tevere corrispondente al Mincio, vi è il fiume Arno.

In una eminenza del quadro a mano destra vi è il Monte Parnasso con il cavallo Pegaseo che col piede fa scaturire il fonte d'Eliconia, e dalla falda di questo monte escono le nove Muse danzando, tenendosi per mano l'una e l'altra in vero ingegnosamente rappresentate e per la novità de gl'habiti e per la varietà delli atti, condotte da Apollo che mostra di sonar la cetra, e da Imeneo con le faci in mano che pur ancor lui danzando fa loro scorta al tempio di Lucina, dipinto nella estrema parte del quadro per incontro del monte Parnaso, facendo tutte come mezza corona avanti il colle dove sta l'Italia.

E nella sommità del quadro in lungo figurato un cielo aperto, con tutte le deità che mostrano d'applaudere alla vista d'Italia e al ballo delle Muse, con alcuni amorini o siano angioletti nel sereno d'esso, che spargono al basso margherite, gigli e rose.» BRAMBILLA 1608a, pp.27-33; BRAMBILLA 1608b, pp.45-57; VARALLO 1991, pp.118-22. Cfr. *ibid.*, pp.177-78, nota 23; BAVA 1995b, pp.238-40.

<sup>105</sup> Ringrazio Salvatore Settis e il personale del Getty Research Institute per avermi reso possibile la consultazione e la pubblicazione di questo documento.

ABBREVIAZIONI

- BAVA 1995a Anna Maria Bava, «Antichi e moderni: la collezione di sculture», in: *Le collezioni* 1995, pp.135–210.
- BAVA 1995b A. M. Bava, «La collezione di pittura e i grandi progetti decorativi», in: *Le collezioni* 1995, pp.211–64.
- BAVA 1995c A. M. Bava, «La collezione di oggetti preziosi», in: *Le collezioni* 1995, pp.265–332.
- BRAMBILLA 1608a Pompeo Brambilla, *Relatione delle feste, torneo, giostra etc. fatte nella corte del Serenissimo di Savoia, nelle reali nozze delle Serenissime Infanti Donna Margherita e Donna Isabella sue figliuole*, Torino 1608.
- BRAMBILLA 1608b P. Brambilla, *Relatione delle feste ... Aggiontovi le feste di Miraflores*, Torino 1608 [lo stesso testo in VARALLO 1991, pp.97–169].
- CLARETTA 1895 Gaudenzio Claretta, *Il pittore Federigo Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla corte di Savoia (1605–1607) secondo il suo «Passaggio per l'Italia», con annotazioni artistiche*, Torino 1895.
- Le collezioni* 1995 *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino 1995.
- DARDANELLO 1995 Giuseppe Dardanello, «Memoria professionale nei disegni dagli Album Valperga. Allestimenti decorativi e collezionismo di mestiere», in: *Le collezioni* 1995, pp.63–134.
- KLIEMANN 1993 Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993.
- LAVAL 1605 Antoine de Laval, *Desseins de professions nobles et publiques, contenant plusieurs Traictes divers et rares: Et entre autres l'histoire de la Maison de Bourbon. Avec autres beaux secrets Historiques, Extraicts de bons et authentiques Memoires et Manuscripts. Dediez au très-chrestien et victorieux roy de France et de Navarre Henry IIII*, Paris 1605.
- ROMANO 1982 Giovanni Romano, «Le origini dell'Armeria sabauda e la grande galleria di Carlo Emanuele I», in: *L'Armeria Reale di Torino*, a cura di F. Mazzini, Milano 1982, pp.15–30.
- ROMANO 1995 G. Romano, «Artisti alla corte di Carlo Emanuele I: la costruzione di una nuova tradizione figurativa», in: *Le collezioni* 1995, pp.13–62.
- Schede Vesme* *Schede Vesme, L'arte in Piemonte dal XVI al XVII secolo*, 3 voll., Torino 1963–1968 [riedizione di: Alessandro Baudi di Vesme, «L'arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della Reggenza di Cristina di Francia», *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 14 (1932)].
- THUILLIER 1975 Jacques Thuillier, «Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV», in: *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, a cura di A. Châtelet e N. Reynaud, Paris 1975, pp.175–205.
- VALLE 1596–1606 Archivio di Stato Torino, Sez. Riun., Fabbriche, Art. 180, n.2, «Conto del Sig. Alessandro Valle Tesoriere delle Fabbriche di S. A., 1596–1606».
- VALLE 1607–09 Archivio di Stato Torino, Sez. Riunite, Fabbriche, Art. 180, n.3, «Conto del Sig. A. Valle, Tesoriere, 1607–1609».
- VARALLO 1991 Franca Varallo, *Il Duca e la Corte*, vol.1, *Cerimonie al tempo di Carlo Emanuele I*, Ginevra 1991.

Referenze fotografiche: Autore 1, 8; Bad Homburg, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen 16, 17, 19, 20; London, Prudence Cuming 2, 3; Milano, Musei del Castello Sforzesco 5; Parigi, © R.M.N. 4; Roma, Bibliotheca Hertziana 6, 9, 11, 13–15, 22; Roma, G.F.N. 7;

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen 21; Torino, Archivio di Stato 22; Torino, Archivio Storico del Comune 18; Torino, Biblioteca Nazionale 10, 12.