





## Alessandro Casella, da Torino alla Madonna d'Ongero di Carona: note su stile e tecnica

### 1. Da Carona a Torino a/r

Nella decorazione a stucco della cappella di San Carlo in Santa Caterina in Albosaggia, in Valtellina, tra vasi e volute vegetali, Alessandro Casella e Bernardo Bianchi inseriscono una chiocciola e un serpente. È uno dei primi lavori di questi due stuccatori poco più che ventenni, originari rispettivamente di Carona – oggi frazione di Lugano – e Campione d'Italia. I due animali sono i simboli dei paesi d'origine. Collocati come di sfuggita nel partito decorativo, dicono in realtà molto sull'importanza che i due artisti, all'inizio della loro vita professionale, davano al loro contesto d'origine e quindi alla loro formazione.

La serpe si rifà verosimilmente al biscione dei Visconti: nel 1414 fu infatti Filippo Maria Visconti a riconoscere la piccola comunità di Carona fornendo l'insegna;<sup>1</sup> la chiocciola rappresenta invece Campione perché

questo Popolo per essere tutti artigiani, adoperando, chi la cazola, e il martello, altri il scarpello, e il penello, e altri ferri, e ordini per attendere alla scoltura, e stucchi; le quali arti tutte si essercitano con pochissimo, ò nissun capitale. Però possono dire con la Lumaca quando soli partono di casa OMNIA BONA MEA MECUM PORTO. E quando ritornano alla lor patria il Natale di Nostro Signore portano alla patria il guadagno fatto all'estate per viverne la vernata, come la Lumaca si nutrice ancora lei la vernata di quello ha mangiato l'estate. Et sì come la lumaca lascia segno ovunque vada, così questi uomini da per tutto dove praticano delle lor arti lasciano vestigij. La lumaca dal capo del

quale solamente si serve, è detta Coclea latinamente, e a quest'huomini fa di bisogno dell'ingegno, e imaginativa, che nel capo risiedono.<sup>2</sup>

La descrizione di Roberto Rusca, il cistercense vicario a Campione tra 1620 e 1623, è perfettamente aderente alle modalità d'impresa dei maestri stuccatori luganesi d'inizio Seicento. Rusca conosceva bene l'argomento: fu durante il suo breve vicariato che si diede inizio all'ammodernamento che rese Santa Maria dei Ghirli, cioè la sede in cui si riconosceva l'apparenza comunitaria dei mastri locali, un santuario mariano di richiamo regionale, con «con stucchi adorati nella cappella nuovamente accresciuta, et pitture assai belle nuove, e vecchie».<sup>3</sup>

Già dal XVI secolo l'economia di questi borghi affacciati sui laghi lombardi si basava sull'esportazione delle capacità imprenditoriali dei propri abitanti. Sull'emigrazione di mestiere era maturato un modello sociale con riflessi importanti nell'educazione, nella crescita e nella formazione delle reti familiari. La ramificazione familiare coincideva perciò quasi completamente con gli sviluppi della bottega: era così per i Bianchi di Campione (il più noto Isidoro era a sua volta figlio del capomastro, imprenditore e architetto Bernardino detto Pompeo, fratello di Giuseppe, stuccatore-architetto, e di Giovanni Battista, padre a sua volta di Bernardo, socio di Casella),<sup>4</sup> come per i Casella di Carona. Nel 1617 Alessandro aveva, infatti, già sposato Violante, figlia del maestro scultore Pompeo Solari del Curto, mentre la sorella di Violante, Caterina, si legava due decenni dopo al lapicida Gaspere Aprile di Salvatore del

1. Giovanale Boetto, *Interno del Duomo di Torino durante il funerale di Vittorio Amedeo I*, 1637-38, incisione all'acquaforte e bulino (da L. Giuglaris, *Funerale fatto nel Duomo di Torino alla gloriosa memoria dell'Invittissimo e Potentissimo Principe, Vittorio Amedeo Duca di Savoia Principe di Piemonte Re di Cipro* [...], Appresso gl'Heredi di Gio. Domenico, Torino 1638. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria)



2. Alessandro Casella, *San Domenico*, 1634-35 circa, stucco. Sacco di Cosio, San Lorenzo, Cappella del Rosario

Barba.<sup>5</sup> L'impresa si teneva anche per queste relazioni che si costituivano tra casa e cantiere.

La cultura di Alessandro Casella e Bernardo Bianchi era aggiornata sui fatti artistici milanesi tra il secondo e l'inizio del terzo decennio del Seicento, almeno inizialmente seguendo le orme di Isidoro Bianchi. Nelle loro cornici plastiche si sviluppano intrecci di forme reali e fantastiche che ridanno senso agli accumuli cerebrali del tardo manierismo. Sono ammassi vigorosi, con aggetti importanti e sottosquadri profondi, difficili da rendere con il marmo, ma perfettamente adatti alla modellazione. In queste decorazioni a stucco c'è anche un rinnovamento del

genere ornamentale della grottesca, tanto invisibile all'arcivescovo bolognese Gabriele Paleotti.<sup>6</sup> In Lombardia però la questione si affrontava diversamente: le radici figurative erano ben piantate nei repertori del classicismo lombardo di primo Cinquecento, e ancora all'inizio del Seicento gli intrecci di grottesche, partiture vegetali ed emblemi erano comunissimi nelle arti sontuarie, negli apparati effimeri, nelle decorazioni a stucco, nelle cornici, in una ripresa consapevole della tradizione, rinfocolata da Giovanni Paolo Lomazzo e dai suoi sodali insieme a un *revival* leonardesco e poi gaudenziano.<sup>7</sup> Era il clima in cui si svolgevano le imprese del Cerano e gli esordi milanesi del Moncalvo: una cultura multiforme in cui sopravviveva la passione per le grottesche più eccentriche. Un gusto che restava sottotraccia solo nelle chiese più soggette al potere vescovile, ma non nella decorazione profana e nel repertorio delle industrie artistiche lombarde.

I termini di confronto per la produzione di questi stuccatori non si istituiscono perciò solo con le opere dei colleghi, pure grandi, che precedono Casella, come Francesco Silva, ma con la pittura lombarda contemporanea, e soprattutto con il lavoro da vero e proprio *designer* del sacro di Giovan Battista Crespi.

Nei primi vent'anni di attività, tutti, o quasi, passati in Valtellina, i due soci lavorarono con l'architetto Gaspare Aprile al rinnovo di molti edifici religiosi, ricostruiti dopo le violente rivolte anti-protestanti del 1620.<sup>8</sup> Sui nuovi altari la parte dello stucco diventava preponderante. Velocità di esecuzione, economicità, ma anche le possibilità espressive della materia portate alle estreme conseguenze nelle mani dei due artisti, facevano degli apparati in stucco uno dei veicoli ideali per i messaggi della Chiesa locale contro-riformata. La concentrazione di intensità drammatica corrispondeva infatti al clima politico «di sfaceli e di lutti» e ai toni che hanno scandito la vita delle comuni-





tà valtellinesi almeno fino alla fine degli anni Trenta.<sup>9</sup>

L'infilata di cantieri in cui Bianchi e Casella furono coinvolti inizia nel 1619 alla Madonna di Campagna di Ponte; gli impegni nella valle dell'Adda si concentrarono alla fine degli anni Venti e terminarono nel 1634 a Sacco di Cosio. Coinciserono con la spinta edilizia fortemente voluta dalla parte cattolica per riassetare chiese antiche, fino al 1620 in parte condivise con i riformati, o che portavano segni delle «sacrileghe mani de Calvinisti».<sup>10</sup> I rinnovi, concentrati soprattutto nel Terziere di mezzo, erano spesso drastici: si ricostruiva, e con dimensioni doppie o triple rispetto all'esi-

stente, secondo i dettami tridentini e cercando una coerenza d'insieme.<sup>11</sup> A metà degli anni Trenta il grosso era fatto, e il lungo sodalizio Bianchi-Casella si sciolse. Entrambi si spostarono in Piemonte: nell'agosto 1634 lo «scultore» Alessandro Casella era impegnato «per fare due statue di gesso» per la vigna di Madama Reale;<sup>12</sup> al marzo 1635 risale ancora un passaggio a Sondrio con Bernardo, affrontato forse per chiudere dei conti o rifinire dei lavori iniziati anni prima<sup>13</sup>; pochi giorni dopo Bernardo era a Torino insieme a Francesco Bianchi, figlio di Isidoro, Antonio Rigolo e Carlo Solaro, al lavoro per gli «stucchi della nuova gall[eri]a del palazzo di S. A. R.»<sup>14</sup>, per

3. Alessandro Casella, *San Francesco*, 1631-34 circa, stucco. Chiuro, Santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, Cappella di San Francesco

4. Alessandro Casella, *Santa Chiara*, 1631-34 circa, stucco. Chiuro, Santuario di Santa Maria della Neve e San Carlo, Cappella di San Francesco



poi spostarsi nel 1636, e per almeno due anni, in Moravia.<sup>15</sup>

Tra i molti maestri dei laghi lombardi di stanza nella città sabauda, Casella venne riconosciuto immediatamente per le sue capacità. Come si è detto, il primo lavoro documentato fu nella residenza della Madama Reale Cristina di Francia sulla collina di San Vito. La Vigna era allora una «casuccia», acquistata da Ludovico Tesauo nel 1622,<sup>16</sup> circondata da un vasto parco e con almeno due gallerie, una «grande» e una «piccola», i cui soffitti furono affrescati da Antonino Parentani nel 1621 (lo stesso artista dipinse un fregio «a cacce e paesaggi da metter alla camera di Madama serenissima in testa alla Galleria»),<sup>17</sup> e per cui l'intagliatore Pietro Botto realizzò, nello stesso anno, cornici e altri lavori d'intaglio.<sup>18</sup> A quest'altezza la Vigna era quindi un luogo di delizia, certamente apprezzato per la posizione felice sulla collina, di fronte al castello del Valentino e a poca distanza dalle Vigne del conte Filippo d'Agliè e del cardinale Maurizio di Savoia. Già prima del completo rinnovamento, avvenuto a partire dall'autunno del 1648 su progetto del padre carmelitano Andrea Costaguta – seguito da vicino da Filippo d'Agliè – la duchessa vi dimorava spesso: nella decorazione di interni e giardini si seguì quindi un gusto «fra suggestioni zuccaresche, moncalvesche, lombarde manieristiche»<sup>19</sup> vicino a quello della dimora in città, ma con diverse licenze: la maggior lontananza dall'ufficialità cerimoniale rendeva la villa un luogo più consono alla libertà sperimentate tra feste e teatro. Gli allestimenti, più o meno effimeri, pensati per la Vigna, sono stati probabilmente il banco di prova per le decorazioni degli interni del Castello del Valentino dove, agli accumuli di metafore poetiche, di esagerazioni comiche e grottesche, tra stucchi e dipinti si disvelavano anche serissime lezioni per la formazione sentimentale e politica del principe.

Nell'estate del 1637 la confraternita di Sant'Anna dei Luganesi di Torino affidò

ad Alessandro Casella la decorazione a stucco della cappella della compagnia, purtroppo perduta.<sup>20</sup> Nell'inverno dello stesso anno il maestro di Carona fu invece coinvolto nella realizzazione di sette figure, parte degli apparati per il funerale di Vittorio Amedeo I. Il progetto degli allestimenti, messo a punto in soli due mesi, era di Carlo di Castellamonte, ma fu Isidoro Bianchi ad avere il ruolo preminente nell'invenzione delle «sculture, che furono il principale dell'Apparato».<sup>21</sup> A Torino sia Casella che Bernardo Bianchi si ponevano quindi sulla scia di Isidoro, artista prediletto di Madama Reale, già più volte messo alla prova come «scultore delle statue» di apparati effimeri.<sup>22</sup> Per l'apparato dei funerali lo «scultor» Alessandro Casella fu retribuito 214,4 lire per l'esecuzione di sette statue in stucco; allo «stuccator» Gabriele Casella vennero date 280 lire per otto statue; allo «stuccator» Carlo Solaro 64 lire; 31,18 lire furono sborsate per i garzoni al servizio degli stuccatori, mentre 402 lire spettavano al doratore Giovanni Antonio Casasopra «per argento et colori». Quattro sculture con «gran morti» alte sei piedi, quindi circa tre metri, furono inserite nell'architettura effimera addossata alla facciata del duomo torinese. Furono realizzate in legno dall'intagliatore Pietro Botto e dal minusiere Marco Costa. I due furono pagati ben 1150 lire, una cifra che potrebbe corrispondere al compenso per tutti i «colossi» argentati della facciata, sette in tutto: i quattro «gran morti», la *Fama* e le rappresentazioni di *Italia* e *Francia* addolorate; nello stesso lotto di lavori, come si vedrà tra poco, poteva essere compreso il catafalco messo sotto la cupola.<sup>23</sup>

L'insieme dell'apparato, secondo la descrizione di Luigi Giuglaris, comprendeva quindi «trenta statue tutte coperte d'Argento, in atti diversissimi, altre a sedere, altre in piedi»,<sup>24</sup> e le tredici statue di dimensioni più contenute del catafalco. Pur avendo una relazione piuttosto pre-





5. Alessandro Casella, *Profeta Davide*, 1640, stucco. Carona (Lugano), Santuario della Madonna d'Ongero, presbiterio

cisa dell'insieme, corredata da tre incisioni di Giovenale Boetto (fig. 1), è difficile determinare quale sia stata esattamente la parte di Alessandro Casella.<sup>25</sup>

Il saviglianese Botto, affermatosi negli anni Venti per l'intaglio dei soffitti degli appartamenti di Cristina di Francia e Vittorio Amedeo, fu coinvolto per diversi allestimenti effimeri legati alla corte: dal grande apparato per le esequie di Filippo III di Spagna a Milano nel 1621, agli incarichi per le feste del cardinal Maurizio di Savoia tra 1628 e 1630, alle realizzazioni celebrative per il matrimonio di Margherita di Savoia e Ranuccio Farnese nel 1660.<sup>26</sup> Grazie ad un'ampia bottega familiare Botto riuscì ad aggiudicarsi moltissime commissioni. In questo sistema fabbrile i disegni d'insieme erano fondamentali e le invenzioni venivano inevitabilmente replicate negli anni; le *Virtù cardinali* del catafalco per Vittorio Amedeo, ritratte nell'incisione di Boetto, hanno il volto nascosto dall'ombra del velo, il panneggio voluminoso raccolto tra petto e fianco e l'incedere appena ac-

cennato da un ginocchio sporgente. Sono vicinissime alla *Santa Monica* in Sant'Agostino a Cherasco, scolpita vent'anni dopo ma animata dallo stesso spirito tra contrizione e patetismo.<sup>27</sup>

Escluse quelle del catafalco, le sculture dei Casella e di Solaro andranno quindi individuate tra i quattordici «Duchi con li Trofei suoi propri, e nello scudo, ch'aveva in mano scolpita all'usanza de gl'Antichi l'impresa» messi nelle nicchie in «Gran quadroni, [dove] s'espressero altrettanti fatti gloriosi, sette spettanti alla Pace in un lato, e sette concernenti la guerra nell'altro», o tra «li nove Amedei [...] ne Pilastrelli della balaustrata intorno al Catafalco».<sup>28</sup>

È difficile andare oltre, ma è bene insistere su questi apparati da cui Casella dovette imparare molto: dalla realizzazione in tempi strettissimi, ancora più stringenti di quelli a cui si doveva già essere abituato, all'espansione dimensionale. Fino ad allora Casella non si era infatti mai misurato con insiemi così grandiosi.

È dai resti della decorazione della Cap-





6. Presbiterio del Santuario della Madonna d'Ongero. Carona (Lugano)

pella del Rosario in San Lorenzo a Sacco di Cosio, ancora in Valtellina, che si ravvisa un nuovo trattamento dei volumi. Il confronto tra il *San Domenico* (fig. 2) e la *Santa Caterina da Siena* di Sacco e le figure della Cappella di San Francesco al santuario di Chiuro (figg. 3-4) indica la via di un cambiamento in corso. A Chiuro le pieghe tortuose, dallo svolgimento sinuoso e sottilissime, sono lavorate con tocchi continui e paralleli di spatola, lasciati in evidenza per aumentare l'impressione dell'aggetto e l'andamento dei volumi, come fossero segni di matita. Al netto del

pesante restauro del 1880 a Sacco, dove Casella lavorò verosimilmente intorno al 1635 – quindi sei, sette anni dopo Chiuro e dopo il primo soggiorno torinese<sup>29</sup> –, le pieghe sono ampie, scheggiate, come se la stoffa fosse inamidata; sono vicine a quelle di Carona (figg. 5, 11, 14). Questa lavorazione per spatolate più estese definisce pieghe secche, spigolose, che richiedono meno rifiniture, meno dettagli, e certamente una maggiore rapidità d'esecuzione.

La morte del duca e la conseguente guerra civile per la successione fermarono il fervore edilizio e decorativo che aveva richiamato moltissimi artisti nella capitale sabauda. Nel 1639 è documentato un nuovo passaggio in Valtellina di Bernardo Bianchi,<sup>30</sup> mentre l'anno successivo qualcuno vicino ad Alessandro si occupò dei lavori lasciati incompiuti un decennio prima nella Beata Vergine delle Neve e in San Carlo a Chiuro.<sup>31</sup> Anche Casella dovette abbandonare Torino, ormai diventata un campo di battaglia; di qui il ritorno a Carona. La rilettura della firma presente all'Ongero, possibile grazie al recente studio ravvicinato degli stucchi,<sup>32</sup> permette di anticipare i lavori di Alessandro nel santuario svizzero di un lustro rispetto a quanto noto fino ad ora, mettendo in una sequenza più stringente, e più coerente, i cantieri di questi anni: «ALESANDER CASELA EX | PIETATE HOC OPUS | INTERNUM FECIT 1640», quindi, e non 1646 come sempre riportato dalla critica dopo la scoperta – a metà del secolo scorso – dell'iscrizione (fig. 5).<sup>33</sup>

Nelle forme attuali, il Santuario della Madonna d'Ongero di Carona (oggi frazione di Lugano) fu eretto a partire dal 1624, quando l'«immagine della Santissima Vergine» sull'altare maggiore «cominciò far miracoli». <sup>34</sup> I lavori erano ancora in corso nel 1636 quando, negli atti di una delle poche visite pastorali che hanno interessato l'edificio, il vescovo di Como Lazzaro Carafino invitava i sindaci a «ridurre a perfezione la fabbrica di





7. Dettaglio della volta del presbiterio del Santuario della Madonna d'Ongero prima del restauro. Carona (Lugano)

esso».<sup>35</sup> I lavori di decorazione interna iniziarono nel 1640 impegnando le imprese famigliari locali. Come i Bianchi alla Madonna dei Ghirli di Campione, i Silva nel santuario di Morbio Inferiore, i Serodine ad Ascona, i Fontana a Melide, furono i maestri della famiglia Casella a definire, almeno inizialmente, lo spazio della chiesa. L'investimento (per quantità e qualità) dichiarava alla comunità locale la misura del successo dell'impresa fuori dai confini del paese.

All'Ongero è da subito rilevante il coinvolgimento di Alessandro, avvicendato pochi anni dopo dalla generazione successiva dei Casella dei rami «del Pozzo» e «de Annibale»: Carlo, figlio di Alessandro, e il cognato Andrea, figlio di Bernardino. Entrambi furono a lungo implicati nelle vicende artistiche del ducato sabauda, in qualche caso succedendo al parente più anziano sugli stessi ponteggi.<sup>36</sup>

## 2. Gli stucchi della Madonna d'Ongero: stile e tecnica

Le opere di Alessandro sono chiaramente

riconoscibili sull'arco trionfale e in tutta la zona presbiteriale in cui, su una composizione architettonica piuttosto tradizionale, lo stuccatore appoggia figure e ornato (fig. 6). Nel lunettone, accanto alla serliana, i profeti *Mosè* e *Davide* sono seduti al di sopra del cornicione; la *Fede* e la *Speranza* sono invece appoggiate al timpano spezzato dell'ancona mentre al centro emerge il busto dell'*Eterno*; sulle pareti laterali sono posti *San Gerolamo* e *Sant'Agostino*. I due padri della Chiesa sono appoggiati a mensole sorrette da stralunate cariatidi con una coda di sirena piumata alle estremità; richiamano la materia malleabile con cui Casella accorderà pochi anni dopo le cornici delle porte della Stanza Verde del Castello del Valentino di Torino, mescolando umano e animale, reale e fantastico, comico e grottesco. Non c'è più, a Carona, il drammatico patema delle decorazioni valtelinesi: il contesto è diverso, ma il repertorio di cariatidi, ghirlande, mascheroni, è lo stesso impiegato nella cappella di San Carlo nella parrocchiale di Castione Andevenno e nel santuario di Chiuro.

La stessa qualità plastica – con alcune



8. Dettaglio della veste del profeta Davide nel presbiterio del Santuario della Madonna d'Ongero di Carona (Lugano)



differenze dovute alle mani degli aiuti – si legge sia nelle figure che nei brani puramente ornamentali, quindi nelle numerose ghirlande di fiori e frutti che arricchiscono la volta e le pareti del presbiterio (fig. 7). Ovunque la materia è trattata di getto. Le rifiniture sono limitate alle parti più visibili in basso, mentre altrove la lavorazione è più grossolana. Le pieghe più profonde, i sottosquadri e le parti più arretrate non sono scavate, ma lasciate allo stato d'abbozzo: in queste zone emerge, perché non ricoperta dallo strato di finitura, la malta di corpo più scura e granulosa. La stessa malta affiora dove Casella lavora per sottrazione, incidendo lo strato di finitura con la stecca per disegnare le decorazioni dei tessuti, il taglio degli occhi e altro (fig. 8). L'artista sfrutta le potenzialità di quest'impasto malleabile come creta per aumentare l'espressività, differenziando le textures e aumentando il chiaroscuro. Si tratta di una scelta consapevole, che non era possibile sostenere nelle prime imprese valtellinesi, dove l'osservatore aveva la possibilità di avvicinarsi

alle opere e verificarne la finitezza, e che maturò definitivamente in Piemonte, verosimilmente grazie all'impegno negli apparati effimeri.

Tutti i materiali sono scelti per sostenere una modellazione rapida e decisa. Lo stesso vale per i supporti. Gli stucchi più aggettanti sono costruiti con una struttura di sostegno composta da pietre, mattoni e coppi di varie dimensioni. Le armature e gli ancoraggi sono realizzati con staffe metalliche di varie misure sprovviste – per quanto verificato fino ad ora grazie alla rottura del braccio di un putto (figg. 7, 13) – del rivestimento in stoffa.<sup>37</sup> Alle vergelle metalliche Casella ha in alcuni casi associato l'impiego di altri materiali come spago, legno, cordami o fibre vegetali, creando delle armature approssimative, modificate con accorgimenti durante la modellazione. Sono queste stesse strutture, arrabattate per seguire la furia creativa dell'artista, che hanno determinato i problemi d'instabilità tutt'ora evidenti in parte degli stucchi. Nei due grandi angeli dell'arco trionfale, ad esem-





pio, la massa imponente delle figure è ben assicurata alla muratura, ma l'andamento delle vergelle utilizzate per sorreggere gli arti risulta del tutto slegato dalla posa finale, segno, probabilmente, di un pentimento in corso d'opera (figg. 6, 9). La stessa problematica è stata messa in evidenza dalle indagini radiografiche fatte in altre zone della decorazione. Nella controfacciata (fig. 10) ad Alessandro spettano solamente il *San Giorgio* e, forse, l'impostazione del *Sant'Andrea*; non è sua la cornice, datata 1648, che sembra una delle primizie del figlio Carlo,<sup>38</sup> insieme ad alcuni dettagli dei quattro angeli nei pilasti d'imposta della cupola (fig. 11). Dove subentra il più giovane dei Casella i panneggi perdono in leggerezza e assumono uno spessore innaturale. Le fisionomie dei volti, quando non sono ridotte ai minimi termini, cambiano, i nasi diventano lunghissimi, le bocche piccole, i riccioli diventano onde più semplici e i volumi faticano ad emergere dalla parete. L'indagine radiografica del braccio destro del telamone che sorregge la mensola del *San Giorgio* mostra come la piegatura della vergella non segua quella del braccio, provocando così irregolarità nello spessore degli strati di allettamento e di corpo. Di nuovo, Casella corregge attra-

verso il modellato. Lo fa anche nella giunzione degli elementi in ferro: nella testa del drago del *San Giorgio* o nella mano del *Sant'Agostino* le vergelle sono connesse malamente, mentre nella mano sinistra dell'angelo di sinistra della crociera, in prossimità del coro, i ferri delle dita sono privi di collegamento con la vergella del braccio. In quest'ultimo caso l'artista non ha costruito l'intera armatura prima di modellare lo stucco, ma l'ha completata inserendo i sostegni metallici delle dita direttamente nella malta, mentre questa era ancora morbida ma sufficientemente indurita per sostenere i ferri nella posizione che avrebbero assunto le dita dell'angelo (figg. 11-12). È una tecnica che permette una maggiore libertà compositiva, svincolando l'artista da una preliminare e rigida strutturazione della scultura. L'uso ridotto di elementi in ferro per ancorare le decorazioni alla muratura è in realtà presente in tutta la decorazione. Le indagini con il pacometro hanno mostrato che i grandi rosoni del sottarco del presbiterio si sostengono su un unico chiodo, mentre elementi metallici sono del tutto assenti sia in parti ornamentali minori come i fiori o i frutti che in aggetti più importanti come le ali degli angeli del transetto.

9. Dettaglio del braccio dell'angelo di destra sull'arco trionfale del Santuario della Madonna d'Ongero di Carona (Lugano)



10. Controfacciata del Santuario della Madonna d'Ongero. Carona (Lugano)



Alcuni campioni di malte che costituiscono i diversi strati delle decorazioni a stucco sono stati analizzati.<sup>39</sup> L'angelo del transetto ha uno strato di corpo composto prevalentemente da legante a base di calce magnesiaca con una notevole percentuale di gesso e una minore quantità di aggregato. Oltre al legante propriamente detto, sono presenti numerosi residui di cottura sia di calce che di gesso. L'aggregato risulta composto da una sab-

bia locale, ben selezionata con una granulometria fine e media.

Lo strato di corpo dei rilievi tridimensionali del soffitto del coro è invece piuttosto diverso, realizzato con calce magnesiaca ma senza l'uso di gesso. L'aggregato, anche qui meno presente rispetto al legante, è costituito da sabbia poco selezionata, con una granulometria prevalentemente fine e media in cui sono compresi però frammenti di roccia mol-



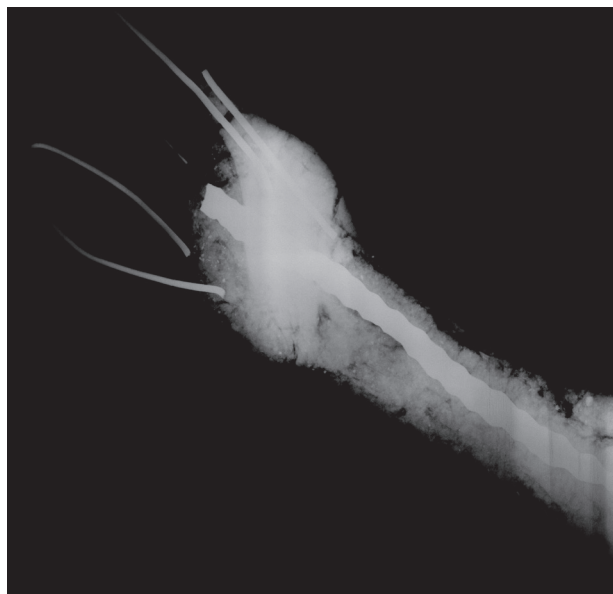


11. Alessandro e Carlo Casella, *Angelo*, 1648 circa, stucco. Carona (Lugano), Santuario della Madonna d'Ongero, crociera, lato sinistro

to grossi (superiori ai 2 mm). Anche la sabbia utilizzata è locale, ma con un caratteristico colore giallo ocra dato dalla presenza di una componente argillosa, ricca di ossidi di ferro; è un tipo di malta fino ad ora mai rinvenuto in opere di Casella. La presenza di argilla nell'impasto può essere dovuta al mancato lavaggio o a un'aggiunta intenzionale per conferire proprietà particolari. Questo tipo di impasto, grazie alla capacità di trattenere

una consistente quantità di acqua, ha una lenta asciugatura in fase di essiccamento, favorendone così la lavorabilità.<sup>40</sup> Lo strato di corpo raggiunge spessori consistenti, fino a tre o quattro centimetri, e non ha la stessa composizione ovunque (figg. 7, 13).<sup>41</sup>

Passando allo strato di finitura, si osservano altre differenze fra la statua dell'angelo del transetto e i rilievi del coro. Nel primo caso lo strato di finitura



12. Dettaglio dell'immagine ai raggi X in cui è possibile osservare la costruzione del braccio dell'*Angelo* di sinistra della crociera. Carona (Lugano), Santuario della Madonna d'Ongero



13. Dettaglio con una spaccatura del braccio di un angelo, prima del restauro, nella volta del presbiterio, da cui è possibile osservare la costruzione dell'armatura e delle stratificazioni. Carona (Lugano), Santuario della Madonna d'Ongero, volta del presbiterio

14. Alessandro Casella, *Sant'Agostino*, 1640, stucco. Carona (Lugano), Santuario della Madonna d'Ongero, presbiterio

è composto quasi esclusivamente da calce magnesiaca, mentre il gesso è solo in tracce. L'aggregato non è praticamente presente, ma si osservano frammenti di calcari cotti, probabilmente residui del processo di cottura della calce. Gli stucchi del soffitto del coro presentano invece uno strato di finitura sempre a base di calce magnesiaca al quale però è stato aggiunto aggregato. L'aggregato è stato accuratamente selezionato e risulta composto principalmente da particelle fini di calcite e marmo, con solo rare tracce di quarzo. Questa malta di finitura è stesa in spessori piuttosto variabili, da poco più di un millimetro a quasi mezzo centimetro. È applicata in modo veloce, quasi di getto, lasciando i segni della spatola, dello stecchino e addirittura delle dita. La finitura ha una consistenza grassa e pastosa; l'assenza di crettature – salvo una sottile rete di cavillature localizzate – si deve forse a un additivo organico. La presenza di quest'ultimo è presumibile anche osservando la tenacia delle piccole slabbrature superficiali provocate dalla lavorazione della malta fresca con le spatole metalliche.

La consistenza di questo impasto è tale da permettere anche la lavorazione di dettagli minuti, come le fitte incisioni

delle frange, le decorazioni floreali e i particolari dei volti, apprezzabili anche a distanza ravvicinata (figg. 5, 8, 14-16). La qualità di questi dettagli non è ovunque di pari livello: ad una minore perizia formale corrisponde una peggiore qualità materica, come negli angeli della parte alta della controfacciata, dovuti al figlio Carlo, segnati da profonde ed estese crettature della malta di finitura.

Lo strato di corpo del *San Giorgio*, ad esempio, è composto principalmente da calce magnesiaca con una quantità significativa di gesso. L'aggregato impiegato è scarsamente selezionato e varia da una granulometria fine e media a media grossa. Anche qui si osserva una notevole presenza di minerali argillosi dal caratteristico colore rossiccio. Lo strato di finitura, invece, è a base di calce magnesiaca, con il gesso assente o presente solo in tracce e, a differenza dello strato sottostante, non contiene un vero e proprio aggregato, ma solo residui di calcari cotti.

Sulla finitura è stata infine applicata a pennello una scialbatura a calce di spessori minimi ma variabili, che ha attenuato qualche difetto di modellazione e i segni degli strumenti e delle procedure tecniche usate dall'artista e dai suoi aiutanti. Solo le dorature e la policromia degli



angeli dell'altare maggiore sono frutto di interventi posteriori: è un'eccezionalità. È molto raro trovare stucchi che non hanno subito restauri, integrazioni o scialbature che rendono uniformi le superfici in qualche caso lasciate volutamente scabre dall'artista, o che hanno obliterato dettagli come i tocchi a tinta nera che definiscono le pupille e alcune decorazioni, ancora presenti a Carona. All'Ongero si leggono anche i segni a carboncino o lapis che sottolineano alcune pieghe – dei corpi, dei panneggi – per aumentarne la profondità (fig. 17). Anche la diversa composizione riscontrata negli stucchi della parte superiore della controfacciata potrebbe quindi essere dovuta a riparazioni successive. Infatti, lo strato di corpo del braccio del putto è costituito esclusivamente da gesso, con un aggregato formato da gesso non cotto, con riconoscibili i segni di macinatura. Anche la finitura dell'ala dell'angelo presenta delle particolarità, con frammenti di gesso poco o non cotto.

Come le figure, anche le parti decorative sono tutte eseguite *in situ*. Solo le perline delle vesti dei profeti e la frutta di piccolo formato delle ghirlande ornamentali sono modellate a banco, a mano libera, e successivamente ancorate con chiodi sottili o assemblate con fili di ferro. In alcuni casi elementi decorativi come i frutti, i girali e le volute sono stati applicati su un piano non sufficientemente irruvidito per favorire il loro appiglio, e si sono distaccati dalla parete. Gli elementi seriali delle cornici sono invece realizzati con stampi di varie dimensioni.

### 3. Ritorno a Torino. Conclusioni

Tutti questi dati tecnici, collezionabili grazie ad uno stato conservativo inconsueto, rafforzano le impressioni date dalla lettura stilistica: Casella cerca più accorgimenti possibili per lasciare libero sfogo alle sue abilità. È un modellatore abile



15. Alessandro Casella, *Sant'Agostino*, 1640, stucco, particolare. Carona (Lugano), Santuario della Madonna d'Ongero, presbiterio



e veloce, che forza i limiti dalla materia quanto più possibile, e decide l'aspetto finale di dettagli anche non secondari direttamente sui ponteggi, lasciando dietro di sé ripensamenti importanti, come nel-

la sovrapposizione evidente al culmine dell'ancona, dove la testa dell'*Eterno* è sovrapposta a una testa d'angelo del tutto rifinita, pupille comprese (fig. 18). A guardarle bene, anche le figure femminili





16. Dettaglio del profeta Davide nel presbiterio del Santuario della Madonna d'Ongero di Carona (Lugano)

17. Dettaglio della gamba di un angelo in cui sono visibili segni di grafite nella volta del presbiterio del Santuario della Madonna d'Ongero di Carona (Lugano)

della *Fede* e della *Speranza* che affiancano Dio Padre sembrano un'aggiunta *a posteriori*: 'impallano' gli angeli sul cornicione senza però appoggiarvi, come rispettandone l'integrità, ma non hanno la forza plastica delle sculture maggiori; sono costruite rapidamente, quasi di getto, e forse nemmeno dal capobottega. Il progetto iniziale, insomma, doveva essere servito solamente come una traccia generale per una composizione che era andata modificandosi, e che si presenta ancora come una sorta di palinsesto.

Finita la guerra, Casella si spostò di nuovo in direzione di Torino. Nel 1642 si trovava a Invorio, nel novarese, in luoghi ben noti all'architetto Gaspare Aprile con cui aveva lungamente lavorato in Valtellina. Lì si sentì autorizzato a utilizzare nella propria firma, per la prima e unica volta, l'epiteto che gli è associato anche in alcuni documenti, «scultore».<sup>42</sup> Lo stesso anno Francesco e Pompeo, figli di Isidoro Bianchi, tornarono a Torino; Isidoro, con il pretesto dell'età avanzata, dichiarò di non avere più le forze



18. Alessandro Casella, *Dio Padre*, 1640, stucco, particolare. Carona (Lugano), Santuario della Madonna d'Ongero, presbiterio



per gestire i cantieri cittadini, proponendo a Madama Reale, che ne richiedeva i servizi, di sostenere nel compito i suoi figli attraverso disegni e progetti, e trasferendosi in città «di tempo in tempo per aiuto». <sup>43</sup> In poco più di due anni la decorazione dell'appartamento verso Moncalieri, nella residenza del Valentino, era quasi conclusa: i Bianchi subappaltarono a Casella, già presente sul cantiere, l'ultima sala, quella della Guerra. <sup>44</sup> L'impianto generale del soffitto è vicino a quello dell'attigua Sala Verde: rispetta verosimilmente un progetto che risale ancora a Isidoro, ma è diversa la tenuta del modellato, lasciato completamente bianco e più aggettante, più scultoreo, pieno di sottosquadri e curiose disarmonie. Le stesse che deflagrano nei soffitti successivi dell'appartamento nell'ala opposta, in cui era stato verosimilmente Casella stesso, senza intermediari, a definire la decorazione. Gli impaginati si semplificano e agli elementi architettonici di raccordo si sostituiscono corpi sempre più sciolti, dinoccolati, in pose audaci e con volti de-

formati da risate fragorose. L'architettura e la decorazione finiscono in secondo piano, com'era stato in Valtellina, com'era stato a Carona; è la forza plastica delle figure a ritmare lo spazio.

*Questo contributo rientra tra i prodotti della ricerca afferenti al progetto Erasmus+ Stucco Decoration Across Europe (2022-1-CZ01-KA220-HED-000085652), co-finanziato dall'Unione Europea. L'articolo è frutto di un lavoro di ricerca e scambi condivisi in ogni fase; la stesura è però divisa tra i tre autori: a Massimo Romeri spettano i paragrafi 1 e 3, ad Alberto Felici con Marta Caroselli il paragrafo 2. Ringraziamo la Parrocchia di Carona e il fotografo Luciano Bignotti per averci messo a disposizione la campagna fotografica realizzata per il volume Il Santuario della Madonna d'Ongero a Carona. Alla scoperta di un gioiello tra fede e arte, a cura di E. Giacobino, Fontana edizioni, Lugano 2025, pubblicato ad articolo già chiuso.*



## Note

- <sup>1</sup> G. C. BASCAPÈ, M. DEL PIAZZO, con la cooperazione di L. BORGIA, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma 1983, pp. 244, 247.
- <sup>2</sup> R. RUSCA, *La descrizione del borgo di Campione et altri luoghi circonvicini et particolarmente di Lugano* (ed. orig. 1625), Giulio Topi, Lugano 1963, p. n.n.; Roberto Rusca scrisse la sua *Descrizione* di Campione nel 1623: G. Martinola, *Prefazione*, in RUSCA, *La descrizione*, cit., pp. n.n.
- <sup>3</sup> RUSCA, *La descrizione*, cit., pp. n.n. Su Rusca e i lavori a Santa Maria dei Ghirli: D. PESCARMONA, *Due studi in archivio. Lavori in corso nel cantiere di Santa Maria dei Ghirli di Campione d'Italia (1570-1727). L'eredità di don Fernando Gonzáles de Valdés, maestro di campo generale e castellano del regio castello di Milano (1702)*, Tipografia Bettini, Sondrio 2016, pp. 13-15.
- <sup>4</sup> Una conferma di quest'ultima parentela è nei documenti recuperati da PESCARMONA, *Due studi*, cit., pp. 21-24, n. 2, e in parte ricontrollati in quest'occasione (Archivio di Stato di Milano, *Archivio generale Fondo di Religione*, b. 901, fasc. 8, Visitatio Campilioni P. tris Abbatiss D. Gervasij De Aldis, 30 dicembre 1598, in part. l'elenco titolato *Anime da Comunione in Camp[io]ne*, dove sono elencati di fila i maestri Bernardino, Giovanni Battista e Francesco, mentre Isidoro, nato il 20 luglio 1581, non ha ancora l'epiteto di maestro; tra i «Putti e putte piccoli» c'è Barbara, sorella di Isidoro, nata il 4 luglio 1586, ma verosimilmente anche il nostro Bernardo o Bernardino, nato l'8 dicembre 1596): nella famiglia Bianchi, come del resto in tutti questi nuclei, i nomi ritornano saltando una generazione. Giovanni Bianchi era padre di Bernardino detto Pompeo, marito di Giacomina. I figli della coppia – almeno quelli emersi dai documenti consultati fin qua – erano Giuseppe, verosimilmente il più anziano, in attività negli anni Novanta del Cinquecento e già morto nel 1614, abitante a Moltrasio e marito di Angela Durini, Francesco, Barbara, Isidoro e Giovanni Battista. Quest'ultimo, residente a Campione e marito di Marta, era padre di Bernardino.
- <sup>5</sup> Per questi rapporti: M. ROMERI, *Il percorso di Alessandro Casella dalla Valtellina al Valentino*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2022, p. 12, con relativi documenti.
- <sup>6</sup> Sul dibattito al tempo di Paleotti: D. ACCIARINO, *Lettere sulle grottesche (1580-1581)*, Aracne, Canterano 2018.
- <sup>7</sup> Cfr. A. MORANDOTTI, *Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo*, in *I leonardeschi a Milano, fortuna e collezionismo*, atti del convegno (Milano, 25-26 settembre 1990), a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Electa, Milano 1991, pp. 166-182; M. ROMERI, *Gaudenzio Ferrari nell'età di Federico Borromeo e di Carlo Emanuele I: Torino e Milano*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano, 1580-1714*, atti del convegno (Torino, 28-29 maggio 2015), a cura di A. Morandotti, G. Spione, Scalpendi, Milano 2016, pp. 183-197.
- <sup>8</sup> Sulle rivolte antiprotestanti del luglio 1620, che sfociano in un vero e proprio massacro, almeno *La Valtellina crocevia dell'Europa. Politica e religione nell'età della guerra dei Trent'anni*, a cura di A. Borromeo, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 1998; *Storia dei Grigioni, II, L'età moderna*, Pro Grigioni Italiano-Casagrande, Coira-Bellinzona 2000; C. DI FILIPPO BAREGGI, *Crinali alpini e passi, frontiere e confini linguistici, politici, religiosi fra '500 e '600: la Val Mesolcina*, in *Alle frontiere della Lombardia. Politica, guerra e religione nell'età moderna*, a cura di C. Donati, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 41-70; S. MASA, *Fra curati cattolici e ministri riformati. Nicolò Rusca e il rinnovamento tridentino in Valmalenco*, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, Sondrio 2011.
- <sup>9</sup> M. ROSCI, *Il Cerano*, Electa, Milano 2000, pp. 207-208, scheda n. 133: secondo lo studioso, la *Disobbedienza di Gionata* di Cerano «sembra riflettere drammaticamente il degradato clima di Milano, fra Spagna e Impero, al momento del "sacro macello" nella Valtellina protestante e della guerra del Monferrato, forieri di sfaceli e di lutti fino alla peste del 1630».
- <sup>10</sup> G.A. PARAVICINI, *La pieve di Sondrio*, a cura di T. Salice, Società Storica Valtellinese, Sondrio 1969, p. 66.
- <sup>11</sup> Cfr. A. ROVETTA, *L'architettura*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Kriterion, Bergamo 1998, pp. 49-75, in part. pp. 54-59; G. ANGELINI, *Per l'architettura religiosa del Seicento in Valtellina: Gaspare Aprile e il santuario di Grosotto*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 62, 2010, pp. 173-184; ROMERI, *Il percorso*, cit., pp. 44-45.
- <sup>12</sup> ROMERI, *Il percorso*, cit., pp. 86, 133, doc. 33. L'edificio, oggi Villa Abegg, è stato acquistato nel 1622 da Emanuele Tesaro. L'atto di acquisto della villa fu rogato il 5 ottobre 1622: Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi ASTo), Sezioni Riunite, Camera dei conti di Piemonte, Fabbriche di Sua Altezza, art. 179, n. 3, Conti delle Fabbriche di Sua Altezza, Paragrafo 12, *Vigna di Madama Reale (detta della Regina)*, Arch. Camerale, sez. III, Torino. Per la sua storia successiva: R.A. MARINI, *La Vigna di Madama Reale sul colle di San Vito presso Torino*, Fratelli Bocca, Torino 1921; A. GRISERI, *Il diamante. La villa di Madama Reale Cristina di Francia*, Istituto bancario San Paolo di Torino, Torino 1988. Nel 1634 i figli di Isidoro Bianchi Francesco e Pompeo lavoravano alla limitrofa vigna del cardinal Maurizio (oggi Villa della Regina): M. DELL'OMO, *Da Praga a Torino: gli inizi di Isidoro Bianchi. Nuove ipotesi e qualche novità dai documenti*, in *Isidoro Bianchi di Campione, 1581-1662*, catalogo della mostra (Campione d'Italia, Galleria Civica, 13 aprile - 15 giugno 2003), a cura di D. Pescarmona, Silvana, Cinisello Balsamo 2003, pp. 23-33, in part. 33, nota 39.
- <sup>13</sup> ROMERI, *Il percorso*, cit., p. 9, nota 51, e p. 83, doc. 35.
- <sup>14</sup> ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Registri relativi ai conti fabbriche e fortificazioni, art. 201, n. 2, *Mandati di pagamento, 1634-1650 ms.*, c. 40; ROMERI, *Il percorso*, cit., p. 88.
- <sup>15</sup> Sul passaggio di Bianchi in Moravia è in preparazione uno studio insieme a Jana Zepletalová dalla Palacky University di Olomouc.
- <sup>16</sup> MARINI, *La Vigna*, cit., pp. 8-9.
- <sup>17</sup> Per i pagamenti a Parentani: *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo. Volume terzo N-Z*, Società piemontese di Archeologia e Belle arti, Torino 1968, p. 779; L. MALLÉ, *Palazzo Madama in Torino. Storia bimillenaria di un edificio*, Tipografia torinese editrice, Torino 1970, p. 95; S. D'ITALIA, *Parentani, Antonino*, in *Dizionario Biogra-*

- fico degli Italiani*, vol. 81, Roma 2014, p. 318 (testo completo solo in rete: [www.treccani.it/biografico](http://www.treccani.it/biografico)).
- <sup>18</sup> B. ANTONETTO, *I Botto: una famiglia di intagliatori nel Piemonte del sec. XVII*, Centro studi piemontesi, Torino 1994, pp. 21, 150-151.
- <sup>19</sup> L. MALLÉ, *Palazzo Madama in Torino. I. Storia bimillenaria di un edificio*, Tipografia Torinese, Torino 1970, p. 95.
- <sup>20</sup> ROMERI, *Il percorso*, cit., p. 134, doc. 36.
- <sup>21</sup> Secondo la descrizione di L. GIUGLARIS, *Funerale fatto nel Duomo di Torino alla gloriosa memoria dell'Invittissimo e Potentissimo Principe Vittorio Amedeo Duca di Savoia Principe di Piemonte Rè di Cipri, etc.*, eredi di Gio. Domenico Tarino, Torino 1638, p. 5; il gesuita Luigi Giuglaris fu l'ideatore del programma iconografico.
- <sup>22</sup> Cfr. M. DI MACCO, *Il "valore singolarissimo" di Isidoro Bianchi artista di corte*, in *Isidoro Bianchi*, cit., pp. 35-43, in part. pp. 35-36; F. FILIPPI, *Archi trionfali nel Piemonte meridionale, 1560-1668*, in *Una gloriosa sfida. Opere d'arte a Fossano, Saluzzo, Savigliano, 1550-1750*, catalogo della mostra (Fossano, Palazzo Tesauo e Museo Diocesano; Saluzzo, Museo Civico Casa Cavassa; Savigliano, Ala Polifunzionale, 24 aprile - 13 giugno 2004), a cura di G. Romano, G. Spione, Tipolito Europa, Cuneo 2004, pp. 155-180, in part. pp. 164, 166-168.
- <sup>23</sup> ROMERI, *Il percorso*, cit., p. 83, doc. 37; ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Camera dei conti di Piemonte, Registri relativi ai conti fabbriche e fortificazioni, art. 201, n. 2, *Mandati di pagamento*, 1634-1650, c. 105. I documenti di pagamento per gli artisti sono segnalati da F. Varallo, in *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 7 aprile - 5 luglio 2009), a cura di C. Arnaldi di Balme, F. Varallo, Silvana, Cini-sello Balsamo 2009, pp. 88-91, scheda n. II.7; per il senso dell'apparato cfr. anche M. VIALE FERRERO, in *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 27 maggio - 24 settembre 1989), a cura di G. Romano, M. di Macco, Umberto Allemandi, Torino 1989, pp. 83-84, schede nn. 87-88; L. GIACHINO, *Magnificencia Opus Eius. I Funerali di Carlo Emanuele II di Savoia*, «Studi Secenteschi», n. LIII, 2012, pp. 3-52, in part. pp. 7-9;
- F. VARALLO, *Esibire la morte. Cerimonie e apparati funebri alla corte dei Savoia (secoli XVI-XVIII)*, Carocci, Roma 2024, pp. 33-60. Il Casasopra citato nei documenti è certamente il doratore di corte Giovanni Antonio, coinvolto negli stessi anni nei lavori del Valentino. Gabriele Casella «de Annibale», nonno del pittore Andrea, è documentato tra 1632 e 1639 nella cappella maggiore di San Nicola da Tolentino a Vigone insieme al figlio Bernardino. La cappella, di patronato dell'archiatra ducale, amico di Carlo di Castellamonte, Giovanni Francesco Fiocchetto, include statue in marmo, stucchi e affreschi: S. MARTINETTI, *Strategie di cantiere: il sodalizio professionale fra Castellamonte e i luganesi Casella*, in *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*, a cura di A. Merlotti, C. Roggero, Campisano Editore, Roma 2016, pp. 317-332, in part. p. 318.
- Dei colossali scheletri sono posti nella controfacciata di San Lorenzo a Firenze per le esequie di Enrico IV di Francia nel 1610; gli apparati progettati da Giulio Parigi, che sembrano essere un diretto precedente di quelli torinesi per Vittorio Amedeo, si ricostruiscono grazie a una nutrita serie di acqueforti: A. PETROLI TOFANI, *La scena ecclesiastica*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogo della mostra (Firenze, 1980), Electa-Centro Di-Alinari-Scala, Milano 1980, pp. 385-392, in part. pp. 386, 391-392.
- <sup>24</sup> GIUGLARIS, *Funerale*, cit., p. 22. Tra queste, rileggendo bene la descrizione di Giuglaris, vi sono i sette «colossi» in facciata, i nove «Amedei» sui pilastri della balaustra che circonda il catafalco, i quattordici duchi nella navata. Nel catafalco sono invece presenti la statua di Vittorio Amedeo a cavallo, otto statue «sopra i frontispicii delle quattro principali facciate del catafalco» con le Virtù. Più in basso, «ne quattro Angoli della mole», le quattro Virtù cardinali.
- <sup>25</sup> Sulle incisioni di Giovanale Boetto sono importanti le riflessioni di DI MACCO, *Il "valore singolarissimo"*, cit., pp. 35-37. Il frontespizio del volume di Giuglaris ha un'incisione con un'allegoria riferita a Boetto (C. Morra, *Schede per le incisioni*, in A. GRISERI, C. MORRA, *Giovanale Boetto*, Edizioni della Cassa
- di Risparmio di Fossano, Fossano 1966, pp. 63-90, in part. p. 73, scheda n. 30; D. Pescarmona, in *Isidoro*, cit., pp. 122-123, scheda n. 16; VARALLO, *Esibire la morte*, cit., pp. 38-40). Parrebbe scontato, come per le altre tre tavole, identificare nella sigla «I.B.» le iniziali di Giovanale Boetto, ma sono diversi i riferimenti figurativi, come ha già notato Andreina Griseri corrispondenti al «clima retorico suscitato in quegli anni dai pittori lombardi (i Recchi e i Bianchi) di turno nel castello del Valentino e di Rivoli» (A. GRISERI, *Boetto incisore*, in GRISERI, MORRA, *Giovenale*, cit., pp. 33-62, in part. p. 50). Sarà perciò da argomentare un possibile riferimento all'invenzione che sta a monte di questa incisione a Isidoro Bianchi, a cui vanno attribuiti quei putti movimentati e plananti, tante volte presenti nei suoi dipinti; spingono verso il campionesse anche l'andamento dei panneggi e l'anima tutta morazzoniana delle figure. C'è poi da notare che Boetto non contrae mai il proprio nome in questo modo, e che i suoi pagamenti riguardano «l'intaglio [...] del funerale di S.A.R.» (*Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo. Volume primo A-C*, Società piemontese di Archeologia e Belle arti, Torino 1963, p. 146; VARALLO, *Esibire la morte*, cit., p. 55, nota 72).
- <sup>26</sup> R. AMERIO TARDITO, *Botto, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma 1971, pp. 477-179; ANTONETTO, *I Botto*, cit., pp. 20-40; L. BERGAMO, A. LAURENTI, «Con tutti li ornamenti descritti nel disegno». *La scultura dei Botto negli anni dei Castellamonte*, in *Carlo e Amedeo*, cit., pp. 269-283, in part. pp. 270-274.
- <sup>27</sup> La statua è riprodotta in ANTONETTO, *I Botto*, cit., fig. 28; BERGAMO, LAURENTI, «Con tutti li ornamenti descritti nel disegno», cit., p. 280, fig. 8.
- <sup>28</sup> GIUGLARIS, *Funerale*, cit., pp. 10-11.
- <sup>29</sup> ROMERI, *Il percorso*, cit., pp. 86-88.
- <sup>30</sup> Ivi, p. 135, doc. 38.
- <sup>31</sup> Ivi, p. 79. È ancora da associare agli stessi maestri vicini a Casella la decorazione dell'altare maggiore di San Rocco a Sondrio: M. ROMERI, *San Rocco a Sondrio: appunti per una monografia*, in G. BONFADINI, M. ROMERI, *Adì 17 agosto 1513 s'è fatto voto di celebrar la festa di San Rocco in perpetuo*, a cura di A. Dell'Oca, Lito Polaris, Sondrio 2013, pp. 63-87, in part. pp. 80-82, 86, nota 23.



- <sup>32</sup> Dopo il crollo di alcuni frammenti dell'avambraccio e della mano di un putto intorno alla cornice del dipinto murale che rappresenta la *Nascita della Vergine* il consiglio parrocchiale ha richiesto alla SUPSI (Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana) una verifica sullo stato di conservazione della decorazione in stucco dell'intero edificio, seguito da una serie di analisi multidisciplinari: M. CAROSELLI, S. ZUMBÜHL, G. CAVALLO, T. RADELET, *Composition and techniques of the Ticinese stucco decorations from the 16<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> century: Results from the analysis of the materials*, «Heritage Science», n. 8, 2020, pp. 1-20.
- <sup>33</sup> L. SIMONA, *L'Arte dello Stucco nel Cantone Ticino. Parte II. Il Sottoceneri*, Istituto Editoriale Ticinese, Bellinzona 1949, p. 47; V. VIALE, *Gli stucchi e l'ammobiliamento*, in *Il castello del Valentino*, a cura di M. Bernardi, Società Editrice Torinese, Torino 1949, pp. 251-336, in part. p. 315; S. COPPA, *I dipinti e le sculture*, in G. ANTONIOLI, G. GALLETTI, S. COPPA, *La chiesa di San Giorgio a Grosio*, Bonazzi Grafica, Sondrio 1985, pp. 96-184, in part. pp. 162, 182, nota 4; S. COPPA, *Il Seicento in Valtellina. Pittura e decorazione in stucco*, «Arte lombarda», n.s., nn. 88-89, 1-2, 1988-1989, p. 108; L. Damiani Cabrini, in *Seicento ritrovato. Presente pittoriche "italiane" nella Lombardia Svizzera tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst, 20 settembre - 30 novembre 1996), a cura di L. Damiani Cabrini, Skira, Milano 1996, p. 132, scheda n. 18; E. AGUSTONI, *Alessandro Casella*, in F. BIANCHI, E. AGUSTONI, *I Casella di Carona*, Fidia edizioni d'arte, Lugano 2002, pp. 179-233, in part. pp. 180, 227. Alla firma dello stuccatore caronese si affianca quella, a lapis, di un restauratore: «Andreoli Massimo | 7 – Settembre | 1943».
- <sup>34</sup> Sulla chiesa cfr. almeno L. BRENTANI, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi. Notizie e documenti*, VII, 1963, pp. 125-130, in part. p. 129, nota 4; V. GILARDONI, *Carona*, in «Archivio storico ticinese», n. 15, 1963, pp. 791-798, in part. pp. 796-798; BIANCHI, AGUSTONI, *I Casella*, cit., pp. 40-49; M.R. CATTANEO, *Cantiere decorativo e organizzazione familiare dell'impresa: i Bianchi, i Recchi, i Casella*, in *Il cantiere storico, organizzazione mestieri tecniche costruttive*, a cura di M. Volpiano, L'Artistica Editrice, Savigliano 2012, pp. 221-238, in part. pp. 233-234.
- <sup>35</sup> Archivio Storico Diocesano di Lugano, Fondo Visite Pastorali, vol. 10b, Decreti di visita di mons. Lazaro Carafino, 1636, cc. 55v-56r.
- <sup>36</sup> Per il pittore Andrea Casella si vedano F. BIANCHI, *Giacomo e Andrea Casella*, in BIANCHI, AGUSTONI, *I Casella*, cit., 2002, pp. 235-285; L. DAMIANI CABRINI, *Giacomo e Giovan Andrea Casella. Due pittori caronesi nella Torino secentesca*, in *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, L. Facchin, «Arte e storia», n. 52, 2011, pp. 294-309. Carlo, figlio di Alessandro, tornò nella Stanza della Caccia al Castello del Valentino quasi un decennio dopo il padre, mentre Andrea nell'ottobre 1650 affrescava la *Sindone retta dalla Madonna, dal beato Amedeo IX di Savoia e da San Maurizio* tra gli stucchi appena realizzati da Alessandro nel «salone voltato» di Palazzo Madama: ROMERI, *Il percorso*, cit., pp. 110-111. I due artisti erano legati da parentela anche grazie al matrimonio tra Carlo e Francesca, sorella di Andrea.
- <sup>37</sup> Quest'ultimo è generalmente utilizzato per facilitare l'adesione della malta fresca durante la lavorazione; crea inoltre uno strato 'cuscinetto' tra ferro e stucco che diminuisce i danni provocati dall'aumento di volume del metallo.
- <sup>38</sup> ROMERI, *Il percorso*, cit., pp. 109-110.
- <sup>39</sup> I campioni dello strato di corpo e di finitura di elementi decorativi attribuiti ad Alessandro Casella e al figlio Carlo sono stati preparati in sezione sottile e analizzati con il microscopio petrografico per identificare la composizione e la tessitura nei loro diversi strati: CAROSELLI, ZUMBÜHL, CAVALLO, RADELET, *Composition*, cit., pp. 1-20.
- <sup>40</sup> L'aggregato si è rilevato però un materiale dannoso dal punto di vista conservativo, proprio perché, trattenendo una grande quantità di acqua, ha reso più vulnerabile il ferro delle armature e degli ancoraggi, facilitandone l'ossidazione.
- <sup>41</sup> Le analisi hanno rilevato l'aggiunta di gesso inerte come aggregato nelle decorazioni non direttamente pertinenti a Casella, nella navata centrale e nella parte alta della controfacciata. Nell'impasto della malta sono ben visibili grani di gesso di considerevoli dimensioni. Il gesso è aggiunto come additivo reattivo negli angeli del transetto per realizzare una malta di allettamento di particolare tenacia. È infatti presente solo sul retro delle ali, dove lo strato di corpo si collega alla muratura.
- <sup>42</sup> ROMERI, *Il percorso*, cit., pp. 91-93.
- <sup>43</sup> Isidoro Bianchi al marchese di San Tommaso, 25 giugno 1642: VIALE, *Gli stucchi*, cit., p. 265; *Schede Vesme*, cit., pp. 135-136; DELL'OMO, *Da Praga*, cit., p. 30.
- <sup>44</sup> ROMERI, *Il percorso*, cit., pp. 95, 104-106.