

LE COLLEZIONI DINASTICHE DEI DUCHI DI SAVOIA
NEL SEICENTO: PROBLEMI DI ICONOGRAFIA MUSICALE

Durante il lungo ducato di Carlo Emanuele I (1580–1630) la politica culturale della dinastia sabauda ebbe come punto di riferimento costante la volontà di conferire alla corte torinese un respiro internazionale. Desideroso di emanciparsi da una situazione di sudditanza culturale durata troppo a lungo, fin dai primi anni di governo il duca aveva posto le basi di un personalissimo impero letterario, accogliendo sotto il suo patrocinio alcuni tra i più celebrati poeti del tempo, da Giovanni Botero a Federico Della Valle, dal Guarini al Marino, dal Chiabrera al Tassoni, al Testi ed altri ancora; la sua opera di mecenatismo si era estesa anche all'ambito musicale e compositori come Sigismondo d'India, Alfonso Ferrabosco, Enrico Radesca, Pietro Vecoli e Sisto Visconte avevano contribuito alla diffusione del nuovo stile modico inaugurato da Monteverdi e dalla Camerata Fiorentina.¹

¹ Sull'argomento si vedano: TOMMASO VALLAURI, *Storia della poesia in Piemonte*, Tipografia Cirio e Mina, Torino 1841; GIUSEPPE CESARE MOLINERI, *I poeti italiani alla corte di Carlo Emanuele I*, in *Carlo Emanuele I Duca di Savoia*, Tip. Bressa, Savigliano 1891; GIUSEPPE RUA, *Poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Loescher, Torino 1899; ALESSANDRO BAUDI DI VESME, *L'arte alla corte di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I nei primi anni del suo regno*, «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XI/2 1928, pp. 93–254; ZELMIRA ARICI, *La corte letteraria di Carlo Emanuele I*, «Torino. Rassegna Mensile», X 1930, pp. 977–986; *Torino, Parigi, Madrid: politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Torino, 21–24 febbraio 1995, Olschki, Firenze 1999. In particolare, per quanto concerne la musica: ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Sandron, Milano – Palermo – Napoli 1904, 3 voll.; LUIGI TORRI, *Il primo melodramma a Torino*, «Rivista Musicale Italiana», XXVI 1919, pp. 1–35; STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO, *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Carlo Emanuele I. Miscellanea*, Biblioteca della Società Storica Subalpina, Bocca, Torino 1930, vol. CXXI, pp. 33–142; ID., *Le feste alla corte di Carlo Emanuele I*, in *Torino ai tempi di Carlo Emanuele I*, Edizioni del Municipio, Torino 1930, pp. 136–151; LUIGI ANGLAIS, *Il teatro alla corte di Carlo Emanuele I*, Bairati, Torino 1930; NIGEL FORTUNE, *Sigismondo d'India, an Introduction to His Life and Works*, «Proceedings of the Royal Music Association», LXXXI 1954–55, pp. 29–47; FEDERICO MOMPPELLIO, *Sigismondo d'India musicista palermitano*, Ricordi, Milano 1956; MARIE–THERESE BOUQUET BOYER, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Bona, Torino 1968; ROSY MOFFA, *Enrico Antonio Radesca, maestro di cappella di Carlo Emanuele I di Savoia*, «Note d'Archivio», Nuova Serie, IV 1986, pp. 119–152; CRISTINA SANTARELLI, *Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I: Filippo Albini da Moncalieri*, in *Miscellanea di Studi I*, a cura di Alberto Basso, Centro Studi Piemontesi, Torino 1988, pp. 35–53; GIUSEPPE COLLISANI, *Sigismondo d'India*, L'Epos, Palermo 1998; *Care note amorose. Sigismondo d'India e dintorni*, Atti del convegno Internazionale di Studi, Torino, 20–21 Ottobre 2000 (in corso di stampa) .

Cionondimeno, il desiderio dei Savoia di allinearsi con le altre signorie europee trovò la sua espressione più vistosa in una straordinaria attività di eclettico e raffinato collezionismo: per mezzo secolo Carlo Emanuele — in seguito imitato ed affiancato dai figli Vittorio Amedeo e Maurizio — rivolse la sua attenzione al mercato d'arte europeo, avvalendosi di una rete informativa formata dai suoi stessi ambasciatori e consiglieri ed esplorando sistematicamente le possibilità di acquisto di dipinti, oggetti preziosi, libri e manoscritti miniati, antichità e rarità naturali.² Da questo insieme di tentativi, che sovente ebbero esito felice ma altrettanto spesso rimasero senza seguito vuoi per ragioni finanziarie vuoi per la nutrita concorrenza degli altri principi, emerge pertanto un complesso intreccio di esperienze culturali, di contatti e di scambi con le principali città d'arte italiane e straniere: Parigi, Praga, Madrid, Venezia, Napoli, Palermo, Milano, Firenze e naturalmente Roma, sede deputata per la formazione della cultura figurativa antiquaria e moderna. Analizzando le vicende legate al collezionismo ducale incontreremo i nomi di Veronese, Tiziano, Caravaggio, Bassano, Palma il Giovane, Van Dyck e Vouet, in un disegno ambizioso mirante a conferire alla capitale e al ducato un volto nuovo, più consono alle funzioni e alle aspirazioni della dinastia. Allo stesso periodo risalgono i progetti architettonici di Palazzo Ducale e delle residenze suburbane di Millefonti, Mirafiori, Regio Parco e Viboccone e quelli per la sistemazione del Castello di Torino e delle antiche dimore feudali di Rivoli e Moncalieri, nonché, in un secondo tempo, della Vigna del Cardinal Maurizio. Nel quadro di tale ristrutturazione occupava un posto di primo piano la Grande Galleria di Carlo Emanuele I, distrutta da un incendio nel 1659: monumento celebrativo di casa Savoia ed espressione della magnificenza del proprietario, ornata di affreschi e di stucchi e ricca di rarità artistiche, botaniche e mineralogiche, essa costituiva una sorta di microcosmo ideale, un rifugio per il principe e al tempo stesso un tesoro incomparabile da esibire ai viaggiatori di rango elevato di passaggio in Piemonte.³

² Lo studio più esaustivo sul collezionismo dinastico è costituito dal volume *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Giovanni Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1995, che raccoglie contributi di vari specialisti; alla bibliografia in esso contenuta si fa costante riferimento nel corso del presente saggio. In particolare, sulla quadreria di Carlo Emanuele I si leggano anche: ALESSANDRO BAUDI DI VESME, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Tip. V. Bona, Torino 1899 e 1909, pp. 3–5; ANDREINA GRISERI, *Pittura*, in *Mostra del Barocco Piemontese*, catalogo, a cura di Vittorio Viale, Pozzo-Gros-Monti, Torino 1963, vol. II; MARZIANO BERNARDI, *La Galleria Sabauda di Torino*, ERI, Torino 1968, pp. 46–65; NOEMI GABRIELLI, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, ILTE, Torino 1971, pp. 7–8; ROSALBA TARDITO AMERIO, *La Galleria Sabauda*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1984, pp. 8–16; MICHELA DI MACCO, *La pittura del Seicento nel Piemonte Sabauda*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori ed Erich Schleier, Electa, Milano 1988, vol. I, pp. 50–56; *Guide brevi della Galleria Sabauda. Primo settore. Collezioni dinastiche: da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I, 1550 ca.–1630*, Allemandi, Torino 1991; *Guide brevi della Galleria Sabauda. Secondo settore. Collezioni dinastiche: da Vittorio Amedeo I a Vittorio Amedeo II*, Allemandi, Torino 1991.

³ Sulla Grande Galleria di Carlo Emanuele I cfr. GAUDENZIO CLARETTA, *Il pittore Federi-*

Qualsiasi tentativo di ricostruzione della storia del collezionismo sabauda deve necessariamente partire dallo studio degli inventari di corte che, insieme ai provvedimenti presi per la conservazione delle opere d'arte custodite nelle varie residenze, denotano la volontà di un'attenta gestione del patrimonio figurativo accumulato. Da un primo inventario, effettuato nel 1631 da Lorenzo Scoto e Ottavio Baronio, si evince come, in vista di un ampliamento delle sue collezioni, il duca avesse scelto quale interlocutore privilegiato il marchese Lodovico d'Agliè, valido esponente di una generazione imbevuta di stimoli letterari e attenta alle novità del momento. Una prima valutazione qualitativa della quadreria venne invece affidata quattro anni più tardi al pittore milanese Antonio Mariani Della Corgna, intimo a Roma della famiglia Barberini e dei cardinali Mazarino, Rospigliosi e Borghese. I rapporti del Della Corgna con la corte sabauda risalivano in realtà a un'epoca più remota, quando l'artista, da poco affermato sulla scena romana, si muoveva ancora nell'orbita di Agostino Tassi. Fortemente connotata da un nucleo caravaggesco bilanciato dalla presenza di superbi capolavori del classicismo bolognese e inoltre da opere lombarde, veneziane, francesi e fiamminghe, la raccolta ducale, ricca di dipinti antichi e al tempo stesso di cospicue integrazioni moderne, si presentava agli occhi del Mariani aperta alle possibilità più disparate; i giudizi (quasi sempre positivi e pertanto funzionali alla fama del collezionista) che egli esprime sulle opere e sugli autori inventariati, se da un lato forniscono indicazioni utili per la conoscenza delle direzioni di incremento delle collezioni ducali, dall'altro ci erudiscono sui gusti del pittore e sulle sue velleità stilistiche. Per affinità elettive gli apprezzamenti vanno in maggioranza ai quadri di artisti veneti del Cinquecento, da Palma a Giorgione a Tiziano, e dell'ambiente lagunare risente fortemente il bellissimo dipinto autografo con *Erodiade che suona il liuto*, che lo stesso Della Corgna giudica «dei suoi migliori» (fig. 1):⁴ neovenete appaiono sia la stesura cromatica, ricca di modulazioni di colore, sia il trattamento dei personaggi, che ricorda lo stile di Paris Bordone, mentre l'atteggiamento passivo e malinco-

co Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla Corte di Savoia (1604–1606) secondo il suo «Passaggio per l'Italia», F. Burlet, Torino 1895; ANDREINA GRISERI, *L'autunno del manierismo*, «Paragone», XII/141 1961, pp. 19–36; VITTORIA MOCCAGATTA, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Le opere di Torino e la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, «Arte lombarda», VIII 1963 (2° semestre), pp. 185–243; JULIAN KLIEMANN, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Silvana Editoriale, Milano 1993, pp. 203–208; ANNA MARIA BAVA, *La grande collezione di pittura e i grandi progetti decorativi*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, pp. 224–236.

⁴ Cfr. *Guide brevi*, p. 37; MICHELA DI MACCO, *Note su Antonio Mariani detto Della Corgna. Pittore «insigne nel copiare» e «stimatore delle pitture»*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, La Nuova Italia, Scandicci-Firenze 1994, pp. 192–217; ID., *Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684*, in *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di Giovanni Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1988, pp. 96–98.

nico di Erode rimanda a quello del protagonista di un quadro di Giorgione attualmente nel Museo di Palazzo Venezia, da lui inventariato nel 1633 nella collezione del cardinale Ludovisi. Liberata dalla polvere dei magazzini e ricollocata nella splendida cornice originaria, la preziosa tela della Galleria Sabauda, ora nuovamente fruibile all'interno di un percorso tematico dedicato all'epoca di Carlo Emanuele I, ritrae la biblica regina con un grande liuto barocco a tredici corde. Nel nucleo originario della collezione vanno annoverate, secondo l'inventario di Della Corgna, alcune opere di pittori primitivi e rinascimentali da tempo appartenute alla famiglia e miracolosamente sopravvissute ai funesti avvenimenti degli anni di Carlo III: tra esse il trittico commissionato a Rogier van der Weyden dalla famiglia Villa di Chieri e quello attribuito al cosiddetto «Maestro delle mezze figure femminili», una pala di Gaudenzio Ferrari, un piccolo Raffaello oggi al Musée Condé di Chantilly e una *Madonna col Bambino* del Mantegna copiata vistosamente da un anonimo pittore franco-piemontese che fa bella mostra di sé nel settore italiano della Gemäldegalerie di Vienna (fig. 2).⁵ Si ignorano le vicende relative a quest'ultimo dipinto, pervenuto al Museo austriaco nel 1881: potrebbe essere appartenuto anch'esso ai Savoia, grandi amanti della tradizione fiamminga, la cui eredità si avverte negli angeli stanti con le penne di pavone e soprattutto nei tre piccoli musicanti seduti ai piedi del trono della Vergine, che suonano un organo portativo, una ribeca e un'arpa. Pur mostrando una fattura decisamente più grossolana, l'angelo con l'organetto ricorda da vicino quello dipinto da Hans Memling in uno degli sportelli del dittico ora alla Alte Pinakothek di Monaco, anche se la tastiera è diatonica e le canne appaiono disposte su due sole file anziché su tre. Fra le testimonianze iniziali del collezionismo sabauda figurano inoltre numerosi dipinti con scene di genere, animali, fiori e frutti: basti per tutte la celebre tela di Jan Bruegel detto «dei Velluti» e Pieter Paul Rubens raffigurante *La vanità della vita umana*, sontuoso dipinto di infinita ricchezza iconografica che sembra ricollegarsi a un acquisto di Vittorio Amedeo I di poco precedente alla stesura dell'inventario del 1631 (fig. 3).⁶ Riconducibile al filone dei *cabinets d'amateur*, esso presenta notevoli analogie con l'*Allegoria dell'udito* ora al Museo del Prado. In un vasto spazio interno, caratterizzato da un loggiato a tre arcate che dà su una piazza, si dispiegano, raggruppati per zone d'attrazione, i vari emblemi della vanità (gioielli, libri, strumenti musicali, articoli sportivi, giochi da tavolo e ogni sorta di oggetti futili); elemento chiave dell'intera composizione

⁵ Cfr. GUIDO AGOSTI, *Su Mantegna, 2. All'ingresso della «maniera moderna»*, «Prospettiva», n. 72 1993 (ottobre), pp. 68–82. *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, tav. 39.

⁶ Cfr. STEFANIA BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento*, Litografia Rotoffset, Firenze–Milano 1983, pp. 163–164 e 169–170; *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénouement et la rédemption*. Catalogo della mostra, a cura di Alain Tapié, Musée de Beaux Arts, Caen 1990, pp. 292–293.

sono le figure di Cupido e di Venere, attorniate dai simboli della seduzione, mentre un orologio misura implacabile il tempo che passa.

La massiccia presenza nell'inventario del 1635 di lavori di scuola caravaggesca (con i nomi di Caracciolo, Gramatica, Ribera, Manfredi, Valentin e Saraceni) apre il problema di quali opere si debbano attribuire alla committenza di Carlo Emanuele I e quali a quella di Vittorio Amedeo; in realtà, già dalla fine del secondo decennio del Seicento, le scelte di padre e figlio per l'arredo dei nuovi appartamenti della residenza ducale destinati al principe di Piemonte sembrano convergere verso artisti di tale influenza: nel 1619 era stato invitato a Torino il saviglianese Giovanni Antonio Molineri e nello stesso anno si segnala la presenza in Piemonte del genovese Sinibaldo Scorza. Per quanto riguarda il più celebre Antiveduto Gramatica, i suoi rapporti con il ducato sabauda sono documentati a partire dal 1621: in tale occasione il pittore realizzò probabilmente la serie delle nove Muse cui si accenna nell'inventario del 1631, destinata al fregio dell'«Anticamera nova in testa al salone» appena allestita per il principe di Piemonte, Vittorio Amedeo I, sposo nel 1619 di Cristina di Francia. Si tratta delle stesse tele (alle quali va aggiunto un quadro raffigurante Apollo) inventariate nel 1635 dal Della Corgna nella cosiddetta «Camera delle Muse», due delle quali, raffiguranti rispettivamente Euterpe e Polimnia, sono state riconosciute da Giovanni Romano nelle sale di Palazzo Chiabrese a Torino. L'inventario successivo, del 1682, nella stessa stanza (divenuta nel frattempo «Camera Reale»), descrive con dovizia di particolari le singole Muse e la descrizione di Euterpe sembra corrispondere appieno al nostro dipinto: «Musa coronata di fiori con una Musetta da una mano, ed una cornetta, e fragioletto dall'altra, pure dell'Antiveduti con cornice indorata» (fig. 4). Di recente gli storici dell'arte hanno rivolto la loro attenzione a un'altra teoria di Muse di cui sembra trovarsi memoria negli inventari del Castello del Valentino, residenza di Vittorio Amedeo e Cristina di Francia. Nel 1644, infatti, nella Guardaroba dell'appartamento verso Torino vengono registrati altri nove quadri simili ai primi: anche ipotizzando trasferimenti di sede, sembrerebbe logico concludere in favore della presenza di due distinte versioni del soggetto, appartenenti entrambe alla maturità del Gramatica.⁷ La tela raffigurante Euterpe, rimasta a lungo in deposito presso il Castello di Moncalieri prima di essere trasferita al Circolo Ufficiali di Presidio di Torino, è stata oggetto di un accurato restauro che ne ha riportato in luce la cromia densa e profonda (fig. 5); per la ghirlanda di fiori intorno al capo, la deliziosa figura femminile, che regge tra le mani alcuni flauti e si profila contro lo sfondo di un organo, rammenta per certi versi l'iconografia di S. Cecilia, tema di cui il Gramatica

⁷ Cfr. la monografia di GIOVANNI PAPI, *Antiveduto Gramatica*, Edizioni del Soncino, Soncino 1995, con particolare riferimento alle schede 67–68, pp. 119–120; inoltre la scheda di Michela di Macco in *Studi e restauri per Moncalieri. Dipinti dalle Collezioni Civiche delle Quadriere Sabauda, dalle Chiese*. Catalogo della mostra, Elli Pozzo, Torino 1995, pp. 32–35.

forni almeno quattro versioni, oggi rispettivamente al Museu de Arte Antiga di Lisbona, al Museo del Prado di Madrid, al Kunsthistorische Museum di Vienna e in collezione privata a León (ricordiamo per inciso che la Galleria Sabauda di Torino possiede un altro celeberrimo dipinto del Gramatica, il *Suonatore di tiorba o di chitarrone francese*, secondo Robert Spencer, pervenuto alla Pinacoteca nel secolo scorso attraverso il lascito dei marchesi Faletti di Barolo, fig. 6). La predilezione per il tema delle Muse da parte della corte Sabauda nella prima metà del Seicento è confermata dai repertori delle feste, che nel 1624 registrano, in occasione del genetliaco di Madama Reale, il torneo *Il contrasto de' Fautori e de' Nemici delle Muse* e il convito *Il monte Parnasso con le Muse*, inoltre dalla decorazione del salone centrale del Castello di Torino (purtroppo perduta) e infine dai documenti relativi agli interni allestiti nel 1608 in occasione delle doppie nozze delle infanti di Savoia, Margherita e Isabella, con i duchi di Mantova e Modena.⁸

Mentre si va ricomponendo il nucleo delle opere disperse del Gramatica, tornano alla luce altri quadri del Della Corgna: recentemente, ad esempio, gli storici dell'arte hanno trovato nella Camera Reale, prossima a quella delle Muse, una serie di dieci tele raffiguranti nove sante e il Salvatore, che dovevano costituire una sorta di *pendant* sacro alle dieci tele profane del Gramatica (nei *Discorsi* dell'Accademia dei Desiosi, 1630, p. 41, Agostino Mascardi paragona le nove Muse ai nove cori angelici e Apollo a Dio). Una di esse, attualmente concessa in deposito esterno al Circolo Ufficiali di Torino, raffigura Santa Cecilia nelle vesti di cantatrice celeste, con in mano un foglio di musica: dipinto non per essere letto isolatamente bensì in un determinato contesto simbolico, il quadro, che per conduzione pittorica risulta decisamente affine all'*Erodiade* della Sabauda pur tradendo un'impostazione più «dombarda», adotta ancora una volta la soluzione della «mezza figura» in modo da conformarsi alla serie precedente, ormai dimentica dell'impostazione tardomanierista che caratterizza in genere la ritrattistica del Seicento.⁹ Un'altra tela, esposta come la precedente presso il Circolo Ufficiali, raffigura Santa Cecilia accompagnata da due angeli adolescenti (un cantore e un suonatore di cornetto diritto) e da due putti, uno dei quali ascolta rapito mentre l'altro pizzica le corde di un violino: si tratta probabilmente di una copia antica da un originale di Gian Giacomo Sementi, che all'inizio degli Anni Venti del Seicento fu autore di numerosi quadri allegorici per il Cardinal Maurizio (fig. 7).¹⁰ Un terzo dipinto raffigurante la martire protettrice dei

⁸ Cfr. MICHELA DI MACCO, *Note su Antonio Mariani*, p. 197.

⁹ Cfr. CRISTINA SANTARELLI, *Apollo e le Muse: iconografia del Parnaso nella pittura piemontese al tempo di Carlo Emanuele I*, in *Miscellanea di studi in onore di Alberto Basso*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1996, pp. 13–22.

¹⁰ Cfr. EMILIO NEGRO, *Giovan Giacomo Sementi*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di Massimo Pironcini ed Emilio Negro, Banco di S. Geminiano e S. Prospero – Artioli Editore, Modena 1992.

musicisti, per lungo tempo rimasto nei sotterranei della Pinacoteca torinese e solo di recente restituito alla fruizione dei visitatori, si deve al pennello della pittrice-monaca Orsola Maddalena Caccia, figlia di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (fig. 8).¹¹ La composizione appare incentrata attorno alla figura della santa, poco più che bambina, seduta all'organo con il viso rivolto verso l'osservatore, mentre un angelo accorda il liuto e quattro putti in cielo completano il concerto cantando e suonando un flauto traverso e un violino; sul tavolo giacciono inoltre un flauto a becco, un libro chiuso e un cornetto curvo, oltre alle consuete rose che insieme con gli uccellini variopinti costituiscono la firma dell'artista. Specializzata nella produzione quasi seriale di quadri di devozione e pale sacre, dal 1643 la religiosa fu in corrispondenza con Madama Reale, che ne apprezzava il gusto delicatamente lezioso, anche se certamente più debole di quello paterno.

Nel progetto di riordinamento delle collezioni dinastiche intrapreso dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, si è ritenuto che avesse giusto titolo ad essere associata al nucleo originario riconosciuto negli antichi inventari un'altra celebre raccolta, quella di Palazzo Durazzo a Genova, che può documentarci ulteriormente riguardo alla storia dell'arte di corte. Tra i pezzi più significativi vi figura un dipinto di scuola genovese inventariato nel 1682 in Palazzo Ducale a Torino nella «camera da letto al primo piano» e attribuito dubitativamente dalla critica a Luca Saltarello (fig. 9).¹² La tela, che rivaleggia con il Caravaggio in virtù dei drammatici effetti di luce, raffigura Omero cieco che detta i suoi versi a uno scrivano accompagnandosi con un bell'esemplare di lira da braccio, moderno sostituto della *lyra* ellenica: del resto, la letteratura emblematica del Cinque e Seicento considerava strumenti antichi tanto la «lira con l'archetto» quanto la «lira toccata dal plettro», vale a dire la lira classica, e questo spiega la perfetta intercambiabilità dei due oggetti nelle raffigurazioni di Apollo e dei grandi poeti e cantori dell'antichità greca ed ebraica (Omero, Orfeo, Davide). Un'ulteriore dimostrazione della curiosità riservata dalla corte torinese ai diversi esiti della pittura caravaggesca ci proviene dalla consistente presenza nella quadreria ducale di lavori di Bartolomeo Manfredi e seguaci, acquistati direttamente dal giovane duca: è il caso della tela con un gruppo di musicisti pastori ricordata dal Della Corgna nel 1635, che può essere confrontata con la seguente descrizione riportata nell'inventario del 1631: «un quadro di musica di pastori, maniera fiamenga, al naturale moderna», descrizione conforme a quella *Manfrediana methodus*

¹¹ Il dipinto è riprodotto in *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*. Catalogo della mostra, a cura di Michela di Macco e Giovanni Romano, Allemandi, Torino 1989, p. 109 e citato in *Guide brevi* [...] *Secondo settore*, p. 50.

¹² Cfr. *Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Torino 1982, p. 45; *Guide brevi* [...] *Primo settore*, p. 60.

che aveva sancito il successo dell'artista romano e dei suoi epigoni (fig. 10).¹³ Con tale termine si indicava nello stesso tempo un tipo di soggetti (scene di taverna, conversazioni musicali, temi religiosi calati nella vita contemporanea) e un modo di organizzare gruppi di mezze figure presentate su uno sfondo scuro o neutro. Il Manfredi, il cui catalogo appare di difficile ricostruzione, è autore di numerosi dipinti a soggetto musicale, tra cui il *Concerto* della Galleria degli Uffizi e la *Riunione di bevitori* conservata presso il County Museum of Art di Los Angeles.

Tra il 1620 e il 1630 la collezione ducale intraprende una svolta in direzione della pittura bolognese e soprattutto di Guido Reni: ciò è imputabile in massima parte alle preferenze classiciste del Cardinal Maurizio, quartogenito del duca, che nel 1623 aveva fissato la sua residenza a Roma nel Palazzo Orsini a Montegiordano, fondandovi l'Accademia dei Desiosi, prolungamento ideale di quella dei Solinghi da lui stesso istituita a Torino, di cui facevano parte, tra i letterati, Pier Francesco Paoli, Marcello Giovannetti, Agostino Mascardi, Virgilio Malvezzi e Alfonso Pandolfi e tra i musicisti Michelangelo Rossi, Stefano Landi, Orazio Michi, virtuoso di arpa doppia, Sigismondo d'India e la famosa cantante Adriana Basile, lodata dal Marino nell'*Adone* e insuperata interprete monteverdiana.¹⁴ La predilezione del cardinale per i soggetti di invenzione simbolica o che sottintendono una lezione morale può essere intesa solo se la si confronta con i temi delle discussioni accademiche coeve: testimoniano di una simile temperie culturale i tre putti allegorici del Domenichino, i tondi di Francesco Albani raffiguranti i *Quattro Elementi* e anche il quadro di Guido Reni attualmente al Musée des Augustins di Tolosa, di cui la Galleria Sabauda possiede una copia secentesca, opera di un pittore locale: ancora un soggetto emblematico, in linea con il dibattito, d'attualità presso l'Accademia dei Desiosi, relativo al conflitto tra la forza bruta e il potere catartico dell'intelletto virtuoso. Donato a Maurizio di Savoia dal cardinale

¹³ Cfr. *Dopo Caravaggio. Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*. Catalogo della mostra, a cura di Mina Gregori, Mondadori, Milano 1987; inoltre la scheda di Michela Di Macco in *Studi e restauri per Moncalieri*, pp. 29–31.

¹⁴ Sui molteplici interessi culturali del Cardinal Maurizio si vedano: VITTORIO EMANUELE GIANAZZO DI PAMPARATO, *Il Principe Cardinale Maurizio di Savoia mecenate dei letterati e degli artisti*, Stamperia Reale G. B. Paravia, Torino 1891; LUIGI RANDI, *Il principe cardinale Maurizio di Savoia*, Scuola Tipografica Salesiana, Firenze 1901; MERCEDES VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia, Torino*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1965; ID., *Maurizio di Savoia e Filippo d'Agliè*, «Antichità Viva», n. 4, 1966, pp. 7–22; ANDREA LANZA, *Filippo d'Agliè e la musica alla Corte dei Savoia nel 1600*, «Musicalbrandé», XII/47 1970, pp. 2–3; FREDERICK F. HAMMOND, *Music and Spectacle in Baroque Rome*, Yale University Press, New Haven–London 1994, p. 104 e p. 122; MICHELA DI MACCO, «L'ornamento del Principe». *Cultura figurativa di Maurizio di Savoia (1619–1627)*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, pp. 349–374; ROSANNA ARENA, *Approdi caravaggeschi in Piemonte*, in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1999, pp. 81–112.

Alessandro d'Este, il dipinto rappresenta infatti Apollo nell'atto di scuoiare il satiro Marsia, il cui attributo musicale, una *syninx*, si scorge in basso al centro, mentre sulla sinistra si vede la lira del dio della poesia (fig. 11).¹⁵ In quegli stessi anni era ambasciatore a Roma il marchese Lodovico San Martino d'Agliè, poeta, mercante d'arte e coordinatore delle grandiose feste di corte della metà del secolo, che godeva di una posizione di grande prestigio a fianco del prelado: nel loro ruolo di mecenati, essi fecero spesso riferimento al Sementi, colto rappresentante degli artisti intellettuali e membro dell'Accademia degli Humoristi, trasferitosi a Roma tra il 1626 e il 1627; dotato di grande perspicacia, egli aveva immediatamente captato le tendenze conservatrici dei suoi illustri committenti, al punto da dedicarsi alla contraffazione di opere di Guido Reni. Tale sembra essere, ad esempio, un piccolo dipinto raffigurante *La Fama*, donato a Cristina di Francia nel 1638 dal suo favorito Filippo San Martino d'Agliè, nipote di Lodovico, in occasione di una malattia: lo si ritrova registrato, insieme ad altri oggetti di rara fattura, tra i beni della duchessa inventariati *post mortem* nel 1664, dove è attribuito decisamente al maestro bolognese: «Più un quadretto della Fama tenente un piè sopra un globo e l'altro in aria con la tromba in bocca, dipinto sopra il rame con cornice d'ebano ondata». Dopo la recente pulitura, il quadro si è rivelato di alta qualità ma non autografo e l'ipotesi attributiva a favore del Sementi, che sembra qui avere assimilato la lezione del Cavalier d'Arpino, risulta a tutt'oggi l'unica percorribile (fig. 12).¹⁶

¹⁵ In particolare, sul dipinto del Reni: *Conoscere la Galleria Sabauda*, p. 43; *Guide brevi* [...] *Secondo settore* p. 48; *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, tav. 60 e p. 366.

¹⁶ Il dipinto è riprodotto in *Diana Trionfatrice*, p. 103. Cfr. anche *Guide brevi* [...] *Secondo settore*, p. 50.



Fig. 1. ANTONIO DELLA CORNEA, *Erodiade suona il liuto*, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 2. PITTORE FRANCO-PIEMONTESE, *Madonna col Bambino, angeli e santi*, Vienna, Akademie der bildende Künste, Gemäldegalerie



Fig. 3. JAN BRUEGEL DES VELOURS e PIETR PAUL RUBENS, *La vanità della vita umana*, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 4. ANTIVEDUTO GRAMATICA, *La Musa Euterpe*, Torino, Palazzo Chiabrese



Fig. 5. ANTIVEDUTO GRAMATICA, *La Musa Enterpe*, Torino, Circolo Ufficiali di Presidio



Fig. 6. ANTIVEDUTO GRAMATICA, *Suonatore di tiorba*, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 7. GIAN GIACOMO SEMENTI (copia da), *S. Cecilia e angeli*, Torino, Circolo Ufficiali di Presidio



Fig. 8. ORSOLA MADDALENA CACCIA, *S. Cecilia e angeli*, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 9. LUCA SALTARELLO (?), *Omero cieco detta i suoi versi*, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 10. BARTOLOMEO MANFREDI (?), *Musici pastori*, Torino, Circolo Ufficiali di Presidio



Fig. 11. GUIDO RENI (copia da), *Apollo scortica Marsia*, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 12. GIAN GIACOMO SEMENTI (?), *La Fama*, Torino, Galleria Sabauda